

Таджикский государственный педагогический
университет имени Садриддина Айни

На правах рукописи

Хакимов Дилшод Рахматуллоевич

Формирование жанра мухаммас в персидско-таджикской
литературе XII – XIX вв.

10.01.08 - Теория литературы. Текстология (филологические науки)

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Элбоев Вафо

Душанбе – 2019

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. История эволюции мухаммас в персидско-таджикской литературе	12
1.1. Место мухаммас в персидско-таджикском устном народном творчестве	12
1.2. Распространение мухаммас в письменной персидско-таджикской литературе.....	38
1.3. Особенности сочинения мухаммас в начальный период его развития (XII-XV вв.).....	59
Глава 2. Формирование жанра мухаммас в персидско-таджикской литературе XVI-XVII вв.....	68
2.1. Виды строфического мухаммас (мусаммати мухаммас) в персидско-таджикской литературе.....	68
2.1.1.Свободный мухаммас (мухаммаси озод).....	69
2.1.2. Подражательный мухаммас (мухаммаси тазмин) и его особенности.....	76
2.1.3. Мустазодный мухаммас (мухаммаси мустазод).....	93
2.1.4. Тарджеъбандный мухаммас (мухаммаси тарчеъбанд).....	98
Глава 3. Теоретические особенности жанра мухаммас и поэтическое мастерство его создателей.....	105
3.1. Мухаммас и его развитие в литературе XVIII-XIX вв.....	105
3.2. Стиль и мастерство описания в мухаммас.....	146
3.3. Соответствие формы и содержания и шаблоны рифм в мухаммасах.....	162
3.3.1. Соответствие формы и содержания.....	162
3.3.2. Шаблоны рифм в мухаммасах.....	167
Заключение.....	194
Библиография.....	198

Введение

Актуальность темы. Богатая персидско-таджикская литература, являясь плодом художественного мышления персоязычных народов, получила признание во всем мире своей волнующей, эмоционально насыщенной и звучной поэзией.

Эта литература, ставшая неотъемлемой частью мировой литературы и духовной культуры человечества, имеет более чем трехтысячелетнюю историю. На протяжении веков талантливые писатели и поэты, развивая свои творческие потенциалы, оставили потомкам бесценное сокровище, пережившее века, произведения высочайшей художественной ценности.

Современный уровень литературного мышления дает возможность расширить наши представления об идейно-художественном своеобразии наследия поэтов прошлого, их роли в развитии литературы того или иного периода, в том числе её жанрового богатства и в целом поэтической системы.

Следует отметить, что литературный процесс неразрывно сован с развитием жанров. Именно через жанровую систему проявляются характерные черты школ, направлений, художественных методов литературы. Отсюда интерес к исследованию явлений художественного порядка с позиций жанрового подхода.

Необходимо констатировать тот факт, что к сегодняшнему дню не все жанры классической персидско-таджикской литературы исследованы на должном научном уровне. И по сей день продолжаются споры среди исследователей-литературоведов по проблемам специфики литературных жанров.

Исследование данной проблемы дает более ясное и достоверное представление о различных видах и вариациях поэтической и прозаической речи и раскрывает их потенциальные возможности.

Изучение и исследование видов мусаммата (строический стих – Х.Д.) имеет большое значение для решения ряда вопросов теории и

истории жанров, поскольку разновидности этой жанровой формы занимают особое место как в устной персидско-таджикской литературе, так и в письменной. До наших дней дошло немало блестящих образцов мусаммата в его различных жанрово-видовых вариациях, что свидетельствует о значительном интересе мастеров слова к нему. Однако до нынешнего времени виды этого жанра все еще не изучены на достаточно должном уровне, в связи с чем возникла необходимость исследовать процесс формирования и эволюции одного из видов жанра мусаммата – мухаммаса, т. е. пятистрочного строфического стиха, в период истории литературы с XII по XIX вв.

Мусамматный мухаммас, как отдельный поэтический жанр, имеющий многочисленные образцы, до настоящего времени не подвергался всестороннему, монографическому исследованию в таджикском литературоведении, хотя имеются отдельные труды, в которых некоторые его аспекты затронуты в ходе исследования какой-то смежной проблемы. Однако подробного, всестороннего исследования мусамматного мухаммаса, посвященного специальному рассмотрению его формирования и эволюции как отдельного и самостоятельного жанра не было проведено.

Несомненно, интерес к исследованию вариаций жанра мухаммаса не ограничивается только кругом литературных вкусов и требований времени. Изучение литературных жанров в целом может стать ключом к пониманию закономерностей существования и развития литературы последующих времен. Поэтому исследование истории формирования и эволюции мухаммаса позволяет выявить не только время и причины его возникновения, его роль в ряду других поэтических жанров, его особые свойства, но и установить обусловленность закономерностей развития данного жанра особенностями художественно-эстетического сознания эпохи, характером жизненных проблем, художественное решение которых являлось велением времени. Таким образом, исследование истории зарождения и эволюции, теории жанра мухаммаса, будучи

многоплановой, может содействовать решению неясных, спорных вопросов истории персидско-таджикской поэзии, что и определяет актуальность данной диссертационной работы.

Степень изученности темы. Средневековые персидско-таджикские исследователи Атоуллах Махмуд Хусайнини, Хусайн Ваиз Кашифи и современные литературоведы С. Айни, А. Мирзоев, С. Имронов, Ш. Хусейнзаде, Р. Мусульмонкулов, Х. Мирзозаде, Ю. Бабаев, Алиасгар Шеърдуст, Сирус Шамисо, Ш. Раҳмонов, Дж. Ҳикматов и другие в своих трудах и статьях высказали некоторые соображения о различных аспектах жанровой формы мухаммаса, имеющие безусловную научную ценность.

Ряд литературоведов, к которым относятся С. Айни, А. Мирзоев и Х. Мирзозаде, появление мусамматного мухаммаса связывают с временем жизни Хаджу Кирмани (XIV). Однако есть и такие исследователи, например С. Имронов и Ш. Раҳмонов, которые считают создателем мухаммаса Сузани Самарканди (XII). Споры об истории появления мухаммаса продолжаются до сегодняшнего дня, и некоторые вопросы, касающиеся данного жанра и его разновидностей, рассмотрены отдельными учеными специально. Так, Дж.Хикматов в своей диссертации «Мухлис Бадахшани и его мухаммасы» [97, 58]), высказав свои соображения об истории зарождения, жанра, его формировании развитии и структуре, полемизирует с С. Айни и А. Мирзоевым, поддерживая позицию С.Имronova и Ш.Рахmonova.

Атоуллах Хусайнини при объяснении мухаммаса в своем трактате «Бадоеъ-ус-саноеъ» привел как образец пример на мухаммас поэта XII в. по имени Азхари, что указывает на существование в XII в. жанра мухаммас. Но С.Айни в своем письме к Абдулгани Мирзоеву пишет, что до эпохи Хафиза мусамматный мухаммас не встречается [36, 10]. С.Имронов, не соглашаясь с мнением Айни, на основе сведения, приведенного Атоуллахом Хусайнини в «Бадоеъ-ус-саноеъ», утверждает, что мухаммас до Хафиза Ширази имелся в творческом наследии поэтов

XI – XII вв. Ахмада Хирави, Сузани Самарканди и других [65,92]. Ш.Рахмонов, говоря о появлении мухаммаса, ссылается на то, что у Сузани Самарканди имеется мухаммас [81, 48]. Дж. Хикматов, основываясь на сведении Атоуллаха Хусайнин в «Бадоэй-ус-саноэй» о наличии у Азхари, поэта XII в., преподносит это сведение как свое открытие [97, 59]. Таким образом, оба исследователя продолжили дискуссию о зарождении жанра мухаммаса, начатую С. Айни, А. Мирзоевым и С. Имроновым. Необходимо заметить, что Ш. Рахмонов и Дж. Хикматов заимствовали эти сведения из исследований С.Имрона, на чем мы подробнее остановимся во втором разделе первой главы. В диссертации мы придерживаемся мнений средневековых ученых, основанных на данных «Тазкират-уш-шуаро» («Антологии поэтов») Давлатшаха Самарканди о том, что мухаммасы имелись и в XI веке. Споры ученых продолжаются и по сегодняшний день, поскольку наша классическая литература, особенно поэтические творения поэтов IX – X вв., все еще не изучены подробно и полностью. Возможно, всестороннее исследование поэзии IX – X вв. выявит ещё поэтов, слагавших мухаммасы, ибо по многим и разным причинам богатое литературное наследие тех далеких веков дошло до нас не полностью. Именно поэтому среди ученых бытуют разные мнения о появлении и развитии мухаммаса.

Цель и задачи исследования. Цель работы – исследование процесса формирования и развития жанра мухаммаса в таджикско-персидской литературе, выявление природы данной жанровой формы, её трансформации и проявлений в творчестве поэтов различных периодов истории литературы. Важно также представить мухаммас как органическую часть жанровой системы таджикско-персидской классической поэзии, подчеркнуть её уникальную жанровую специфичность.

Достижение указанной цели потребовало решения следующих задач:

- определить пути возникновения и эволюции жанра мухаммас;
- установить основные специфические признаки жанра, выявить его сущность и отличия от других разновидностей мусаммат;
- классифицировать и проанализировать основные виды строфического мухаммас;
- исследовать поэтическую сторону данной жанровой формы на примере образцов устного народного творчества и письменной литературы.

Научная новизна исследования. Настоящая работа является первой попыткой монографического изучения жанровой формы мухаммаса, занимающей особое место в художественной системе многовековой таджикско-персидской литературы. Новизна исследования заключается в нижеследующих результатах:

- Собран, описан и научно проанализирован богатый материал, связанный с жанровой формой мухаммаса и содержащий значительную информацию о ее бытовании в различные периоды истории литературы;
- Рассмотрен процесс формирования и эволюции мухаммаса в тесной связи с историческими периодами развития персидско-таджикской литературы;
- Определены место и роль мухаммаса и его разновидностей в устном народном творчестве;
- Исследованы вопросы зарождения и развития видов мухаммас;
- Проведено сравнительное исследование факторов и причин появления мустазодного и тарджеъбандного мухаммасов;
- Впервые исследованы стиль и мастерство описания поэтов в жанре мухаммас;

- Собраны сведения об известных поэтах XII – XIX вв., прославившихся сочинением мухаммасов, и приведены образцы их творчества.

Научная новизна исследования определяется также тем, что, являясь обобщающим, монографическим, трудом с охватом различных аспектов выбранной темы, оно имеет тесную связь со смежными разделами литературоведения – историей и теорией литературы и фольклором.

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Материал и аргументированные выводы диссертации могут содействовать дальнейшему исследованию нерешенных проблем истории и теории таджикско-персидской литературы, особенно вопросов малых поэтических жанров, их разновидностей, стиля, структуры, композиции, восполнению ряда пробелов в творчестве и литературном наследии известных и малоизученных представителей поэзии XII – XIX вв.

Практическое применение результатов работы связано с возможностью их внедрения в курсы лекций по таджикско-персидской литературе XII – XIX вв., спецкурсы и спецсеминары по отдельным периодам литературного процесса и проблемам жанрового развития таджикско-персидской поэзии.

Методология и методы исследования. Диссертация написана на основе сравнительно-исторического метода исследования с использованием принципов системного анализа, что позволило проследить генезис и жанровую специфику мухаммаса, обусловленность его развития историческими, социальными и культурными предпосылками. В процессе исследования автор опирается на теоретические и методологические достижения таких ученых-востоковедов и литературоведов, как Ш. Хусейнзаде, А. Мирзоев, Х. Мирзозаде, С. Имронов, Ю. Бабаев, Р. Мусулмониён, Х. Шарифов, А. Сатторзода, Сирус Шамисо, Ш. Рахмонов, М. Нарзикул и другие.

Основные источники исследования. В процессе исследования темы в качестве источников привлекались известные средневековые научные труды, такие как «Бадоэй-ус-саноей» Атоуллаха Махмуда Хусайни [98, 48], «Ал-мӯъчам» Шамса Кайса Рази [84], «Ҳафт қулзум» Кабула Мухаммада [111, 53], «Бадоэй-ул-афкор» Хусайна Ваиза Кашифи [67, 61], «Тӯҳфат-ул-аҳбоб» Кари Рахматуллаха Вазеха [48, 79] и др., а также сборники стихов поэтов, творчество которых, в основном, было посвящено созданию мухаммасов, - «Диван» Хакима Сузани Самарканди [41], «Диван стихов» Хаджу Кирмани [45], «Диван» Ходжа Имамуддина Али Факеха Кирмани [44], «Диван» Исмата Бухори [38], «Куллият» Сайдо [12], «Ашъори муNTAXаб» («Избранные стихи») Хаджи Хусайна Хатлани [25], «Муфиз-ул-анвор ва девони ашъор» («Муфиз-ул-анвор и диван стихов») Абдулхайа Муджахарфи [46], «Диван стихов» Мухлиса Бадахшани [47], «Диван стихов» Зуфархана Джавхари [31] и других. Наряду с этим, особое внимание было уделено следующим книгам и трактатам: «Фолклори маросимҳои мавсимии тоҷикони Осиёи Марказӣ» («Фольклорные сезонные обряды таджиков Центральной Азии») Р.Ахмедова [55], «Фолклори тоҷик» («Таджикский фольклор») Д.Рахимова [79], «Фолклори сокинони саргҳи Зарафшон» («Фольклор жителей верховьев Зерафшана») [23], «Оинҳои Наврӯзӣ дар Бадахшон» («Наврузовские обряды в Бадахшане») Н.Шакармамадова [99], «Овои дилҳо» («Голос сердец») Д.Обидова и Ш.Ориёнфара [37], «Фольклор Бухары» [18], «Фольклор Ура-тюбе» [22], «Фольклор Куляба» [19], «Фолклори даризабонони Афғонистон» («Фольклор дариязычных народов Афганистана») [24], «Фольклор Нурека» [22] и другим. В основном в своем исследовании мы опирались на эти источники и теоретическую литературу.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Стrophicеское пятистишие – мусамматный мухаммас является одним из распространенных малых поэтических жанров персидско-таджикской литературы, и к этой форме обращались многие мастера слова на протяжении XII – XIX вв.
2. Данный жанр занимает особое место не только в письменной, но и в устной народной литературе (фольклоре), среди его видов выделяются свободный строфический мухаммас и мухаммас в форме тарджеъбанда.
3. Первые образцы мусамматного мухаммаса мы находим в творчестве Азхари и Сузани Самарканди (XII в.), постепенно, к XIV в., он приобрел завершенную, усовершенствованную форму, особенно в творчестве Хаджу Кирмани, Ибн Ямина Фарьюмади, Исмата Бухараи, Бадри Ширвани и других.
4. В письменной литературе более всего сохранились до нашего времени образцы свободного, подражательного, мустазодного и тарджеъбандного мухаммаса.
5. Различные вариации мусамматного мухаммаса имеют специфические особенности по форме, содержанию, в них также ярко проявляется уровень поэтического мастерства поэтов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов изыскания обусловлена использованием исчерпывающей источниковой базы, концепцией работы, основанной на обобщении теоретических и методологических разработок проблем поэтики малых жанровых форм таджикско-персидской поэзии, применением методов сравнительно-исторического и системного анализа, плодотворно используемых в практике научного познания.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теории и истории литературы Таджикского государственного педагогического университета имени Садриддина Айни (протокол №12 от 14. 05. 2019 г.). Основное содержание диссертации отражено в 5 научных статьях, опубликованных в рецензируемых научных журналах Республики Таджикистан и Российской Федерации. Список публикаций приведен в конце автореферата. Некоторые положения диссертации представлены также в научных докладах и сообщениях диссертанта на международных и республиканских научно-практических конференциях, ежегодных научных конференциях профессорско-преподавательского состава ТГПУ им. С.Айни (2012 – 2019 гг.)

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, содержащих ряд разделов, заключения и библиографии.

Глава I. История эволюции мухаммас в персидско-таджикской литературе

1.1. Место мухаммас в персидско-таджикском устном народном творчестве

В персидско-таджикской литературе к созданию строфических мухаммасов обращались многие поэты, что стало причиной развития и распространения этой литературной формы. Большая часть исследователей, например С. Имронов («Назаре ба мусаммати мухаммас» – «Взгляд на строфический мухаммас»), Ш. Рахмонов («Мусаммат, ташаккул ва таҳаввули он» – «Строфика, формирование и её эволюция»), Дж. Хикматов («Мухлиси Бадахшонӣ ва мухаммасоти ў» – «Мухлис Бадахшани и его мухаммасы»), считают, что мухаммас появился в творчестве отдельных поэтов, таких как Сузани, Азхари и Хаджу Кирмани. Эти ученые, изучив в творческом наследии упомянутых поэтов только этот жанр, высказали свои соображения, опираясь согласно на сведения доступных источников. Однако нужно отметить, что мухаммас занимал достойное место не только в персидско-таджикской письменной литературе, но и в устном народном творчестве. Народное творчество считается основным источником письменной литературы, в связи с чем ему необходимо уделить первостепенное внимание.

- Мухаммас происходит от корня арабского слова «хамс», т.е. «пять». В устном творчестве народов Ирана, Афганистана и Таджикистана можно встретить стихи и песни, сложенные в рамках пяти строк и имеющие единую или разную рифмовку. Наряду с этим, в мухаммасах обильно использована диалектная лексика, придавшая им простоту и стройность. Их формально-содержательная специфика свидетельствует, что данная жанровая форма как нельзя лучше подходила для выражения духа времени и

внутреннего состояния её создателя. Даже народные праздники и мероприятия народ проводил под напевы песен, сложенных в этой литературной форме. Эти образцы по тематике можно разделить на следующие группы: а) праздничные, б) посвященные определенным народным обычаям и ритуалам, в) сезонные, г) любовные д) жизненные, е) печальные и грустные, ж) элегические, з) шуточные, и) религиозные, к) социально – суфийские и другие. Они будут проанализированы по отдельности в других разделах.

Праздничные. В Бадахшане во время праздников «Бат-айём», который приходится на празднование «Навруза» (новый год в странах Центральной и Средней Азии – Х.Д.), и «Выход пар» («Ҷуфтбарон») девочки и мальчики во дворах и на улицах поют эту песенку, состоящую из пяти строк:

За один день до Навруза,
Когда с гор улетает зарево,
Мы видим и долю, и дневное пропитание,
С праздником весны поздравляем!
С праздником весны поздравляем!¹

Як рӯз пеш аз Наврӯзӣ,
Баъд аз кӯҳ паридани заргарӣ,
Мебинем ҳам ризқу ҳам рӯзӣ,
Шогун баҳор муборак!
Шогун баҳор муборак!... [99, 89]

Из текста песни видно, что он составлен для детей взрослым человеком с поэтической натурой. В песне говорится не только о связи полевых работ с наступлением Навруза, но и о гадании «доля и пропитание» («ризқу рӯзӣ»), которое проводится во время

¹ Здесь и далее стихи приведены в подстрочном переводе – Х.Д.

приготовления «бодж» (блюдо, готовившееся из мелко нарезанных субпродуктов с добавлением пшеничной крупы – Х.Д.)

Эти пятистрочные стихи и песни в устном народном творчестве отличаются простотой изложения и доступностью для понимания простыми людьми от мухаммасов, написанных профессиональными поэтами. Другое отличие мухаммасов, бытующих в устном народном творчестве, заключается в том, что в них обильно используется лексика местных диалектов. Более всего это наблюдается в мухаммасах, посвященных определенным сезонам года. Например, в песне «Бойчечак» («Подснежник»), в которой и рифмовка отличается от традиционных мухаммасов:

Пришла весна, пришла весна,
Весна с цветущими тюльпанами.

Пришла весна с сотней цветов,
То со снегом, то с дождями,
Поздравляем с новой весной!

Баҳор омад, баҳор омад,
Баҳори лолазор омад.

Баҳор омад ба сад алвон,
Ба як ҳис барфу як борон,
Баҳори нав муборак бод! [55, 138].

По тексту песенки можно понять, что создатель её использовал обычную бытовую лексику, звучание песенки - это народный напев, наполненный радостью от прихода весны. Для передачи состояния радости, атмосферы возрождения природы, тепла подобраны соответствующие слова, такие как лолазор - поле тюльпанов, характерная для горного климата резкая смена погоды: то дождь, то снег, что случается более всего весной. Другая строфа этой песни, описывающая подснежник, построена в форме традиционного

строфического пятистишия (мусаммати мухаммас) с рифмовкой ГГГГВ, т.е. четыре строки имеют одну общую рифму, а пятая строка рифмуется, как пятая строка первой строфы (банд):

Подснежние, подснежник,
Букетики – букетики цветочные.
С тонкой талией и как тростинка,
Любуйся ими, невестушка,
Поздравляем с новой весной!

Бойчечаке, бойчечак,
Даста-даста гулчечак.
Миёнборику химчак,
Тамошо кун келинчак,
Баҳори нав муборак бод! [55, 138].

Если приглядимся к рифмовке первой строфы стиха, то увидим, что первые две строки имеют одну рифму (аа), две последующие – другую рифму (бб) и пятая строка – отдельную рифму (в), которая повторяется в пятой строке второй строфы (банд). Таким образом, становится ясно, что эта песенка по рифмовке и структуре имеет форму мухаммаса. На эту песенку похож стих «Весна» («Баҳор»), подтверждающий высказанную мысль, потому что основная форма мухаммаса видна в отдельных его строфах:

Ум говорит: приди, успокой один стон души,
Послушайте, друзья, расскажу я о весне,
В неверном мире этом, возможно, останется, как память,
Жизнь свою я отдал за имя Истины (Бога – Х.Д),
Я целую пыль с ног поклоняющихся вину весны!

Ақл мегүяд: биё, як нолай дил ҳуш дор,
Бишнавед ёрон, ҳикоят мекунам ман аз баҳор,

Дар чаҳони бевафо шояд бимонад ёдгор,
 Ҷони худро аз барои номи Ҳақ кардам нисор,
 Ман бибӯсам хоки пои майпарастони баҳор! [19, 205].

Если создатель стиха в первой строфе муhamмаса применил традиционную форму, то в других строфах он изменил структуру стиха. Так, другая строфа этого муhamмаса построена по схеме рифмовки **аббба**, отражающей изменение рифмовки этого литературного жанра:

Щедрость, благодеяние льются от весенних деревьев!
 О, весна, ты не человек, я стал бы твоим слугой.
 Ты не стала свечой в мире, я тогда бы кружил вокруг тебя,
 У тебя нет хорошего блеска, я стал бы твоим покорным прислужником,
 Я целую пыль с ног поклоняющихся вину весны!

Файз меборад ба дунё аз дарахтони баҳор!
 Э баҳор, одам набудӣ, мешудам ман навкарат,
 Шамъ дар олам нашудӣ, мешудам гирди сарат,
 Партави хубӣ надорӣ, мешудам ман чокарат,
 Ман бибӯсам хоки пои майпарастони баҳор! [19, 205]

Приведем ещё один образец фольклорного муhamмаса, относящегося к группе сезонных стихов, о праздновании Хута (12-й месяц солнечной хиджры, соответствует 20 февраля – 22 марта, также означает последние зимние холода - Х.Д.) и неблагополучной погоде. В последних строках стиха явно использованы диалектные выражения, и этот стих подтверждает выше приведенный пример:

Прошел Хут, сезон зимы в наших сердцах остался,
 Но в хуте произошли волнения и беспорядки,
 Его холода и теплынь были по приказу Бога,
 Нет ни у кого вопроса, почему и за что,

Хут, если будет поступать по-своему, то старуху запрячет в
короб!

Хут гузашт, фасли зими斯顿 ба мақоми дили мо,
Лек, дар хут шудак шўришу ғавго барпо,
Сардиву гармии ин буд ба фармони Худо,
Нест касро сухане гуфта дар ин чуну чаро,
Хут агар ҳуттӣ кунад, кампира дар қуттӣ кунад! [55, 119].

Это пятистишие пели жители селения Нурундж, расположенного в низовьях реки Хингоб; во время празднования Хута вечером каждого третьего дня в мечети они разжигали костры и, водрузив на него чайник, попивали чай, пели и танцевали. Предположительно, автором этой песенки являлся Ахун Мулла Наим, и она состояла из 6 строф [79, 213]. В рифмовке этого муhamмаса явно видны изменения. Например, если посмотреть на вторую строфиу, то видно, что её третья строка свободная, т. е. не имеет рифмы. Все строфы соединяет рифма пятой строки, и она как бы подытоживает мысль.

Следует добавить, что в селениях Дубистун, Карагач, Муллавалад, Личак, Кахкаха, Сарисанг и других долины Гарма этот праздник называли Хути имами, т.к. жители упомянутых селений причисляли себя к роду имамов [79, 214].

Церемониальные. От предков нам в наследство осталось много различных церемоний, среди которых наиболее важными являются свадьба, венчание, праздник колыбели (гаҳворабандон), чаҳоршанбесурӣ (один из обрядов, которые совершаются в среду – Х.Д.), похороны и многое другое. Во время проведения этих обрядов и ритуалов народ в стихотворной форме выражал свои чувства и переживания. Например, у таджиков Афганистана перед свадьбой в семьях жениха и невесты родственники ведут разные церемониальные подготовки. Одна из них такова: специально украшают одну комнату всевозможными предметами быта, в красном углу комнаты ставят «два столика», куда провожают жениха и невесту под песню «Иди тихо» («Оиста буру»), которую

исполняют женщины. Эта песня имеет шесть строф (банд) по пять строк каждая, в конце каждой строфи повторяется первая строка первой строфи. Из-за этой особенности песню можно назвать строфическим пятистишием в форме тарджеъбанда (мусаммати мухаммаси тарчеъбанд). В этом пятистрочном стихе имеется ещё одна деталь, привлекающая внимание – это то, что третья строка, подобно структуре рубай, свободна от рифмы:

Тихо ступай, наша луна, тихо ступай,
 О, наша луна, наша подружка, осторожно ступай.
 О, гора цветов, кокетливо и с достоинством плавно ступай,
 Нашим сердцам хочется, чтобы ты осторожно ступала,
 Тихо ступай, наша луна, тихо ступай.

Оиста буру, мои ма, оиста буру,
 Ай мои ма, амрои ма, оиста буру.
 Ай хирмани гул, бо нозу тамкин бихиром,
 Ёни ке ба дилҳои ма оиста буру,
 Оиста буру, мои ма, оиста буру.

Сегодня ночью от радости птица в небе танцует,
 Стена отдельно и дверь отдельно танцуют.
 Осторожно иди, чтобы не раздавить их –
 Сердце от твоих шагов танцует,
 Тихо ступай, наша луна, тихо ступай.

Имшув зи хушӣ мурғи аво мерақса,
 Дивор ҷудову дар ҷудо мерақса.
 Оиста буру, то накунӣ, помолаш –
 Дил да қадами ту ҷо ба ҷо мерақса,

Оиста буру, мои ма, оиста буру [24, 112].

При проведении свадебных мероприятий мечтают об осуществлении своих самых заветных желаний, они хотят, чтобы невеста принесла с собой в дом жениха радость, счастье и благополучие. Обе стороны желают, чтобы молодые прожили в любви до старости и чтобы их дом был полной чашой. Все эти пожелания высказываются родственниками жениха и невесты в ночь свадьбы. Таким образом, все участвуют в проведении свадебных мероприятий.

Во время свадебных мероприятий поют также другую песню под названием «Роль» («Нақш»). Обычно её поют в ночь венчания (никох), когда направляются в дом невесты. Сначала её поют во дворе невесты, затем во дворе жениха сопровождающие его друзья. Эта песня состоит из шести строф по пять строк, первые две строки первой строфы повторяются в начале каждой последующей строфы, что придает песне особую привлекательность и музыкальность, своеобразное очарование и блеск, делает её эмоционально насыщенной и запоминающейся. Другая особенность этой строфы заключается в том, что третья строка повторяется в качестве четвертой строки, пятые строки всех строф связаны между собой словом «не ведающий» («нодоне»). Приведем две строфы:

О, мое сердце, каменная птица,
 Друг, моё сердце – степная птица,
 Я пошла в далекий путь, о, подружка,
 Я пошла в далекий путь, о, подружка,
 Принесла саженец цветка не ведающего.

Ҳай, дилам мурғи сандили ман,
 Дўст, дилам мурғи биёбон.
 Рафтам рохи дуродур, ёра,
 Рафтам рохи дуродур, ёра,

Овардам нихоли гуле нодоне.

О, мое сердце, птица каменная,
Друг, мое сердце – птица степная.
Этот цветок, куда повести нам, подружка,
Этот цветок, куда повести нам, подружка,
В дом Мирзогуль, не вedaющей.

Ҳай, дилам мурғи сандили ман,

Дұст, дилам мурғи биёбон.

Ин гула гучо барем, ёра,

Ин гула гучо барем, ёра,

Дар ҳавлии Мирзогуле нодоне [20, 11].

Любовные. В устном народном творчестве восхваление любви, влюбленности, привязанности считается одной из центральных тем среди молодежи и находится постоянно в центре внимания. В сокровищнице устного народного творчества мы находим целый ряд пятистрочных стихов, основная тема которых – воспевание земной любви и влюбленности. Среди них такие стихи, как «Влюбленный и возлюбленная» («Ошиқ ва маьшук»), «Не получилось» («Нашуд»), «Любимая» («Дилбари чон»), «Сколько времени прошло, о периликая, я люблю тебя» («Муддате шуд, эй париры, ман талабори туам»), «Уводит сердце, уводит» («Мебара дил, мебара»), «Девушка – монголка» («Муғулдухтар»), «Цветок уннаби» («Гули санцид») и другие. Так, стих «Влюбленный и возлюбленная» состоит из шести строф, схема рифмовки его такова: ббба, вввва и т.д. В этом муhamмасе в форме беседы мастерски отражен диалог двух влюбленных, которые открывают свои сердца друг другу:

Влюбленный говорил возлюбленной нежно:

Я расскажу тебе о свойствах мира,
 Напрасно не проводи свою жизнь в молодости,
 У того жизнь хороша, кто любит,
 Быстрее дай мне ответ, не задерживай!

Ошиқ бигуфт ба маъшуқ аз рӯи меҳрубонӣ:
 Ман сифати ҷаҳонро бо ту кунам баёни,
 Умрат макун ту зоєъ дар ҳолати ҷавонӣ,
 Қасро, ки ишқ бошад хуб аст зиндагонӣ,
 Зудтар бидех ҷавобам, шояд ки дар намонӣ!

Возлюбленная говорила влюбленному: выбрось из сердца печаль,
 Всяких речей, сказанных врагами, остерегайся,
 О глазах своих, полных слез, дай мне знать,
 О речах в твоей душе расскажи мне открыто,
 Чтобы никто не знал, я буду знать и ты!

Маъшуқ бигуфт ба ошиқ: ғамро зи дил бадар кун,
 Ҳар сухане, ки бошад аз душманон, ҳазар кун,
 Аз дидай пуробат, моро ту боҳабар кун,
 Аз гуфтаи китобат бар мо сухан асар кун,
 Қаси дигар надонад ман донаму ту донӣ! [21, 404-405].

Стих «Сколько времени прошло...» состоит из трех строф. Две первые строфы построены по форме мусамматного мухаммаса, т.е. пятистрочного строфического стиха; в последней строфе использована форма шестистрочного строфического стиха (мусаммати мусаддас). Другими словами, две первые строфы имеют традиционную рифмовку пятистрочного мусаммата по схеме ааааа, бббба, третья строфа же

содержит шесть строк, и схема её рифмовки такова: ввгггд. Первая строфа:

Сколько времени прошло, о периликая, я люблю тебя,
 Я навсегда раб моей любви, я очарован тобой,
 Я – жертва твоих жестоких ресниц,
 Я скован цепями твоих прекрасных кудрей,
 День и ночь я в мечтах о встрече с тобой.

Муддате шуд эй парирӯ, ман талабори туам,
 Бандаи ишқам ҳамеша, ман гирифтори туам.
 Ман шаҳиди новаки мичгони хунхори туам,
 Пойбанди ҳалқаҳои зулфи тотори туам,
 Рӯзу шаб андар ҳавои васфи дидори туам [21, 407].

В этом мухаммасе создатель стиха, сравнивая свою возлюбленную с пери, постоянно думает о ней и всегда ждет встречи с возлюбленной. Описывая свои переживания очень эмоционально и живо, он сравнивает возлюбленную с прекрасным Иосифом, ставшим символом небывалой красоты. Слушатель получает истинное удовольствие не только от описаний любовного чувства, но и от мастерского использования средств украшения речи, придавших стиху эмоциональность и экспрессию. В процессе исследования нами было замечено, что художественное мышление народа в мухаммасах отражают аллегории, загадки и символы. Определяя и отражая душевное состояние человека в тесной связи с художественными способами описания, они скрывают в себе некую тайну. Например, в связке с описанием темы любви используются, как аллегории, символы цветы и соловьи, пери, солнце и луна, звезды, одинка и косы, кудри и ресницы, берег реки и родник, тюльпан и роза, кеклик и голубка и многое другое, что помогает созданию эффективных, воздействующих на чувства слушателей картин и образов. Таким образом, в фольклоре сохранилось большое

количество пятистрочных стихов, основной темой которых является любовь и переживания, связанные с ней, по рифмовке и структуре они близки к строфическому пятистрочному стиху (мусаммати мухаммас). В них мы находим и другие схемы рифмовки, которые позднее вошли и в письменную литературу.

Печальные, горестные, фалак, мучения, чужбина и странствования.

В силу политической нестабильности, жестокой эксплуатации местными феодалами, люди в поисках лучшей доли покидали родные места и отправлялись в дальние страны. Простых людей особенно донимали неимоверно высокие налоги и пошлины, от которых они бежали в чужие места, оставив родных, близких и любимых где занимались поденной работой. Иногда эти скитания длились долгие годы.

Большинство уехавших в дальние страны таки не смогли вернуться на родину и из-за тяжелой работы и жизненных затруднений, печали и тоски по родным умирали вдали от родных мест. Стих «О судьба, ропщу от твоей жестокости» («Эй фалак, дод аз чафоят») может подтвердить высказанную мысль:

Я в этом увядшем мире нахожусь, будто в могиле,
Постоянно в мучениях и беде, в тяжелых условиях,
От ран, нанесенных временем, оба глаза полны крови и слез,
Я не свободен от все этого, сердце зажарилось, как кебаб,
О, небо, ропщу на твои мучения, ты меня пленником зиндана
сделало!

Ман дар ин дунёи афсар гаштаам зери туроб,
Доимо дар ранчу кулфат ҳастаму андар азоб,
Аз чароҳоти замон ду дидаам хун асту об,
Нестам холӣ аз ин ҳар чор, дилҳо шуд кабоб,
Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндан кардай!

От невзгод времени глаза полны крови,
Беды и печали для меня здесь стали друзьями,
Моя семья в печали обо мне, она измучена,
День и ночь она в печали, её место жизни теперь под забором,
О, небо, ропщу на твои мучения, ты меня пленником зиндана
сделало!

Аз чафоҳои замона дидаҳо хунбор шуд,
Кулфату ҳасрат ба ман ин чо рафиқу ёр шуд,
Аҳли байтам дар ғамам вобаставу абгор шуд,
Рӯзу шаб маъюс, маконаш ҳар таги девор шуд,
Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндон кардай! [22, 33].

Этот фольклорный мухаммас очень точно и впечатляюще отражает душевное состояние, страдания и мучения человека на чужбине. Душевное состояние лирического героя этого народного стиха находится в прямой зависимости от жизненных обстоятельств – от разлуки с семьей, родными и близкими, с родиной, разлука является следствием неблагополучных социальных условий автора стиха хотя лирический герой связывает свои мучения с превратностями судьбы. В то же время, несмотря ни на что, сочинитель мухаммаса не теряет надежды на встречу с родиной, родными и друзьями:

От мучений судьбы мы терпим бедствия,
Как саламандра горя, мы теряем себя,
Глаза устремлены на дорогу, в надежде увидеть друзей,
В условиях этого времени на голове пыль имеем мы,
О. судьба, ропщу на твои мучения, пленником зиндана меня

сделало!

Аз чафоҳои фалак хуни чигар дорем мо,
Чун самандар сӯхта аз худ гузар дорем мо.

Чашм ба рохи дидани дўстон назар дорем мо,
Дар муҳити ин замон хoke ба сар дорем мо,
Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндан кардай! [22, 33].

В другой строфе сочинитель стиха завидует тем, у кого всё хорошо, и использует для выражения своих чувств аллегории и иносказания. Например, соловей олицетворяет человека, у которого любовь соединилась с душой и только вместе с душой и уйдет. Этот человек пришел в этот мир, чтобы влюбиться и умереть ради любви [23, 14].

Соловьи от любви к цветам с улыбкой превратились в жаркое,
В каждом цветнике поют и смеются, не смыкая глаз.
Люди в любви поют и играют на чанге и рубабе,
Мои же стенания в небе закручены во сто крат,
О. небо, ропщу на твои мучения, ты сделало меня пленником
зиндана!

Булбулон дар ишқи гул андар табассум шуд кабоб,
Мезанад чаҳ-чаҳ ба ҳар гулзор, надорад ҳеч хоб,
Мардумон дар ишқу бозӣ, нағмаву чангу рубоб,
Оҳи ман андар фалак дорад ҳазорон печу тоб,
Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндан кардай! [22, 33].

В фольклорных мухаммасах народ выражает свое видение жизни, говорит о её перипетиях, рассуждает о добре и зле, справедливости и несправедливости, заботах о людях и жестокости и других жизненных явлениях. Так, народом подмечено, что зачастую подлые, никчемные, невежественные люди имеют авторитет и уважение, умные, образованные люди пребывают в нищете и влачат жалкое существование. В этих пятистишиях нашли отражение социально-политическая обстановка времени, действия невежественных чиновников

по отношению к ученым и людям искусства, из-за чего они были вынуждены бежать в другие страны и переживать все тяготы и мучения чужбины:

Подлые пользуются уважением и любовью у людей,
 Ученые же в эти времена пребывают в унижении,
 Честные, оставив родину, бежали куда угодно,
 Мы в тисках сотен переживаний в эти темные ночи,
 О, судьба, ропщу на твои мучения,
 Ты пленником зиндана сделало меня!

Нокасон дар назди мардум хуб азизу эътибор,
 Аҳли маънӣ гаштаанд дар ин замона хору зор.
 Ҳар кучо соҳибтамизон аз ватан карданд фирор,
 Мо ба сад ғурбат гирифторем дар ин шабҳои тор,
 Эй фалак, дод аз ҷафоят, банди зиндон кардай!

Посмотрите на мое желтое лицо и не спрашивайте о моих бедах,
 Услышьте горестные мои стенания и не спрашивайте о моих
 бедах,
 Посмотрите на мое бедственное положение и не спрашивайте о
 моих бедах,
 Сгорбленный мой стан увидьте и не спрашивайте о моих бедах,
 О, судьба, ропщу на твои мучения,
 Ты пленником зиндана сделало меня!

Ранги зардамро бубинеду менапурсед аз ғамам,
 Охи сардам бишнаведу менапурсед аз ғамам,
 Ҳоли тангамро бубинеду менапурсед аз ғамам,
 Қомати чангам бубинеду менапурсед аз ғамам,

Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндон кардай! [22, 33].

По стилистике и художественным приемам, содержанию и идейной направленности теме можно сделать вывод, что это строфическое пятистишие сочинено интеллигентным, образованным человеком, который, видимо, в силу неспокойной обстановки, политической нестабильности, попал на чужбину, где затем оказался в тюрьме. Горюя и мучаясь от такой несправедливости, он в стихах выразил свои чувства, свои страдания и боль, горе и печаль. В рифмовке он придерживается во всех строфах традиционной схемы: ааааа, бббба, последняя строка первой строфы «Эй фалак, дод аз чафоят, банди зиндон кардай» он использует как связующую строку между строфами и повторяет её в конце всех строф. Связующая строка по содержанию имеет характер подытоживания или заключения каждой строфы и украшает основную рифму мухаммаса.

Вдобавок нужно сказать, что такого рода стихи, отображающие социальное положение народа, его тяжелую судьбу, отношение к нему власть имущих, недовольство существующим положением и т.п., создавались в устном народном творчестве во все исторические эпохи. Особенно много таких мухаммасов было создано в эпоху феодализма, когда простой народ больше всего страдал от произвола чиновников разного ранга. Стихов, отражающих недовольство и протесты народа существующим положением, появлялось также много в периоды смены царствующих династий. Следовательно, можно прийти к выводу, что мухаммас в фольклоре сосредоточил в себе беды, страдания, печали и в то же время чаяния и мечтания о лучшей жизни простого народа, он смог выразить в эффективной, впечатляющей форме чувства и душевные переживания простых людей.

Элегические. В народе с древности и до сегодняшнего дня существует традиция в дни траура выражать скорбь об умершем в форме причитания. Особенno придерживаются этого обычая в сельских

местностях, там имеются специальные женщины, певцы элегий (марсияхонҳо). Большей частью они пели элегии, сложенные в память об усопшем, с перечислением всех его лучших качеств. Родители и дети слагали также горестные, полные печали и горя, элегии о своих близких. Например, в Кулябе популярен стих под названием «Юноша, душа отца» («Навчавон, чони падар»), сложенный отцом в память об утонувшем в р. Пяндж сыне по имени Мирзо. В этом стихе, состоящем из 11 строф, использована схема построения строфического пятистишия в 1, 3, и 10 строфах, а в 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, и 11 строфах использована схема строфического четверостишия:

Моя родина – Куляб,
 Проехав через неровности,
 Добрались до Куляба,
 Наш сын утонул в воде,
 Молодой был, душа отца.

Ватанамон буд Кӯлоб,
 Сайл кардем дар ҷойлоб.
 Хамбидем мулки Кӯлоб,
 Писарамон шуд ғарқи об,
 Навчавон, чони падар.

Я кричал, о, сын мой,
 Твой конь в воде, сам переплыви,
 Ответил: Я не могу переплыть,
 Где же переправа?
 Молодой был, душа отца.

Файрод кардам, э писар,

Аспут ба ов, худут бугзар.
Гуфт: Обам наметам гузар,
Кучо ҳаст чои гузар?
Навчавон, чони падар [19, 272].

Создатель стиха обильно использовал лексику диалекта местности, где произошло это печальное событие, и ярко и просто описал случившуюся трагедию. По использованной лексике можно предположить, что автор был простым человеком, но знающим канон стихосложения, потому что соблюдена рифмовка каждой строфы и весь стих упорядочен, хотя в глаза бросается изменение в рифмовке первой строфы. Схема рифовки этой строфы – **aaaаб** с добавлением соединяющей строки «Навчавон, чони падар», которая приводится в конце каждой строфы без изменения. Другие строфы построены по традиционной рифмовке.

В другом стихе, озаглавленном «Я остался один» («Мондаам танҳо»), так же использована форма построения строф мусамматного мухаммаса. Этот стих состоит из двух пятистрочных строф, схема рифмовки её такова: аaaaa, бббба, поэтому мы можем сказать, что это пятистрочная строфическая элегия:

Я – бродяга, как Меджнун, удивленный, остался одинок,
В разлуке с любимым другом в степи я остался одинок,
В поисках его, удрученный и удивленный, остался одинок,
С ума сошедший по лицу Лейли, я остался одинок, одинок,
Измученный и усталый, я без тебя остался одинок.

Мани овораи Мачнун ҳайрон мондаам танҳо,
Чудо аз ёри хештан дар биёбон мондаам танҳо,
Ба чустучӯи ӯ сарсону ҳайрон мондаам танҳо,
Ба савдои руҳи Лайлӣ чу танҳо мондаам, танҳо,

Харобам, дилфиғорам бе ту ҳайрон мондаам танҳо.

О, свет моих очей, дитя моё, ты был моим хозяином,
Горестно плачут в разлуке с тобой все собравшиеся и я, одинокий,
В трауре причитают, что Джурми остался одинок,
О, кокетливый стройный кипарис мой, почему ты скрываешься от
нас?

Все ушли, и я без друзей остался одинок.

Аё фарзанди нури чашм, маро ин дам будӣ соҳиб,
Бигирянд дар фироқат зор ҷамъи ҳозиру ғойиб,
Кашиданд сайҳа аз мотам, ки Ҷурмӣ монд бесоҳиб,
Аё, эй сарви нози ман, чӣ гаштӣ аз назар ғоиб?

Ҳама рафтанду ман беҳамнишион мондаам танҳо [23. 185].

Из второй строфы становится ясно, что отец плачет по дочери. В книге «Фольклор жителей истоков реки Зеравшан» приведено, что автором элегии был человек по имени Джурми, а в упомянутой книге она зафиксирована под авторством Одинаева Таджибая. Автор, жалуясь на то, что остался один после смерти дочери, что его кровинка исчезла с глаз людских, выражает свою душевную боль в разбираемой нами стихотворной форме. Надо отметить, что в фольклорных произведениях встречается немало пятистрочных стихов, сочиненных на элегические темы. Следовательно, можно сделать вывод, что форма строфического пятистишия имеет большие возможности для выражения элегических тем.

Сатирические, шутливые. Исследование фольклора разных регионов Таджикистана привело нас к выводу, что эта форма пятистишия (мухаммаса) использовалась народом не только для выражения темы праздников, описания их ритуалов, обрядов, описания

любовных чувств, печали и горя, страданий на чужбине и т.п., но и для выражения состояния радости, веселья, описания шуток, розыгрышей и стихов сатирического содержания. Верблюд и осел являются очень важными в хозяйстве животными, особенно в сельской местности, где они использовались и как транспортное средство. Видимо, поэтому народ всегда уделял им большое внимание. Так, в селениях шутники, восседая на верховом животном, проезжали мимо толпы народа, по улочкам и базарным рядам, шутя и веселясь, разыгрывая других, т.е радуя народ и поднимая его настроение. В книге «Фольклор Кулеба» имеется стих под названием «Мой осел охрип» («Харум гирифтай зунук»), состоящий из трех строф, две первые строфы содержат по пять строк и рифмованы по схеме строфического пятистишия. Третья строфа же имеет три строки и рифму по схеме строфического четверостишия (мусаммати мураббаъ). В этом стихе автор излил в сатирической форме свою обиду на то, что не имеет осла. Первые две строфы, состоят из пяти строк, первая имеет рифмовку ааааб, и вторая строфа зарифмована по схеме ввггб. Из построения второй строфы видно, что она имеет рифму месневи с добавлением связующей строки, и эта форма стиха не встречается в письменной литературе:

Моего осла повели за солью,
И мой осел охрип.
Принесите жидкую простоквашу,
Возможно, появится голос,
О, как обидно не иметь осла.

Харма бурдай ба нумук,
Харум гирифтай зунук.
Биёрен дуғи тунук,
Шояд бикшояд зунук,
Вой аламои бехарӣ.

Моего осла повели в Бальджуван,
 Принеся мне невыносимое горе,
 Из - за горсти ячменя,
 Обидели моего осла,
 О, как обидно не иметь осла.

Харма бурдан Балчувон,
 Карда ҹаври нотувон,
 Аз бахши як мушт кафа,
 Харакма кардай хафа,
 Вой аламои бехарӣ [19, 284].

На этот стих похоже стихотворение под названием «Поэма о двоеженце» («Достони дузана»), в котором высмеивается и подвергается критике двоеженство:

Послушай, о брат, мою поэму о двоеженце,
 Чтобы быть осведомленным о скрытой тайне двоеженства.
 Ночью до небес доходят стоны и вопли двоеженца,
 Только стенания и сожаления на устах у двоеженца.
 Будь хорошим слушателем, чтобы понять повесть о двоеженце.

Бишнав аз ман, э буродар, достони дузана,
 То шавӣ воқиф зи асрори ниҳони дузана.
 Шаб ба гардун мерасад оҳу фифони дузана,
 Оҳу вовайло бувад вирди забони дузана.
 Хуб сомеъ бош, то фаҳмӣ баёни дузана.

Каждый имеющий двух жен затем сожалеет об этом,
 От заискивания он приходит в удивление,

Каждый миг от ссор и скандалов жен своих он плачет и стонет,
Если же заговорит о разводе, то станет не мусульманином,
Не ступай, пожалуйста, на порог двоеженства.

Ҳар ки ду зан мегирад, охир пушаймон мешавад,
Аз хушомад гуфтана бисёр ҳайрон мешавад,
Ҳар дам аз ҹанги занонаш зору гирён мешавад,
Гар талоқ орад ба ҳарфаш, номусулмон мешавад,
По манех, зинхор андар осто ни дузана [93, 79].

В фольклоре можно найти много стихов, похожих на этот стих, содержанием которых являются сатира и юмор. Они приводят читателя или слушателя в хорошее настроение и вызывают улыбку или смех. В большей части такого рода стихов высмеиваются отрицательные черты характера человека, негативные явления в жизни и обществе и тому подобное. Людей, их декламирующих или поющих, называют шутниками или юмористами. Надо отметить, авторы шутливых и сатирических, юмористических стихов отличались красноречием, тонким вкусом, изящностью слога и, как правило, пользовались уважением и авторитетом, среди народа. Известно, что сочинители шутливых и сатирических стихов устраивали между собой соревнования по остроте шуток, точности и яркости сатиры, при этом они обогащали свой поэтический опыт. Такие собрания или кружки постепенно привлекали внимание царских дворцов, где их участники начинали новую творческую деятельность, приобретая большую известность и, с другой стороны, больший поэтический опыт. Несмотря на тематическую узость поэзии дворцовых кругов, ограниченность аудитории, в них выросло немало известных поэтов – сатириков. Можно добавить к сказанному, что эта фольклорная стихотворная форма оказала влияние на письменную литературу. Поэтов, использовавших в своих стихах шутки, юмор и насмешки, называли острословами. Одним из поэтов –

острословов был Сузани Самарканди. В его диване имеется шутливое пятистишие, состоящее из шести строф, сочиненное как сатира на некоего Ахмада и названное «Ахмад – локи лолаки» («Аҳмади локи лолакӣ»). Этот стих, как образец, мы приведем в другом разделе.

Религиозно – мистические. После появления различных течений ислама среди народа получили распространение религиозные традиции, праздники и мероприятия. В результате народ стал сочинять стихи в честь этих праздников и мероприятий, отображать в стихах религиозные церемонии, среди которых были и пятистишия (мухаммасы). Большая часть такого рода стихов была посвящена восхвалению Бога и его посланника на земле Пророка. И сегодня при проведении таких религиозных церемоний, как «Устранение трудностей» («Мушкилкушо»), «Старуха – вторник» («Бибисешанбе») и другие, люди используют эти стихи:

Любое намерение, замыслившееся ею, исполни, о Боже,
 Эту её семью благоустрой и обеспечь, о Боже.
 От болезней и ран излечи её тело, о Боже,
 Цветок её лица, подобное луне, заполни светом, о Боже,
 Это благодеяние старушек прими, о Боже!

Дар ҳар ният, ки кардаст, ҳосил биқун, Худоё,
 Ин хонадони эшон маъмур биқун, Худоё.
 Аз ранҷҳо танашро маъмур биқун, Худоё,
 Рӯйи гули чу моҳаш пурнур биқун, Худоё,
 Ин хатми бибиёнро мақбул биқун, Худоё!

Сегодня радуются чистые души духовных старцев,
 Сегодня - это благоприятность беседа старушек,
 Незыблимым сохрани, о Боже, всегда уважение к ним,
 Море милости открой, о Боже, для них,

Это благодеяние старушек прими, о Боже!...

Имрӯз шод оянд арвоҳи поки пирон,
 Имрӯз хуш ганимат ин сӯҳбати бибиён,
 Поянда дор, ё Рабб, доим иззати эшон,
 Дарёи файз бикшой, ё Рабб, ба рӯйи онон,
 Ин хатми бибиёнро мақбул бикун, Худоё!...

Сегодняшнее благодеяние, совершенное вами, даст вам результат,
 О, верующие, давайте, поднимите руки в молитве,
 От пещеры, полной огня, возможно, найдете освобождение,
 Вместе с гуриями и слугами войдете в рай,
 Это благодеяние старушек прими, о Боже!

Имрӯз, ки хатм кардед аз он мурод ёбед,
 Эй мӯъминон, биёед дасти дуъо бардоред,
 Аз нори пур зи оташ шояд начот ёбед,
 Ҳамроҳи хуруғилмон дар ҷаннаташ дароед,
 Ин хатми бибиёнро мақбул бикун, Худоё! [9, 9-10].

Из текста этой песни становится ясно, что она сочинена женщиной как молитва. Автор пятую строку: «Это благодеяние старушек прими, о Боже!» («Ин хатми бибиёнро мақбул бикун, Худоё!») использовал в качестве основной рифмы. Другими словами, при сочинении этой песни-молитвы автор полностью придерживался законов строфического пятистишия и мастерски зарифовал каждую строфу. По поводу церемонии под названием «Устранение трудностей старушками» («Бибимушкилкушо») существует предание, будто её основоположником является тетя по матери Бахоуддина Накшбанди (Мухаммад Бухараи, 1309 – 1389) [117, 91]. Если просмотреть биографию этого шейха, то узнаем, что его тетя жила в XIII – XIV вв. Отсюда вытекает, что пятистишие (мухаммас) уже существовало в XIII в., возможно, в устном

народном творчестве и раньше. Содержанием его были религиозные темы, народные традиции, праздники и различные обряды и ритуалы, описание природы и многое другое. Судя по сообщениям источников о поэтических соревнованиях на знание наизусть стихов не только других поэтов, но и собственного сочинения, то можно предположить, что люди старались показать свои поэтические таланты и ораторское искусство и красноречие. Поэтому народ выбирал любую стройную, приятную поэтическую форму, и по её схеме сочинялись стихи, зачастую смешивались разные жанры, образуя новые формы, какие мы часто находим в фольклоре. Так, у песни «В восхваление Панджшера» («Дар васфи Панчшер»), состоящей из 21 строфы, 9 строф имеют четыре строки и 12 строф – пять строк. Таким образом, её строфы построены смешанно. Для примера приведем две её пятистрочные строфы:

Как мне объяснить его атмосферу,
 Подобны раю и чарующие его сады,
 Находят исцеление больные от его воздуха,
 От дурного глаза. Богом да будет защищен он,
 Подобен садам рая Панджшер.

Чи гуна шарҳ месозам фазояш,
 Биҳиштососту дилкаш боғҳояш,
 Шифо ёбанд маризон аз ҳавояш,
 Зи чашми бад нигаҳ дорад Худояш.
 Назири боги Ризвон аст Панчшер.

От него во все стороны веют весенние ветерки,
 Сердце влюбленного, словно охотничьи львы,
 Перед своими возлюбленными они в стенаниях и мольбах,
 То смеются, то плачут и умоляют,
 Так что место для любителей вина – Панджшер.

В – аз он аз ҳар тараф боди баҳорӣ,
Дили ошиқ чу шерони шикорӣ,
Ба маъшуқони худ дар узру зорӣ,
Гаҳе хандон, гаҳе гирёну зорӣ,
Ки базми майгусорон аст Панҷшер [37, 152].

Необходимо отметить, что стиль пятистишия (мухаммас) и его разновидностей в фольклоре отличается от стиля пятистиший, существующих в письменной литературе. В фольклорных пятистишиях обильно использована местная разговорная лексика. Большая часть фольклорных пятистиший сочинены на темы празднования разных праздников и предварительной подготовки к ним, традиций, радости и веселья, в восхваление Всевышнего и его посланника пророка Мухаммада, великих личностей, отражены в них и трудности жизни, горе и печаль, любовь и привязанность и ежедневные бытовые проблемы.

Согласно сведениям источников, можно сказать, что, хотя пятистрочные стихи в устном народном творчестве не занимали видного места, но имея долгую историю, они начали зарождаться прежде всего в недрах фольклора, затем дальнейшее развитие получили в письменной литературе и окончательно сформировались в ней.

Различие между народными муhamмасами и литературными мы видим только в тематике и способе изложения мысли, другими словами, в использовании диалектной лексики и очень простого стиля. Например, по тематике мы их распределили на религиозные, любовные, бытовые, праздничные и сезонные, отражающие обряды и ритуалы, элегические и т.п. На наш взгляд, народ обратился к этой форме стиха потому, что у этой жанровой формы композиция полностью, ясно и кратко отражала изложенную мысль. Другими словами, сочинитель стиха при помощи основной рифмы мог сохранить непрерывность мысли во всех строфах.

В устном народном творчестве немало стихов, которые можно назвать пятистишием (мухаммас), потому что они образованы пятистрочными строфами и соответствуют канонам создания муhamмаса,

отвечая его жанровым требованиям. Необходимо отметить, что они сочинены разными формами рифмовки. Хотя, с точки зрения законов аруза, они не имеют серьезных недостатков, все они просты, ритмичны и изящны, и при их сочинении использовано достаточное количество средств украшения речи.

1.2. Распространение мухаммас в письменной персидско-таджикской литературе

Исследователи истории литературы стремятся досконально изучить каждую речевую форму с момента её зарождения, проследить её развитие и распространение до сегодняшнего дня.

Однако при этом в истории персидско-таджикской литературы полностью изучены не все жанровые формы литературы. Каждый литературный жанр имеет свои специфические особенности, которые становились предметом дискуссий исследователей, продолжающихся до нынешнего времени.

Действительно, отечественные и зарубежные литературоведы, уделив особое внимание персидско-таджикской поэтике, высказали свои мысли и соображения в своих трудах. Среди этих исследований имеются труды, в которых рассмотрены и разъяснены некоторые аспекты строфического пятистишия (мухаммаса).

Мухаммас (пятистишие) является одним из жанров строфики, в котором каждая строфа имеет пять строк (мисраъ). Мухаммас проявился в двух вариациях: одна из них – стих, написанный поэтом в виде пятистишия на ту или иную тему и имеющий оригинальное содержание, т.е. это самостоятельное творение поэта. Его называют оригинальным или свободным мухаммасом (пятистишием). Другая вариация – подражательное пятистишие (тазминӣ), его ещё называют «такхис». Её создают добавлением трех строк к каждому бейту газели какого-нибудь

другого поэта. На особенностях такого вида мухаммаса мы остановимся подробнее ниже.

Как известно из истории появления мухаммаса (мухаммасы Сузани и Азхари), вначале появился свободный мухаммас, содержанием которого были разные жизненные ситуации, земная, человеческая любовь и многое другое. При сочинении этого вида мухаммаса поэт чувствовал себя свободным, не стесненным никакими рамками и свои мысли и чувства мог изложить настолько полно, как ему это хотелось. Другими словами, все высказанные мысли, суждения в свободном мухаммасе являются продуктом воображения, мастерства и таланта самого поэта. Например, Имад Факех имеет такой свободный мухаммас:

О, от потока разлуки с тобой разрушены дома всех сердец,
Оставшихся без сердца огонь разлуки превратил в кебаб (жаркое),
У меня вопрос о разлуке, если соизволишь ответить,
Я вижу себя то ли бодрствующим, о боже, то ли спящим,
Я в таком состоянии после многих мучений.

Эй зи селоби фироқат хонаи дилҳо ҳароб,
Бедилонро оташи ҳаҷрат ҷигар карда қабоб,
Дорам аз ҳаҷрат саволе гар бифармой ҷавоб,
Ин ки мебинам ба бедорист, ё раб, ё ба ҳоб,
Хештанро дар чунин ҳолат пас аз ҷандин азоб [5, 417].

Свободных и подражательных мухаммасов в творческом наследии таджикских поэтов-классиков встречается много. Здесь можно упомянуть мухаммасы Хафиза Ширази, Абдурахмана Джами, Алишера Навои, Сайидо Нафиси, Шамсиддина Шахина, Мухаммадсайдика Хайрата, Садриддина Айни, Зуфархана Джавхари и поэтов литературных кругов Бадахшана и Гиссара, стихи которых большей частью написаны этой формой.

Интересно, что часть исследователей считают мусаммат (строфика) и его виды искусством поэзии, другая часть рассматривает

его как особую форму стиха. Так, Мухаммад ибн Умар Радуяни в своем труде «Тарҷумон-ул-балоға» («Переводчик красноречия») написал: «Мусаммат означает (сочинять стих группами) Его смысл таков, что поэт сочиняет стих и каждый его бейт будет состоять из четырех строк или больше, все части должны быть (написаны) одним метром до конца стиха и все рифмованы также до конца, что касается рифмы, она должна быть одинаковой или противостоять ей» [83, 70].

Здесь Радуяни представил мусаммат как художественное украшение стиха. По его словам, мусаммат – это такой стих, в котором использовано саджирование, т.е. рифмование прозы. Причину такого смешения формы стиха с художественным средством украшения речи Рахим Мусулмониён видит в том, что «мусаммат сформировался на основе искусства саджа и в девятом – десятом веках это направление, то есть формирование мусаммата, как формы стиха, продолжало развиваться» [67, 46].

Рашидуддин Ватват высказался о мусаммате почти так же, как Радуяни, прибавив два собственных замечания, которых нет у Радуяни. Автор «Ҳадоиқ-ус-сехр» («Сады волшебства»), с одной стороны, если ясно назвал мусаммат «искусством, художественным средством», то с другой - посчитал его стихом с использованием «саджъ» [67, 46].

Мысли Шамса Кайса Рazi о мусаммате и его разновидностях отличаются от высказываний Умара Радуяни и Рашидуддина Ватвата. По его характеристике мусаммата можно понять, что его и его разновидности он считает отдельной поэтической формой.

В последующие периоды развития истории персидско-таджикской литературы некоторые авторы трудов, такие как Ходжа Насриддин Туси, мусаммат так же считали мусаммат видом художественного украшения речи, в то время как другие ученые-теоретики – Шамс Фахри, Таджалхалови, Шарафуддин Рами и другие – указали на него, как на самостоятельную стихотворную форму и упомянули с своих трудах

много его видов. К ним можно причислить также Хусайн Ваиза Кашифи, который в своем трактате «Бадоэль-ул-афкор» («Удивительные мысли») говорит: «И этот вид стиха потому называют мусаммат, что в этом случае несколько бейтов рифмуют одной рифмой» [67, 61].

Атауллах Махмуд Хусайнин же, говоря о жанре мусаммат и его видах в своей книге «Бадоэль-ус-саноель» («Мастерство поэзии»), пишет о строфическом пятистишии (мусаммати мухаммас) следующее: «Второй вид – это тот вид, когда четыре строки рифмуют одной рифмой, а пятую строку - основной рифмой. Этот вид называют мухаммас (пятистишие)» [98, 48].

В «Энциклопедии таджикской литературы и искусства» это понятие разъяснено так: «Мухаммас (араб. – пятерица, пять штук чего-либо) является видом строфики (мусаммат), каждая строфа которого состоит из пяти строк. Рифмовка мухаммаса имеет такую схему: ааааа, бббба, вввва и т.д., и он общепринят в классической персидско-таджикской литературе» [121, 357].

В исследовании Ю.Бабаева мухаммас разъяснен так: «Словарное значение слова мухаммас – пятерица. Стих, строфа которого образована из пяти строк и первая строфа римована одной рифмой (ааааа), в других строфах четыре строки имеют свою рифму, а пятая строка каждой из них имеет рифму первой строфы, т.е. схема их рифмовки такова: бббба, вввва и т.д., - называется мухаммас» [57, 285].

Х. Мирзозаде в «Кратком словаре литературоведческих терминов» так объяснил мухаммас: «Мухаммас (араб. – «хамаса» – пять. Мухаммас – пятерица) – одна из лирических стихотворных форм, вид строфики, строфы которой состоят из пяти строк; строки её первой строфы рифмуются одной рифмой (по схеме ааааа), четыре строки последующих строф также имеют одну рифму, пятая строка же рифмуется, как первая строфа (бббба) и т.д.» [116, 81].

Иранский ученый доктор Сиrus Шамисо в книге «Литературные виды» считает, что мусаммат – «это, в общем, несколько строк, рифмованных одинаково (строфа мусаммата или тасмит), и одна строка с самостоятельной рифмой (нить мусаммата или строка тасмита), повторяющаяся несколько раз с разными рифмами, и в этом повторе те строки с самостоятельными рифмами рифмуются между собой по такой схеме: аaaaё, бббё, ввввё» [107, 187]. Далее автор книги «Литературные виды» правильно отмечает, что пятистрочную строфиу называют мухаммас. Рассуждая о ранних мусамматах как о художественном средстве украшения речи, он подчеркивает, что «старые мусамматы представляют собой общность бейтов, составляющих несколько кусков (строфа), эти куски имеют внутреннюю рифму, кроме концовки каждого куска, а куски концовок бейтов также имеют между собой рифмы и образуют внешнюю рифмовку стиха. Иногда такой стих называют саджированным стихом» [107, 187].

Автор «Тахавулоти шеъри форсӣ» («Эволюция персидской поэзии») Зайнулобиддин Муътаман так прокомментировал мусаммат и его виды: «Мусаммат – это стихотворные отрывки, которым придана форма стиха и в литературоведении термин, означающий стихотворный фрагмент, небольшой, с короткими строфами и единой рифмой, пяти или шестистрочный, и возможен вариант более короткий или более длинный. Последняя строка строфы имеет общую рифму с первой строфой, и все последние строки других строф рифмуются на эту же рифму» [114, 346].

Приведенные примеры доказывают, что часть иранских и таджикских ученых считают мусаммат и его виды средством художественного украшения речи, другая же часть признает его самостоятельной формой стиха. Те современные исследователи, которые мусаммат признали самостоятельной стихотворной формой, по мнению Абдунаби Сатторзода, подобно автору труда «Мусаммат, его

формирование и эволюция» Ш. Рахмонову, «допустили искажение» [91, 210].

Автор книги «Такмилаи бадеъи форсии тоҷикӣ» («Персидско-таджикские художественные дополнения») рассуждает так: «Понимание мусаммата (строфики) в качестве специфического вида поэзии – это современное понимание, но не без основания, потому что мусаммат или тасмит является и поэтической фигурой, и видом стиха. То, что Рашид Ватват назвал «древним настоящим мусамматом», является поэтическим средством украшения. Но то, что он назвал мусамматом, который «сочиняют иранцы», является видом стиха» [91, 210].

Как отмечает этот автор, мусаммат, или тасмит, который предшественники Мухаммад Радуяни и Рашид Ватват, исходя из наличия равных частей и способов их внутренней рифмовки, считали художественным средством украшения речи, т.е. искусством. В то же время мусаммат и его виды, с точки зрения таких ученых, как Шамс Кайс Рazi, Атауллах Хусайнини и другие, по способу рифмовки строк и строф являются видами поэзии.

Конечно, правильно, что мухаммас, являясь видом жанра мусаммата, состоит из пяти строк, но Атоуллах Махмуд Хусайнини в «Бадоъ-ус-саноъ» («Мастерство поэзии») называет мухаммас вторым видом мусаммата. Это высказывание можно объяснить, потому что мусаммат состоит из таких разновидностей: троестишие (мусаллас), четверостишие (мураббаъ), пятистишие (мухаммас), шестистишие (мусаддас), семистишие (мусаббаъ), восьмистишие (мусамман), девятистишие (мутассаъ) и десятистишие (муашшар). Эти виды разделены по количеству строк в строфе и мухаммас оказывается третьим видом мусаммата. Р. Мусулмонкулов, Х. Мирзозаде, Ш.Хусейнзаде, А. Мирзоев, исходя из рифмовки, объяснили мухаммас с классической точки зрения. Например, Х.Мирзозаде, объясняя мухаммас, пишет: «...Строки его первой строфы имеют одну и ту же

рифму (aaaaa), четыре строки последующих строф так же одинаковы, последняя, пятая строка имеет рифму первой строфы (бббба) и т.д.» [116, 81].

Как мы указывали выше, до сегодняшнего дня идут споры среди ученых о появлении и развитии мухаммаса. Например, когда А.Н. Болдырев в конце 40-х годов подготовил к печати «Избранное» Хафиза, редактором этого сборника был выбран устод С.Айни, т.е. отредактировав весь текст «Избранных» Хафиза, он изложил свои соображения. В том числе он высказался о мухаммасе, что и привлекло наше внимание. В изданных диванах приводился мухаммас Хафиза, будто написанный на газель Саъди. Этот факт С. Айни отрицает. Приводя несколько аргументов, он пишет: «Во времена Хафиза ещё не существовала такая поэтическая форма, как мухаммас, что подтверждается при изучении диванов поэтов, упорядоченных в те времена. Форма мухаммаса появилась после девятисотых хиджры (1494-95) и, начиная с тысячного года хиджры (1591-92), стала процветать» [36, 10]. А.Н. Болдырев, опираясь на текст древнейшей рукописи Хафиза Ширази, найденной известным иранским востоковедом Халхали в 1928 году, переписанной в 827 году хиджры (1423 г.н.э.), т.е. через 35 лет после смерти поэта, поддерживает мнение С. Айни: «В рукописи Халхали отсутствует мухаммас Хафиза на газель Саъди, который по другим рукописям очень известен, поэтому мы имеем полное основание сомневаться в подлинности этого мухаммаса» [36, 9]. Далее он пишет: «В рукописи 827 года совершенно отсутствуют маленькая поэма «Книга о музыканте» («Муғаннинома»), мухаммас, большая часть другой поэмы «Книга о кравчии» («Соқинома»), все тарджеъбанды, приписываемые Хафизу» [4, 11].

С. Имронов, выражая сомнение этим словам Айни, написал: «По вопросу появления мухаммаса мнение устода необходимо исправить. Потому что ... устод Айни не признает существование мухаммаса даже

во времена Хафиза..., и эти соображения устода не соответствуют исторической истине» [65, 93-94]. Далее С.Имронов излагает свое мнение так: «Возможно, в то время ему (С. Айни – Д.Х.) не были доступны литературные источники и диваны поэтов XIV-XV вв. или же устод не имел возможности искать их и все изучить» [65, 94]. С.Имронов приводит несколько предположений и, основываясь на труде Атауллаха Хусайни и диване поэта XII в. Сузани Самарканди, приходит к выводу, что мухаммас можно найти до Хафиза Ширази в творчестве поэтов XI – XII вв. Абумансура Мухаммада бинни Ахмада Хирави, Сузани Самарканди (XII в.) и других. Исследователь пытается утверждать, что мухаммас, зародившись намного раньше времени Хафиза, берет свое начало почти сразу после эпохи Рудаки. Хотя С.Имронов находит не много мухаммасов до времени жизни Хафиза, все же правильно пишет, что «подражательный мухаммас получает распространение в какой-то степени в связи с расцветом газели» [65, 92]. По словам Дж. Хикматова, «в процессе изучения труда Атоуллаха Махмуда Хусайни «Бадоеъ-уссаноеъ» («Мастерство поэзии») мы встретили одну строфиу мухаммаса персидско-таджикского поэта XII в. Абумансура Мухаммада ибн Ахмада с псевдонимом Азхори (Азхари – Д.Х.)...» [97, 59]. Этот ученый, приведя мухаммас Азхари, считает его своим открытием и в подтверждение мысли С. Имronova добавляет: «Я думаю, что эта наша находка подтверждает приведенные выше рассуждения литературоведа С. Имronова» [97, 59]. Считаем необходимым отметить, что С.Имронов в своей статье, написанной на материале «Бадоеъ-ус-саноеъ» («Мастерство поэзии») Атоуллаха Махмуда Хусайни, поправляет высказывание устода С. Айни, приведя ту самую строфиу из мухаммаса Азхари из книги Атауллаха Махмуда Хусайни. Получается, Дж. Хикматов не принял во внимание этот факт из статьи С.Имронова.

Надо сказать, что в XII в. поэты сочиняли мухаммасы уже в их совершенной форме, т.е. с завершенной, используемой в настоящее время

структурой и рифмовкой. Но, к сожалению, сегодня нам доступны не все созданные в то время мухаммасы. В некоторых антологиях и баязах сохранились лишь отрывки строф, мухаммасы, иногда не полностью, приведены в теоретических трудах в качестве образцов. Таким образом, до сегодняшнего дня не дошли целые, завершенные мухаммасы поэтов, живших до XII в. Такие исследователи, как А. Мирзоев, С. Имронов, Ш.Рахмонов, Дж.Хикматов и другие, основываясь на материалах антологий и баязов и теоретических письменных памятников, высказали свои мнения по поводу зарождения и расцвета мухаммаса и пытались доказать существование мухаммаса до XII в. Как мы уже указали, один из теоретиков литературы, автор «Бадоэй-ус-саноэй» («Мастерство поэзии») Атоуллах Махмуд Хусайнин, доказав существование мусамматного мухаммаса (т.е. строфического пятистишия) в XII в., показал, что поэты того времени уделяли внимание этому жанру, сочиняя мухаммасы строфикой. В качестве образца Атоуллах Махмуд Хусайнин в своем трактате привел одну строфи из мухаммаса Азхари, поэта XII в. Эта строфа такова:

Жемчуга рассыпала рука тучи вокруг цветников,
И из изумруда показал головку бутон, словно чистый рубин.
Если сможешь, иди теперь, как тюльпан, стань бокалом вина,
Или же каждую ночь иди к ногам цветка, хмельной и измученный,
С кубком в руках до рассвета будь в объятиях.

Гавҳарафишон шуд бар атрофи чаман дасти сахоб,
В-аз зумуррад сар бурун зад ғунча чун ёкути ноб.
То тавонӣ рав, кунун чун лола шав ҷоми шароб,
Варна боре ҳар шабе рав пои гул маству ҳароб.
Бо суроҳӣ то сахаргоҳ даст дар оғӯш кун [98, 48].

Атоуллах Хусайнин при объяснении тасмита из всех его видов выбрал только мухаммас (пятистишие). Другими словами, когда нужно было дать объяснение видам строфики (мусаммат), вместо

четверостишия (мураббаъ), шестистишия (мусаддас) и восьмистишия (мусамман), он привел в качестве примера, только строфиу четверостишия (мухаммас): «...четыре строки имеют одну рифму и пятую строку рифмуют основной рифмой. И этот (стих) называют муhamмас (пятистишие)...» [98, 48]. Атоуллах Махмуд Хусайни назвал муhamмас вторым видом мусаммата. По нашему мнению, видимо, этот теоретик троестишие (мусаллас) считал не относящимся к строфике (мусаммату). Возможно, ещё потому, что в те времена строфическое троестишие не привлекало внимания поэтов, или же этот вид строфики оказался ему не доступным. Исправляя его, мы констатируем, что пятистишие (мухаммас) является третьим видом строфики (мусаммата).

Таджикский литературовед Ш. Раҳмонов в книге «Мусаммат, ташаккул ва таҳаввули он» («Мусаммат, его формирование и эволюция») говорит об истории появления муhamмаса: «Первый образец муhamмаса (пятистишия), после четверостишия, шестистишия, восьмистишия и других видов мусаммата, мы находим у Сузани. В диване этого поэта имеется раздел «Мусамматоти ҳазломез» («Шутливые строфические стихи»), и в его конце приведен муhamмас, сочиненный в сатирическом и шутливом тоне, в котором подвергнуты критике человек аморального поведения и его неприличные качества:

О, все арабы, вспыльчивые и открытые,
Тихо влияющие на других, Бог на них будет давить,
Поклоняющиеся хлебу, больше, чем звезды,
Тот, кто был из шутников, становится другом униженных,
Удивительный раб - этот Ахмад - локи лолаки.

Эй ҳама тозиборагон, сареву ошкорагон,
Як-яку чумла корагон, раб дар вамағ фишорагон,
Бар сари нон назорагон, пештар аз ситорагон,
Он ки буд аз хайёрагон, гашта зи ёри хорагон,
Турфа ғулом – бораи Аҳмади локи лолакӣ» [81, 48].

Этот мухаммас Сузани Самарканди состоит из шести строф, последняя из которых заканчивается такими строками:

Потрепанный Ахмад, постоянно беспечный, лишенный крова,
Выпил вина не много и не мало и упал на землю животом,
При том всем иногда работает за мелочь,
Несет в руках лоскут, как знамя, и напевает ламу лам,
Удивительный раб – этот Ахмади локи лолаки.

Аҳмади лок дам ба дам хонанаварди беситам,
Хўрд шароб бешу кам барзад бар замин шикам,
Бо ҳама к-он-ш дам ба дам коркунанда чун дирам,
Бурд ба дасти чап алам дам ламу дам ламу лам,
Турфа ғулом – бораи Аҳмади локи лолакӣ [41, 43].

Как видно из структуры этой строфы, поэт сочинил щутливый мухаммас в подражание и следование и прибавил к нему одну строку. Поэт здесь в некоторой степени подражает Ломеи и Санай (поэты XII в.), причем он продолжил их четверостишия сознательно, с умом и логично.

Ш.Рахмонов обращает внимание на то, что «Сузани в этом стихе применил новшество не только в форме, но и в содержании и теме», и это утверждение ученого, на наш взгляд, правильно [81, 48].

Давлатшах Самарканди в своей «Антологии поэтов» пишет: «Катран (Табрези, поэт XI в. – Д.Х.) много усилий приложил в сочинении трудных стихов, таких как четверостишие (мураббаъ), пятистишие (мухаммас), и стихов с двойной рифмой («зуқофиятайн») и других» [89,35]. Таджикский литературовед Мухаммад Ансор выступает против этой мысли Давлатшаха Самарканди, считая, что «...Катран не имел возможности написать мухаммас, потому что эта форма стиха в персидско-таджикской литературе появилась гораздо позже» [90, 148]. По нашему мнению, нельзя отрицать высказывание автора антологии. Если бы у Катрана не было мухаммаса, известный ученый при

ознакомлении с наследием Катрана не мог допустить оплошность и написать «мухаммас». В «Ал-муъджам» Шамса Кайса Рazi [84, 311] указывается на наличие видов тасмита в ту эпоху, в диване Сузани Самарканди также имеются мухаммасы [41, 431], и в «Мастерстве поэзии» Атоуллах Махмуд Хусайнi [98, 48] приводит эту форму стиха из творчества Азхари (поэт XII в.). Приведенные факты свидетельствуют в пользу существования мухаммаса в период творчества Катрана. Можно предположить, что сочинение мухаммасов началось в XI в., возможно и раньше. Из поисков и наблюдений вытекает, что чем глубже мы вникаем в историю персидско-таджикской литературы и вообще в сохранившиеся литературное наследие наших предков, тем больше выявляются её неизученные, темные страницы. Мухаммас, как мы уже отмечали, на сегодняшний день не исследован всесторонне, подробно и глубоко, поэтому возможно предположить, что мухаммасы, написанные в X – XI вв., не сохранились и не дошли до нашего времени. По нашему мнению, эта стихотворная форма берет свое начало с X – XI вв., потому что в этот период бурно развивалось написание касыды (ода), и мы в композиции касыд этой эпохи находим мухаммасы. Этот факт проявляется в том, что поэты, вдохновившись творчеством или отдельным произведением какого-либо стихотворца, по-своему продолжают и усиливают мысли этого поэта. Это явление, в свою очередь, становится причиной появления и распространения новой формы стиха.

Существование мухаммаса в XII и XIII вв. в наследии таких поэтов, как Сузани и Азхари, видимо, было обычным явлением. В XIV – XV вв. же эта поэтическая форма использовалась почти всеми поэтами, стала весьма популярной, появились такие её разновидности, как свободный мухаммас, подражательный и с введением псевдонима поэта в канву пятистишия. Другими словами, мы можем сказать, что уже в эту эпоху мухаммас стал очень известной поэтической формой. Как сказал о мусаммате Хусайн Ваиз Кашифи в своем труде «Бадоеъ-ул-афкор»

(«Художественность мысли»): «...И мусаммат имеет разновидности, прославленными являются четверостишие (мураббаъ), **пятистишие (мухаммас)**, шестистишие (мусаддас), восьмистишие (мусамман) и десятистишие (муашшар), и можно назвать ещё и другие...» [67, 61].

Группа исследователей, к которым относятся Х.Мирзозаде и Ш.Хусейнзаде, считает создателем мухаммаса Хаджу Кирмани. Из его творческого наследия до нас дошли четыре мухаммаса. Здесь нужно специально подчеркнуть, что мухаммасы Хаджу Кирмани имеют особую притягательность, свежесть и новизну:

Без приглашения не должна приходить возлюбленная,
Без вина лепесток цветка не должен выпускать шипы,
Наша цель от этих речей,
Просьба, о, влюбленные с приятным поведением,
Вино, о, добрые весельчаки и шутники.

Бе талаб дар назар наёяд ёр,
Бе тараб барги гул намояд хор,
Ҳаст мақсуди мо аз ин гуфтор,
Талаб, эй ошиқони хушрафтор,
Тараб, эй некӯвони ширинкор [45, 170].

В XIV в. Хаджу Кирмани открыл подражательный мухаммас и обогатил его любовным, пейзажным и описательным содержанием. Эта притягательная и стройная поэтическая форма в последующем получила развитие в творчестве Имада Факеха, Ибн Ямина Фарьюмади, Бадри Ширвани, Исмата Бухорои и ряда других поэтов. Действительно, Хаджу является одним из тех поэтов, которые, воздержавшись от использования большого количества образов, большее внимание уделяли содержанию, логике, способу достижения цели, воздействующему изложению мыслей. Его стихи, написанные стилем «невероятной простоты» (саҳли мумтанеъ), действительно просты и большей частью написаны народным

языком. Он описывает возлюбленную очень зримо с присущими ей положительными свойствами, вызывающими восхищение и любовь. Наряду с этим, мы можем видеть образы других персонажей, достойных уважения, любви и содержащих в себе скрытые тайны:

Любимая, со сладким смехом твоим живая вода пролилась,
 Из выющихся кудрей мускус на лепесток жасмина пролился,
 Когда перо вечного художника нарисовало твой портрет,
 Цепи ночи из твоих ковров создали дни,
 Чтобы это сумасшедшее сердце заковалось в цепи.

Чоно, ба шакарханди лабат оби ҳаёт рехт,
 В-аз зулфи кажат ғолия бар барги суман рехт,
 Чун хомай наққоши азал нақши ту омехт,
 Занчири шаб аз фарши ту айём дарангехт,
 То ин дили девона ба занчир баромад [45, 175].

Процесс исследования показал, что до XV в. в сочинении мухаммасов были более активны, по сравнению с другими поэтами, Хаджу, Имад Факех, Хафиз, Ибн Ямин Фарьюмади, Исмат Бухори, Бадри Ширвани, Фани. Они обращали внимание не столько на форму, сколько на идейное содержание, рифму и метрику, строго следили за связностью строф между собой, за тем, чтобы последующие строфы усиливали и поддерживали тему, выраженную в первой строфе. Всё это давало возможность поэтам выразить свои мысли ясно, объемно, мастерски используя художественные компоненты, создающие стиль произведения. В качестве примера приведем две строфы из мухаммаса Исмата Бухори:

О, мучающая кокетка, не любящая, о, Боже,
 Не удаляй меня, потерявшего себя, от её взора,
 Не определяй мне судьбу, полную мучений и страданий,
 О, ты, которая пренебрегла обычаем верности,
 Сразу не забудь, что я существую.

Если в городе покажешь, словно пери, свой лик,
 Разум, и ум, и сознание у людей украдешь,
 Словно китайский мускус на пути китайских красавиц,
 Если распустишь один из черных, пахнущих мускусом кудрей,
 То вокруг тебя никто не будет вдыхать аромат китайского
 мускуса.

Эй шүхи ҷафопешаи бадмехр, Худоро,
 Аз ҷашм маяндоз мани бесару поро,
 Тақсир макун дар ҳаққи ман ҷавру ҷафоро,
 Эй он ки барандохтай расми вафоро,
 Якбора фаромӯш макун ҷониби моро.

Дар шаҳр агар ҳамчӯ парӣ чехра намоӣ,
 Ақлу хираду ҳуш зи мардум бирабоӣ,
 Чун нофай Чин дар раҳи туркони хитоӣ,
 Гар як гиреҳ аз қокули мушкин бикушоӣ,
 Дар даври ту қас бӯ накунад мушкин хиторо [6, 67].

Таким образом, в этот период сочинение мухаммасов в персидско-таджикской литературе развивалось и набирало силу. Мухаммас уже имел свою форму, свою тематику и содержание, особую схему рифмовки. Поэты последующих веков, продолжив эту традицию, внесли свою огромную, бесценную лепту в развитие и расцвет этого поэтического жанра.

Усилиями и талантом таких поэтов, как Джами, Навои, Мушфики, мухаммас в XV – XVI вв. получил особую свежесть и душевность, затем, в XVII – XVIII вв., достиг высокой ступени расцвета в творчестве поэтов Сайдо, Бедиля, Вораса, Мунши, Шухи, Хазика,

Гулхани, Фарига, Фитрата Варданзехи, Вазеха, Иса, Шахина, Савдо, Музтариба, Мухлиса, Хасрата, Кашифа, Сами, Хаджи, Сипанди, Туграла, Сахбо и многих других.

Сайдо прославился в истории таджикской литературы тем, что сочинял мухаммасы на лучшие газели поэтов-предшественников и своих современников. Он выбирал для своих мухаммасов лучшие и известнейшие газели таких сладкоречивых поэтов, как Саид, Рафель, Джами, Санджар, Мушфики, Мухташам, Ираки, Вахши, Урфи, Бадеъ, Назири, Калим и другие, и под завесой их мыслей высказывал то, что волновало его самого. По словам С. Айни, «Сайдо из всех форм стиха большую склонность имеет к сочинению мухаммасов. Добавив к бейтам других поэтов три свои строки, он пишет подражательный стих в форме мухаммаса. Большая часть его мухаммасов сочинены на газели Саиба. Лучший образец мухаммаса Сайдо представил именно на газель Саиба» [53, 117]. Приведем пример мухаммаса Сайдо на одну из известных газелей Саиба:

Перламутром жемчуга, скрывающего тайну, являются мои уши,
Родником моря смыслов является мой бокал для вина.
Волной бури разума являются движения моих объятий,
«Волнения моря речей исходят из горячего моего сердца,
Замком для сокровища смыслов являются мои молчащие губы»

Сайдо, меня требуют со всех сторон,
Мой вкус остановился на разнообразии смыслов,
Мое перо унесло сердца присутствующих и отсутствующих,
«Если даже не дойдут мои речи до обоих миров, Саид,
Ласки любви зато входят в мои обязанности».

Садафи гавҳари асрори ниҳон, гӯши ман аст,
Чашмаи баҳри маъонӣ, қадаҳи нӯши ман аст.
Мавҷи тӯфони хирад ҷунбиши оғӯши ман аст,

«Шўри дарёи сухан аз дили пурҷӯши ман аст,
Куфли ганчинаи маънӣ лаби хомӯши ман аст».

Сайдо, хаст талабгори ман аз ҳар ҷониб,
Табъи ман ҷо шуда бар маънни рангин толиб,
Хомаам бурда дил аз ҳозиру ҳам аз ғоиб,
«Нарасад чун сухани ман ба ду олам, Соиб,
Ишқро дasti навозиш ба сари дӯши ман аст» [12, 527].

Здесь Сайдо добавил к каждому бейту Сайба три строки и довел их до пяти строк. С другой стороны, подобный подход можно рассматривать, как желание войти в творческую лабораторию другого поэта и, с целью испытать собственные возможности, силы и талант, написать стих на те же метр, рифму, тему и содержание. Мухаммасы поэта ещё при его жизни получили признание и были замечены многими выдающимися поэтами, получив их высокую оценку. Малехо Самарканди писал: «Его мухаммасы являются самыми красивыми в букете его стихов, нет газели, на которую он не написал бы мухаммас» [70, 77]. Как пишет Ш. Рахмонов, «в персидско-таджикской поэзии Сайдо Насафи является поэтом, который по сравнению со всеми поэтами прошлого, своими современниками и поэтами последующих поколений больше всех написал мухаммасов, и подавляющая часть его мухаммасов, будучи ответами или подражанием, являются тахмисами на газели других поэтов» [81, 117]. Рассматривая это высказывание Ш. Рахмонова, Дж. Хикматов рассуждает так: «По нашему мнению, мысль Ш. Рахмонова о том, что Сайдо написал, по сравнению с поэтами прошлого и своими современниками, больше мухаммасов, правильна. Однако с тем, что Сайдо написал больше мухаммасов, чем последующие поэты, мы не можем согласиться» [97, 59]. Этую мысль он высказал на основании мухаммасов Мухлиса Бадахшани, у которого в поэтическом наследии которого насчитывается 234 мухаммаса. Дж.

Хикматов, признавая ошибочным высказывание Ш. Раҳмонова, считает: «...Мухаммас именно в творчестве Сайидо переродился, обретя новый дух и возможности, и Сайидо смог заложить основу школы написания мухаммасов в персидско-таджикской литературе. Поэты, творившие в последующие века, стремились стать достойными учениками этой школы. Большей частью они следовали языку, стилю мухаммасов Сайидо, которые были очень просты и благозвучны, также старались следовать ему в создании высокого содержания» [97, 59].

В литературном круге Бадахшана многие поэты сочиняли мухаммасы, например Мухлис, Муборак, Махфи, Джъфари, Мирзо Имад, Шохфутур, Джирми, Мулла Теми, Одил Шугни. В гиссарском литературном круге свой вклад в развитие мухаммаса внесли такие поэты, как Хасрат, Пари, Ирси, Джазби, Рази, Дабир, Хатиб, Хали.

В XVIII –XIX вв. в основу стихов, написанных в этом жанре, легли религиозные и суфийские идеи. В этот период немало мухаммасов поэты посвятили восхвалению Творца, его посланника Мухаммада и его четырех сподвижников. Это были стихи, полные высоких философско-религиозных тем и содержания. Одним из поэтов этого периода истории таджикской литературы был Абулхай Муджахарфи, мухаммасы которого могут быть подтверждение выше высказанной мысли. Его мухаммас, посвященный восхвалению Его высочества Мухаммада Избранника (да будет мир над ним), состоит из 95 строф, т.е. из 475 строк, и начинается следующей строфой:

Добро пожаловать, о жемчуг сокровищницы верности,
Попугай сада красноречия, царь трона достаточности,
Мечтаю обойти твои сады, о Избранник,
О, Посланник бога, или царь на троне указывающего путь,
Восторг от твоей веры дарит зеркалу сердца чистоту.

Ассалоту вассалом, эй гавҳари кони вафо,

Тұтии бөғи фасоҳат, шоҳи тахти қул-кафо,
 Орзу дорам тавофи равзаат, ё Мустафо,
 Ё Расуллұллоҳ, ё шоҳи сарири астафо,
 Шавқи динат медиҳад оинаи дилро сафо [46, 90].

Этот мухаммас Абулхайя Муджахарфи заканчивается строфами, в которых, согласно традиционным канонам написания мухаммаса, приведен псевдоним поэта. Но псевдоним упомянут не в последней строфе, а в предпоследней:

Я раб Абдулхай в восхваление Сайида благодетельного,
 Словно молитву завершил этот мухаммас,
 Кравчий восторга от опьяняющего вина наполнил кубок,
 Сердце желает постоянно пить это опьяняющее вино,
 Для Хизра души это источник живой воды.

Банда Абдулхай ба васфи Сайиди хайруланом,
 Бо муночоте ба ҳам кард ин мухаммасро тамом,
 Соқии шавқ аз майи мадхүш, чу пур кардаст чом,
 Дил ҳамехоҳад, ки нұшад бодаи мадхүш мудом,
 Хизри ҷонро ин бувад сарчашмаи оби бақо [46, 99].

Анализ мухаммаса показал, что Абулхай Муджахарфи, хотя и придерживается структуры и рифмовки этой формы стиха, всё же уделяет больше внимания его содержанию. Исследование поэтического наследия этого поэта также показало, что он писал мухаммасы на лучшие газели Хафиза, Эмир Хосрова Дихлави, Захири, Муъини, Хилали, Мавлана Джами, Саиба, Бедиля, Кудси, Гиясиддина, Имло Бухорои и Хазика. Его мухаммасы отличаются отшлифованностью, плавностью, его добавленные строки к бейтам выбранных для мухаммаса газелей поэтов прошлого или его современников приятны, гармоничны и изящны. В XIX в. были известны ряд поэтов, у которых так же была большая

склонность к сочинению мухаммасов. Они трансформировали газели поэтов прошлого, в которых преобладали мотивы пессимизма и печали, обусловленные состоянием общества их эпохи, таким образом, чтобы в них чувствовалась атмосфера их времени и состояние современного им общества. В качестве образца приведем две строфы из мухаммаса Сипанди, написанного на газель Бедиля:

Не опирайся на удачи судьбы, заботящейся о подлых,
Двухдневное, короткое время не трать на внешнюю пышность,
Не занимайся сбором серебра и золота,
«О, обвиненный в наслаждении жизнью, не болей о богатстве,
Здесь нет чистого осадка, не пугайся кубка».

Такя бар иқболи ҷоҳи ҷархӣ дунпарвар макун,
Фурсати дурӯзаро масруфи карру фар макун,
Шуғл бар ҷамъияти асбоби симу зар макун,
«Эй, ба ишрат муттаҳам, сомони дарди сар макун,
Дурди соғӣ нест ин ҷо, ваҳм бар соғар макун».

Тот, кто является Меджнуном, скитальцем пустынь небытия,
Он близкий друг священного дворца Всевышнего,
Мелодии танбура любви являются дарющими душу и жизнь,
«Пальма цветника сумасшествия вне корня, красивая мелодия,
О, тишина, наши стенания не делай оберегающими дыхание»

Он, ки Мачнуни биёбонгарди сахрои фаност,
Маҳрами хоси ҳарими боргоҳи кибриёст,
Нағмаи сози муҳаббат рӯҳбахшу ҷонфазост,
«Нахли гулзори ҷунун аз реша берун хушнавост,
Эй ҳамӯшӣ, нолаи моро нағаспарвар макун» [8, 369].

Один из поэтов этого времени Ходжи Ҳусайн Ҳатлони (1868-1917)

оставил после себя 19 мухаммасов. Содержанием его мухаммасов являются восхваление великодушнейшего Посланника, его чистых четырех сподвижников, великих личностей исламского мира, пропаганда идей ислама, борьба против ереси и злодеяний и другие суфийские темы, всё это является показателем оживления и глубокого проникновения в поэзию религиозно-суфийских тем. У Хаджи Хусайна Хатлони имеется мухаммас, озаглавленный «В восхваление Пророка», одну строфи из которого мы приведем:

О, твое лицо жаждут видеть люди и мир,
Без твоего света не будет светел горизонт,
По красоте и привлекательности в мире ты один,
Тепло твоего лица согревает душу,
О, восхваление твоей красоты не вместится в сто листов.

Эй рӯи туро одаму олам шуда мушток,
Бе нури ту равшан набувад дидаи оғоқ,
Дар ҳусну малоҳат ба ҷаҳон омадай ток,
Аз гармии руҳсори ту ҷонро ба табу ток,
Эй мидҳати ҳусни ту, нағунҷад ба сад авроқ [25, 232].

Таким образом, исследовав мухаммас, мы пришли к выводу, что в различные периоды развития истории литературы он занимал разные места на поэтической арене. Этот жанр, несмотря на неблагопрятные моменты таджикской литературы, продолжал формироваться и развиваться. По тематике, использованию художественных средств украшения речи, охвату событий, способу изложения мухаммас отличался в творчестве разных поэтов, но во все периоды развития литературы он сохранял свою классическую форму. Нужно отметить, что одной из причин неизученности к сегодняшнему дню всех видов строфического стиха, в том числе мухаммаса, является то, что не все наследие поэтов времени появления мухаммаса дошло до нас. В

новейшей персидско-таджикской литературе эта поэтическая форма имеет определенные особенности, которые требуют отдельного исследования.

1.3. Особенности сочинения мухаммас в начальный период его развития (XII-XV вв.)

Со времени появления и до сегодняшнего дня немало поэтов испытывали свои возможности и талант в сочинении мухаммасов. Эта гибкая поэтическая форма, приспосабливаясь к требованиям времени, политическому, социальному, экономическому и духовному состоянию общества, изменяла тематику, содержание и даже схемы рифмовки. Другими словами, поэты, ищущие новшеств, желающие изменить застывшие поэтические формы, внесли в эту форму много новаций. Хотя пятистишие (мухаммас) появился на литературной арене позже других форм строфики – четверостишия (мураббаъ) и шестистишия (мусаддас), но по сравнению с ними он больше пришелся по вкусу поэтам, многие из них писали мухаммасы, а были и такие, кто всё свое творчество посвятил этой форме стиха.

По мнению большей части исследователей, в формировании мухаммаса весьма велика заслуга Хаджу Кирмани. Но необходимо заметить, что и до Хаджу Кирмани были поэты, слагавшие мухаммасы, - Сузани Самарканди (XII), Абумансур Ахмад Хирави (XII), в диванах которых мы находим стихи, написанные в этом жанре.

Эти факторы дают полное основание говорить о том, что мухаммас зародился и развивался именно в те века, которые являются предметом данного исследования. К тому же появление и формирование других видов строфики, таких как восьмистишие (мусамман) и десятистишие (муашшар), исследователи так же относят к этим векам. Первым поэтом, сложившим восьмистишие, считают Катрана Тебризи [121, 330]. Согласно сведению «Семи морей» («Ҳафт қулзум») Кабула Мухаммада, первый стих в форме десятистишия (муашшар) сочинил

Джавхари Заргари Бухорои [111, 53]. Зайналобиддин Муътаман в своей книге «Эволюции персидской поэзии» («Таҳаввулоти шеъри форсӣ») правильно пишет, что строфическое пятистишие появилось после строфического шестистишия» [114, 324], но надо признать и то, что до нашего времени не дошли стихи какого-либо поэта, жившего до Хаджу Кирмани, в которых количество мухаммасов было бы больше, чем у Хаджу, или которые отличались такой же плавностью, простотой и благозвучностью. Полный мухаммас, имеющийся в диване Сузани Самарканди, является шутливо-сатирическим и написан по схеме рифмовки ааааб, вввб, гггб..., также одна строка повторяется во всех строфах. Мухаммасы же Хаджу имеют схему рифмовки аaaaa, ббба, вввва..., и ни в одной из строф не имеется повторяющейся строки. Это бросающееся в глаза отличие мухаммасов Хаджу от мухаммаса Сузани.

Иbn Ямин Фарьюмади, один из известных ученых своего времени, обладал также талантом красноречия, тонким поэтическим вкусом. Ещё при своей жизни он прославился своими содержательными и прекрасными стихами, он был уважаемым человеком, которому оказывали всякие знаки внимания великие личности той эпохи. Результатом этого явилось то, что плоды его творчества «ценили и слушали на собраниях царей и правителей, везирей и высокопоставленных чиновников, ученых» [89, 98]. Из единственной авторитетной и достоверной рукописи, хранящейся в нашей стране, нам известно, что он писал также мухаммасы. В полном собрании сочинений поэта содержится один мухаммас, написанный в подражание известной газели Саъди Ширази, которая начинается следующей строей:

В любви к тебе, о красавица, я таков,
Что сомневаюсь в своем существовании,
Хотя я мучаюсь и стал немощен,
«Если будет дано мне тысяча жизней,
Я их рассыплю у твоих благословенных ног»

Дар ишқи ту, эй санам, чуонам,
 К-аз ҳастии хеш дар гумонам,
 Ҳарчанд, ки зору нотавонам,
 «Гар даст диҳад ҳазор ҷонам,
 Дар пойи муборакат фишонам» [43, 349].

Оригинал газели Саъди содержит 17 бейтов (двустихий). Ибн Ямин в своем мухаммасе последний бейт газели Саъди, заканчивающийся ниже следующими строками:

«Каждый человек должен быть со своим временем,
 Я – Саъди, завершающий свое время».

«Ҳар қас ба замони хештан буд,
 Ман Саъдии охируззамонам» [123, 418], –

в процессе создания мухаммаса выбрасывает, а третий бейт газели делает завершающим (мақтаъ), и в последние строки последней строфы своего пятистишия вводит свой псевдоним:

О, соединение с тобой-настоящая радость,
 Это граница бесконечной разлуки,
 На Ибн Ямина, если возложись,
 «Любой приказ, который отдашь мне,
 Правилен, что я не отдалю его от себя»

Эй, васли ту асли шодмонӣ,
 Доман ба фироқи ҷовидонӣ,
 Бар Ибни Ямин чу мефишонӣ,
 «Ҳар ҳукм, ки бар саррам биронӣ,
 Саҳл аст, ки хештан маронам» [43, 350].

С. Имронов в своей книге «Иbn Ямин Фарюмади», приведя этот мухаммас, пишет: «Сомнительно, чтобы этот мухаммас принадлежал перу Ибн Ямина. Потому что в ряде рукописей и печатных диванах Хафиза этот мухаммас приведен с его псевдонимом» [64, 118]. В то же время, хотя этот мухаммас приведен в ряде печатных и рукописных диванов Хафиза, С. Имронов, опираясь на доводы С. Айни, высказанные им после публикации «Избранных произведений» Хафиза Ширази, составленных А.Н.Болдыревым с его же обширным предисловием [4, 12-14], высказывает сомнение в принадлежности этого мухаммаса Хафизу Ширази.

Мы присоединяемся к мнениям С. Айни, А.Н. Болдырева и С.Имронова, но последняя строфа мухаммаса с именем Ибн Ямина вызывает всё же сомнение.

Имад Факех известен как один из выдающихся ученых и знатоков суфизма XIV века. «... Кроме наук, набожности и благочестия, высокого положения, богатств, он был ещё совершенным поэтом» [89, 93], блестящим мастером в использовании художественных средств украшения речи и автором книг по риторике и поэтике. В поэзии он оставил свой особый след как сочинитель мухаммасов, внеся свой вклад в развитие жанра. Вот как он восхваляет вино и виночерпия:

О виночерпий, на берегу прозрачной воды,
Души жаждущих освободил от затруднений,
Наливая в кубки вино, являющееся грехом,
Мы так испытываем жажду, что чистотой свидания
Весь мир охвачен от одного конца до другого.

Мы ищем чистое красное вино,
Мы находим себя измученными,
Мы, потерявшие себя, ищем вино,
Мы погружены в воду, но ищем воду,

Мы соединены, но не знаем об этом.

В разлуке с тобой, Имад, без головы и ног,
Его соратники - труд, страдания и беда,
Он твой собеседник, но разлучен с тобой,
Солнце в доме и в нас,
Скитаемся мы бездомные, как пылинки.

Соқиё, бар канори оби зулол,
Ташнагонро зи чон гирифтӣ малол,
Дар қадаҳрези май, ки ҳаст вубол,
Мо чунин ташна в-аз зулоли висол,
Ҳама олам гирифта моломол.

Бодаи лаъли ноб мечӯйем,
Хештанро хароб мечӯйем,
Бехудему шароб мечӯйем,
Ғарқи обему об мечӯйем,
Дар висолему бехабар зи висол.

Дар фироқат Имод бесару по,
Ҳамдами меҳнат асту ранчу бало,
Ҳамнишини ту асту аз ту чудо,
Офтоби андаруни хонаву мо,
Дар ба дар меравем заррамисол [44, 356].

В этих трех строфах поэт описал свои мучения от разлуки с вином, говорит о чувствах, которые он испытывает. Поэт полон желания пить вино, и потому находится в его поисках. Наконец, он находит его, хотя в скитаниях испытал множество страданий. Имад с большим мастерством в своих мухаммасах описал горечь разлуки, свою боль и

печаль, жизненные проблемы, любовь, привязанности и т.п. Он с горечью пишет о возлюбленной, которая безжалостна настолько, что влюбленные горят в огне разлуки, их сердца и души измучены:

О ты, из-за потока разлуки с тобой разрушены сердца,
 Оставшихся без сердец, огонь разлуки печени их сделал кебабом,
 У меня вопрос о разлуке с тобой, если соизволишь ответить,
 Вижу себя в бессоннице, о боже, или во сне,
 Вижу в таком состоянии после многих страданий...

Без меня, Имада, измученного сердцем, губы твои будут пить кровь,
 Его душа от горя рвет халат на своем теле,
 Вчера сказал: Зиллати моего горя уводит из моего сердца
 Страх того, что холодный ветер пролетит над твоей головой,
 Оно как рыба, которая неожиданно выпрыгивает из воды.

Эй, зи селоби фироқат хонаи дилҳо ҳароб,
 Бедилонро оташи ҳаҷрат чигар карда қабоб,
 Дорам аз ҳаҷрат саволе гар бифармой ҷавоб,
 Ин ки мебинам ба бедорист, ё раб, ё ба ҳоб,
 Ҳештанро дар чунин ҳолат пас аз ҷандин азоб...

Бе майи лаълат, Имоди ҳастадил хун меҳурад,
 Ҷони ӯ аз гусса бар худ ҷома бар тан медарад,
 Дӯш гуфтӣ: Зиллатӣ бори ғамам чун мебарад,
 Дил зи бими он, ки боде сард бар ту бигзарад,
 Ҳаст ҳамчун моҳие, қ-афтад бурун ногаҳ зи об [5, 417].

Процесс исследования показал, что мухаммасы, сочиненные до XIV в., послужили творческой платформой для последующих поэтов, которые расширили тематику этого жанра, охватив сатирические, любовные, бытовые темы, иногда даже темы критики жизненных трудностей. Как мы уже отмечали, талантливые поэты стремились

испытать свои силы и талант в создании мухаммасов. Одним из таких поэтов был Исмат Бухорои (XIV в.), который, несмотря на небольшое количество мухаммасов, сумел занять свое достойное место в создании стихов в этом жанре. Обращаясь к мухаммасам, поэт придает особое значение логике изложения мысли, смысловой точности и реальности описываемых явлений и объектов. Для подтверждения этой мысли приведем три строфы из его мухаммасов, в которых описаны внешность и качества возлюбленной:

Красоту возлюбленная украла, будто у гуриев,
 Поэтому со всех сторон влюбились в неё безумно,
 В кудри, щеки, лицо, мускусные две косы,
 В кругу идолов главная та периликая,
 В ушах золотые серьги, на плечах – кудри волос.

О, ты, в смущении от твоего лица солнце, луна и Плеяда,
 Твою красоту ангел восхвалил в небесах,
 Ростом ты высока и стройна, лицо, словно тюльпан румян,
 Уста твои - сладости и вино, речи твои горьки и сладки,
 Лик твой - вода и огонь, глаза твои – индийский нарцисс.

От трудностей разлуки моя душа дошла до губ,
 Почекнел я так из-за того, что нет встречи, о Боже?!

И из-за разлуки с ней мои дни, словно ночи,
 Распущенные косы её, как эфа, кудри - жалящий скорпион,
 Рост, как вытянувшийся кипарис, нарциссы, как скачущая лань.

Бибурд дар латофат ёр аз паривашон гӯ,
 З-он рӯ шуданд халқе вола бар ўзи ҳар сӯ,
 Бо зулфи оразу рух, бо анбарин ду гесӯ,
 Дар халқаи бутон аст, сарҳалқа он парирӯ,
 Бар гӯш халқаи зар, бар дӯш халқаи мӯ.

Эй мунфаил зи рӯят хуршеду моҳу парвин,
 Ҳусни туро фаришта дар арш гуфта таҳсин,
 Қадат баланду мавзун, рӯят чу лола рангин,
 Лаъли ту нуқлу бода, ҳарфи ту талху ширин,
 Рӯйи ту обу оташ, чашми ту наргис - хинду.

Аз печу тоби ҳичрон чонам расид бар лаб,
 Мушкин чӣ гуна бошам, васлаш, ки нест, ё Раб?!
 В-аз фурқати висолаш рӯзам яkest бо шаб,
 Кокул кушода афъӣ, зулфаш газанда акраб,
 Қомат кашида сарве, наргис ҷаҳанда оҳу [38, 232].

В этом мухаммасе поэт мастерски использовал художественные средства украшения речи, особенно сравнения. Так, во второй строфе стан возлюбленной он сравнивает с кипарисом, лицо - с красиво цветущими тюльпанами, речи её называет то сладкими, то горькими. Поэт особое внимание уделяет рифме, например, «парвин», «таҳсин», «рангин», «ширин», что придает речи определенный порядок. Использованные поэтом рифмы не только придали художественную красоту стиху, но они органично синтезируют формальные свойства стиха с его содержанием.

Нужно отметить, что в XIV – XV вв. виды строфического стиха оказались в центре внимания поэтов, генерируя в поэзии различные жизненные темы. Результатом явилось то, что большая часть представителей этого периода истории персидско-таджикской литературы, как Хаджу Кирмани, Имад Факех, Исмат Бухараи, Бадр Ширвани, Абдуррахман Джами, Фани и другие, посвятили этому поэтическому жанру часть своего творчества. Продолжая опыт и традиции сочинения мухаммаса, они расширили пополнили и совершенствовали его тематику. Поэты-новаторы этого периода также стали писать подражательные мухаммасы. Они выбирали лучшие газели

предшествующих и современных им поэтов и на них писали ответные стихи в форме мухаммаса. Эту традицию в последующие века продолжили Бедил, Сайидо, Ворас, Мунши, Шухи, Хозик, Фориг, Сахбо, Суфи, Фитрат Вардонзехи, Гулхани, Вазех, Иса, Шахин, Савдо, Музтариб, Мухлис, Хасрат, Хайрат, Файяз Самарканди, Кашиф, Сами, Хаджи, Сипанди, Туграл, Муборак, Муфти Бухорои, из поэтов бадахшанского литературного круга – Мухлис, Махфи, Джъфари, Мирза Имад, Шахфутур, Джирми, Мулла Теми, Одил Шугни, из гиссарского литературного круга – Хасрат, Хайрат, Пари, Ирси, Джазби, Ризи, Дабир, Хатиб и Хали, обогатив тематику мухаммасов.

Таким образом, согласно сведениям источников, хотя до XIV века число известных поэтов, сочинявших мухаммасы, было ограниченным, они стали основоположниками этого поэтического жанра. К ним можно отнести Абумансура Ахмада Хирави (XII), Сузани Самарканди (XII), Хаджу Кирмани (XIV), Имада Факеха (XIV), Исмата Бухорои (XIV), открывших путь для будущих поэтов и известных до сегодняшнего дня. Однако, к сожалению, не все мухаммасы поэтов интересующих нас периодов истории, в силу различных причин, дошли до наших дней.

Глава II. Формирование жанра мухаммас в персидско-таджикской литературе XVI – XVII вв.

В персидско-таджикской литературе зарождение, формирование, эволюция и расцвет литературных жанров, как и во всех других литературах, связаны с определенными периодами литературы. Каждый поэт – новатор, отточив свое мастерство в том или ином литературном жанре, не может не испытать свои силы, мастерство и талант в другом, новом для него, жанре. Создание свободного или подражательного мухаммаса так же является испытанием поэтического мастерства, поскольку требует сочинения стиха на тему и содержание оригинала. В персидско-таджикской литературе это творческое явление наблюдается в отношении всех жанров литературы и считается показателем талантливости и мастерства автора подражания или ответа.

Так как в своей исконной форме и по тематике мухаммас сложился в период до XVI – XVII вв., то в последующие периоды истории литературы широкое распространение получило сочинение его разнообразных вариаций. Их лучшие образцы в большом количестве мы наблюдаем в XVII в. и позже.

2.1. Виды строфического мухаммас (мусаммати мухаммас) в персидско-таджикской литературе

С древнейших времен поэты придавали особое значение форме и рифмовке стиха, желая внести новшества в его структуру, композицию, содержание. В результате таких исканий и опытов в персидско-таджикской литературе зародилась и стала развиваться форма стиха, которую мы называем подражательное пятистишие и свободное пятистишие (мухаммаси тазмину озод). Прославленные поэты писали свои стихи в этом жанре, обогащая сокровищницу персидско-таджикской литературы. Таким образом, мухаммас развивался, в

основном, двумя путями: свободным, т.е. поэт писал свой стих на какую-то тему сразу пятью строками, и подражательным, когда бралась известная газель какого-то поэта и к двум строкам, составляющим бейт, прибавлялись три строки – получался мухаммас на газель другого поэта. В этом случае, как правило, подражающий поэт оставлял тему и рифмовку оригинала. Свободный (озод) мухаммас появился раньше подражательного. Это известно нам из истории появления мухаммаса. Свободный мухаммас создается на различные темы. При сочинении этого вида мухаммаса поэт свободен, он не связан никакими условиями и может прямо, ясно и полно выразить свои мысли. В подражательном мухаммасе всё по-другому. При сочинении этого вида мухаммаса поэт должен придерживаться темы, содержания, стиля и формы речи другого поэта, автора оригинала стиха, на который пишется ответ или подражание, должен подтвердить или расширить мысли другого поэта. Другими словами, пишущий подражание связан некоторыми условиями, за пределы которых он не может выйти. Этот вид мухаммаса давал также возможность посоревноваться между собой в мастерстве, продемонстрировать свой талант. Все эти факторы, безусловно, способствовали развитию строфического пятистишия (мусаммати мухаммас).

2.1. 1. Свободный мухаммас (мухаммаси озод)

Свободный мухаммас – это стих, каждая строфа которого состоит из пяти строк, все строки строф – плод таланта одного поэта. Мухаммас сначала появился в этой форме, и поэт выражает здесь свои мысли свободно и независимо, т.е. он творит без привлечения сентенций другого поэта. Вначале сочинение подобного рода стихов было для поэтов не очень легким делом, потому что в те времена другие поэтические формы создавались строками попарно, бейтами. Поэтому они испытывали трудность при обобщении мысли нечетными строками. В итоге, вначале не все поэты могли сочинять стихи в этой плавной и

приятной форме. Мухаммасы создавали только очень талантливые поэты, склонные к новаторским поискам. Следствием этого явилось то, что мухаммас в период его появления (XI, XII и XIII вв.) мы находим в диванах очень незначительного числа поэтов, в антологиях так же мало упоминаются имена тех, кто писал мухаммасы (например, в «Антологии поэтов» Давлатшаха Самарканди приведено имя Катрана Тебризи как поэта, писавшего мухаммасы). Творческое наследие многих из них к тому же не дошло до нас. Но наблюдения и доступные сведения источников показывают, что до XII века, в основном, писали свободные мухаммасы, в которых нашли отражение реалии того времени. Надо отметить и такую особенность мухаммасов начального периода их появления – они имели композицию касыды – жанра, наиболее используемого в тот период. С развитием газели в XIV в. мухаммас принял композицию этого жанра, что сказалось на тематике мухаммаса. Большая часть мухаммасов писалась на любовную и социальную тематику. Так, Исмат Бухори сказал:

Твоей красоте в наше время нет равной,
В городе души влюбленного она произвела фурор,
Из-за своего клиента та розоволикая красотка,
Твою красоту и глаза и брови привести к балансу, но
Согнулось от тяжести коромысло тех весов.

Ҳусни туро ки набвад андар замона ҳамто,
Дар шахри чони ошиқ афканда шўру ғавғо,
Аз баҳри муштари худ он гулъизори раъно,
Ҳусни туро тарозу он чашму абруй, аммо
Ҳам гашта аз гаронӣ, шоҳини он тарозу [6, 68].

Здесь поэт смог, высказав свою мысль независимо, пятую строку каждой строфы сделать подытоживающей и связующей с каждой

строфой мухаммаса. Такое свойство проявляется и в подражательном мухаммасе в форме байта. Другими словами, байт, которому подражают, становится подытоживающим или заключительным для каждой строфы. Другой отличительной особенностью свободного мухаммаса от подражательного является то, что поэт выражает свою мысль, строит свою речь по-своему, сообразно собственному пониманию, вкусу и предпочтению. В подражательном мухаммасе же поэту необходимо придерживаться творческих стиля, приемов, методики поэта, на газель которого пишется ответ или подражание. При создании свободного мухаммаса поэт независим в выборе темы и схемы рифмовки. Результатом этого явилось то, что в персидско-таджикской литературе появилось много мухаммасов, отражающих актуальные проблемы времени, посвященные восхвалению Бога и пророка Мухаммада, его четверых сподвижников, теме любви и другим темам. Это подтверждается многочисленными примерами из творчества поэтов, писавших мухаммасы, в том числе из литературного наследия поэта XVI века из Гиссара Кудси Хисари. Как сообщают источники, он был очень талантлив, постиг многие тонкости поэтического дела. Известно, что его наставником в поэзии был человек, учившийся непосредственно у самого великого Абдуррахмана Джами (1414-1492), который считал его одним из своих талантливых учеников. Он был настолько талантлив и совершенен в поэзии, что современники прозвали его «Вторым Джами» («Ҷомии сонӣ») [26, 21]. У него имеется мухаммас в восхваление посланника Бога, Пресвятого пророка Мухаммада, который украшен художественными средствами, очень лаконичен и красив:

Ежеминутно прекрасному стану Мухаммада – благословение,
 С двух сторон обеим косам Мухаммада – благословение,
 Да будет дуге обоих бровей Мухаммада – благословение,
 Чтобы мог я цветущему лицу Мухаммада сказать благословение,
 Время от времени доброй душе Мухаммада – благословение.

Ҳар замон бар қади дилчӯи Муҳаммад салавот,
 Аз ду ҷониб ба ду гесӯйи Муҳаммад салавот,
 Бод бар тоқи ду абрӯйи Муҳаммад салавот,
 То бигӯям ба гули рӯйи Муҳаммад салавот,
 Дам ба дам бар руҳи некӯйи Муҳаммад салавот [26, 22].

После XVI в. наблюдается обновление тематики мухаммасов социальными мотивами, в них мы слышим жалобы на жизненные невзгоды, несправедливость власть имущих, сатиру на подлых и низких людей и т.п. Многие поэты в своих мухаммасах отразили бедственное положение страны, свои мечты об устраниении деспотизма и тирании, благоустройстве древних городов таджикского народа. Из боязни быть уничтоженными из-за критики и открытого разоблачения насилия и несправедливостей некоторые поэты избегали обнародывать плоды своего творчества. В результате имена многих остались в забвении, и лишь случайно имя кого-то из них могло быть зафиксировано в каком-то баязе. Одним из таких поэтов был Комил Дарвози, который в одном из своих мухаммасов очень хорошо отразил состояние своего времени и высказал свои мечты о том, чтобы такие города, как Бухара и Самарканд, были, как прежде, благоустроены и цветущи:

Слава о городе Бухаре дошла до Египта и Ирака,
 И до Китая, и до Хутана, Византии и Европы,
 Облик этого города Бухары приятен и избранным, и массам,
 За царя страны народ молится постоянно.
 Ряды мясников и большие свечи – достойны лицезрения.

Рафтааст овозаи шаҳри Бухоро Мисру Шом,
 Ҳам Ҳитою ҳам Ҳутан, Руму Фарангӯ ҳар мақом,
 Тарҳи ин шаҳри Бухоро дилписанди хосу ом,

Подшохи мулкро мардум дуо созад мудом.

Растай қассобиу шамъи калонро диданист [29, 82].

В другой строфе поэт с большим сожалением пишет о том, что прославленный исторический город Средней Азии – Самарканд разрушается, лежит почти в руинах после нашествия невежественного Чингизхана, пишет о его правлении, о том, что этот красивейший город превратился в притон воров, и радуется падению власти Чингиза и его потомков:

Как жаль, Самарканд сметен, почти разровнен с землей,
 Царем Самарканда стал невежественный Чингиз,
 Хозяином столпов Тимура самец осла стал,
 Как жаль, этот разукрашенный город превратился в притон воров,
 Да будет всё это уничтожено, мы увидим радость и чистоту.

Ҳайф, ин мулки Самарқанд бар замин яксон шуда,

Подшохи ин Самарқанд Чингизи нодон шуда,

Соҳиби аркони Темур нархари ҳайвон шуда,

Ҳайф, ин шахри мунаққаш хонаи дуздон шуда,

Ин ҳама барҳам ҳўрад, кайфу сафоро диданист [29, 82].

Описав несправедливости, творимые правителями, он представляет их в образе кровожадных волков, губящих народ, пишет о страданиях простых людей:

Пожирающие людей, как волки, небеса, до каких пор будут есть людей,
 Когда же, о, друзья, будут уничтожены страдания и мучения,
 Когда же бедняки будут есть свой кусок без горя,
 Развращенный враг, вместо хлеба и воды, будет питаться горем,
 О, счастье, мы увидим радостный день тех молчаливых и страдающих.

Гурги одамхори гардун то ба кай одам хурад,

Кай бувад, эй дўстон, ҷавру ҷафо барҳам хурад,
 То фақири фуқаро як луқмай беғам хурад,
 Душмани гумроҳ ба ҷойи обу нон мотам хурад,
 Эй хушо, он рӯзи шодӣ бенаворо диданист [29, 82].

Многие поэты, как и автор этого мухаммаса, стали обращаться к теме горя, боли, мучений и страданий людей, вынужденной разлуки в поисках лучшей доли, нестабильности, беспокойного времени и т.д. Характерно, что постепенно обо всем этом поэты стали писать открыто и без страха. Таким образом, в мухаммасах поэтов более поздних веков мы наблюдаем свободное изложение мыслей и жалобы на деспотизм и тиранию.

Шухи (XVIII вв.) относился к тем поэтам, которые в своих мухаммасах отразили свои чувства и переживания по поводу тяжелой жизни народа, в своих стихах они также писали и пороках времени, жаловались на лицемеров и интриганов:

Где хотя бы один влюбленный, устойчивый в водовороте любви?
 Где хоть один муж, устоявший в этой жизни?
 Где хотя бы один чистый глаз от пыли, где?
 Где хоть один чистый сердцем в этой жизни, где?
 Мир погружен во тьму, имеющий зеркало, где?

Як ошиқи бар вартай ишқ устувор ку?
 Як марди саргузашта дар ин рӯзгор ку?
 Як дидае, ки пок бувад аз ғубор ку?
 Як софдил дар анҷумани рӯзгор ку?
 Олам гирифт тирагӣ, оинадор ку?! [8, 32]

Другим поэтом, автором плавных, отточенных, приятных мухаммасов, был Ибрат (XIX вв.). Этот поэт писал свои мухаммасы большей частью на любовную тематику:

Каждый раз, когда та красавица предлагает влюбленному встретиться,
 Её томные глаза сотню интриг провоцируют в её делах,
 В этот момент вышла, чтобы прогуляться по цветнику,
 И прилетел утренний ветерок, боюсь, что будет озорничать
 И движение мускусных кудрей пробудят её ото сна.

Ҳар гаҳ ба ошиқ он санам таклифи дидораш кунад,

Чашми хуморолуди ўсад фитна дар кораш кунад.

Берун хиромид ин замон то сайри гулзораш кунад,

Омад насими субхидам, тарсам, ки озораш кунад,

Тахрики зулфи анбарин аз хоб бедораш кунад [1, 159].

С развитием персидско-таджикской поэзии совершенствуются и поэтическое мастерство поэтов.

Таким образом, исследования показали, что вначале мухаммас появился в форме свободного мухаммаса на основе композиции касыды, освоив вместе с ней социальную, сатирическую, этическую тематику и содержание. Позже, с расцветом и совершенствованием газели, содержание мухаммаса так же меняется, и поэты пишут мухаммасы на основе композиции газели. Содержанием мухаммаса большей частью становятся темы любви и быта. В последующем, точнее после XV в., в мухаммасах, в ещё большей степени стали отражать состояние времени и общества. В мухаммасах преобладают мотивы жалоб трудящихся масс на свое бесправное положение, на несправедливости стоящих у власти, тирании и деспотизма, горя и печали, которые испытывает простой народ в повседневной жизни. Резкой, непримиримой критикой и действенной сатирой поэты разоблачали политику феодального управления страной, призывали стоящих у власти обратить внимание на трудную жизнь низших слоев населения, на неподобающие, ханжеское поведение и дела жестоких местных правителей, невежественных и бессовестных чиновников и военных. Отражение такого рода тем в мухаммасах

исследуемого периода дает возможность найти в поэтических произведениях исторические материалы об экономических, социальных и общественных условиях жизни народа.

Хотя нестабильная обстановка эпохи оказывала негативное влияние на развитие литературы, она же дала толчок к изменению содержания мухаммаса, эволюции его тематики. Современные поэты внесли новшества в схему рифмовки свободного мухаммаса, однако всё же он не потерял свою основную форму, т.е. и сейчас находится в центре внимания современных поэтов, которые продолжают заниматься сочинением мухаммасов.

2. 1. 2. Подражательный мухаммас (мухаммаси тазмин) и его особенности

Другой вид мухаммаса (пятистишия) – это подражательный мухаммас. Термин «тазмин» - «подражание» ученые понимают и разъясняют по-разному. Хусайн Ваиз Кашифи в своем трактате «Бадоэль-ул-афкор» («Художественность мысли») написал: «Тазмин таков, что иногда рифма первой строки состоит из одного слова, иногда оно же может стать рифмой второй строки, началом строки второго бейта и так до конца. В персидской поэзии этот вид мухаммаса встречается редко, за исключением стихов на сатирическую тему и сложенных изящно... до конца по этому порядку, хотя сочинить такого вида стих трудно, и он не очень принят. И, возможно, предел рифмы может быть ограничен» [67, 226]. Хусайн Ваиз Кашифи способ использования тазмина в персидской поэзии считает связанным с приемом создания рифмы. Он также подчеркивает, что сочинять такого рода стих трудно, к тому же он не очень принят слушателями, поэтому мало встречается в персидской поэзии. Но автор «Бадоэль-ус-саное» («Мастерство поэзии») Атауллах Махмуд Хусайни пишет: «Автор «Талхис» («Краткости») и автор «Табён» считают, что это то, что вводится в стих из другого стиха, или порицание того, что имеется в другом стихе, если тот стих не известен.

Польза от порицания в том, что строка или бейт, или два бейта берут (тазмин) из другого стиха. И иногда берут для подражания меньше строки или же больше, чем два бейта....» [98, 177]. Значение тазмина в словаре он объяснил так: ««Тазмин» в словаре – класть что-то во внутрь чего-то. И способ соединения в первом случае ясен. Во втором виде – это то, что весь смысл первого бейта связан со смыслом второго бейта так, будто его смысл вложили во второй бейт. И так как первый бейт называют «мусамман», то берется во внимание его значение» [98, 181]. Здесь мы согласны с мнением Атауллаха Махмуда Хусайнин о словарном значении слова «тазмин». В «Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ» («Толковом словаре таджикского языка») это слово толкуется так же: «первое значение слова тазмин арабское – **تضمین** гарантирование, ручательство; гарантия. Терминологическое литературоведческое значение же «введение одной строки или бейта другого поэта в свой стих» [118, 302]. Это объяснение Х.Мирзозаде, приведя в точности так же, подчеркнул: «... в художественной литературе, поэт, взяв строку или бейт другого поэта, на его основе создает стих того же содержания и той же формы. В такого вида стихи поэт может ввести строку или бейт как в начале, середине, так и в конце своего стиха и расширяет и раскрывает мысли и чувства, изложенные в оригинальном стихе, на которое пишется подражание» [116,134]. Интересны высказывания Т. Атаканова, который к словарному и терминологическому объяснению слова «тазмин» прибавил значения «основа» («замина») и «единомыслие» («ҳамфирӯй»). Вот что он пишет в «Словаре литературоведческих терминов»: «Тазмин (ар. замина – поручительство (кафолат), единомыслие (ҳамфирӯй) – изложение своей мысли не непосредственно, а посредством намека)». Признав тазмин своего рода художественным средством украшения, он добавил: «...тазмин похож на назира. Но отличие тазмина от назира заключается в том, что поэт взятую у другого поэта строку или бейт может поставить в начале, конце или середине своего стиха. Другое отличие тазмина от

назира в том, что поэт еще более усиливает в своем стихе-подражании мысли, чувства и содержание стиха, на которое написано подражание» [115, 342]. Строку или бейт другого поэта, которые берутся для создания тазмина, Т. Атаканов считает основой идейного замысла поэта, сочиняющего тазмин, или же средством украшения речи, используемым им. То, что Т. Атаканов называет своего рода художественным средством украшения речи, находит свое объяснение в книге «Санъати сухан» («Искусство слова»), в которой сказано: «Тазмин – это то, что поэт, ради усиления мысли и чувств, вводит в свой стих какой-нибудь гениальный бейт или выдающуюся строку поэта-предшественника или современника. И в этом случае обычно перед тем, как ввести бейт, который является предметом подражания, поэт мастерски упоминает имя того поэта» [63, 98]. Суждения Туракула Зехни основаны на трактовке тазмина как вида художественного средства украшения речи, имеющейся в энциклопедиях и словарях, в том числе в «Таджикской советской энциклопедии». В этой книге словарное значение «тазмина» объяснено так: «...приведено в добавление». Одновременно также сказано, что тазмин – «... способ или искусство стиха, заключающееся в цитировании отрывка из произведения какого-нибудь автора другим автором с целью сделать его оригинальную мысль более достоверной или же показать более выдающимся его художественное слово» [120, 229]. По мысли группы исследователей тазмин – это недостаток, вина, изъян и одновременно другое его значение считают искусством. Так, Р. Мусулмониён пишет: «Тазмин – это термин, означающий и недостаток, и изъян, и мастерство. Недостаток в том случае, если смысл без всякой необходимости был привязан к последующей строке, бейту или строфе. Однако, если привязанность к теме произошла по необходимости и естественно, то это не является изъяном. Такое случается часто в эпосе» [75, 221]. В свою очередь, он считал тазмин и мастерством: «Тот тазмин, который обозначает мастерство и развивался на протяжении веков, заключается в том, что в

произведение включают, в исключительный момент, отрывок из выдающегося произведения другого литератора и иногда из известного произведения автора далекого прошлого» [75, 221].

Ю. Бабаев объясняет тазмин по другому: «Тазмин – подражание, то есть сочинение мухаммаса (пятистишия) или мусаддаса (шестистишия), следуя форме, содержанию и бейтам газели другого поэта» [57, 286]. Здесь Ю.Бабаев подражанием считает творческий подход поэта, который, взяв газель, следует стилю, приемам её автора и пишет мухаммас или мусаддас.

В «Словаре» Алиакбара Деххудо объяснение словарного значения слова «тазмин» таково: что-то отдать под поручительство, быть под прикрытием, взять под свое покровительство, класть вещь между вещами, хранить в посуде, введение байта другого автора в свой стих [122, 740-741].

Иранский ученый доктор Сирус Шамисо, объясняя тазмин с точки зрения сегодняшнего литературоведения, написал: «Тазмин в своем новом значении – это когда во все байты известного стиха (обычно газели) добавляют строки, чтобы получилась строфики, и она может быть четверостишием (мураббаъ), пятистишием (мухаммас) или же шестистишием (мусаддас)» [107, 224].

Таким образом, «тазмин» объяснен в словарях и энциклопедиях различно, но в общем все его толкования объединяет одно понятие – это введение во внутрь, использование наряду или внутри чего-либо, использование чего-то внутри чего-нибудь, укрепление мысли, высказывания, единомыслие, внести, разместить, добавление стихов других к своим стихам, прибавление вещей, имущества других к своим вещам, имуществу и т.п. Поэтому в литературоведении из-за того, что в составе стиха одного поэта используется отрывок из стиха другого поэта, такой стих называется тазмини, т.е. заимствованный. В свою очередь такой стих имеет вариации.

Например, Шамс Кайс Рази описал два вида тазмина: «... первый вид таков, что весь смысл второго байта должен быть соотнесен с первым

и связан с ним. И тот бейт называют введенным... Второй вид тазмина таков, что в свой стих вводят бейт или строку из стихов других. И если этот вид займет свое место и будет увеличивать приятность и блеск [стиха], то его хорошо воспринимают» [84, 234-237]. Автор «Мастерства поэзии», подтверждая слова Шамс Кайса Рazi о двух видах, приведенные им примеры оценивает как не соответствующие данному им объяснению и объясняет каждый вид тазмина таким образом:

«Один вид – бейт или строку из стихов других вводят в свой стих. И этот вид одобряют, если бейт окажется на своем месте и увеличит блеск предыдущего [стиха].... И тот стих Анвари, к которому он прибавил три бейта из своих стихов и привел в качестве примера, хотя внешне противоречит его объяснению, будет известно, что объяснение преувеличено.

Другой вид – таков, что весь смысл первого бейта стиха должен соответствовать смыслу второго бейта и связан с ним. Тот бейт называют тазминным (музамман). И по этому случаю мастера слова сказали, что стих должен быть таким, чтобы каждый бейт был самостоятельным и, кроме порядка смысла и речи, бейты не должны нуждаться друг в друге, иначе такой тазмин считается недостатком. Значит, насколько эта нужда будет больше, настолько бейт будет ущербным. Вообще, этого явления больше в арабской поэзии, потому что в арабском стихе иногда рифма первой строки состоит из одного слова и иногда начало второй строки. Но в персидской поэзии такое явление встречается только в стихах, носящих шутливый или сатирический характер» [98, 180].

В свою очередь, тазмин по стилю, способу сочинения и пути использования заимствованной строки или бейта бывает явным и скрытым. В литературоведческой терминологии первый вид называют явное, открытое заимствование – тазмини мусаррах, второй вид – неясным, скрытым – тазмини мубхам. Отличие явного тазмина от скрытого состоит в том, что поэт, заимствовавший стих у другого, перед

использованием строки или байта упоминает имя этого поэта. В скрытом тазмине имя автора, строка или бейт которого заимствованы, не упоминается. Этот термин был известен ещё в XV в., потому что в литературных источниках того периода мы находим объяснения и образцы подобных видов тазмина. Хусайн Ваиз Кашифи прокомментировал следующие виды тазмина: «В словаре означает (имеется в виду слово тазмин – Д.Х.) что-то вложить во что-то, а в терминологии означает, что поэт строку или бейт другого автора вводит в свой стих как притчу и взаймы в соответствующем месте, чтобы придать речи больше блеска и красоты и это считается частью художественности и мастерства слова. И они бывают двух видов: ясный, явный тазмин (тазмини мусаррах) и скрытый тазмин (тазмини мубҳам). Но явный тазмин таков, что в сути слова должно быть предупреждение о том, что это удивительный, необычный стих, и если поэт будет упоминать его открыто, то получится невероятно красиво» [67, 171]. Он привел примеры из Ходжа Салмана и Хафиза. Скрытый тазмин он объяснил так: «Скрытый тазмин таков, что при заимствовании стиха имя его автора не должно быть упомянуто. И в этом виде ещё имеется условие, что стих должен быть очень известен, чтобы не было обвинения в плагиате» [67, 172], также приведен пример из стихов Рашида Ватвата и две строфы из тазминного мухаммаса Ходжа Имада Факеха на газель Шейха Ираки, которые полностью соответствуют данному им объяснению.

Таким образом, ещё можно сказать, что тазмин по построению может быть частичным и полным. Поэт иногда приводит в своем стихе частично или не полностью стих, то есть он берет полстроки, одну строку, один бейт или несколько байтов. Иногда же пишут тазмин на целый стих поэта, то есть пишется тазмин в виде газели, касыды или пятистишия. Писать тазмины на стихи других, став традицией, формировалось в тесной связи с появлением литературных видов. Поэтому поэты после появления видов строфики, в том числе строфического пятистишия

(мусаммати мухаммас), в XIV – XV вв. стали использовать в большом количестве строфический мухаммас. Прибавив три строки к каждому бейту лучшей газели другого поэта, они доводили каждую строфиу до пяти строк. В результате появился тазминный мухаммас. Первые образцы тазминного мухаммаса мы находим в творческом наследии Хаджу Кирмани, Имада Факеха и Ибн Ямина Фарьюмади. Они заложили основы тазминного мухаммаса для творчества последующих за ними поэтов. После этого в XV в. у талантливых поэтов с тонким вкусом сочинение мухаммасов стало вызывать особый интерес. Взяв известные, прославленные, стройные и плавные газели поэтов прошлого или своих современников, они старались прибавленные к ним строки написать в том же метре и тем же стилем, что и оригинал. Тазминные пятистишия Имада Факеха стали лучшими образцами для последующих поэтов. При сочинении тазминных мухаммасов он стремился к тому, чтобы добавленные строки соответствовали оригиналу по стилю, композиции, структуре и схеме рифмовки. Например, выбрав одну из газелей Саъди и добавив к каждому её бейту три строки, он сохранил в них метр, схему рифмовки и стиль изложения автора оригинала:

О, сердце, не жалуйся на свою судьбу и звезду,
 Не рассказывай о своих сухих устах и мокрых глазах,
 Скажи своему прекрасному кумиру с тонким станом,
 «Если меня примешь или прогонишь от своих дверей,
 Я не возьму твою голову, пожертвую своей головой».

Дило, макун гила аз даври чарху ахтари хеш,
 Магӯ ҳадиси лаби хушку дидай тари хеш,
 Бигӯй бо бути зебои моҳпайкари хеш,
 «Гарам қабул кунӣ в-ар биронӣ аз дари хеш,
 Нагирам аз ту дигар сар, фидо кунам сари хеш» [44, 352].

Это строфическое пятистишие (мусаммати мухаммас) Имада Факеха, сочиненное по правилам создания тазмина, можно назвать строфическим пятистишием скрытого заимствования полного тазмина. Здесь поэт использовал в каждой строфе своего мухаммаса бейты из газели Шейха Саъди как подтверждение высказанных им мыслей. Содержание и форма между строками газели Саъди и стиха самого автора выполняют основную роль. Поэтому Имад Факех стремился так сочинять добавочные строки, чтобы они не отличались от строк выбранной для тазмина газели. Человек, не читавший газель Саъди, может подумать, что все строки мухаммаса полностью являются плодом творчества Имада. Естественно, это является показателем мастерства и совершенства стиля поэта. Поэтому, чтобы любители поэзии не подумали о плалии, поэт, соблюдая правила явного тазмина, когда в последней строфе приводят псевдоним, в своем мухаммасе так же придерживался этого правила:

Живи, пусть капает с рубинов твоих губ вода жизни,
Повеяло от цветника время твое, ветерок девичий,
Приди и освободи меня от печали и страданий,
«Ты сядь и беседуй с Саъди, увы,
Будь благословенно воображение, что я нарисовал свое отражение»

Зих̄ӣ чакида зи лаъли лаби ту оби ҳаёт,
Дамида аз чаман аҳди ту насими банот,
Биёву аз ғаму ранҷам халос бахшу начот,
«Ту сар ба сӯҳбати Саъдӣ дароварӣ ҳайҳот,
Зих̄ӣ ҳаёл, ки ман кардаам мусаввари хеш» [44, 353].

Исследование темы показало, что сочинение мухаммасов было обусловлено, преимущественно, состоянием эпохи, общества, потому что большая часть прибавленных строк к известным газелям отражают атмосферу времени и проблемы общества. В большинстве своем

склонность к созданию мухаммасов проявляли поэты талантливые, с тонким вкусом и осведомленные в эстетике стиха. Они желали оценить свои силы и возможности для создания достойных строк к лучшими газелями известных поэтов. Поэтому выбирались стихи, имеющие глубокое содержание, художественную красоту, плавные стройные метры и рифмы. С другой стороны, таким путем поэты оттачивали свое перо и совершенствовали мастерство. Ясно, что сочинение мухаммасов требовало большого таланта, чтобы не чувствовалось отличие между своими и чужими строками. В этом плане талант Сайидо Насафи достоин похвалы. Мухаммасы Сайидо еще при его жизни получили широкое признание со стороны ученых, знатоков и ценителей персидско-таджикской поэзии. Он написал тахмисы (подражания, ответы) на лучшие газели других поэтов:

О, цветок, ты сегодня на пиру соперников гостьей стала,
 Светочем моей потерянной души стала,
 Приложив руку к ручке кувшина, выступать, словно пава, стала,
 «Кокеткой, пьющей вино, гуляющей ночью и поющей газели стала,
 Не сглазил бы дурной глаз, началом интриг эпохи стала»

Эй гул, имрӯз ту ҳамбазми ҳарифон шудай,
 Шӯълаи чони манӣ бесару сомон шудай,
 Дасть бар дasti сабӯ карда, хиромон шудай,
 «Шӯҳи майхораву шабгарду ғазалхон шудай,
 Чашми бад дур, ки сарфитнаи даврон шудай» [12, 569].

Мастерство Сайидо в создании тахмисных (заимствованных) стихов проявляется в том, что не легко среди строк самого Сайидо найти строки Саиба, так как он настолько проникается духом, стилем, лексикой и другими особенностями стихов, заимствованных у другого поэта. По тахмисам Сайидо легко понять, что он хорошо понимает чувства, эмоции и волнения Саиба, которые дарят его строкам свежесть, новизну и чистоту. Из мухаммасов поэта становится ясно, что эстетические возможности газели, представляющей собой самый тонкий, изящный,

приятный и пленительный вид стиха, можно перенести на другие поэтические формы и различные жанры. В результате в строфах мухаммасов Сайдо заимствованные строки настолько соединены со строками самого поэта, что если их вывести из мухаммаса, то синкетизм строк может пропасть, что, в свою очередь, приведет к нарушению художественно-эстетической и эмоциональной целостности стиха. Он так создал свои тахмисы, что мы только из завершающей строфы узнаем имя поэта - автора оригинала и имя поэта, написавшего тазмин на него:

Сайдо лицезреет кумиров Сайба,
Мечтая, как ты, о тонкой талии, Саиб,
Жизни в требовании тебя прошли, как и мир, Саиб,
«Не приведи быть жертвой, как ты, моему сердцу и душе,
Какой он хотел тебя, такой и стала»

Сайдо карда тамошои бутонро Соиб,
Орзу бурда чу ту мӯйи миёнро Соиб,
Умрҳо дар талабат гашт ҷаҳонро Соиб,
«Чун фидои ту насозад дилу ҷонро Соиб,
Ки ҳамон навъ, ки меҳост, ҳамон сон шудай» [12, 570].

Среди мухаммасов Сайдо мы встречаем имена Сайба, Рафэй, Джами, Санджара, Мушфики, Мухташама, Ираки, Вахши, Муъмина, Урфи, Бадеъ, Назири, Калима, Анко, Хайдара, Хафиза, Хилали, Осафи, Фигани, Шани, Джомеъ, Орифа и других. Нужно сказать, что создание заимствованных пятистиший (мухаммасбандии тазмин) для поэтов не являлось самоцелью. Это, прежде всего, испытание собственных сил, возможностей, таланта и мастерства, способность войти в духовный мир другого поэта, понять его чувства и эмоции, сохраняя метрику, рифмовку, тематику и содержание стихов. Это ещё был путь шлифовки, совершенствования своего таланта на примере жемчужин мастеров слова. Как мы уже отмечали, для этого для мухаммасов выбирались

лучшие стихи. Как образец, приведем мухаммас Хазика на знаменитую газель Хафиза:

В этом неверном дворце трудностей покоя не найдешь,
Знай цену молодости, это время больше не найдешь,
Когда к изголовью придет смерть, на миг свободного времени не
найдешь,
«Подай, кравчий, оставшееся вино, которое в раю не найдешь,
Берега вод Рукнабада и цветники Мусалла».

Дар ин меҳнатсарои **бевафо** роҳат наҳоҳӣ ёфт,
Чавониро ғанимат дон, ки ин **фурсат** наҳоҳӣ ёфт.
Ба болинат чу марг ояд, даме **мӯҳлат** наҳоҳӣ ёфт,
«Бидех, соқӣ, май бокӣ, ки дар ҷаннат наҳоҳӣ ёфт,
Канори оби Рукнободу гулгашти Мусаллоро» [8, 49].

Шахзамон Рахмонов считает этот мухаммас плодом творчества Хазика, но Вали Самад, написавший статью в 1971 году под названием «Цена одной газели» («Қадри як ғазал»), считает этот мухаммас принадлежащим перу Абдуррахмана Джами. Его мысль такова: «В XV веке многие поэты гератского литературного круга, в том числе Абдуррахман Джами и Алишер Фани (Навои), высоко ценили упомянутую газель (Если та ширазская турчанка завоюет наше сердце... - Агар он турки шерозӣ ба даст орад дили моро... - Д. X.). Джами написал на эту газель зрелый и вдохновляющий мухаммас. Надо отметить и то, что Джами из девяти бейтов Хафиза выбрал пять из них и на них сочинил пять строф мухаммаса, каждая из этих строф отражает отдельную картинку жизни и впечатления поэта. Если в первой строфе Джами «дымом вздохов влюбленного рассеивает волны реки», то во второй строфе он хочет смыть след, горечь от разлуки с безжалостной возлюбленной, а в третьей – призывает ценить молодость. В четвертой строфе он призывает к скромности. Третья строфа мухаммаса такова:

В этом мимолетном дворце трудностей покоя не найдешь,
Когда к изголовью придет смерть, на миг свободного времени не
найдешь,
Цени молодость, ибо эту милость больше не найдешь.
«Подай, кравчий, оставшееся вино, которое в раю не найдешь,
Берега вод Рукнабада и цветники Мусалла»

Дар ин меҳнатсарои **бебақо** роҳат наҳоҳӣ ёфт,
Ба болинат чу марг ояд, даме **фурсат** наҳоҳӣ ёфт,
Чавониро ганимат дон, ки ин **неъмат** наҳоҳӣ ёфт.
«Бидех, соқӣ, май боқӣ, ки дар ҷаннат наҳоҳӣ ёфт,
Канори оби Рукнободу гулгашти Мусаллоро» [88, 89].

Как видно из приведенных примеров, в строфах мухаммасов, приписанных Хазику и Абдуррахману Джами, имеются отличия. Например, в первой строке мухаммаса Джами приведено слово «бебақо» - недолговечный, непрочный, а в мухаммасе Хазика использовано слово «бевафо» - неверный. Вторая строка мухаммаса Джами «Когда к изголовью придет смерть, на миг свободного времени не найдешь», в мухаммасе Хазика идет третьей строкой. Третья строка мухаммаса Джами «Цени молодость, ибо эту милость больше не найдешь» у Хазика является второй строкой. Наряду с этим, в строках изменены рифмы. Например, в строке «Чавониро ганимат дон, ки ин неъмат наҳоҳӣ ёфт» у Хазика вместо слова «неъмат» приведено слово «фурсат» и в строке «Ба болинат чу марг ояд, даме фурсат наҳоҳӣ ёфт» у него вставлено слово «мӯҳлат» - срок. Вали Самад в сноске своей статьи отмечает, что «некоторые литературоведы приписывают этот мухаммас поэтессе Мискин и Джами» [88, 89]. Однако в последней строфе этого тазминного мухаммаса рядом с именем Хафиза упоминается имя Джами. Вали Самад, приведя пример, говорит: «Джами, признавая этот бейт (последний бейт газели Хафиза «Если та ширазская турчанка... - Д. Х.)

очень красивым и искренним, высоко оценил мастерство Хафиза в сочинении газелей и его восхищающее вдохновение словами и выражениями самого Хафиза:

Твоим домом и пристанищем да будет вечный рай, Хафиз,
 Тысяча истинных благодарностей да будут той семье, Хафиз,
 За тебя молится Джами в этом мире, Хафиз,
 «Сложив газель, нанизал жемчуга, приди и хорошо прочти, Хафиз,
 Чтобы на твою поэзию небо повесило ожерелье Плеяд»

Мақому манзалат бодо биҳишти ҷовидон, Ҳофиз,
 Ҳазорон раҳмати ҳақ бод бар он хонадон, Ҳофиз,
 Дуогӯи ғариби туст Ҷомӣ дар ҷаҳон, Ҳофиз,
 «Ғазал гуфтыву дур сүфтӣ, биёву хуш биҳон, Ҳофиз,
 Ки бар назми ту афшонад фалак иқди Сурайёро» [88, 90].

Введенное в последнюю строфи имя Джами вызвало сомнение, и чтобы убедиться в достоверности этого суждения, нами были просмотрены 8-томное издание «Собрания сочинений» поэта [33, 4] и все доступные нам диваны Абдурахмана Джами, в результате мы не смогли найти среди произведений поэта такой мухаммас. Однако составители пятого тома книги «Гулшани адаб» («Цветник поэзии») этот тазминный мухаммас считают принадлежащим поэту конца XVIII – начала XIX вв. Джунайдуллаху Ҳазику. В этом сборнике мухаммас имеет пять строф. Поэтому рассуждения Вали Самада требуют пересмотра.

На эту совершенную, изящную и притягательную газель Хаджи Хафиза сочинили мухаммас не только Джами и Ҳазик, но и другие поэты, как Мирза Садик Мунши, Махмур, Джалил Мухаммадкулизаде и в современной таджикской поэзии Боки Рахимзаде и другие. Махмур [69, 65], на наш взгляд, лучше многих понял мысли и внутренние волнения Хафиза, описав их следующим образом:

Приди, о противоядие твоих покоряющих рубиновых губ,
 В преданности преподаст урок дыхание Иисуса,
 В проборе рабства водружу главное крыло Анко,
 «Если та ширазская турчанка завоюет наши сердца,
 За одну черную родинку её отдаю и Самарканд, и Бухару я».

Биё, эй нўшдоруи лаби лаълат мутавворо,
 Ба чонбахшӣ дихад таълим анфоси Масехоро,
 Ба фарқи бандагӣ созам кулаҳ шаҳболи анқоро,
 «Агар он турки шерозӣ ба даст орад дили моро,
 Ба холи ҳиндуяш бахшам Самарқанду Бухороро» [88, 91].

Из второй строфы становится ясно, что Махмур, глубоко вникнув в эстетику газели, а также в ее идейно-смысловые акценты, принял наставления и мудрость великого Хафиза:

Блеск её щек в лучах луны не нуждается,
 Живущий в цветущем раю, в цветнике не нуждается,
 Её лик в подкрашивании не нуждается,
 «В бесконечной нашей любви, красота возлюбленной не нуждается,
 В воде, красках, родинке, черточках, какая нужда красивому лицу»

Фурӯғи оразаш аз партави анвор мустағнист,
 Муқими гулшани фирдавс аз гулзор мустағнист,
 Рухаш з-ороиши машшотаи дидор мустағнист,
 «Зи ишқи нотамоми мо ҷамоли ёр мустағнист,
 Ба обу рангу холу хат чӣ ҳочат рӯи зеборо» [88, 91].

В третьей строфе мухаммаса говорится об этом мире, полном горя, разлуки, насилия и деспотизма, и отсюда вытекает мотив недовольства, жалоб на судьбу. Поэт также хочет сказать, что нужно оставить в стороне все эти упаднические настроения и необходимо

ценить сегодняшний день, сию минуту, повернувшись лицом к радости и веселью:

Я так привык в этом мире к разлуке с красавицами,
На одной стороне скорбь и сожаление, на другой – горе и мучения,
Цени миг сегодняшний, повернись к пирам и радости лицом,
«Говори больше о музыканте, вине, меньше тайн мира ищи,
Никто их не раскрыл и не раскроет своей мудростью эту загадку»

Гирифтам ончунон дар дахр бар ҳичрони хубон ҳӯ,
Бувад як сӯйи ман ҳасрат, ғаму доту ситам як сӯ,
Ғанимат дон дами имрӯз, бо базми тараб кун рӯ,
«Ҳадис аз мутрибу май гӯву рози дахр камтар ҷӯ,
Ки кас накшуду накшояд ба хикмат ин муамморо» [88, 91].

Нужно сказать, что газель «Если та ширазская турчанка...» Хафиза была одной из востребованных газелей для подражания и создания ответов. Некоторые поэты брали эту газель или одну строку, или один бейт из неё для тазмина, чтобы выразить недовольство своим временем, чтобы осмеять несправедливых чиновников, большинство же – для совершенствования и шлифовки своего пера.

Одним из талантливых поэтов, мастером, в совершенстве владеющим приемами создания тазминов, был Хайрат - поэт, живший в конце XIX и начале XX в. и высоко ценившийся знатоками поэзии. Садриддин Айни, познакомившись с Хайратом и услышав его газель, восхитился его поэтическим мастерством. Он попросил у Хайрата одну из его газелей. Затем эту газель С. Айни показывает Садри Зиё. Шарифджан-махдум Садри Зиё услышал впервые газель Хайрата от Айни и просит его привести к нему в дом этого талантливого поэта. «Когда, - пишет Айни, - мы вошли в дом Шарифджана-махдуна, там уже находились из поэтов Лутфи и Абдуллаходжа Тахсин... Беседа затянулась, но Хайрат ничего не говорил и только слушал.... В конце

беседы, когда мы попросили разрешения уйти, Шарифджан-махдум, отдавая Хайрату одну газель в девять бейтов (18 строк), написанную в подражание Бедилю его отцом, попросил создать из неё мухаммас.

Мы вышли на улицу. «Это экзамен», - сказал Хайрат. На второй день он принес ту газель, преобразив ее в мухаммас, и вручил мне, чтобы я отдал его Шарифджану-махдуму.

Шарифджан-махдум после просмотра того мухаммаса был восхищен поэтическим талантом Хайрата и стал считать его одним их уникальных людей эпохи:

Друг моего страха, от знаний и дружбы я удален на фарсанги,
Ум дерется со мной, с именем и позором я в ссоре,
Не спрашивай, о друг, о состоянии удивительном моем,
«Подражая сумасшествию, скрываясь от того врага чести и знаний,
Возможно, та периликая, шутя, камнем ударит меня»

Рафики ваҳшатам, аз донишу улфат ба фарсангам,
Хирад дасту гиребонам, ба ному нанг дар ҷангам,
Мапурс, эй дӯст, аз таҳқики ҳоли ҳайратоҳангам,
«Ба тақлиди ҷунун з-он душмани номусу фарҳангам,
Ки шояд он парирӯ аз сари шӯҳӣ занад сангам» [2, 410].

В процессе исследования выяснилось, что тазмин имеет долгую историю. Сначала он появился с использованием одного выражения или одной строки, позже стали писать тазмины на бейт или фрагмент произведения. Использование тазмина в форме мухаммаса в произведениях литераторов XII и XIII вв. мы не увидели. Исследование диванов персидско-таджикских поэтов показало, что мухаммас начинает активно развиваться с XIV века. Специально надо заметить, что, хотя мухаммас иногда бросается в глаза до XIV в., но именно в этот период поэтическая форма его совершенствовалась и в последующие времена вошла в литературу в качестве самостоятельного поэтического жанра. В результате он вызвал интерес многих поэтов к созданию этой

поэтической формы. На наш взгляд, после появления тазминного мухаммаса поэты стали меньше создавать тазмины в других литературных формах. Другими словами, мухаммас почти всецело завладел тазмином, потому что многие поэты отточили свое мастерство, использовав тазмин при создании мухаммаса. Они соблюдали все правила сочинения тазминного мухаммаса. «В мухаммасе, - писал А. Мирзоев, - поэт должен соблюдать метр, рифму, форму, содержание и другие художественные средства украшения речи, использованные автором газели, взятой для тазмина, ибо это основное условие - между строками созданного мухаммаса и взятой оригинальной газели должно быть полное соответствие. Поэтому поэт в мухаммасе не свободен, как при создании газели, несомненно, он в какой-то степени ограничен» [70,105]. То есть, тазмин имеет свои, присущие ему особенности, знать которые необходимо было любому поэту, чтобы не допустить ошибок. Приведем несколько основных условий тазмина:

- если в тазмине заимствованный отрывок стиха не известен широко, автор заимствования должен обязательно упомянуть автора отрывка, чтобы никто не подумал о плагиате;
- строки, как написанные, так и заимствованные, должны быть подчинены одному целостному содержанию, должны дополнить какой-то образ, между словами своими и чужими не должно быть дисгармонии и противоречий;
- строки, написанные в подражание заимствованным, должны следовать их метру, рифме, форме, содержанию и другим средствам художественного украшения речи;
- между строками подражания и заимствованными должно соблюдаться полное соответствие;
- в последней строфе тазминного мухаммаса обязательно должно быть упомянуто имя поэта, на газель которого сочинен мухаммас;
- написанные строки должны соответствовать стилю заимствованных строк;

- также смысл написанных строк должен быть связан со смыслом заимствованных строк;
- поэт должен следовать логике мышления поэта – предшественника;
- тема газели, написанной в подражание, должна полностью соответствовать теме газели, взятой для тазмина.

Надо сказать, что в тазминах используются известные, ставшие штампами, изречения, строки из стихов, как «Ветер, вея от Мулияна...», красивые бейты, рубаи, касыды, фрагменты и многое другое. Однако для мухаммасов (пятистиший) поэты выбрали газель. Причина этого заключена в том, что газель является одной из любимейших форм лирической поэзии, охватывающей разнообразную тематику, и поэт может выбрать из этой обширной тематики ту, которая наиболее близка ему и любима им. Кроме того, рифмовка каждого бейта газели соответствует рифмовке мухаммаса. Создание мухаммаса на газели поэтов прошлого – это, по сути, один из видов проявления творческих связей поэтов, т.е. сочинение мухаммаса творчески сближает двух поэтов. Насколько газель отшлифована, плавна, легко воспринимаема всеми, имеет высокое содержание и притягательна, настолько и мухаммас получается приятным и благозвучным. Поэтому поэты для создания мухаммасов выбирали трудные газели, чтобы испытать свои силы и возможности, и простые, плавные, с хорошим содержанием и приятные – для совершенствования своего пера. Действительно, прибавлять три строки к каждому бейту весьма трудно, это не каждому поэту удается. Успеха в сочинении мухаммасов добивается тот поэт, который обладает талантом и высоким поэтическим мастерством.

2.1.3. Мустазодный мухаммас (мухаммаси мустазод)

Мухаммас имеет ещё одну форму – эта форма мустазода. Мустазод – арабское слово, словарное значение – увеличение, добавление. Как литературоведческий термин, он означает стих, в

котором после каждой строки прибавляются две строки, три строки или после каждой строфы добавляются одна или две фразы или же полстроки с самостоятельным смыслом и одной метрикой. Первые образцы мустазода мы находим в устном народном творчестве. В письменной литературе стих этого вида появился уже в XI в. Впервые мустазод мы находим в творческом наследии Абусаида Абулхайра, Масъуда Саъди Салмана, Омара Хайяма, Фариддудина Аттара и позже у Джалолиддина Руми, Эмир Хусрава Дихлави, Шамса Фахри, Камола Худжанди, Абдуррахмана Джами, Бадриддина Хилоли и Сайдо Насафи. В творчестве последних упомянутых поэтов он совершенствуется и развивается. Первый мустазодный мухаммас зафиксирован в поэтическом наследии Сайдо Насафи. Приведем мустазодный мухаммас Сайдо:

Сегодня в мире для преданных людей –

кроме, как у тебя, нет убежища,

Пусть возносят за тебя день и ночь молитвы –

на всех дорогах,

Сколько бы твоим кудрям, красавица, ни пели дифирамбы –

со стенаниями и вздохами,

О, ты, сумасшествие по тебе пролило кровь наших сердец –

без всякой вины с нашей стороны,

Приласкай в миг убийства мечом мучений –

один раз своим взором.

Имрӯз ба олам набувад ахли вафоро –

ғайр аз ту паноҳе,

Гиранд барои ту шабу рӯз дуоро –

аз ҳар сари роҳе,

То чанд ба зулфи ту бигӯем нигоро –

бо нолаю оҳе,

Эй рехта савдои ту хуни дили моро –
 бе ҳеч гуноҳе,
 Бинвоз даме куштаи шамшери чафоро –
 боре ба нигоҳе [70, 150].

Как видим, Сайидо в этом стихе после каждой строки строфы своего мухаммаса добавил полстроки или фразу. Основные строки имеют отдельную схему рифмовки, а добавленные фразы – свою схему рифмовки. Например, основные строки имеют рифму: «вафоро», «дуоро», «нигоро», «моро» и «чафоро», а добавленные фразы имеют другую, самостоятельную рифму: «паноҳе», «роҳе», «оҳе», «гуноҳе», «нигоҳе». Другой интересный момент состоит в том, что основные строки имеют одинаковую рифму со строками первой строфы, а фразы конца каждой строфы имеют одинаковую рифму с фразами первой строфы. Вот пример второй строфы:

Жизнь, как я – голубь и кипарис – раб –
 при том стане приятном,
 Каждый завиток твоих чудесных кудрей – это силок
 на шею лани,
 Так как днем и ночью сад является твоим пристанищем –
 говорят везде и всюду,
 В кучах цветов спит черная змея, это которая? –
 на лице твоем коса,
 Жаль, что с красавицей турчанкой – спит черный индус.

Умрест чу ман фохтаву сарв ғулом аст –
 бо он қади дилҷӯ,
 Ҳар ҳалқае аз зулфи диловези ту дом аст –
 бар гардани оҳу,

Азбаски туро боғ шабу рӯз мақом аст –

гӯянд зи ҳар сӯ,

Дар хирмани гул мори сияҳ хуфта кадом аст? –

бо рӯйи ту гесӯ,

Ҳайф аст, ки ҳамхоба бувад турки Хиторо –

ҳиндуи сиёҳе [70, 150].

Из последней строфы этого муhammasa Сайдо становится понятно, что он написал муhammas на мустазодную газель Камола Худжанди. В результате появилась другая форма мустазода, т.е. мустазодный муhammas:

Твоя жизнь над головой Сайдо не пройдет –

она в цепях

В памяти твоей о его жизни нет никакого сообщения –

как рисунок ребенка,

Твои красивые глаза не смотрят в сторону пленников –

в чем ошиблись мы?

О взволнованном состоянии твоего Камола нет вестей –

о, что можно сделать?

Нет человека, который переписал бы судьбу нищего –

в печалих о царе.

Умрест туро бар сари Сайдо гузаре нест –

афтода ба занчир,

Бо ёди ту аз зиндагии ӯ хабаре нест –

чун кӯдаки тасвир,

Охуи туро сӯйи асирон назаре нест –

аз мост чӣ тақсир?

Аз ҳоли парешони Камолат хабаре нест –

Ҳайҳот, чӣ тадбир?

Кас нест, ки тақрир кунад ҳоли гадоро –

дар ҳасрати шоҳе [70, 151].

Здесь, возможно, при написании этого стиха поэт больше сконцентрировался на подражании газели Камола, а не на сочинении мустазодного мухаммаса. Если бы мухаммас поэта был его собственным стихом, то можно было понять, что он специально стремился к нововведениям и новаторству. Исходя из этого, мы считаем, что большое влияние на творение Сайдо оказала мустазодная газель Камола, что привело к рождению подражательного мустазодного мухаммаса. В любом случае эта форма стиха появилась как результат стараний и трудов Сайдо и его высокого таланта, поэтому вполне правомочно назвать Сайдо основоположником подражательного мустазодного мухаммаса. Это пятистишие поэта оказалось настолько сильное влияние на последующих поэтов, что и они стали сочинять стихи в данной форме. Одним из таких поэтов был Писанди, живший в XIX в. Его настоящее имя – «Мулло Абдурахим Самарканди, он один из талантливых сыновей признанного поэта Сипанди Мулло Абдулкарима» [1, 302]. Своими поисками новых форм и, в целом, новаторскими идеями внес достойный вклад в развитие таджикской литературы. Приведем мустазодный мухаммас поэта, плод его творческих поисков и усердий:

Восхвалитель восхвалил тебя в раздумьях,

явное чтобы скрыть,

Зеркало от её взгляда становилось загадкой воображения,

со станом и договором,

От моих слов уши шлифовальщика перламутра станут жемчугом,

без милости весеннего дождя,

Наблюдатель, не открывай своих глаз, кроме как поразмыслив

в мире возможностей,

Сколько бы ни наблюдать, это движения змеи,

мы известили вас.

Вассоф ҳамон васфи туро карда тааммул,
 пинҳон кунад аъён,
 Оина бишуд аз нигаҳаш фоли таҳайюр,
 бо пайкару паймон,
 Бар гуфтаи ман гӯши садафсоз бувад дурр,
 бе миннати найсон,
 Нозир макушо дидаи худ ҷуз ба тафаккур,
 дар олами имкон,
 Ҳарчанд, ки манзур шавад чилваи мор аст,
 кардем хабардор [1, 304].

Это мустазодное пятистишие Писанди собственного его сочинения не является ни ответным, ни подражательным, т.е. тазминным. По методу построения стиха, на наш взгляд, целью поэта было создать стих в новой поэтической форме. Поэтому мы считаем, что поэт достоин хвалы за свои поиски новых, неизведанных путей создания стихов, за новаторство и нововведения. Позднее эта форма стиха нашла свое воплощение и развитие в творчестве поэтов XX в., таких как А. Лахути и другие.

2.1.4. Тарджеъбандный мухаммас (мухаммаси тарҷеъбанд)

В устном народном и письменном творчестве можно встретить мухаммасы, строфы которых соединены между собой посредством бейта или строки, в литературоведении такая особенность присуща тарджеъбанду. Значение слова тарджеъ в словаре - повтор, возвращение. В литературоведении форма стиха, в котором определенный бейт повторяется в конце каждой строфы. В тарджеъбанде «поэт свою

основную идею фиксирует в соединительном бейте, в каждой строфе, изложив некую тему, после неё обращается к соединительному бейту» [86, 174].

Тарджеъбандный мухаммас по своим свойствам бывает двух типов. Первый тип таков: одна строка в роли соединительного бейта располагается между строфами; второй – когда бейт служит соединительным элементом между строфами. Как мы отмечали ранее, первые образцы тарджеъбандного мухаммаса можно встретить в фольклорном творчестве. В народном творчестве встречаются песни, структура которых похожа на структуру тарджеъбандного мухаммаса. После трех строк каждой строфы поэт обращается к одному бейту, рифма которого служит основной рифмой, в общем получается стих, образованный из пяти строк. Такие фольклорные песни, как «Девушка - монголка» («Муғул духтар»), «Каша из маша» («Мошоба»), «Колыбельная кошки» («Пишаки алла»), «Цветок уннаби» («Гули санцид»), «Моего цыпленка унесла лиса» («Мурғакма рӯбоҳ бурд») и «Поздравляем с праздником весны» («Шогун баҳор муборак»), могут быть примерами названных народных песен. Итак, стих «Девушка - монголка»:

Монгольская девушка в саду,
Её кудри, словно перья ворона,
По ней сохнет юноша-араб,
Приди, кокетка, моя монголка,
Приди, мой букет цветов!...

Два коня и два скакуна,
На площади заняты игрой,
Араб и весел, и доволен,
Приди, кокетка, моя монголка,
Приди мой букет цветов!

Муғул дұхтар тайи боғ аст,
Сари зулфаш пари зоғ аст,
Араббача ба ү дөғ аст,
Биё нозак муғули ман,
Биё, хирман гули ман!...

Дута аспу дута тозӣ,
Да майдон мекуна бозӣ,
Араб ҳам хушу ҳам розӣ,
Биё, нозак муғули ман,
Биё, хирман гули ман! [37, 135].

Эта песня состоит из тридцати одной строфы, её тринадцать строф содержат пять строк, четыре строфы – четыре строки и четыре других строфы имеют шесть строк, и все строфы соединены бейтом «Приди, кокетка, моя монголка, Приди, мой букет цветов!». То есть, если посмотреть на состав песни, то понятно, что она построена, смешано, ибо в её составе имеются четверостишия, пятистишия и шестистишия. В книге «Бухарский фольклор» («Фолклори Бухоро») приведены девять строф песни «Девушка-монголка», в ней строки имеют различия. Например:

Монгольская девушка в этом саду,
Её кудри, словно перья ворона,
На талии девушки имеется пятно,
Приди, кокетка, моя монголка,
Приди, мой букет цветов!...

Муғул дұхтар дар ин боғ аст,
Сари зулфаш пари зоғ аст,

Миёни дуҳтаро доғ аст,

Биё нозак муғули ман,

Биё, хирвор гули ман!... [18, 59].

Отличия в строках одной песни в двух книгах «Песни сердец» («Овои дилҳо») и «Бухарский фольклор» («Фолклори Бухоро») зависят от местности, где их поют и где они зафиксированы фольклористами. Песня, приведённая в книге «Песни сердец», сочинена на афганском говоре, о чем свидетельствуют слова этой песни. Так, в первой строке строфы в фразе «Муғул дуҳтар тайи боғ аст» слово «тайи» в значении «дар» - «в» используется в говоре афганцев, так же слово «доғ» в третьей строке взято из говора афганцев. Следовательно, многовариантность народных песен необходимо связывать с местными диалектами и говорами таджикского языка.

Песни «Колыбельная кошки», «Цветок уннаби» [37, 81-82], как и песня «Девушка-монголка», состоят из пятистрочных строф, каждая строфа имеет повторяющийся бейт, который подводит итог мысли, высказанной в каждой строфе. Такого вида песни, подобно мухаммасу, имеют пять строк и основную рифму. Такой вид рифмовки позже, в XX веке, поэтами – новаторами был введен в мухаммас. Другими словами, форма рифмовки мухаммаса сформировалася в этот период и его корни надо искать в устном народном творчестве. Наряду с этим, в устном народном творчестве можно найти целый ряд стихов, так же состоящих из пяти строк. Образцами могут служить песни «Хут» (хут – 12 месяц солнечной хиджры, соответствует 20 февраля – 22 марта, т.е. эту песню можно перевести как «Навруз» - Д. X.), «О судьба, кричу от твоей несправедливости» («Эй фалак, дод аз чафоят»), «Мероприятие бабушек» («Хатми бибиён»), «Подснежник» («Бойчечак»), «Весна» («Бахор») и «Иди тихо» («Оиста буру»), в которых одна строка является связующей между строфами. Лучшие образцы таких стихов были приведены нами в

разделе «Место мухаммаса в персидско-таджикском устном народном творчестве». Также нужно отметить, что влияние такого вида стихов и песен на письменную литературу наблюдается давно. Например, в письменной литературе такого вида стихи можно видеть в творчестве таджикского поэта XII в. Сузани Самарканди, образцы из его творчества нами приведены в разделе «Распространение мухаммаса в письменной персидско-таджикской литературе». В конце каждой строфы своего мухаммаса в качестве связующий строфы поэт использовал строку «Турфа ғулом – бораи Аҳмади локи лолакӣ» [41, 431]. Позже Мирзо Азим Соми (XIX в.), следуя его стилевому приёму, сложил мухаммас:

Под голубым куполом у каждого какие-то огорчения,
То есть к периликим имеет интерес и привязанность,
На пути дружбы бывают и обиды, и радости,
Огонь сумасшествия, о сердце, имеет бессилие и силу,
Любовь такое состояние, боль и страдания имеет.

Соми, в преданности ей отрекся от своей семьи,
Боли трудов превратил в наличность своей жизни,
От горя разлуки с ней денно и нощно криком исходил,
Себя среди людей туманом в мире сделал,
Любовь такое состояние, боль и страдания имеет.

Зери нилгуни торам ҳар кӣ кулфате дорад,
Яъне бо парирӯён шавқу улфате дорад,
Дар тариқаи улфат ранҷу роҳате дорад,
Оташи чунун, эй дил, заъфу шиддате дорад,
Ишқ ҳолате дорад, дарду меҳнате дорад.

Сомӣ, дар вафои ӯ, тарки хонумон кардам,

Доғҳои меҳнатро нақди ҳайзу чон кардам,
 Аз ғами фироқи ӯ, рӯзу шаб фифон кардам,
 Хешро миёни халқ сахра дар чаҳон кардам,
 Ишқ ҳолате дорад, дарду меҳнате дорад [1, 254].

Как видно, сделав строку «Любовь такое состояние, боль и страдания имеет» связующей строфы стиха и повторяющейся после каждой строфы, поэт создал тарджеъбандный мухаммас. Этот вид мухаммаса свидетельствует о поэтическом мастерстве Соми. Знания и творческое мастерство поэта были признаны учеными и высоко оценены ещё при его жизни. «Его произведения в поэзии и прозе чрезвычайно талантливы, и результаты его пера в сочинениях весьма многочисленны» [1, 247]. Устод Айни также добавил следующую оценку: «Мирзо Азим Соми был одним из ученейших людей своего времени» [1, 247]. Действительно, мухаммасы Соми по композиции, стилю весьма притягательны и зрелы, по его стихам можно сказать, что он был мастером поэтического слова.

Известно, что рифмовка тарджеъбандного мухаммаса такова: три первые строки каждой строфы рифмуются по одной схеме, а связующий бейт имеет основную рифму. Когда же связующей оказывается одна строка, полностью сохраняется традиционная рифмовка мухаммаса. Но в обоих видах тарджеъбандного мухаммаса связующие бейт и строка обладают свойством соединения и подытоживания высказанных мыслей.

Таким образом, исследование тарджеъбандного мухаммаса показало, что мухаммасы, у которых связующим звеном между строфами являлась одна строка, существовали в персидско-таджикской литературе уже в XII в. Исследование также показало, что традиция создания тарджеъбандного мухаммаса, в котором связующим элементом всех строф является один бейт, вошла в персидско-таджикскую литературу позже. Однако этот вид тарджеъбандного мухаммаса впервые наблюдается в устном народном творчестве, он постепенно проник в

письменную поэзию, и расцвет его приходится на XX в., прежде всего в творчестве поэтов-новаторов.

Новаторская форма тарджеъбандного мухаммаса, которая отличается краткостью и легкостью, стала причиной её быстрого внедрения в творческую лабораторию поэтов. Поэтому народ использует эту стихотворную форму как песню и поет на различных народных мероприятиях.

Глава III. Теоретические особенности жанра мухаммас и поэтическое мастерство его создателей

3.1. Мухаммас и его развитие в литературе XVIII – XIX веков

Хотя мухаммас появился в персидско-таджикской поэзии в XII в., пика своего развития он достиг в XIV – XV вв., а в XVII – XVIII вв. получил наиболее широкое распространение. Именно начиная с этого периода, все поэты, даже те, кто прославился своим мастерством в других поэтических жанрах, стремились попробовать свои силы и талант в создании мухаммаса. Особенно мало можно найти поэтов, не писавших мухаммасы, в XVIII века. В этот период даже непрофессиональные поэты упражнялись в сочинении мухаммасов. Кроме того, были поэты, посвятившие все свое творчество созданию мухаммаса. На наш взгляд, причина беспримерного распространения мухаммаса в этот период заключалась в том, что он своими специфическими особенностями отвечал духовным требованиям многих слоев общества, прежде всего потребностям представителей культуры и науки. Отсюда мухаммас оказался литературным жанром, твердо закрепившимся на литературной арене, отзывающимся на актуальные и злободневные события, происходящие в обществе. Мухаммас обладает свойством вмещать в себя разнообразные темы, такие как несправедливости судьбы, тирания и деспотизм стоящих у власти, любовь и верность, красота природы, внутренние чувства людей, религиозные чувства преданных вере и т.п. Пятистрочная форма его каждой строфы, приятная звучность, плавность и гладкость речи и содержательность смысла сделали его любимым жанром народа. Именно в этот период «поэт Зияи написал знаменитый мухаммас, который назвали «Сказ о крестьянине» («Дехқоннома») или «Пять братьев» («Панҷ ихвон»). В своем мухаммасе, написанном в ироническом тоне, он описывает и восхваляет крестьянский труд, высмеивает и осуждает некоторые бессмысленные занятия своего

времени» [28, 158]. Этот мухаммас состоит из 18 пятистрочных строф, имеет традиционную для него композицию и структуру. В нем описаны качества пяти родных братьев:

Сочиню я газель, хотя и невежда я,
Послушай, о друг, открыватель смыслов.
Качества пяти братьев с любовью прочти,
Потому что стихами расскажу об их качествах,
Чтобы было известно всем, кто занимается крестьянским делом

Ғазале чанд бигүям ман аз ин нодонӣ,
Бишнав, эй дӯст, кошифи маънидонӣ.
Сифати панҷ бародар ба муҳаббат хонӣ,
З-он ки бо назм бигүям сифати эшонӣ,
То ки маълум шавад, ҳар кӣ кунад дехқонӣ [28, 158].

Из третьей строфы этого мухаммаса становится ясно, что каждый из братьев занимался своим делом. Один служил у султана, другой был студентом, третий – охотником, четвертый – певцом и, наконец, пятый из братьев занимался крестьянским трудом.

Один из них постоянно ходил на службу к султану,
А другой спешил к учителю учиться,
Третий на охоту в степь шел,
А ещё один с барабаном в руках на сбор красивый шел,
Самый младший, требующий дом, сеять пшеницу шел.

Он яке доим дар хизмати султон мерафт,
В-он дигар сӯйи муаллим ба сабақхон мерафт,
Дигараш дар талаби сайд биёбон мерафт,
В-он дигар даф ба кафу маҷлиси хубон мерафт,
Хурдтараш қулбаталаб аз пайи гандумронӣ [28, 158].

Братья ругают своего брата, считая его крестьянский труд тяжелым и мучительным делом, и дают ему совет отказаться от этого занятия, пойти учиться или стать охотником, или музыкантом, играющим на барабане, дойре, лютне, рубабе. Брат – крестьянин ставит свое земледельческое занятие выше всех других занятий и отклоняет предложение своих братьев. Проходит немного времени, и наступает неурожай, а за ним – голод. Братья вынуждены идти на поклон к своему младшему брату – крестьянину и просить у него хлеба и ячменя. Поэтому Зияи, приведя этот рассказ как довод, считает крестьянское дело самым лучшим и благородным и утверждает, что для него нет лучшего занятия, чем земледелие.

Исследование мухаммасов также показало, что такие поэты, как Кудси Хисори, Сайдо Насафи, Абдулкадыр Бедил, Мулхам Бухорои, Ворас Бухорои и другие, в своих творениях обращались к философским, социальным, любовным, романтическим темам, отражали в них положение народа. Таким образом они демонстрировали последующим поэтам возможности мухаммаса в широте охвата тем. В этот период, как мы указывали ранее, своего расцвета достигают разные виды мусамматного мухаммаса – мустазодный мухаммас, особенно в творчестве Сайдо Насафи, другой его вид - самостоятельный (мустақил), или свободный (озод) мухаммас. Наиболее используемыми видами были тазминный мухаммас, или назира (ответ), вошедшие даже в традицию. Ярким примером может служить стих Абдулкадыра Бедиля:

Жалко, если скажу тебе прегради дорогу солнцу и луне!

В подол раздумий белое и черное возьми!

Часть пыли простора этого места ловушек возьми!

Открой ресницы, посмотри на мир своим взглядом!

Твоя охота под ногой, у сокола шапку возьми!

Ҳайф аст гўямат раҳи хуршеду моҳ гир!

Бо домани хаёл сафеду сиёҳ гир!

Лахти ғубори вусъати ин домгоҳ гир!

Мижгон кушо, чаҳон таҳи боли нигоҳ гир!

Сайдат ба зери пост, зи шохин кулоҳ гир! [7, 259].

В подражаниях и ответах Бедила чувствуется его тонкий вкус и уважительное отношение к творчеству поэта, на стихи которого он пишет ответы. Кроме того, Бедил – большой мастер создания содержательных, отшлифованных, плавных поэтических строк и бейтов. Взяв строки из стихов других поэтов, он так мастерски их дополняет, сохраняя их метр и тему, что сразу трудно различить собственные стихи Бедила от строк другого поэта. Поэт верил в свой талант и мастерство. Гордился этим. В одном из своих мухаммасов Бедил говорит о том, что он подражает, пишет ответы на те строки и бейты других поэтов, которые очень понравились ему.

Я не займусь ни ювелирным делом, ни кузнецким,

Я не создам ни дом, ни пышность какую-то,

Я буду подражать строке, понравившейся мне,

Буду вспоминать те уста и стан.

«Однажды так, без всякого, обрадую собственную память».

Не заргарӣ, на пешаи ҳаддод мекунам,

Не бому дар, на карру фар эҷод мекунам,

Тазмини мисрае, ки хуш афтод, мекунам,

Ҳарфе аз он даҳону миён ёд мекунам.

«Боре ба ҳеч хотири худ шод мекунам» [7, 260].

Из этого примера можно сделать вывод, что Бедил писал мухаммасы как собственного сочинения, самостоятельные, так и подражательные или как ответ на чью-то газель. Его стиль в мухаммасах таков же, как и в его газелях. В мухаммасах тему, её смысл он излагает то

ясно, то скрытно, то просто, то весьма сложно. Если присмотреться к содержательной структуре его мухаммасов, то можно понять, что в них тема и содержание тесно связаны, можно сказать, не отделимы. Кстати, этим свойством обладают и стихи Сайидо. Например, если газели Сайидо, в основном, отражают не любовные темы, а охватывают разнообразные проблемы социальной жизни, то тематика и содержание большей части его мухаммасов составляют темы любви, верности и п. Необходимо отметить и то, что поэт в мухаммасах соблюдал все каноны, присущие этому жанру, и «в подборе слов, связи смыслов и понятных всем выражений показал свое мастерство» [70, 106].

О количестве строф мухаммасов поэта можно сказать, что, в основном, они состоят из 4 и до 7 строф, то есть он стремился, на наш взгляд, чтобы количество строф его мухаммасов не превышали бейты газели. Также он старался, всесторонне рассмотрев выбранную тему, в рамках этого количества строф представить квинтэссенцию своего идейного замысла. Подтверждением наших мыслей может служить подражательный (тазмини) мухаммас Сайидо на одну газель Саиба:

О, моя луна, дом сердца местом показа своего блеска не делай!

Мир в день страшного суда местом своего суда не делай!

Огнем усердия свое доброе сердце слишком полным не делай!

«Сурьму также близким другом своих черных глаз не делай!

Пока сможешь, своим взглядом знакомства не совершай!»

Эй маҳи ман, хонаи дил чилвагоҳи худ макун!

Оламеро рӯзи маҳшар додгоҳи худ макун!

Оташи ғайрат ба ҷони некҳоҳи худ макун!

«Сурмаро ҳам маҳрами ҷашми сиёҳи худ макун!

То тавонӣ, ошнӣ бо нигоҳи худ макун! [12, 549].

В этом своем мухаммасе Сайидо к каждому бейту газели Саиба добавил три строки и в пределах этого количества бейтов газели,

подытоживая свои размышления, завершающий бейт газели Саиба использовал в качестве умозаключения. В добавленных строках он стремился подобрать рифмы, соответствующие цитированным бейтам, чтобы не было отличия по композиции, структуре, метру и рифмовке от газели – оригинала:

Я услышал, что Сайидо, завитками твоих кудрей пленен,
Кроме молитвы за тебя, ничего не имею я в себе,
Среди красавиц хочешь быть бесподобной,
«Совет Саиба в высокомерном ухе красоты помести,
Больше этого невинное сердце свое не мучай!»

То шудам, чун Сайидо, дар ҳалқаи зулфат асир,
Чуз дуои ҷони ту ҷизе надорам дар замир,
Дар миёни дилбарон ҳоҳӣ, ки боши беназир,
«Панди Соибро ту дар гӯши ғурури ҳусн гир,
Беш аз ин озори ҷони бегуноҳи худ макун!» [12, 549].

Одним из прославленных представителей поэтов персидско-таджикской литературы XVII в., сочинявших мухаммасы, был Мулло Абдулло Мулхам Бухорои. Одна из характеристик, данная этому поэту: «Его мухаммасы, независимо от плавности языка и мастерского использования художественных средств украшения речи, в части формы и обычного содержания, повторяющихся в истории развития этой поэтической формы, не отличаются выдающимися нововведениями и свежестью» [71, 69-70]. Особенно интересны его подражательные мухаммасы, в том числе мухаммас Мулхама, написанный на газель Саиба. Дело в том, что Мулхам в цитированных бейтах изменил некоторые слова оригинала. Поэтому, чтобы наглядно показать эти изменения, мы привели все пять строф мухаммаса и слова, измененные Мулхамом, выделили жирным шрифтом:

Я пошел к ней, от алчности у себя душу вырвав,

Ум из сердца вылетел, из головы сознание улетучилось,
 От вина её красоты я был как хмельной,
 «Та пери, как цветок, вышла из комнаты, потягивая вино,
 Быть склонной к ней, значит быть как спелый фрукт»

Утром пить вино - быть словно сверкающее солнце,
 С кубком вина в руках бродила по цветнику,
 Глазами видел зрелище на каждой улице,
 «Цветок, смущаясь от её лица, в песке скрылся,
 Базилик, устыдившись от её стана, свой стан в землю зарыл».

Сломав руку шутки, увидел на её голове шапочку,
 На пути беспокойства ртуть стала для неё ковром,
 Без блеска остался от стараний её взгляд,
 «Словно блеск легких узечек ресницы её милостивого взгляда,
 Оставили площадь, как испуганная лань»...

Лист лица покрасила краснотой вина,
 Листы доброго имени сразу растеряла,
 Капризы ищущего повод в одну сторону отставила,
 «Хмельная, в любую сторону идет, туда, где открытое сердце,
 Стыд идущих наперекор в землю и прах похоронив»

Мулхам никогда не пел в здравом обществе,
 В мире надежд и желаний писал о раскаянии,
 Потеряв имя бытия в тетради проживания,
 «Больше не видя себя до дня страшного суда,
 Саиб, кто его пьяным и измученным видел».

Рафтам ба күяш аз худ чон аз тамаъ бурида,

Ақл аз дилам рамида, ҳуш аз сарам парида,
 Аз бодаи ҷамолаш будам хумордида,
 «Он ғулпарӣ баромад аз хона май кашида,
 Моил ба ӯ **фитодан** чун меваи расида»...

Субҳе ба май кашидан чун офтоби тобон,
 Дар даст соғари май мегашт дар гулистон,
 Аз дидай тамошо дидам ба ҳар хиёбон,
 «Гул з-инфииоли рӯяш дар **хок** гашта пинҳон,
 Райҳон зи **шарми хатташ** бар хок қад кашида».

Бишкаста дasti шӯҳӣ дидам ба сар кулоҳаш,
 Дар роҳи бекарорӣ симоб фарши роҳаш,
 Бетоб дошт азбас сай ҳӯрдани нигоҳаш,
 «Барқи сабукионро мижгони хушнигоҳаш,
 Майдон ба тарҳ дода, чун **оҳуи рамида**»...

Карда ба мусҳафи рӯ сурхӣ зи ранги бода,
 Авроқи некномӣ як сар ба бод дода,
Нози баҳонаҷӯро бар як тараф ниҳода,
 «Ҳар сӯ равон зи мастиӣ пеши дили қушода,
 Шарми ситезахӯро бар хоку хун кашида».

Мулҳам нахонд ҳаргиз дар маҷмаи саломат,
 Дар олами таманно гашта рақам надомат,
 Гум карда ном ҳастӣ дар дафтари иқомат,

«Дигар надида худро то домани қиёмат,
Соиб, касе ки үро маству хароб дида» [71, 98- 99].

Мулхам Бухорои написал мухаммас на семь бейтов газели Саиба. Просмотрев все доступные нам рукописи газелей Саиба и мухаммасов Мулхама, мы пришли к выводу, что изменения, внесенные Мулхамом в строки газели Саиба, имеют отличия. На эту газель Саиба сочинили мухаммас также Сайидо и Айни, взяв за оригинал разные строки газели.

Для того чтобы более четко уяснить отличающиеся слова и обороты подражательных строк, мы сочли необходимым привести их в качестве примера. Мухаммас Сайидо:

Пошел я ночью к ней, согнувшись пополам,
Со ста желаниям сидел, как цветок, погруженный в кровь,
Время ещё не раскрыло со сна глаза,
«Та луноликая вышла из дома, потягивая вино,
Могущая упасть, как поспевший фрукт».

Рафтам шабе ба күяш бо қомати хамида,
Бо сад ҳавас нишастам чун гул ба хун тапида,
Даврон ҳанӯз аз хоб накшуда буд дидা,
«Он маҳлиқо баромад аз хона май кашида,
Моил ба уфтодан, чун меваи расида».

Её подмигивающие хмельные глаза везде, где пила вино,
Кубок выпал из рук, небо упало на землю,
Одна сторона шапочки раскрылась, будто цветок открыл объятия,
«Кокетство ищущей причину оставили в стороне,
Стыд вздорного характера **в кровавую пыль втоптан**»...

Чашми карашмамасташ ҳар чо, ки хўрда бода,
Соғар зи даст рафта, мино зи по фитода,
Тарфи кулаҳ шикаста чун гул бағал кушода,
«Нози баҳоначӯро бар як тараф ниҳода,
Шарми ситезахӯро дар **хоки** хун кашида»...

Гиацинг в зависти к ёё кудрям расстроен и рассеян,
Нарцисс в ревности к ёё глазам удивлен своим делам,
Кипарис вуалью ёё роста обмотал свои ноги,
«Цветок, смутившись от ёё лица, спрятался в **песок**,
Базилик, прия в **смущение от ёё кудрей**, на песке начертал **линию»**

Сунбул зи **рашки** зулфаш саргаштаву парешон,
Наргис зи рашки чашмаш бар кори хеш ҳайрон,
Сарв аз хичоби қаддаш печида по ба домон,
«Гул з-инфиили рӯяш, дар **хок** гашта пинҳон,
Райҳон зи **шарми зулфаш**, бар хок **хат** кашида».

Каждое утро восходит её сияющее солнце,
Своё лицо она **положила**, как след ноги, на его пути,
Огнем полыхнуло на мир от её черных нарциссов,
«Освещают слабовольных сверканием ресницы её приятного взгляда,
Оставив площадь, как туча, она успокоилась»...

Ҳар субҳдам барояд хуршеди чилвагоҳаш,
Рӯҳсори худ **ниҳодаст**, чун нақши по, ба роҳаш,
Оташ зада ба олам то наргиси сиёҳаш,
«Барқи сабукинонро мижгони хушнигоҳаш,

Майдон ба тарҳ дода, чун абрӯ օрамида»...

Не свободны красавицы в мире от упреков,
Сохранит её Бог, о Сайидо, здоровой,
Подобно кипарису, она всюду поднимается во весь рост,
«Саиб, не видя себя до начала Дня страшного суда,
Один раз каждый её очень нетрезвой видел»

Холӣ наянд хубон дар даҳр аз маломат,
Дорад худой ӯро, эй Сайидо, саломат,
Монанди сарв, ҳар ҷо афрохтааст қомат,
«**Соиб**, надида худро то домани қиёмат,
Як бор ҳар кӣ ӯро масти хароб дида» [12, 567-568].

Об этом мухаммасе Сайидо Садриддин Айни высказал свои суждения в письме, адресованном Абдулгани Мирзоеву. Здесь мысль устода Айни о том, что количество бейтов газели Саиба десять, можно поддержать. Однако с мнением Айни о том, что «Сайидо, выбрав из этих десяти бейтов шесть, написал на них мухаммас» [53, 117], можно спорить, потому что Сайидо при написании мухаммас выбрал семь бейтов газели Саиба. Возможно, в рукописи, находившейся в распоряжении устода Айни, строфа мухаммаса Сайидо, написанная в подражание строфе газели Саиба, которая начинается словами «Поглаживая рукав...» («Молида остинро...»), отсутствует. Та строфа мухаммаса начинается строкой «Везде, где произнесены речи, они исходят от силы ловца» («Ҳар ҷо сухан гузашта аз дастгоҳи соид...»). Сам же Айни выбрал только пять строк этой газели Саиба и написал на них мухаммас. В качестве примера приведем из него две строфы:

Пошел я в поисках её, бегая по улицам,
Разорвав грудь и разорвав рубашку,

В её квартале я упал, утонув в пыли и крови,
 «Та луноликая вышла из дома, потягивая вино,
 Склонная к падению, как зрелый фрукт».

Косам, с ароматом мускуса, придана скрученность аркана,
 Лицо, дарящее свет, открыв, как солнце,
 Влюбленному мечту считая, довольно лишней,
 «Кокетство ищущей причину оставил в одну сторону,
 Стыд злобного характера потянув в песок и кровь».

Рафтам ба ҹустучүш дар күчаҳо давида,
 Ҳам сина чок карда, ҳам пираҳан дарида,
 Дар күйи ү фитодам дар хоку хун тапида,
 «Он маҳлиқо баромад аз хона май кашида,
 Моил ба уфтодан, чун меваи расида».

Гесёи мушкбўро тоби каманд дода,
 Анворбахш рўро хуршедсон кушода,
 Дар ошиқ орзуро карда басе зиёда,
 «Нози баҳоначўро дар як тараф ниҳода,
 Шарми ситезахўро дар хоку хун кашида» [53, 118].

Исследование мухаммасов Сайдо и Айни, сочиненных на вышеупомянутую газель Саиба, показало, что некоторые поэты, взяв строки из стиха оригинала, меняли в них некоторые слова, но не смысл. Например, Мулхам первую строку бейта газели Саиба в своем подражательном мухаммасе привел в такой форме «Та пери-цветок вышла...» («Он гулпарӣ баромад...»), Сайдо и Айни же использовали слово «луноликая - маҳлиқо» «Та луноликая вышла...» («Он маҳлиқо

баромад...»). В свою очередь в письме к А. Мирзоеву Садриддин Айни пишет, что в некоторых рукописях Саиба эта же строка встречается в таком виде «Тот красавец – юноша вышел...» («Он хушписар баромад...»). Однако в сборнике «Избранное» Саиба, который имеется у нас, все приведенные варианты строки противоречат той, которая зафиксирована в нем в такой форме: «Та, укравшая сердце, вышла из дома, потягивая вино» («Он дилрабо баромад аз хона май кашида...») [15, 662].

Тщательное текстологическое исследование доступных нам рукописей и изданных произведений Саиба, Сайдо, Мулхама и Садриддина Айни дало возможность сделать вывод, что не всегда поэты, следуя, подражая либо отвечая на стихи других поэтов – предшественников или своих современников, точно придерживались текста заимствованных строк. Они могли позволить себе небольшие отступления, в основном, не влияющие на общий смысл стиха-оригинала. Как правило, производились замены одних слов на их синонимы, как в приведенном примере в муhamмасах разных поэтов на одну и ту же газель Саиба (дилрабо – гулпарӣ – маҳлиқо и т.д.).

В то же время следует признать, что муhammas тогда соответствует своей цели, когда основное содержание стиха – оригинала сохранено в тазминном муhammasе. В муhammasе Мулхама Бухорои мы видим тот случай, когда смысл оригинала и тазминного муhammasа отличаются. Газель Саиба по смыслу риндовская (ринд – гуляка, вольнодумец, хитрец Д.Х.), т.е. свободолюбивая. Смысл добавленных Мулхамом строк – аскетический, больше суфийский. Поэтому добавленные Мулхамом строки отличаются от оригинальных строк газели Саиба.

Вторая строка первого бейта газели Саиба в первой строфе муhammasа Мулхама Бухорои приведена в виде: «Склонная прислониться к нему...» (Моил ба ӯ фитодан...»). В муhammasах Сайдо, Айни и в диване Саиба эта строка имеет такой вид: «Склонная к падению...»

(«Моил ба уфтодан...»). Здесь использованная Мульхамом фраза по содержанию и логике, по нашему мнению, неверна. Мулхам во второй строфе своего мухаммаса изменил также первую строку бейта Саиба, написав вместо «поглаживая рукав...» (молида остин) «гордиться рукавом...» («болида остинро...»), что требует исправления. В двух других строках газели Саиба наблюдается отличие у поэтов – подражателей. Например, Мулхам и Сайидо в своих мухаммасах одну строку привели в таком виде: «Цветок, смутившись от её лица, спрятался в земле» («Гул з-инфиоли рўяш дар хок гашта пинҳон»), но Айни, считая их фразу ошибочной, правильную форму её считает такой: «спрятался в шипах» («дар хор гашта пинҳон»). Однако фраза Айни не соответствует строке, приведенной в изданной книге «Избранные» автора газели. Во второй строке вместо «смущение от её почерка...» («шарми хатташ») Сайидо сказал «смущение от её кудрей» («шарми зулфаши»), но в письме Айни эта часть строки приведена в виде «ревнуя к её почерку...» («рашки хатташ»). Вместо «на песке проведя черту...» («бар хок хат кашида») Мулхам написал «на песке растянулась...» («бар хок қад кашида»), устод Айни сказал « в шипах провести черту...» («бар хор хат кашида»). Сайидо же вместо строки «На бескрайней площади газель испуганно дрожит» («Майдон ба тарҳ дорад, чун оҳуи рамида») перефразировал строку в «Площадь в плане изогнута, как спокойная бровь...» («Майдон ба тарҳ дода, чун абруи орамида»). И в двух последних строках газели вместо «Больше не увидев себя...» («Дигар надида худро») привел такую строку: «Саиб, не увидев себя..» (**Соиб**, надида худро) - и вместо «Соиб кого-то, кто его...» (**Соиб** касе, ки ўро) он привел «Один раз каждый его» («Як бор ҳар кӣ ўро»), что противоречит достоверным текстам рукописей дивана Саиба. Наряду с этим, в книге А. Мирзоева в шестой строфе мухаммаса Мулхама строка бейта Саиба «Кокетство ищущей причину...» («Нози баҳоначӯро...») приведена как третья строка, вместо

строки Мулхама. Одна строка Мулхама «Идущая в любую сторону...» (Ҳар сў равон...) вместо строки Саиба введена в четвертую строку. Таким образом, в мухаммасах этих поэтов мы наблюдаем такого рода перемещения строк и незначительные изменения слов.

Если взглянем на состав стихов поэтов, творивших в исторический период, изучаемый нами, то становится ясно, что в них отражена политическая жизнь эпохи. XVII и XVIII века считаются тяжелейшим периодом в политическом, экономическом и социальном отношении в судьбе иранского и таджикского народов, вошедшим в историю как «период упадка». Такое положение имело несколько причин, в том числе проникновение любыми путями в высшие эшелоны власти интриганов, взяточников, воров, предателей, людей, далеких от культуры. Естественно, результатом этого явилось процветание взяточничества, усиление тирании и несправедливостей чиновничества по отношению к простому народу. Другими факторами вырождения и упадка жизненного уровня народа явились предварительный сбор многочисленных налогов, осуществление бессмысленных и безрезультатных военных походов и многое другое, так что не государство служило для народа, а народ служил государству и обслуживал и кормил многочисленные, разбухшие государственные учреждения. Конечно, тяжелое экономическое положение не могло не отразиться на состоянии литературной жизни. Литераторы, прияя в негодование и сострадая простому народу, описывали в своих произведениях состояние эпохи положение народа. Тяжелое положение народа очень ясно и без всякой завуалированности отразил в своем творчестве поэт – реалист Мухаммад Афсаҳуддин Ворас. Он «к великим родоначальникам нашей литературы относился чрезвычайно уважительно и почтительно, в поэзии воспринимался «шутником». Считая Фирдоуси и Хафиза наставниками, воспитателями и мастерами, как «слуга», просит у них помощи» [8, 8]. В одном из своих мухаммасов поэт, жалуясь на свою отдаленность от народа, на своё

пожелтевшее, как осенний лист, лицо от отшельнического образа жизни, глубоко вздыхая от мучений и несправедливостей времени, говорит:

От страданий, принесенных временем, как не вздыхать горестно?

Моё лицо, как осенний лист, стало совсем желтым,

Со мной не встретились никак больные, как я.

Никто в эти времена с кем-то не дружит,

До каких времен буду сидеть в одиночестве и отдаляться от себя?!

Аз дарди дахр чун накашам аз дил охи сард?

Рухсораам чу барги хазон гашта зард-зард,

Бо ман дучор ҳеч нагардид ахли дард.

Як кас дар ин замона ба кас дўстӣ накард,

То кай, ба худ нишинаму аз худ чудо шавам?! [8, 12]

В другой строфе мухаммаса Ворас ведет речь о своем времени, что он не познал ни радостей, ни благополучия. Раны, нанесенные жизнью, постоянно его мучают, поэтому он считает жизнь сплошной безнадежностью. Из последней строки третьей строфы мухаммаса мы также узнаем, что поэт, устав от жизненных трудностей и нестабильности жизни, отрекся от жизни. Он объявляет в своем стихе, что каждый день соглашается умереть хоть тысячу раз:

Я не увидел никакой краски от цветка жизни,

Одну каплю вина не нашел я в кубке жизни,

Ядом горя является приятный шербет жизни,

Это и есть в наше время результат жизни,

Что каждый день тысячу раз я соглашаюсь умереть.

Ранге надидам аз гули айёми зиндагӣ,

Як қатра май наёфтам аз ҷоми зиндагӣ,

Захри ғам аст шарбати хушкоми зиндагӣ,

Ин аст то ба даҳр саранҷоми зиндагӣ,

Рӯзе ҳазор марта ба мурдан ризо шавам [8, 12].

Из стихов Вораса становится известно, что из-за тяжелой жизни, несправедливостей и гнета между людьми исчезли доверие, верность и дружба, благородство, трудно найти сочувствующего человека или друга. Поэт в своем стихе подчеркивает, что много раз испытывал людей на верность, преданность, но не достиг желаемого результата, не нашел в людях эти прекрасные черты, он увидел только враждебность и неверие. Поэтому он предпочел уединенность и отшельничество. Из сказанного поэтом можно сделать вывод, что в XVII и первой половине XVIII вв. стоящие у власти правители не обращали никакого внимания на культуру, литературу, их представителям, приходилось вести трудную, нищенскую жизнь. При таком состоянии общества мухаммас как нельзя лучше подходил к тому, чтобы в поэтической форме представить бедственное положение, горе и нищету народа. Естественно, такое положение вещей внесло изменения в традиционную тематику и содержание мухаммаса. То есть если до этого периода основной темой мухаммаса была любовь, то после указанных веков тематика мухаммаса намного расширяется.

Со второй половины XVIII в. идейное содержание мухаммаса становится другим, и в поэзии он стал занимать место вслед за газелью. Усмон Каримов одной из причин необычного расцвета и оживления мухаммаса считает то, что в старых школах произведения великих классиков персидско-таджикской литературы изучали в качестве отдельной дисциплины [66, 64]. В литературных кругах Бухары, Гиссара, Дарваза, Бадахшана и Зарафшана в этот период появились поэты, посвятившие всё свое творчество мухаммасу. Известнейшими сочинителями мухаммаса в литературном круге Бухары были Мирзо Садик Мунши, Суфи, Курбан Фитрат Варданзехи Бухорои, Иса Махдум Бухорои, Шамсиддин Мухаммад Шахин, Мулло Абдулмаджид

Музтариб, Абдулкадырходжа Савдо, Мухаммад Сиддик Хайрат, Мирзо Азимиддин Соми. Их мухаммасы приятны и свежи, своим совершенством и безупречной композицией и отточенностью превлекают к себе читателей. Для примера приведем мухаммас Суфиходжа Суфи, который занимал пост главного судьи и также преподавал в бухарских медресе Кукальтош и Говкушон:

О, плавно выступающая, для чьих силков блестаешь?

Разрушаешь мир, ради чьих желаний?

Без страха и опьяненная идешь, из чьего кубка ты?

Ты словно сверкающая молния, для кого вестью являешься?

О, неверная, скажи, чьей возлюбленной являешься?

Эй хушхиром, чилвагари доми кистӣ?

Оlam хароб мекунӣ, дар коми кистӣ?

Бебоку маст меравӣ, аз коми кистӣ?

Чун барқи парфишон ба пайғоми кистӣ?

Эй бевафо, бигӯ, ки дилороми кистӣ? [8, 113].

Мухаммас Суфи сочинен в традиционной форме и состоит из пяти строф. Свою возлюбленную поэт представил неповторимой, возбуждающей, настолько красивой что такой, как она, трудно найти. Его заветное желание – соединиться с ней. Говоря о неверности своей возлюбленной, он жалуется, что в думах о ней совсем извелся, превратившись в ничто. Он всё время задает ей вопрос, для кого она старается блестать, чьё желания стремится выполнить, чьей возлюбленной является, но не может дождаться от красавицы никакого ответа. В противоположность к сказанному , в мухаммасе современника поэта Фитрата Вардонзехи мы видим другую картину. В своем мухаммасе Фитрат ведет беседу со своей возлюбленной, получая от неё ответы. Начало мухаммаса таково:

Я сказал: «О, луна, любовь к тебе погубила меня,

Слезы мои красные, как тюльпан, лицо пожелтело, как солома,
 От слез глаза мои побелели, а дни стали черными,
 Даже ошибочно твои нарциссы один раз не бросят взгляд на меня,
 Ой, что сделать, ой, что сказать, ох от тебя, ох!».

Гуфтам: «Эй маҳ доғи ишқат карда ҳоли ман табоҳ,
 Сурх шуд ашкам чу лола, зард шуд рангам чу коҳ,
 Гашт чашми ман сафед аз гиряву рӯзам сиёҳ,
 Барғалат ҳам наргисат боре наяндозад нигоҳ,
 Ваҳ чӣ созам, ваҳ чӣ гӯям, оҳ аз дasti ту, оҳ!» [8, 188].

Как видим, Фитрат весьма красочно описал свое плачевное состояние, до которого довела его любовь: слезы его кровавы, лицо пожелтело от мучений, всё время он проводит в слезах и стенаниях, дни его черны от горя. Возлюбленная же в ответ говорит ему о своем собственном характере и подчеркивает, что мучить влюбленных, быть неверной по отношению к ним – это привычка её приносящих горе глаз. И она эти свои поступки и качества для возлюбленных не считает грехом:

Она сказала: «Мой царь, привычка мучить в моем характере,
 Неверность - привычка моих приносящих горе глаз,
 Беспринципно являются убийцами клинки моих бровей,
 Как ты, сколько безвинных стали жертвами одной моей пряди,
 Это поведение в натуре возлюбленной не является грехом»

Гуфт: «Шоҳи ман, ки оини ҷафо ҳӯи ман аст,
 Бевафой одати чашми балочӯйи ман аст,
 Бесабаб ҳалқи қатили төғи абруйи ман аст,
 Чун ту чандин бегунаҳ қурбони як мӯйи ман аст,
 Ин адоҳо нест андар кеши маъшуқе гуноҳ» [8, 188].

Из содержания стиха можно понять, что возлюбленная поэта весьма сообразительна, вольнолюбива, бесстрашна, но и неверна. Она нарочно кокетничает, заставляя влюбленного ревновать, никак не заботясь о том, что он страдает и мучается. Такое поведение возлюбленных заставляет страдать и лирического героя Шамсиддина Шахина. Это отражено в муhamмасе Шахина, написанном в ответ на газель поэта Ашика:

Теперь, когда от глаз наших скрылась,
Без греха отстранила нас,
Пошла и на чужом пиру уснула,
«Кубок из рук врагов взяла,
Кровь сердец влюбленных для тебя не чиста».

Акнун ки зи чашми мо нухуфтӣ,
Бе чурм ба тарки мо, ки гуфтӣ,
Рафтию ба базми ғайр хуфтӣ,
«Ҷом аз кафи душманон гирифтӣ,
Хуни дили ошиқон ҳаромат» [8, 240].

Шахин в своем муhamмасе к тому же утверждает, что наступили нелегкие для влюбленных времена, так как трудно найти преданного друга, как и возлюбленную:

Шахин, у тебя ни верного товарища,
Ни полного кубка чистого вина,
Боли от несоответствующего времени,
«Время моей судьбы лицемерно, Ашик,
Хотя бы раз исполнило желание»

Шоҳин, на туро ҳарифи содик,
На чоми пур аз шароби роик,

Дардо, ки зи даври номувофиқ,
 «Даври фалакам дуранг, Ошиқ,
 Як бор намешавад ба комат» [8, 241].

Сочинение мухаммасов в гиссарском литературном круге. В процессе исследования и изучения богатого литературного наследия поэтов, живших и творивших в Гиссарской долине нами открыты имена почти пятидесяти талантливых поэтов, внесших заметный вклад в формирование и развитие жанра мухаммас. Но у большей части поэтов этой долины произведения не были изданы, их творческое наследие сохранилось в разных рукописных сборниках, баязах и джунгах без всякого упорядочения и редактирования. Поэтому, по нашему мнению, сбор, составление и издание этого богатого литературного материала в виде книг является одной из актуальных и важных задач нашего литературоведения. Гиссарская долина издревле является исконно таджикской территорией, и заслуга представителей данного литературного круга в развитии и прогрессе персидско-таджикской литературы весьма заметна. Гиссар в истории нашего народа является признанным центром науки и культуры. Из сообщений антологий и других источников известно, что лучшие мухаммасы были сочинены поэтами литературного круга Гиссара. Одной из причин было то, что правители Гиссара, такие как Мухаммадамин, Абдулкаримхан, Яъкуб Кибор и Саттаркулиби, были просветителями. Они собирали в своих дворцах литераторов, обеспечивая им и создавая хорошие условия для творчества. Так, студенты «Старого медресе», «Нового медресе», «Кирпичного медресе» и «Каменного медресе», поэты и учёные, проживавшие в окрестностях Гиссара, собравшись во дворце правителей этого региона, организовали литературный кружок. Хасрат, Мулла Мухаммад Раджаб Пари, Мулла Эсан Мавзун, Мискин, Сайджан, Мирза Олимджан Хасрат, Ташходжа Ирси, Мирза Мунки, Джазби, Музмар, Мурассаъ, Дабир Хисари, Мирза Бобо, Рази, Хатиб и другие

являлись членами этого литературного круга, однако, «к сожалению, жизнь и поэтическое наследие поэтов этой долины, как и многих других поэтов горного края, до нынешнего времени хорошо не изучены» [27, 5]. Исследования показали, что правители и поэты гиссарской литературной школы имели большую склонность и интерес к созданию мухаммасов. Прибегая к этой поэтической форме, они как бы соревновались между собой, обмениваясь и подражая друг другу стихами в жанре мухаммаса. Так, Мирза Азимиддин Сами в «Миръот-ул-ҳаёт» «Зеркало воображения» [40, 162-166-167] рассказывает, что правитель Гиссара Яъкуб Кибор много внимания уделял на ученых и литераторам. Однажды он попросил Сами написать мухаммас на две газели Пари Хисари, и поэт создал тазминный мухаммас на две газели Пари с рифмами «красный цветок» («гули сурх») и «пошла» («рафта»). Сами представил свои мухаммасы Яъкубу Кибору, правитель его мухаммасы понравились, он одарил поэта золотом и проявил заботу о нем. Можно, вероятно, сделать вывод, что Азимиддин Сами был мастером сочинения мухаммасов и ещё при своей жизни удостоился высоких оценок знатоков поэзии. При ознакомлении с его мухаммасами нетрудно заметить мастерство и талант этого литератора, потому что его стихи красивы, содержательны и притягательны:

Жизнь прошла, сердце и душу потратил в верности к ней,
 Свою голову, словно мяч поло, сложил к её ногам,
 Мне она не покорилась, хотя молился за неё,
 Полна голова горести, много старался я,
 Если не твои кудри, то будут кудри другой.

Умрҳо шуд дилу чон сарфи вафояш кардам,
 Сари худ гӯйсифат дар таҳи пояш кардам,
 Бо ман ӯ ром нашуд гарҷӣ дуояш кардам,
 Яз сари яъс чунин нукта адояш кардам,

Сари зулфи ту набошад, сари зулфи дигаре [1, 253-254].

Мухаммас Сами свободный, сочиненный им самим, не является подражательным, и состоит из семи традиционных строф. В конце каждой строфы приведена строка «Если не твои кудри, то будут кудри другой» (Сари зулфи ту набошад, сари зулфи дигаре). Рифма этой строки взята поэтом в качестве основной и является связующей между строфами. Такой вид мухаммаса мы видели в творчестве Сузани Самарканди, и анализ его мухаммасов проведён в предыдущих разделах диссертации. Но в первой строфе мы увидели другую интересную деталь: четвертая строка мухаммаса сочинена свободно, позднее этот прием был взят на вооружение поэтами XX века.

Необходимо отметить, что в литературной школе Гиссара было много тонких, талантливых и опытных поэтов, подобных Сами. Один из них – это Хасрат. «Его имя Мирза Олимджан, он из Гиссара, жил в правление великого эмира Шахмурада и эмира Сайида, имел склонность к изучению наук, был приятным собеседником, учился в Бухаре, в поэзии неоспорим и принят, имеет любовные стихи, полные горестей и боли» [92, 79]. На сегодня нам доступен 21 мухаммас этого поэта. Они свидетельствуют, что он жил бедно и потому своим псевдонимом избрал «Хасрат» («Печаль, тоска»). В одном из своих мухаммасов он жалуется на болезни и на одиночество, говоря, что никто не спросит о его бедственном положении:

В трудах или от благополучия, о состоянии бедных кто спросит?

Упавших на землю, не имеющих рук и ног, кто спросит?

Для лечения наших болезней, кто лекарей попросит?

Кроме как о боли, о состоянии больных, кто спросит?

В ночь одиночества, кроме горя, чужаков кто спросит?

Ба меҳнат ё зи роҳат бенасибонро кӣ мепурсад?

Ба хокафтодагон, бедаступоёнро кӣ мепурсад?

Барои дарди мо гўйй табибонро кўй мепурсад?

Ба ғайр аз дард ҳоли дардмандонро кўй мепурсад?

Ба шоми бекасй ҷуз ғарибонро кўй мепурсад? [27, 54].

В то же время в муҳаммасах Ҳасрата заметное место занимает тема любви. Свою возлюбленную он описывает то неверной и мучительницей, то шаловливой, подобной ангелу, периликой, называет её царицей красавиц, несравненной и бесподобной. Ласково в муҳаммасе говорит:

О, я, плененный твоим неверненьким сердечком,

О, моя душечка, я буду маленькой жертвой твоих мучений и болей,

Куда ты пойдешь, пойду за тобой смиреннько,

Возьму пыль с твоих ножек, о, я, маленькая жертва твоя,

Мир брошу ради тебя, когда стану твоей жертвой.

Эй ман асираки дилаки бевафоякат,

В-эй ҷонакам фидояки ҷабру чафоякат,

Ҳар ҷо равй, равам зи паят аз қафоякат,

Гирам ғубори поякат, эй ман фидоякат,

Олам ба ҷашму пас кунам он гах фидоякат [27, 54].

У Ҳасрата имеются муҳаммасы, написанные им на газели Озара, Кумри, Калима, Джами, Бедиля и Хилали. Его тазминные муҳаммасы отражают разные социальные темы. Наряду с этим, в процессе изучения муҳаммасов поэта мы столкнулись с таким явлением: у Ҳасрата имеется газель, начинающаяся словами «Чистое вино нашего сердца...» («Шароби ноби минои дили мо...»), на которую поэт сам написал три разных муҳаммаса. Эти три муҳаммаса, написанные поэтом на собственные стихи, начинаются словами «Маро чандин насиҳат...» «Несколько советов от нас...», «Диҳад бўйи шаҳодат...» «Даёт аромат свидетельства...» [27, 56] и «Дилам дар поси матлаб» «Мое сердце

следует цели...» [27, 57] и охватывают разнообразные темы. Собственные и ответные строки, являющиеся плодом его собственного труда, дали возможность автору наиболее полно изложить свои мысли и размышления. Если проанализировать все три мухаммаса по отдельности, то узнаем, что все ответы полностью соответствуют оригиналу по композиции, структуре и теме газели.

Другим видным сочинителем мухаммасов, современником Хасрата, был Пари Хисари, стихи которого прославились такими качествами, как плавность, изящество и музыкальность. О месте рождения поэта существуют разные мнения. Некоторые ученые считают, что он родился в афганском Бадахшане, другие же уверены, что он происходит из Гиссара. Так, в статье в журнале «Мирман» один афганский ученый пишет: «Пари Бадахши – это афганская поэтесса, одна из талантливых литераторов, у которой много прекрасных стихов» [112, 19]. Другой афганский исследователь Абу Мансур в одном из номеров этого же журнала пишет: «Мулла Раджаб Бадахши. Поэт в стихах называл себя «Пари», чтобы найти дорогу на пиры периликих» [113, 15]. Как видим, кто-то из афганских ученых считает этого литератора поэтессой, другой – поэтом, но оба единодушны в одном: они считают его выходцем из Бадахшана. Таджикский литературовед Амирбек Хабибов, не соглашаясь с их выводами, пишет: «Упомянутые авторы, не имея достаточного материала о жизни этого поэта (Пари) и, особенно, о его родине, ошибочно посчитали его бадахшанцем» [27, 76] и на основе одного знаменитого байта поэта и сообщений антологий «Тухфат-ул-ахбоб» «Дар друзъям» Кари Раҳматуллаҳа Вазеха и «Миръот-ул-хаёл» «Зеркала воображения» Мирза Абдулазима Сами Бустани далее пишет: «Мулла Раджаб Пари из Гиссара Шадмана» [27, 76]. Мы здесь поддерживаем позицию Амирбека Хабибова, так как эта точка зрения основана на достоверных сообщениях литературных источников времени жизни поэта. Поэт «был весьма силен в поэзии и видах стихов,

пользовался вниманием правителей и чиновников, его стихи хороши, притягательны, сладкозвучны и бесподобны» [48, 55], он также является большим мастером сочинения мухаммасов. Например:

Я не говорю, что ты кипарис, не сиди, играй,
Хочешь стоя, хочешь сидя, играй,
Складки у бровей бери, но без морщин на щеках, играй,
Ради сердец печальных пленников, играй,
Хотя ты солнце, о боже, сядь, играй.

Ман нагұям, ки ту сарвій, манишин, бозій кун,
Хоҳ бархоста, хоҳій бинишин, бозій кун,
Чин зи абрұй бару бе чини қабин бозій кун,
Бахри дилҳои асирони ҳазин бозій кун,
Гарчай хуршедій, худоро, бинишин, бозій кун [27, 112].

Просмотрев мухаммасы поэта, мы убедились в том, что он написал подражательные мухаммасы на газели Саъди, Бедиля и Зухури. Приведем мухаммас на газель Бедиля:

Как хорошо, если твоя красота поднимет свою завесу,
У кого терпение видеть её солнце без вуали,
У меня есть удивительная строка, что скажешь в ответ,
Берег ручья, который от твоего отражения сохранил свою воду,
Дыхание в удивлении от зеркала, раздувает свой пузырь.

Бад-ин хубій агар хусни ту бардорад никобашро,
Киро тоқат, ки бинад офтоби беҳичобашро,
Таҳайюрмисрае дорам, чій мегүй қавобашро,
Лаби қүйе, ки аз акси ту парвардаст обашро,
Нафас дар ҳайрати оина меболад ҳубобашро [27, 109].

Исследование стихов поэтов гиссарского литературного круга показало, что его представители, уделяя особое внимание созданию мухаммасов, внесли достойный вклад в развитие этого лирического жанра персидско-таджикской поэзии. От них остались мухаммасы, не потерявшие своего эстетического значения и по сей день. Как сообщают литературные и исторические источники, между бухарской и гиссарской литературными школами существовала тесная творческая связь. Поэтому мухаммасы обоих литературных кругов имеют много общего в стиле и композиции. Известно, что такие поэты, как Мирза Азимиддин Сами, приезжали в Гиссар, проводили поэтические состязания, читали и знакомились с творчеством друг друга и писали мухаммасы на газели друг друга. В литературном круге Гиссара были также поэты, обучавшиеся в медресе города Бухары, некоторые затем возвращались на малую родину, некоторые же оставались там после учебы. Следовательно, тесные литературные связи благоприятно влияли на творческое заимствование и обогащали поэтические традиционные эпохи.

Поэты, создатели мухаммасов, жители долины Зеравшана. Представители науки и литературы долины Зеравшана внесли свой достойный вклад в формирование и развитие персидско-таджикской литературы, всеми своими возможностями способствовали её совершенствованию и расцвету. Название «долина Зеравшана» охватывает не только верховья этой реки, но и территории от верховьев до Самарканда и его окрестностей. В этих местах творили такие великие ученые и поэты, как Абуабдуллах Рудаки и его последователи. Они внесли большой вклад в формирование различных литературных жанров, особенно строфических стихов (мусаммат). В том числе ими написано большое количество мухаммасов, которые послужили для последующих поколений образцами высокой поэзии. К большому сожалению, имена многих поэтов этого региона остались только в рукописных баязах и джунгах. Тем не менее, можно назвать имена

поэтов, мухаммасы которых дошли до нашего времени – это Абди, Акмаль, Акрам, Туграл, Анвар, Ансаб, Бако, Бебок, Мирза Садик Ворид, Ворис, Дабири, Дилкаш, Дои, Заввор, Зоир, Мулла Ибадуллах Ибрат, Захир, Сабри, Исами, Сами, Камол, Махмуд, Мухтарам, Махджур, Мирза Останакул Мино, Мунис, Салими, Раджи, Самими, Сахбо, Симо, Сипанди, Мулла Абдулкарим Писанди, Ашик, Мирза Наджот, Надир, Маъюс, Наво, Мирза Садик Мунши, Мулла Исамиддин Сакиб, Мулла Абдуррасул Таджир, Фано, Фасехи, Фитрат, Мирза Фазил Джуйбари, Мирза Абдуррахим Хаял, Мулла Эшанходжа Халис, Шавки, Шукри, Исо, Конеъ и другие, которые жили и творили в XIX. Большая часть этих литераторов, как мударрисы, преподавали в многочисленных медресе Бухары и Самарканда и одновременно занимались поэтическим творчеством. Судя по их сохранившемуся поэтическому наследию, это были талантливые поэты, с особым мастерством сочинявшие мухаммасы. Их мухаммасы по композиции и структуре не имеют недостатков, они отличаются отточенностью и плавностью, полны красноречия и изящества, написаны на актуальные, жизненно важные темы. Примером могут служить мухаммасы Дабири:

Вечно, о боже, я тебя образцом щедрости буду видеть,
 Щеки, как цветы, уста, словно бутоны, буду смеющимися видеть,
 То, что я тебе пожелаю, в изобилии хочу видеть,
 Я пришел, чтобы в ста цветниках блистающих кокеток видеть,
 Хмель в голове, вино в бокале, цветы в подоле,-такой буду видеть.

То абад, ё раб, туро сармашки эҳсон бинамат,
 Оразат чун гул, лабат чун ғунча хандон бинамат,
 Он чӣ меҳоҳам ба давронат фаровон бинамат,
 Омадам то сад чаман бар чилва нозон бинамат,
 Нашъа дар сар, май ба соғар, гул ба домон бинамат [1, 124].

Мирбакоходжа Миракани (его литературный псевдоним Бако)- известный таджикский поэт XIX века. Он происходил из знатной семьи, поэтому в уважение к его предкам, после окончания официальной учебы он был назначен на пост Мирсади Бухары.

В «Тухфат-ул-аҳбоб» «Дар друзъям» Кари Рахматуллах Вазех об этом поэте пишет: «В юности, изучив обычные науки, повернул в сторону изящных совершенств и атмосферу украшений, удовлетворяя нуждающихся в них щедростью плодов своих содержательных рук и Хотама Тайя причислив к жадным... Постоянно его натура жаждала бесед с людьми науки и совершенства, его всегда хвалили, и неоспоримо он был принят всеми слоями общества...» [48, 33]. В поэзии его почерк отличался изяществом и красноречием, он обладал несомненным вкусом. Его стихи полны смысла, дружелюбия и изящества:

Откуда у меня до твоего подола, о луна, достающая рука,
Если бы ты один взглядел на нас со своего лица бросила,
Постоянно я в мыслях о лицезрении твоего лица, этого хватает,
Моя луна, желающих видеть твой прекрасный лик, очень много,
Однако, как полетит птица, которая заперта в клетке?

Кучо моро ба домони ту, эй маҳ, дасти рас бошад,
Зи рӯйи маҳрамат гар як назар созӣ равас бошад.
Ҳамеша дар хаёлам дидани рӯйи ту бас бошад,
Маҳи ман, толиби рӯйи хушат бисёр кас бошад,
Валекин чун парад мурғе, ки дар банди қафас бошад? [1, 96-97].

В этом муhammasе поэт, повествуя о возлюбленной, излагает свои чувства через восхваление её красоты. В другой строфе своего муhammasa, обращаясь к ней, он говорит: с такой красотой, которая дарована тебе, если ты войдешь в цветник, все тюльпаны и ирисы, поклоняются тебе, и, если войдешь в темную комнату, то твоя красота

озарит её. Хотя ты мучаешь меня, я не уйду из твоего квартала, потому что уход от друга – это дело легкомысленных. Всё это поэт изящно и выразительно передал в стихотворной форме:

С этой красотой, если вступишь в цветник,
 Поклониться тебе станут все тюльпаны и ирисы,
 Темную комнату осветит свеча твоей красоты,
 Не уйду из твоего квартала, если даже будешь мучить,
 Потому что уход от друзей – это дело неверных.

Ба ин хубӣ агар монӣ қадам бар ҷониби гулшан,
 Ба таъзими ту бархезанд тамоми лолаву савсан,
 Кунад шамъи ҷамолат ҳонаи торикро равшан,
 Нагардам аз сари қӯят ҷафо созӣ агар бар ман,
 Ки баргаштан зи қӯии дӯст кори булҳавас бошад [1, 97].

Бако старался в своих мухаммасах следовать всем законам написания мухаммасов, в том числе обязательности пяти строк в каждой строфе, соблюдению схемы рифмовки ааааа, бббба, вввва и т.д., фиксации в последней строфе мухаммаса псевдонима. Последняя строфа приведенного мухаммаса может служить доказательством сказанного:

Каждый раз, когда вижу тебя сидящей с моими соперниками,
 Мое сердце от ревности обливается кровью, не остается никаких сил,
 В своем деле моя душа, Бако, я теряю удивление,
 Любовь к тебе так сжигает, что не остается ни головы, ни покоя,
 Разве на моё мучительное состояние не сжалится Боже?

Туро ҳар гах, ки мебинам нишаста бо рақибонам,
 Дилем аз рашк хун гардад намонад ҳеч дармонам.
 Ба кори хештан ҷоно, Бақо, ман маҳви ҳайронам,

Зи сұзи оташи ишқат на сар монад, на сомонам,

Магар бар ҳоли зори ман Худо фарёдрас бошад [1, 97].

Мулла Абдуррасул писал стихи под псевдонимом Таджир, его стихи свидетельствуют о его богатом поэтическом даре, отточенности пера и справедливой натуре. Его родственники занимались торговлей, потому он своим псевдонимом избрал Таджир (Торговец). Сначала он изучал у ученых шариат (свод мусульманского права – Д.Х.), затем окончил медресе. После он преподавал в медресе Фатхуллах, где был назначен на пост күшбеги.

Таджир стремился писать такие стихи, содержанием которых были высокие суфийские темы. Мухаммасы Таджира отличаются этим своим качеством. Например, у него прекрасно получались тазминные мухаммасы, поэтому он стремился для их написания выбирать содержательные, отточенные и плавные газели других поэтов. Так, ниже приведенный мухаммас написан на газель Сайида:

Мое состояние – ожидание, с болями и горением разлуки,

В хижинах обездоленных, сочувствуя живущим на чужбине,

Видя положение безвинных, отдавших жизнь за любимых,

Печали ночей разлуки, бури плачущих глаз,

Каждый, не спавший с тем сладким юношей, об этом напишите.

Аз ҳоли интизорон бо дарду доғи хичрон,

Бо кулбаҳои эҳзон ҳамдард бо ғарибон,

Аҳволи бегуноҳон, чондода баҳри чонон,

Ғамҳои шоми хичрон, тӯфони чашми гирён,

Ҳар як нуҳуфта бо он ширинписар нависед [1, 394].

Сильное влияние на поэта оказало изучение науки познания (ирфон), поэтому в его стихах использовано немало присущих суфизму и мистицизму понятий, слов и терминов: «хижина обездоленных»

(«кулбаҳои эҳзон»), «ночь разлуки» («шоми ҳичрон»), «книга» («мусҳаф»), «люди Корана» («аҳли Қуръон») «комментарий» («тафсир») и т.п.:

Восхваление красоты её лица в беседе любимых
В книге её красоты читают мусульмане («люди Корана» - Д.Х.),
Комментарии ароматные на собрании остроумных,
Город завитков её кудрей на соборе собеседников,
О крови (льющейся) ночь и день из обоих глаз напишите.

Васфи ҷамоли рӯяш дар сӯҳбати азизон,
Дар мусҳафи ҷамолаш хонанд аҳли Қуръон,
Тафсири анбаринаш дар маҷмаи зарифон,
Шаҳри шиканчи зулфаш дар маҷлиси ҳарифон,
Аз хуни ҳар ду дида шаб то саҳар нависед [1, 394].

Действительно, у Таджира прекрасный поэтический стиль в сочинении подражаний на газели. Если в последней строфе он не приведет имя или псевдоним поэта, на газель которого он написал тазмин, то будет не так легко отличить строки самого Таджира и поэта, на стих которого написан тазминный мухаммас. Но он считает недостойным неупоминание имени или псевдонима поэта, оригинал стиха которого служит ему основой для ответа или подражания:

Таджир, кровью очей с духовными влюбленными,
Перьями ресниц, с тонкостьюми смысла,
В завесах сердец с комментаторами смысла,
Сайд, для страниц сердец с музыкантами смысла,
Обязательно эту газель золотой водой напишите.

Тоҷир зи хуни дида бо ошиқони маънӣ,
Бо ҳомаҳои мижгон бо нозукони маънӣ,

Дар пардаҳои дилҳо бо шореҳони маънӣ,
 Сайд ба сафҳаи дил бо мутрибони маънӣ,
 Албатта ин ғазалро бо оби зар нависед [1, 394].

В сочинении мухаммасов поэт Ворис имел «чистый и отточенный почерк» [48, 79], «речь его была сладка, и смысл слов разнообразен и приятен» [1, 114]. Такую высокую оценку Ворис получил от ученых и знатоков поэзии благодаря тому, что поэзии, сочинению стихов его обучал отец, и он совершенствовал и оттачивал свое мастерство под его руководством. Поэтическое мастерство Вориса можно почувствовать в одном мухаммасе, написанном на газель Носира Хусрава, который состоит из тринадцати строф:

О, сердце, из-за высокомерия не сверни с прямого пути,
 Ты упадешь в колодец, если изберешь луну местом пребывания,
 Этую повесть услышишь от одного ученого,
 Что неожиданно орел взлетел с камня в небо,
 Из-за жадности приукрасив свое оперение.

Эй дил, зи такаббур набарой зи раҳи рост,
 Рафтӣ ба таҳи чоҳ, агар моҳ туро ҷост,
 Ин қисса шунидӣ, ки зи як олими доност,
 Ногоҳ уқобе зи сари санг ба ҳаво хост,
 Аз бахри тамаъ болу пари хеш биорост [1, 115].

Повесть, изложенную в газели Носира Хусрава, Ворис дополнил строками, сочиненными им самим, и таким образом смог в дополненных строках выразить свои мысли. Поэт следует автору газели, на которую пишет тазмин, в использовании фигуры олицетворение (ташхис), в сочиненных же им самим строках ведет речь от лица птиц и хищников:

Симург, если потребует и поспешит,
 То в моих когтях он своим клювом ничего не сделает,

В остроте моего зрения не может быть сомнения,
Если на верхушке каждой колючки вдруг пошевелится муха,
Шевеление той мухи очевидно для нашего взора.

Симурғ ба даъво шаваду гар бишитобад,
Дар чанги ман аз чангули ў кор наёяд,
Дар тезии чашмам сухани ҳеч наояд,
Гар бар сари ҳар хор яке пашша бичунбад,
Чунбидани он пашша аён дар назари мост [1, 115].

Исследование творческого наследия поэтов, живших в верховьях Зеравшана, показало, что в XVIII и XIX вв. почти нет поэта, который не сочинил бы мухаммас (пятистишие). Большая часть мухаммасов этого периода отражают политическое состояние эпохи, общественную жизнь и положение народа. Большая часть поэтов этого региона твердо соблюдали все каноны сочинения мухаммасов. Из их биографий и сообщений литературных и исторических источников известно, что большинство поэтов были мастерами красноречия, талантливыми стихотворцами и занимались преподавательской деятельностью в медресе, ведя курсы поэтики и стихосложения. Нужно отметить и тот факт, что, несмотря на то, что большинство поэтов этого региона были высокообразованными, их творческое наследие не было собрано, оно сохранилось большей частью в разрозненном виде, в различных рукописных баязах, джунгах и сборниках стихов.

Развитие традиции написания мухаммасов в Бадахшане. Изучение литературной жизни Бадахшана показало, что в данном регионе наблюдается удивительное разнообразие жанровых форм поэзии. В творчестве бадахшанских поэтов XVIII и XIX вв. можно увидеть все поэтические жанры персидско-таджикской литературы. Обращает на себя внимание то, что после газели особый интерес у поэтов вызывал мухаммас, потому что в это время жанр мухаммаса получил в персидско-

таджикской литературе широкое распространение. И в бадахшанском литературном круге можно встретить поэтов, основное творчество которых всецело посвящено данному жанру. По количеству мухаммасов в литературном наследии других поэтов опережают Мухлис Бадахшани, Муборак Вахани и Шахфутур. Так, таджикский литературовед А. Хабибов пишет: «Мухлис написал мухаммасы на 160 прекрасных газелей 84 поэтов прошлого и своих современников и ещё на 67 своих газелей, что составляет всего 227 мухаммаса (3937 байтов), занимающих более половины его дивана» [50, 173]. Ш. Рахмонов, поддерживая выводы А. Хабибова, пишет: «Мухлис количество своих мухаммасов довел до 227» [81, 112]. Другой таджикский исследователь Дж. Хикматов считает, что «количество мухаммасов Мухлиса в его единственном диване - 234» [97, 60]. Хотя количество байтов мухаммасов Мухлиса, по сравнению с байтами его газелей, на 763 байта больше, этот исследователь пишет: «В творчестве поэта мухаммас после газели занимает второе место» [97, 60]. Поэт хорошо знал историю своего народа, это отражено в его мухаммасах. По тазминным мухаммасам ясно видно, что Мухлис был высоко одаренным поэтом, в подражательных мухаммасах он как можно точнее следует содержанию, художественным особенностям, лексике газелей, на которые пишет свои мухаммасы. Примером может служить мухаммас Мухлиса, написанный на газель Хасана Дехлави:

Всю жизнь сердце тянет груз разлуки с тобой,
 С глазами, полными крови, и сгорбленным станом
 К тебе привязано, к другим оно безразлично,
 «О, плавно ступающий кипарис и свежераспустившийся цветок,
 Нарциссы – цветы и кипарис, подобный тебе, даже во сне не видан»

Умрест, ки дил бори фироқи ту кашида,
 Бо дидай пурхуну ба ин қадди хамида,
 Бар ту шуда пайванд ба ғайри ту бурида,

«Эй, сарви хиромону гули тозадамида,
Наргис гулу сарве чу ту дар хоб надида» [47, 120].

Для испытания собственных сил и таланта Мухлис писал, большей частью, мухаммасы на газели великих поэтов персидско-таджикской литературы - Хакани, Саъди, Хафиза, Камала Худжанди, Абдуррахмана Джами, Шавката Бухорои, Саиба Тебризи, Назима Хирави, Сайидо Насафи, Кассаба, Абдулкадыра Бедиля, Джунайдуллаха Хазика, Гияси Бадахшани и Шахина. Среди мухаммасов поэта мы увидели мухаммасы, написанные по другой схеме, а именно: взяв одну строку у другого поэта, он прибавляет к ней 4 строки собственного сочинения и получается пятистишие (мухаммас). Для примера приведем мухаммас Мухлиса, сочиненный на газель Джунайдуллаха Хазика:

Ай, газель Хутана, ай, лань Китая, играй,
Наши игры построены, как рай, играй,
Сколько бы я ни говорил, бедный и печальный, играй,
Встань, о, луноликая с прекрасным лбом, играй,
«О, беда души, похитила веру, теперь играй».

Ай гизоли Хутан, ай охуи Чин, бозӣ кун,
Базми мо сохта фирдавси барин, бозӣ кун,
Чанд гӯям мани мискину ҳазин, бозӣ кун,
Хез, ай мохрухи зухрачабин, бозӣ кун,
«Кардӣ, ай офати чон, ғорати дин, бозӣ кун» [47, 114].

В этой строфе мухаммаса первые четыре строки собственного сочинения Мухлиса, а последняя строка строфы - из газели Хазика. Весь мухаммас написан по этой схеме. Исследовав творчество Мухлиса, мы пришли к выводу, что поэт добился больших успехов в этом виде сочинения мухаммаса. Мухаммасы поэта охватывают разные темы. В процессе исследования мы также заметили, что для того, чтобы как

можно полнее выразить свои критические мысли, поэт выбирал для подражания газели поэтов прошлого с темой жалоб.

Одним из бадахшанских поэтов, склонных к сочинению мухаммасов, был Кудрат Шугнани. Это был большой мастер, очень требовательный к себе, писавший высокохудожественные, содержательные мухаммасы. Фольклор явился для Шугнони настоящей творческой школой, и потому у него много стихов, написанных в духе устного народного творчества в форме мухаммаса. В основном, мухаммасы поэта носят лирико-любовный, сатирический и элегический характер. Приведем пример:

Кровь моих глаз, капающая время от времени,
От трудов, мучений, разлуки и насилия,
Возьми меня за руку из великодушия, о, благородный царь,
Кудрат от любви к возлюбленной будет выше всех бед,
Была же ты знакома с нами, почему стала чужой?

Хуни дилам, ки мечакад аз дида дам ба дам,
Аз меҳнату азобу зи ҳичрону аз ситам,
Дастам бигир аз карам, эй шоҳи бокарам,
Қудрат зи ишқи ёр бувад дар балои ғам,
Чун ошно будию чаро н-ошно шудӣ? [13, 19].

Поэт в этом мухаммасе описал свою любовь к возлюбленной как глубокое человеческое чувство, наряду с этим он жалуется на её неверность и равнодушие. В ниже приведенной строфе другого мухаммаса он описывает воздержанность, неуступчивость возлюбленной и мучения, приносимые ею:

Мои глаза не смогли смотреть на цветок твоего лица,
Мои руки цветы из твоего сада не смогли собрать,
Мои уши не смогли услышать из твоих уст ни слова,
Сердце не смогло испить кубок соединения с тобой,

Оно душу привело к губам, но отдать не смогло.

Чашмам гули рухсори ту дидан натавонист,

Дастам гуле аз боғи ту чидан натавонист,

Гӯшам зи лабат ҳарф шунидан натавонист,

Дил соғари васли ту чашидан натавонист,

Чонро ба лаб оварду супурдан натавонист [13, 19].

В своих любовно-лирических стихах Кудрат жалуется на неверность любимой и на свою бедность и нужду.

Надо отметить, что поэт обладал удивительной способностью создавать сатирико-критические стихи. В стихах такого содержания он беспощадно критиковал высокопоставленных чиновников, лицемеров и интриганов, деспотов и тиранов. Самым объемным и наиболее известным сатирическим мухаммасом его является пятистишие, в котором он подверг резкой критике шейха села Бартанг Амрихуда, который, обманывая народ, объявивил себя святым. «Кудрат считает его не святым, а клоуном и смеется над ним и его соратниками:

Пришла весть: «Бог» объявился,

Бартангец хозяином времени стал,

Бартанг стал вечным раем,

Шолутфи² большим халифом стал,

Два дня просидел на месте Умара».

Омад хабаре «Худо» аён шуд,

Бартангӣ чу соҳиби замон шуд,

Бартанг биҳишти ҷовидон шуд,

Шолутфӣ халифаи қалон шуд,

² Шолутфи – имя человека, халифа – ист. наместник пророка, глава мусульман – Д.Х.

Дурӯза нишаст ба чойи Умар» [13, 20-21].

Когда шугнанцы поняли, что шейх Амрихуда является плутом, хитрецом и обманщиком, они его прогоняют из Шугнана. Но он не может также ужиться и в другом месте и возвращается в Бартанг. Кудрат осмеял окружение шейха Амрихуда, в том числе управляющего шейха по имени Пукшур, который постоянно, приложив руку к груди, повторяет «Он прав» («Ҳува-ҳақ»):

Пукшур, говоря постоянно «ҳақ», в небытие канул,
Подобно спешащему (человеку) в воздухе испарился,
Этот твой великий шейх, куда делся?
Пошел в Бартанг и остался,
В этом году не получилось – получится в другой год.

Пуқшур зи ҳақ задан фано шуд,
Мисли амацид дар ҳаво шуд,
Ин шайхи бузурги ту, кучо шуд?
Бартанг бирафту чо ба чо шуд,
Имсол нашуд ба соли дигар [13, 21].

В образе самозванца-святого, выступающего от имени ислама, объявившего себя шейхом, муллой и святым, запустившего руки в карман простых людей, поэт высмеивает сотни несостоявшихся представителей духовенства своего времени. Разоблачая тайны приносящих вред обществу людей, поэт раскрывал глаза трудовому народу и пропагандировал правдоискательство.

В литературной школе Бадахшана известен ещё один талантливый сочинитель мухаммасов – это Шахфутур. Этот бадахшанский поэт оставил после себя 21 мухаммас, составляющий в общей сложности 489 бейтов. Один из мухаммасов поэта состоит из 11 строф, и написан он на любовную тему. В первой части своего стиха поэт говорит о своем

поэтическом таланте и теме стиха. Во второй части он рассказывает о своей любви, а в последней части отмечает, что каждый должен оставить после себя что-то как память для последующих поколений. Он пишет:

Я расскажу для вас, друзья, один рассказ,
Лучше, чем сахар и сладости, слаше, чем душа,
Для друзей расскажу я приключения времен,
Терпение ушло из сердца, горит моя душа,
Всю ночь до утра стону, подобно соловьям.

Гўям яке ҳикоят, баҳри шумо, рафиқон,
Хуштар зи шаҳду шаккар, ширинтар аст аз чон,
Бар дўстон бигўям, ман саргузашти даврон,
Сабрам бирафт аз дил, оташ фитод дар чон,
Шаб то саҳар бинолам, монанди андалебон [13, 152].

Как видно из приведенного небольшого отрывка, Шахфутур написал этот мухаммас в повествовательной форме, а рифмовку использовал традиционную: ааааа, бббба.... Мухаммас заканчивается следующей строфой:

Сочинил я этот мухаммас, пусть останется молодым,
Высказал все свои скрытые, тайные мысли,
Эти стихи Шахфутура сладки и лучше, чем душа,
Как жизненное послание, о, друзья дорогие,
Пусть останется как память для друзей.

Кардам ном ин мухаммас, монад ба навҷавонон,
Рози даруни худро кардам ҳама парешон,
Ин назми Шохфутур аст, ширину хуштар аз чон,
Чун номаи ҳаётӣ, эй дўстон, азизон,
Монад ба ёдгорӣ, андар миёни ёрон [13, 153].

Стихи Шахфутура не были изданы отдельным диваном, поэт уже в преклонном возрасте собрал свои стихи в виде рукописного баяза. «Многие его стихи, имеющие фольклорный характер, распространены в народе как народные произведения» [13, 62]. По всей вероятности, поэт стремился писать стихи языком, близким к народному, именно поэтому его стихи имеют фольклорные особенности.

Хочется отметить, что бадахшанский литературный круг состоял из большого числа поэтов, внесших весомый вклад в формирование мухаммаса и его развитие. К ним относятся Рабеи Бадахшани, Хазрат Бадахши, Химмат Бадахши, Мирилахи, Зияи, Гияси, Мирза Сангмухаммад, Назми, Дарди, Ханджари, Сабит Бадахшани, Хашмат, Камил, Мулла Каландар, Рахмат Бадахши, Анвар Бадахшани, Азхар, Джъяфар, Шахабдуллах, Махфи, Мавзун, Махзун, Сайдиджаъфар Хилали, Логар, Гафил, Завки, Мисраъ, Муллахан, Асир, Муслим, Оси, Азизи, Иса Шугни, Кадри, Шамсиддин, Оджиз, Гамгин, Мирзаибад Мирза, Хиджри, Мулла Давлатшах и др.

Из проведенного нами исследования можно сделать вывод, что представители литературной школы Бадахшана с особым вниманием относились к созданию мухаммасов. Этот литературный жанр в поэтическом наследии многих бадахшанских поэтов составляет большую часть, занимая второе место после газели. Как сообщают источники, поэты бадахшанского литературного круга временами проводили поэтические собрания, посвященные этому жанру, и читали друг другу свои и чужие мухаммасы. На наш взгляд, причина такого благожелательного отношения к сочинению мухаммасов кроется в том, что этот жанр требует высокого поэтического мастерства и таланта, следовательно, в данном литературном сообществе таких поэтов было довольно много. Другая причина тесно связана с первой, ибо поэты как бы соревновались друг с другом, испытывая свое и чужое мастерство и талант. Этот жанр требует и много труда, что, по-видимому, вдохновляло поэтов на творчество, и его результат доставлял им

удовольствие. Как показало наше исследование, поэты-бадахшанцы стремились как-то обновить, внести свежую струю в этот жанр. Следствием подобных поисков и стремлений явилось то, что они увеличили в мухаммасах количество строф. Традиционно мухаммас состоял из 5 – 7 строф, в соответствии с количеством бейтов газелей, на которые писался мухаммас. Поэты названного литературного круга довели строфы мухаммаса до 30 – 32. Поэтому можно сказать, что представители литературной школы Бадахшана дали сильный толчок к развитию этого жанра как по количеству строф, так и в отношении тематики, содержания, звучности, простоты языка и новых разновидностей жанра.

3.2. Стиль и мастерство описания в мухаммас

Исследование истории формирования и развития мухаммаса показало, что этот поэтический жанр, как и другие жанровые формы, имеет свои, присущие только ему стиль изложения, лексику и т.п. Все разновидности этой стихотворной формы по стилю и художественным особенностям отличаются друг от друга, и потому их можно рассматривать по отдельности.

Стиль свободного мухаммас. С момента появления и до сегодняшнего дня поэты, творившие в жанре мусаммат в его свободной форме, сочиняли его в соответствии со стилем и языком той эпохи, в которой жили. Исследование истории этого литературного жанра показывает, что стиль его берет начало с хорасанского стиля. Поэтому, следуя сведениям источников, правильным будет связывать появление и начало формирования строфического пятистишия (мусаммати мухаммас) со временем распространения хорасанского стиля. И всё же, хотя мы считаем, что мухаммас зародился в творчестве таких поэтов

хорасанского стиля, как Сузани Самарканди, однако как самостоятельный вид строфического жанра он достиг своего совершенства во времена иракского литературного стиля.

Иракский стиль. Формирование мухаммас происходило именно в творчестве прославленных поэтов иракского стиля, таких как Ходжу Кирмани, Имад Факех, Ибн Ямин Фарюмади, Исмат Бухорои и др. Они смогли довести до совершенства строфическое пятистишие в самостоятельной форме, чтобы оставить последующим поколениям образцы высокой, изящной и тонкой поэзии. Стиль и лексический состав произведений этих поэтов построен на использовании арабских терминов и слов, но они применены так мастерски, что их стихи понятны всем слоям общества. Причина заключается в том, что в этот период «правящая идеология в обществе стала другой и во всех областях политической, социальной и духовной жизни стал господствовать шариат. В литературно-культурной жизни народов Мавераннахра, Хорасана и Западного Ирана влияние арабского языка стало больше. Он стал не только языком обучения и преподавания в медресе и религиозных школах, но и превратился в средство украшения и блеска поэтической и прозаической речи, в средство создания описаний у людей творчества» [85, 27]. Результатом этого явилось то, что в стихах обильно использовали арабские слова и обороты и в итоге персидско-таджикский язык смешался с арабским. Хуже того, была группа литераторов, которые с целью показать свое знание другого языка, не к месту использовали арабские слова и обороты в своих стихах, что нанесло ущерб персидско-таджикскому языку. Поэты иракского стиля «в своих стихах, увлекшись высокопарностью, оставили вне поля своего зрения их социальную сущность» [115, 307]. Несмотря на всё это, иракский стиль, распространившись, «расширил тематический и содержательный круг стихов» [119, 467]. Усилилось использование средств художественного украшения в персидско-таджикской поэзии, что

привело к тому, что интерес и склонность к мастерству, содержанию и цели оказались второстепенными. К тому же, в этот период суфизм, мистицизм охватили все сферы жизни, что, естественно, не могло неказать своего влияния на литературу, в том числе и на поэзию. Вера в предопределение, судьбу намного усилилась в художественных произведениях этого периода. Поэтому поэтов иракского стиля ещё называют поэтами-суфиями. «Особенности мышления суфийских поэтов такова, что они не обращали внимания на внешнюю сторону стиха. Насколько возможно, их надо разделить на две (группы) – в одну входили суфии, которые слагали стихи и не обращали внимания на его внешнюю сторону и поэтические каноны... во вторую - поэты, слагавшие суфийские, мистические стихи, и их стихи были отточены, совершенны и выразительны» [108, 201]. Поэтому творческое наследие поэтов иракского стиля из-за этих особенностей делят по содержанию на а) суфийское; б) любовное. Иранский литературовед Сирус Шамисо поэтов иракского стиля показал на таблице, начертанной в виде круга, начиная с Санай и до Хафиза. Он считает произведения Санай, Хакани, Аттара, Ираки, Мавлави суфийскими, творения Анвари, Захира, Джамола, Камола и Саъди – любовными и Авхади, Ходжу, Имада и Салмана выделил в группу упорядоченных и приведенных в соответствие, и пик совершенства этой группы видит в творчестве Хафиза Ширази.

Упорядоченность в строфических стихах Хаджу, по сравнению с его газелями, меньше чувствуется, но на этой основе он смог построить свой прием создания словесных произведений и его основные каноны. Мастерство Хаджу было признано и высоко оценено ещё при его жизни его современниками. Так, Хамдуллах Мустоуфи в своем историческом труде « Избранная история» («Таърихи гузида»), написанном в 730 году хиджры, когда Хаджу было всего сорок один год, пишет: «У Ходжу Кирмани хорошие стихи» [51, 77]. Стиль стихов Хаджу представляет своего рода мост между стилем Саъди и стилем Хафиза. Как пишет Сайд Нафиси в своем трактате «Цветовод поэтов» («Нахлбанди шуаро»), «он

был предводителем поэтов своего века... даже можно сказать, что стиль Хафиза вышел оттуда» [51, 78]. Действительно, Хаджу при сочинении стиха большое внимание уделяет форме слова, в результате его стихи получались отточенными, плавными, звучными и иногда близкими к народным стихам. Его строфические стихи полностью подтверждают сказанные слова:

Вчера в цветнике слышался напев голубя,
Горлинка из завесы ушшака сочинила песню,
Правда, плавно ступающий кипарис флаг поднял,
Соловей, вошедший в душу, голос подавал,
Что большие шатры из цветов вновь заполнили степь.

Дӯш бар тарфи чаман замзамаи фохта буд,
Қумрӣ аз пардаи ушшоқ наво сохта буд,
Ростӣ, сарви хиромон алам афрохта буд,
Булбули дилшуда овоз дарандохта буд,
Ки саропардаи гул боз ба сахро задаанд [45, 270].

По способу построения и языку изложения этой строфы мухаммаса ясно, что Хаджу написал его иракским стилем. Так, здесь мы находим арабские слова и выражения, чуждые таджикскому языку, подобно «тарф» (сторона, угол), «қумрӣ» (горлинка), «ушшоқ» (1. мн.ч. слова «ошиқ»; 2. название одной из мелодий «Шашмакома»), «алам» (знамя, флаг), использованные поэтом, и эта особенность присуща иракскому стилю. Хотя Хаджу в своих стихах, в соответствии с требованием времени, использовал немало слов и выражений арабского языка, все чуждые для таджикского языка слова употреблены им весьма к месту, язык стихов понятен и легок для понимания читателя. Другими словами, поэт не стремится к витиеватости, велеречию, многословию, и потому язык его стихов свободен от пустословия. Этот стиль мы видим не только в одном мухаммасе, все произведения Хаджу

написаны таким образом. Также необходимо отметить, что у Хаджу в поэзии свой, присущий ему стиль. Именно поэтому он был признан мастером красноречия.

Другим поэтом, писавшим иракским стилем, стихи которого имеют как любовное, так и суфийское содержание, является Имад Факех. Его мухаммасы свидетельствуют о его большом мастерстве и таланте:

О, сердце, более этого не иди на поводу желаний,
Отстранись от современников, держись в стороне,
Верности и соблюдения клятвы от современников не жди,
Не привязывайся ни к какому другу, ни к какой стране,
В ней имеется большое море и много людей.

Дило ба пои ҳавас, беш аз ин макун рафтор,
Канор гир, зи абнои рӯзгор, канор,
Вафову аҳд зи аҳли замона чашм мадор,
Ба ҳеч ёр мадеҳ хотиру ба ҳеч диёр,
Ки бар ӯ бахри фароҳ асту одаме бисёр [44, 351].

Из этой строфы мухаммаса поэта можно понять, что иракский стиль, господствовавший в то время в поэзии, повлиял и на его стиль. Он так же, как представители иракского стиля, обильно использовал арабские или арабского корня слова, подобно «абно» - сыновья, «ҳавас» - желание, «вафо» - верность, «аҳд» - клятва, завет, обещание. Как мы отмечали ранее, это особенность иракского поэтического стиля. Из этой строфы мухаммаса поэта становится ясно, что поэт не удовлетворен жизнью, он видит в ней много подлости и потому призывает не привязываться ни к кому. Точнее говоря, от стихов поэта веет пессимизмом.

Анализируя художественную структуру стихов периода иракского стиля, мы пришли к выводу, что поэты использовали такие художественные средства украшения речи, как сравнение, иносказание, аллегория, метафора, гипербола, аллюзия и олицетворение, прибегая к арабской лексике. «Из-за этого средства украшения речи постепенно становились более запутанными и труднопонимаемыми» [116, 115]. Известно, что поэты проводили своеобразные соревнования по плодотворному использованию арабских терминов и лексических оборотов в стихах, и использование их считали проявлением мастерства. Хотя иракский стиль в какой-то степени нанес персидско-таджикскому языку ущерб, однако он обогатил поэзию семантической многозначностью слов, мастерством создания образов, оригинальностью поэтического мышления.

Индийский стиль. Ряд представителей индийского стиля в персидско-таджикской поэзии продемонстрировали свое мастерство в создании образов и художественности описаний, сочиняя мухаммасы. Они смогли высоко поднять поэтическую значимость строфического мухаммаса и также внести в этот поэтический жанр кое-какие новшества. Нельзя не оценить весомый вклад в развитие и расцвет этого вида мухаммаса таких поэтов, писавших индийским стилем, как Шавкат Бухараи, Сайидо Насафи, Кудси, Калим, Бедил, а также последователей Бедиля, подобных Сариру, Сирату, Исо Бухорои, Асири Ходжанди, Джавхари, Пари Хисари, Хасрату, Савдо, Конеъ, Тугралу, Шавки, Мунши, Носирали Сархинди, Гулмахмад Афгани, Хаджи Хатлони и Зуфархану Джавхари. Их мухаммасы полны сложных средств украшения речи и описания, составленных из смешения омонимов (иҳом) и поэтического воображения, фантазии, скрытых сравнений, труднопонимаемых метафор, шифровки и аллегорий, иносказаний, пословиц и поговорок, притч, олицетворения, гиперболы и

удивительных и чудных фантазий, что способствовало расширению круга тем и обогащению содержания стиха.

Чтобы яснее представить особенности мухаммасов, написанных индийским стилем, мы решили в качестве образцов привести пятистишия двух поэтов - Абдулкадыра Бедиля и Зуфархана Джавхари.

Мирзо Абдулкадыр Бедил. Бедил является одним из выдающихся представителей индийского стиля, который смог этот стиль поднять на высочайший уровень. Чтобы понять стихи Бедиля, от читателя требуются большие знания и проницательность, т.е. для понимания стихов Бедиля необходимо знать фикх (мусульманское право – Д.Х.), геометрию, красноречие, астрономию, философию, математику, природоведение и другие науки. По словам С.Айни, «если мы разберем язык Бедиля по отдельным словам, то этот язык покажется очень простым» [52, 98], поскольку в своей поэзии он активно использовал разговорный народный язык. Такое отношение поэта к народному языку, т.е. обильное использование народной речи, является показателем его большого уважения к таджикскому языку. Ниже приведенное пятистишие поэта в качестве образца подтверждает выше высказанную мысль:

До каких пор ты будешь мучиться от пышности мира?

До каких пор ты будешь терять сознание от сказок о

потустороннем мире?

Закончи впustую мечтать, выйди из своего круга!

Твое подсчитывание времени – что сегодня, что завтра!

Когда тебя не будет, все разом так же исчезнут.

То чанд каши заҳмати карру фари дунё?

То кай равӣ аз ҳуш ба афсонай уқбо?

Ҳатми ҳаваси пуч кун, аз хеш бурун о!

Фурсат шумури туст – чӣ имрӯзу чӣ фардо!

Ҳар гаҳ ту намондӣ, ҳама якбор намонад [7, 259].

В первой строке стиха поэт выражение «карру фар» использовал в значении «светское великолепие или пышность», «хуш»- в значении «память», «ум», т.е. «аз хуш рафтан» - «потерять память», «быть без сознания», «ҳаваси пуч» - напрасные мечты, желания, используемые большей частью в народе. «Но когда речь идет о построении предложений, сравнениях, иносказаниях и метафорах, язык Бедиля превращается в труднейший таджикский литературный язык» [52, 99]. Потому что он в своих стихах использовал больше новые сравнения, аллегории, из которых «цель автора по внешним признакам нельзя понять» [110, 93], и сложные, запутанные метафоры, которые похожи «обычно на пословицы» [110, 70]. Подобные поэтические приемы создают для читателя или слушателя большие трудности в понимании скрытого замысла автора и содержания стихов.

Нужно отметить, что стиль Бедиля имеет особенности, присущие только его почерку. Основные особенности его стиля таковы: глубокое и всестороннее изучение традиций классической персидско-таджикской литературы с целью их использования в своем творчестве. Стремление, с присущим ему пониманием, развивать этические аспекты персидско-таджикской литературы и пропаганда их в соответствии с реальностью Индии, новые подходы к интеграции социальных, моральных, философских и просветительских аспектов персидско-таджикской литературы, соблюдение единства формы и содержания в художественном отражении явлений бытия человека. Именно эти творческие особенности составили основу философско-эстетической сущности художественного метода Бедиля. Поэтому в персидско-таджикской литературе он нашел много последователей, таких как Иса Махдум, Накибхан Туграл, Сарир Бухорои, Асири Худжанди, Зуфархан Джавхари и другие.

Подражание стилю Бедиля более всего получило развитие в поэзии Средней Азии, и оно продолжалось вплоть до XX в. Но никто из подражателей стилю Бедиля не смог довести свое искусство до его уровня. Вообще, последователи школы Бедиля преуспели в раскрытии различных идейных и художественных сторон стиля Бедиля. Но их недостаток заключался в том, что они следовали Бедилю только в форме и стиле. Из тематики творчества Бедиля его последователи взяли лишь суфийские мотивы, оставив вне поля своего зрения его философскую, социальную и политическую тематику, или же не захотели вникнуть в его философские и другие размышления или, возможно, им не хватило мастерства.

Зуфархан Джавхари. Последним последователем стиля Бедиля был Сайдзуфархан Назмизаде Джавхари Истаравшани, по псевдониму Зуфархан Джавхари, жизненный путь и литературное творчество которого приходится на вторую половину XIX и начало XX вв. Поэт изучал язык и философию у отца, как он пишет, «ночи напролет, вдыхая дым лампы, а днем в медресе, пока не изучил арабские науки и литературу» [31, 3]. Джавхари изучил современные ему науки очень хорошо. Особенно всесторонне и глубоко поэт изучил творчество Бедиля, и прежде всего его заинтересовало содержание произведений персоязычного поэта Индии [32, 7]. Глубокое и доскональное знание стихов Бедиля оказало сильное влияние на творчество самого Зуфархана. Познав поэзию Бедиля, Джавхари приступает к написанию стихов в его стиле. Среди стихов Зуфархана Джавхари имеются и мухаммасы, особенностью которых являются сложные предложения и завуалированность мысли:

Начало утра судного дня – это растерзанная моя грудь,
 Конец сумасшедшего вечера – это горестные стенания мои,
 То, что ушло от её окружения, – это следы пыли от моих ног,
 Проявление капризов её любви – это моя чистая память,
 Сжигающий её интерес – это мои горсть колючек и мусор.

Матлаи субҳи қиёмат синаи чоки ман аст,
 Турраи шоми ҷунун оҳи аламноки ман аст,
 Он ки барбод аз ҳавои ӯ кафи хоки ман аст,
 Мазҳари найранги ишқаш хотири поки ман аст,
 Шавқаш оташзан ба мушти хору хошоки ман аст [31, 116].

Приведенный нами образец стиха Зуфархана Джавхари свидетельствует о его незаурядном таланте в создании образов и описаний. Так, поэт в первой строке мухаммаса свою растерзанную грудь – «синаи чок» - сравнивает с «Началом утра судного дня...» - «Матлаи субҳи қиёмат...». По преданию, будто в день страшного суда, до восхода солнца, всё пространство планеты окрасится в красный цвет. В данном стихе поэт свои мучения сравнил с той краснотой судного дня. Мы можем сказать, что в этих строках поэт жалуется на свою печальную, горестную жизнь. Одновременно необходимо отметить, что добраться до сути мысли поэта не очень легко. Недаром Джавхари считали незаурядным мастером слова, «в красноречии равным Бедилю» [31, 5]. Как видим, смысл в стихе поэта выражен особым способом, художественные образы построены по сложным, запутанным канонам, присущим только его стилю, всё сказанное является особенностью индийского стиля. Поэт Зуфархан Джавхари «до конца жизни в лирике оставался верным последователем Бедиля» [52, 109]. Вот что писал о мастерстве Джавхари Хаджи Нематаллах Мухтарам: «Картина речи его языком, словно жемчужина специального клинка и склад смыслов. Видения воображения в его натуре, как обратное отражение в зеркале. Улица его пера – это место прогулок волшебных смыслов, и следы его чернил – это клад бессмертных милостей и благодеяний. Волшебство его стихов распространяется, как аромат мускуса, из сокровищницы его мыслей, свидетельством чего является красота его стихов» [39, 37].

Нужно заметить, что образ человека, положение народа, т.е. радость и веселье, горе и печаль, борьба против беззаконий и им подобные социальные вопросы стоят в центре творчества поэта. Он хочет, чтобы человек видел правду жизни глазами разума. В своем творчестве Зуфархан Джавхари, выступая как истинный философ - борец, подвергает беспощадной критике тиранов и насильников. Из его произведений ясно, что он, продолжая богатые традиции бессмертной поэзии предков, своим чудодейственным пером внес достойный вклад в формирование разных литературных жанров.

Мухаммасы периода стиля бозгашт - возвращения. Во второй половине XVIII в. в Иране, в Исфагане, зародилось новое литературное течение, представители которого стремились приостановить развитие и распространение труднопонимаемого, сложного индийского стиля. В этот период, «во времена восшествия на иранский престол 47- летнего Надирshaха и во времена пожилого Каримхана, Муштак Исфагани возглавлял литературное общество Исфагана, членами которого были такие известные поэты, как Ошик и Озари Бегдили» [108, 305]. Их целью было возвращение к простому и всеми понимаемому стилю древних, приближение литературы к вкусам, интересам и жизни народа и отражение в своих произведениях его мечтаний и надежд. Постепенно стиль возвращения (сабки бозгашт) привлек много последователей. Известно, что «за очень короткий срок более 100 поэтов сплотились вокруг пропагандистов этого стиля» [115, 306]. Среди них были такие прославленные поэты, как Шуъла, Мухаммаднасир, Лутфалибек Озар, Ошик, Хатиф, Сабохи Бедгули, Рафик Исфагани, Фатхалихан Сабо, Нишат Исфагани, Насир Исфагани, Сабох Кашани, Суруш Исфагани, Каани Ширази, Миджмар, Субхи Бедгули, проявившие себя верными последователями стиля бозгашт в своем творчестве. «В результате этого было приостановлено развитие индийского стиля» [119, 467]. Мухаммас в этот период в творчестве поэтов стиля бозгашт, получив другой дух,

благодаря простоте и плавности речи, звучности слов, нашел тесную взаимосвязь формы и содержания, особые изящество, изысканность и утонченность.

Также известно, что в этот период намного расширился круг придворных поэтов и писателей, оживилась панегирическая поэзия, потому что «центральная власть посчитала нужным, чтобы поэты вновь собирались во дворце и начали писать панегирики в честь царей» [108, 302]. Естественно, все эти перемены не могли не сказаться на мухаммасе. Например, один из представителей этого жанра поэт Каани Ширази в своем мухаммасе, посвященном шаху Ирана Насириддину Каджару, подтверждает выше высказанные наши соображения:

Фиалка, выбравшись из земли, в сторону ручьев,
Или же вырвали гурии из своих волос нити,
Если ты не видел, как из камня высекаются искры,
Посмотри на лепестки тюльпанов среди лугов зеленых,
Словно искры сверкают, высеченные из горных валунов.

Бунафша раста аз замин ба тарфи чүйборхо,
Ва ё гусаста хуръайн зи зулфи хеш торхо
Зи санг агар надидай чи сон чаҳад шарорхо,
Ба баргҳои лола бин миёни лолазорхо,
Ки чун шарора мечахад зи шанги кӯҳсорхо [123].

В этой строфе своего мухаммаса Каани очень тонко и зrimo, в то же время реально описал природу весенней поры. Гурии неописуемой красоты, которые по мусульманским религиозным представлениям обитают в раю, олицетворяют весеннюю, расцветающую природу. Краснота лепестков распустившихся тюльпанов вниваются с искрами, которые вылетают при рассекании камня. В другой строфе мухаммаса поэт так описал быстроеувядание весенних раскрывшихся цветов:

Я не знаю с детства, от чего все распустившиеся цветы постарели,
Почему её щеки, не пившие молоко, приняли цвет молока,
Я думаю, как я, в силках горя, оказалась в плену,
Свалила с ног возлюбленная, хорошо, оказалась поддержка,
Да, так забирают сердца у влюбленных, красавицы.

Надонамо зи құдакай шукуфа аз чай пир шуд,
Нахұрда шири оразаш чаро ба ранги шир шуд,
Гумон барам, ки ҳамчу ман ба доми ғам асир шуд,
Зи по фиканда дилбара什 чай хуб дастгир шуд,
Бале чунин баранд дил зи ошиқон нигорхо [123].

По почерку поэтов стиля бозгашт ясно, что в сочинении мухаммасов они следуют Манучехри, Хаджу и Имаду Факеху. Причина этого, на наш взгляд, заключается в том, что в XVI – XVIII вв. представители индийского стиля своими мудреными, запутанными сентенциями вкупе с другими социальными, политическими и культурными факторами в какой-то степени отдалили литературу от народа. Поэтому представители литературного стиля бозгашт поставили перед собой цель, освободив литературу от такого изолированного состояния, определить пути её дальнейшего развития. Однако к этому времени ещё не были подготовлены для этого соответствующие условия. Исходя из этого, поэты XVIII в. посчитали, что, следуя творческому стилю поэтов X – XIV вв., они смогут освободить поэзию от трудного, непонятного и велеречивого индийского стиля. В итоге, подражая им, они положили начало литературному течению возвращение (бозгашт). Другой причиной является то, что правители этого исторического периода стали привлекать поэтов в свои дворцы, видимо, для того, чтобы «каджарские султаны стали себя считать похожими на газневидских и сельджукидских правителей» [108, 306].

Об особенностях подражаний литераторов этого литературного течения ученые высказали различные мнения. Вот, например, что говорит Ибрагим Сафай: «В век правления Каджаров в Иране взяло свое начало великое литературное течение, которое направило персидский язык, поэзию и прозу на путь прогрессивного развития и реального совершенствования» [110, 2]. Эту гиперболизированную оценку Ибрагима Сафай другой иранский литературовед – Яхья Ориянпур посчитал «не только преувеличенной, но и глупой» [101, 23]. Таджикский ученый Мирзо Муллоахмедов, оценивая литературу изучаемого периода как имеющую некоторые интересные особенности, пишет: «Литературное возвращение (бозгашт) лучше назвать не стилем, а литературным течением» [72, 322]. Иранский поэт Нима Юшич это литературное течение считает «возвращением из-за бессилия, слабости в сторону различных старых стилей» [72, 322]. Рассуждения Мирзо Муллоахмедова, по нашему мнению, заслуживают поддержки, потому что стили, к которым обратились поэты периода бозгашт, в действительности существовали и до XIV в. и называть их каким-то новым стилем нельзя. Здесь можно говорить о том, что представители этого литературного течения дополнили и совершенствовали стиль поэтов прошлого с позиций требований своего времени. Например, язык мухаммасов поэтов этого периода, отойдя от языка индийского стиля, стал более близок к языку Манучехри.

Таким образом, можно сделать вывод, что мухаммасы свободного вида, как и другие литературные жанры, на протяжении истории своего развития прошли через взлеты и падения. Поэтому в истории литературы сочинение мухаммаса можно наблюдать у представителей всех литературных течений и стилей, которым данная жанровая форма сослужила ценную службу как один из важных способов самовыражения.

Стиль и мастерство описания в подражательном (тазмини)

мухаммас. Художественный стиль тазминного мухаммаса имеет присущие ему особенности, отличающие его от свободного мухаммаса. Если поэт при создании свободного мухаммаса придерживается творческого стиля и методов своей эпохи, то в подражательном мухаммасе он должен соблюдать стиль и приемы того поэта, на стих которого он пишет подражание. С этой точки зрения, один поэт может создать мухаммас несколькими стилями и методами. Например, поэт индийского стиля может сочинить мухаммас не только своим стилем, но и хорасанским или иракским стилями. Потому что строки, созданные поэтом-подражателем, согласно канонам подражания, должны всецело соответствовать оригиналу строк по языку, теме, содержанию, рифмовке и приемам и стилю. Так, Пари Хисари в своем творчестве был последователем Бедиля, когда же он написал мухаммас на газель Саъди, то, выйдя за рамки своего стиля, этот мухаммас он сочинил, как и Саъди, иракским стилем:

При сотворении туч, как у машшота³, руки создателей мокры,
 Волшебство сада в этом цветнике разрушили,
 Поэтому ни зелени, ни цветов шиповника,
 «Деревья показали почки и соловьи пьяны,
 Мир помолодел, и друзья стали пировать».

Ба абри сунъ чу машшотагон тардастанд,
 Тилисми боғ дар ин бўстон бишкастанд,
 Ҳамин на сабзаву гулҳои настарин растанд,
 «Дараҳт ғунча бароварду булбулон мастанд,
 Ҷаҳон ҷавон шуду ёрон ба айш бинишастанд» [8, 129].

³ Машшота – женщина, причесывающая других – Д.Х.

Другой таджикский поэт XIX в. Тошходжа Асири Ходжанди, который «с малых лет проявлял интерес к стихам и стихотворству» [3, 5] писал индийским стилем. Он был «человеком, склонным к отшельничеству и свободолюбивым» [3, 5], ненавидел «лицемерие и панегиристов» [3,5]. Из его стихов ясно, что он был высокообразованным человеком и обладал незаурядным поэтическим талантом. В создании подражательных мухаммасов достиг большого мастерства. При сочинении мухаммаса на газель Абдуррахмана Джами он старался следовать стилевой манере Джами:

Ради радости видеть твой смех, каждый бутон – это другое солнце,
 Чистота сладких твоих губ–сахар, но другой сахар,
 От горя по твоей любви влюбленный болеет другой болезнью,
 «О, от мускусных завитков твоих у каждого сердца другой узелок,
 Нить жизни с каждым твоим волоском связан по – другому».

Баҳри завқи хандаат ҳар ғунча хуршеди дигар,
 Ноби лаъли шаккаринат қандро қанди дигар,
 Аз ғами ишқат бувад ушшоқ дардманди дигар,
 «Эй зи мушкин турраат бар ҳар диле банди дигар,
 Риштаи ҷонро ба ҳар мӯйи ту пайванди дигар» [3, 99].

Если поэт при создании подражательного произведения не будет соблюдать стиль, форму и приемы того поэта, которому он следует, то он не добьется никакого успеха в сочинении подражательных мухаммасов. Например, Мулхам Бухорои в процессе сочинения подражания на одну газель Саиба отошел от основной темы газели. В то время как «основное содержание газели Саиба было плутовское, подражательные строки получились сухими, аскетическими, холодными и проповедническими», – отметил Садриддин Айни [53, 116]. Произошло это потому, что Мулхам при создании подражания на газель Саиба

написал мухаммас в стиле, присущем ему, и пренебрег стилем автора газели. По этой причине его подражательный мухаммас получился неудачным. Другой поэт - Хайрат Бухорои при написании подражания поступил наоборот. Он последовал стилю того стиха, на который написал подражание, и удивил всех своим талантом и мастерством. Собственный стиль Хайрата был простым, плавным, однако когда он сочинял мухаммас на газель Исмата Бухорои и газель отца Шарифджан-махдума Садри Зиё, написанную в подражание газели Бедиля, строки, добавленные им к строкам газелей – оригиналам, были написаны в несвойственной ему манере, но в соответствии со стилистикой тех газелей. Естественно, писать не своим стилем очень трудно. Именно поэтому не все поэты, сочинявшие подражательные мухаммасы, достигали успеха и получали признание.

Как видно, тазминный мухаммас мы находим в творчестве поэтов разных стилей, но поэты только тогда достигают успеха и получают признание, когда соблюдают все законы написания подражания (тазмин).

3.3. Соответствие формы и содержания и шаблоны рифм в мухаммасах

3. 3. 1. Соответствие формы и содержания

Содержание и форма относятся к тем элементам художественного произведения, которые присущи всем литературным видам. Поэтому они являются важнейшими средствами художественного творчества. Так, внешние отрибути художественной речи, такие как метр, рифма, рефрен, язык, средства художественного украшения, словесные фигуры и тропы, звуковые средства, по отношению к внутреннему художественному содержанию стиха, его идейно – смысловой нагрузке представляют собой формальную оболочку произведения. В мухаммасе форма и содержание, имея единую цель и логическую связь, оказывают друг на друга влияние.

Однако именно содержание как важнейший фактор творческого процесса генерирует форму. Основу содержания в мухаммасе составляют социальная и общественная жизнь народа, его жизненная среда, этический мир, его вкусы и интересы. Возьмем в качестве примера мухаммас поэта Зияи под названием «Панч ихвон» («Пятеро братьев»), основную идею которого составляет уважение к крестьянскому труду, к земледельцу. Зияи стремился решить эту проблему не абстрактно, а на основе конкретной истории о пяти братьях, которые приходят к осознанию ценности труда земледельца. Таким образом, тема мухаммаса взята из жизни трудящегося крестьянина:

Прошло несколько дней, собрались пятеро братьев,
 Ругали и поднимали топор на брата – дехканина,
 Говоря, ты стал товарищем коровам,
 Бесполезным трудом не занимайся, не мучайся, о, невежда!
 Ты рода человеческого, но сейчас ты почти животное.

Шахзияи, ты дело делай, с парой коров,
 Кроме дехканства, ты не занимайся другим делом,
 Ибо нет в мире лучше этой работы другой,
 Кинжалом ударило по печени, ещё раз заболело мое сердце,
 Но стало ясно, что пусть каждый занимается дехканством.

Чанд рӯзе бигузашт ҷамъ шуданд панч ихвон,
 Ҷумла дашному табарро бизаданд бар дехқон,
 Яъне ҳамроҳи рафиқе шудай бо ғовон,
 Ранчи бехудаву бисёр макаш, эй нодон!
 Муниси одами, аммо ту кам аз ҳайвонӣ.

Шоҳзиёй, ту амал гир сари ҷуфти бақар,

Гайри дехқонй ту з-ин ҳеч макун кори дигар,
 Ки набудаст ба ҷаҳон хуштар аз ин кор дигар,
 Ҳанҷарам зад ба ҷигар, сӯҳт дилам бори дигар,
 Нек маълум бишуд, ҳар кӣ қунад дехқонй [28,161].

Как видим, Зияи повесть о пятерых братьев изложил в форме строфического пятистишия (мусаммати мухаммас). Если бы поэт при выборе жанра свое внимание сосредоточил большей частью на форме произведения, возможно, содержание повести утратило бы свою привлекательность. Поэтому поэт старался при написании этого стиха неуклонно придерживаться единства формы и содержания. Из идеи произведения ясно, что сам поэт происходил из крестьянского сословия и хорошо знал описываемую им жизнь, её трудности, радости, успехи и поражения. Поэт уверен, что любые другие дела, другой род деятельности могут прийти к упадку, даже исчезновению, кроме крестьянского труда. Отсюда он ставил выше всех других сфер деятельности труд земледельца и постоянно описывал дехканина гордым хозяином земли, ибо знал, что его труд является основой жизни человека.

Ученые выделили две формы мухаммаса, отличающиеся друг от друга. Во-первых, внутреннюю форму, т.е. жанровую форму, составляющими которой являются язык, структура и литературные элементы. Мухаммас как стихотворное произведение – это вид лирического жанра, состоящий из строф, каждая из которых содержит пять рифмованных одной рифмой строк. В нем описываются жизненные и природные явления, но не непосредственно через повествование, а посредством выражения чувств и впечатлений поэта. Насколько мир чувств и волнений поэта глубок, а его понимание окружающего мира, жизни и знания широки и глубоки, настолько многогранно ярко действительность и её явления будут отражены в его произведениях. При создании мухаммаса поэт как субъект – личность, индивидуум выражает отношение к жизни через свое душевное состояние и настроение и с этой

точки зрения оценивает общие и единичные, конкретные стороны явлений внешнего мира. В мухаммасе как в лирическом жанре, имеющем, в основном, дело с человеческими чувствами, поэт выражает свои интересы и вкусы через осмысление фактов своей жизни, на основе своего жизненного опыта. Надо отметить, что недостатки в форме влияют и на содержание и, в свою очередь, несодержательная тема снижает красоту формы. Поэтому высокое содержание и красивая форма усиливают красоту жанра мухаммаса. Мухаммасы Сайдо Насафи подтверждают сказанное:

В твоем квартале, шаловница, сторожей много,
Да-да, на сладкой поверхности мух много,
Как и я, сжегших себя ради твоих глаз, людей много,
«Твой жаркий взгляд, для увлеченных тобой, это много,
У пламени склонности к смешению с соломой много».

Бар сари күйи ту, эй шұх, алас бисёр аст,
Оре-оре, ба шакарзор магас бисёр аст,
Ҳамчу ман, сұхта бар чашми ту кас бисёр аст,
«Назари гарми ту бо аҳли ҳавас бисёр аст,
Шұльларо майл ба омезиши хас бисёр аст» [12, 531].

Во вторую форму мухаммаса входят средства художественного украшения и изложения, искусство слова, способы и приемы изложения, т.е. стиль. Насколько поэт плодотворно использует средства художественного украшения и изложения, искусство слова, настолько сочиненное им стихотворение получится благозвучным и эмоционально воздействующим. Другая строфа мухаммаса Сайдо свидетельствует об этом:

О, уста твои, поклоняющиеся вину, и взгляд, продающий вино,
Протягивай ноги по одежке и с другими не заводи игры,
Послушай мой совет сегодня, если имеешь ум,

«Тот цветок лучший, который не слушает то, что говорят вокруг,
Иначе боль сердец птиц, заключенных в клетки, очень велика».

Эй лабат бодапарасту нигаҳат бодафурӯш,
По ба доман кашу бо ғайр макун ҷӯшу хурӯш,
Бишнав ин панди ман имрӯз, агар дорӣ хуш,
«Гул ҳамон бех, ки ба ҳар ҳарф наяндозад гӯш,
В-арна дарди дили мурғони қафас бисёр аст» [12, 531].

Выбрав ту или иную тему, поэт облекает ее в определенную жанровую форму. Например, во времена жизни Маъдана Понгози деспотия, тирания, насилие, низость, бессмысленное разорение и тому подобные несправедливости достигли такой степени, что невозможно было терпеть. Население того региона в результате эксплуатации местных чиновников и ставленников хана совершенно обеднели и находилось на грани вымирания. Благоустроенные села превращались в руины, плодородные земли и сады, приносящие богатый урожай зерновых и фруктов, – в голые степи и т.п. Поэт, прия от этих безобразий и несправедливостей в негодование и возмущение, решил подвергнуть беспощадной критике существующее положение, написав соответствующее стихотворение. Определив для волнующую тему, поэт обращается к форме строфического пятистишия (мусаммати мухаммас):

Порядочность покинула, о боже, землю людей Понгоза,
В руках тупых и глупцов воля жителей Понгоза,
В разрушениях заброшены пашни жителей Понгоза,
Собаки сыты от добычи охоты людей Понгоза,
Кто эти подлецы, враги великих людей Понгоза?

Диёнат рафт, ё раб аз диёри мардуми Понғоз,
Ба дasti аблaҳон шуд ихтиёри мардуми Пошғоз,

Ба вайронӣ муқаррар киштукори мардуми Понғоз,

Сагон серанд аз сайди шикори мардуми Понғоз,

Ки ин номардакон хасми кибори мардуми Понғоз [10, 46].

Форма мухаммаса дала возможность поэту впечатляюще показать ужасающую картину жизни населения Понгоза, неимоверно тяжелое существование низших слоев феодального общества, в особенности крестьянства, ремесленников, описать превращение цветущих, плодоносящих садов и пашен в заросшие сорняками пустые поля. Поэт смог в форме мухаммаса, используя его рифмовку и структуру, реализовать свой поэтический замысел. Он сочинил такой стих, в котором наблюдается полное единство формы и содержания.

Таким образом, можно сказать, что в мухаммасе содержание, выражая идею и мировоззрение поэта, занимает господствующее положение над формой. Другими словами, при всей безусловной органической и неразрывной связи формы и содержания, при сочинении мухаммасов преимущество остается за содержанием. Поэтому содержание является индикатором целостности этих двух компонентов стиха. Именно содержание, найдя путь к сердцу и мыслям поэта, затем ищет соответствующую себе форму, чтобы через неё читатель глубже осмыслил и прочувствовал содержание.

3.3.2. Шаблоны рифм в мухаммасах

Мухаммас отличается от других литературных жанров количеством строк и схемой рифмовки. Как было упомянуто выше, эта жанровая разновидность, будучи построена на строфах, каждая из которых имеет пять строк (мисраъ) и присущую ей особую схему рифмовки. Этот жанр в письменной персидско-таджикской литературе до XX в. имел особую традиционную схему рифмовки, но после XX в. в этой схеме произошли кардинальные изменения, введенные таджиксими

поэтами – новаторами. В устной народной литературе же в схеме рифмовки строфического мухаммаса изменения произошли до XX в. Здесь мы приведем схему рифмовки мухаммаса и её варианты в отдельности и в устном народном творчестве, и в письменной персидско-таджикской литературе.

Схема рифмовки свободного мухаммас. В устном творчестве можно найти много самостоятельных стихов, состоящих из пяти строк и рифмованных по схеме **aaaaa, бббба и ааааб, ввввб**. Такие стихи, как «Повесть о двоеженце» («Достони дузана»), «Влюбленный и влюбленная» («Ошук ва маъшук»), «Не получилось» («Нашуд»), «Приятный» («Дилпазир»), «Жена и муж» («Зан ва шавҳар») и «Эй, периликая» («Эй парирӯ») созданы по схеме рифмовки **aaaaa, бббба...** Если посмотрим на каждую строфику этих стихов, то увидим, что в первой строфе все строки имеют одну рифму (**aaaaa**), в других же строфах четыре первые строки имеют одинаковую рифму, а пятые строки всех строф рифмованы рифмой первой строфики, представляя собой такую схему: **aaaaa, бббба, вввва...** и т.д. Мухаммас «Не получилось» («Нашуд») может служить примером такой рифмовки:

Как Меджнун в степях стенал и плакал, не получилось,
 Везде восхвалял красоту той пери, не получилось,
 Несмотря на все мучения и страдания от неё, я был верен, не получилось,
 Каждую ночь, словно соловей, стенал и пел, не получилось,
 Пыль с её ног на глаза, как целебную мазь, мазал, не получилось!

Нет жалости с её стороны, пришла бы та серебротелая красавица,
 Если бы с самого начала никогда не была знакома со мной,
 Боль влюбленности в неё меня отдалила от родных,
 Вздохи и стоны исходят из моего сердца со ста ранами вне родины,
 Боль от любви к ней пытался лечить раз сто в мире, не получилось!

Ҳамчу Мачнун дар биёбон нолаҳо кардам нашуд,
 Васфи ҳусни он париро ҳар кучо кардам нашуд,
 Бо ҳама ҷавру ҷафояш ман вафо кардам нашуд,
 Ҳар шабе монанди булбул нолаҳо кардам нашуд,
 Ҳоки поящро ба ҷашмам тӯтиё кардам нашуд!

Нест раҳме, чун биёяд нозанини симтан,
 Кошкӣ ҳаргиз намешуд ошно аввал ба ман,
 Доғи савдојаш маро бегона кард аз хештан,
 Мекашам оҳ аз дили садчоқ берун аз ватан,
 Дарди ишқашро ба олам сад даво кардам нашуд! [21, 425]

Как видим, первая строфа имеет схему рифмовки **aaaaa**, а вторая строфа рифмована по схеме **бббба**, что является традиционной схемой рифмовки мухаммаса.

Наряду с этим, в фольклоре существуют стихи, схема рифмовки которых такова: **aaaab, vvvvб....** По этой схеме рифмовки мухаммаса созданы стихи «В восхваление Панджшера» («Дар васфи Панҷшер») и «Безобразный мужчина» («Як мардаки бадҳайбате»). В качестве примера приведем последний стих:

Один мужчина бедный и грязный,
 Посмотри на его бедственное положение,
 Ходил он то там, то здесь,
 Говорил грустным голосом:
 - Есть ли у вас старые мягкие сапожки!

Як марди фақири чиркин,
 Аҳволи зори ӯ бубин.

Мегашт ӯ бо ону ин,

Мегуфт ба овози ҳазин:

- Махсиҳои кӯна ҳаст-миё! [93, 80]

В устном творчестве встречаются мухаммасные строфы, рифмовка которых отличается от традиционной рифмовки строфического мухаммаса. Например, можно встретить стихи, в которых одинаковую рифму имеют первая и вторая строки и четвертая и пятая, а третья строфа приведена в свободной форме, схема рифмовки такого стиха такова: **аабаа....** Приведем пример:

О, в апогее неба одна сверкающая луна - невеста,

Имеется в саду привлекательности смеющийся цветок - невеста,

Этой невесте дадут сокола, она достойна,

В тысяча странах красоты она царица - невеста,

Под завесой целомудрия - смеющаяся невеста.

Ҳой дар авчи фалак як моҳи тобон келин,

Ҳаст дар боғи латофат гули хандон келин,

Ки ба ин келин шаҳбоз тиян, меарзад,

Ба ҳазор мамлакати ҳусн шуда, султон келин,

Дар саропардаи исмат шуда хандон келин [93, 21].

В произведениях народного творчества мы также можем встретить мухаммасы, сочиненные в форме месневи (поэмы) по схеме рифмовки **ааббв.** По такой схеме рифмовки создан мухаммас «Мы говорим: Здравствуйте» («Салом мегӯем»):

О боже, пусть деревья невест будут плодоносными,

С любовью оба заключат друг друга в объятия,

Да будут счастливы и истинными друзьями станут,

О боже, пусть до старости будут оберегать друг друга,

Целомудренным влюбленным мы говорим: Здравствуйте!»

Илоҳӣ, нахли арӯсон пурсамар шавад,
Ба меҳр ҳар ду оғӯши ҳамдигар шавад.
Шаванд хушдилу ба ҳам ҳамрозе,
Илоҳӣ, то дами пири шаванд дамсозе,
Ба ошуқони покдоман салом мегӯем [93, 19].

В этой строфе мухаммаса у двух первых строк одна рифма, у третьей и четвертой строк - отдельная рифма, и пятая строка рифмована той же рифмой, как первая строфа. Поэтому можно сказать, что первые четыре строки строфы сложены по схеме рифмовки жанра месневи, пятая же строка, подытоживающая мысль автора, подтверждает, что этот стих является мухаммасом.

В классической персидско-таджикской литературе жанр свободного строфического пятистишия (мусаммати мухаммаси озод), в основном, сформирован по схеме рифмовки **aaaaa, бббба....** Это и есть традиционная схема рифмовки мухаммаса. Выдающиеся персидско-таджикское поэты создавали свои свободные мухаммасы при помощи этой схемы рифмовки. У Мирза Абдулкарима Гиждувани, писавшего стихи под псевдонимом Самими, были «очень приятные, с изюминкой, стихи» [1, 256]. Он преуспел и в создании мухаммасов. Продолжив традиции поэтов прошлого, свои свободные мухаммасы он рифмовал по установленной схеме **aaaaa, бббба...** Пример:

Жертвой меня делает та щека твоя, скрывающая твоё целомудрие,
Разбивает меня то, как ты иногда смотришь на меня,
Довольно, что ты царица в стране очаровывающих взглядом,
Крадут сердца у красавиц черные очи твои,
Чело трет лань под взглядом твоим.

Ступила ногой из-за любезности в базиликовом саду,
От удивления глаза повернулись к лицезрению твоего лика,

Осыплю приветствиями от сердца за знакомство,
Если ты прикрылась цветником, о цветок, выйди,
Искренним станет существование любого имени, если ты хочешь.

Шаҳидам мекунад он орази исматпаноҳи ту,
Харобам мекунад тарзи нигоҳи гоҳ-гоҳи ту,
Зи бас дар кишвари мафтуннигоҳи подшоҳи ту,
Рубояд дил зи дасти дилбарон чашми сиёҳи ту,
Чабинро молад оҳу дар кафи пои нигоҳи ту.

Ниходӣ то зи рӯи лутф по дар боғи раънӣ,
Зи ҳайрат чашм гашта баҳри руҳсорат тамошоӣ,
Нисори мақдамат созам дилу чон аз шиносой,
Ҳичболуда аз гулшан агар, эй гул, бурун оӣ,
Самимӣ мешавад мавҷуд ҳар исме, ки хоҳӣ ту [1, 260].

Поэты классической персидско-таджикской литературы считали эту схему рифмовки основной для мухаммаса. Поэтому к этой схеме прибегали при создании мухаммасов в продолжение традиций ранних стихотворцов такие известные таджикские поэты, как Азхари, Ходжу, Имад Факех, Ибн Ямин, Исмат Бухараи, Мулхам Бухараи, Сайдо, Бедил, Ворас, Мунши, Шухи, Хозик, Гулхани, Фориг, Фитрат, Вазех, Иса, Шахин, Савдо, Музтариб, Суфи, Мухлис, Хасрат, Кашиф, Сами, Ходжи, Сипанди, Туграл, Сахбо, Пари, Ирси, Джазби, Раджи, Самими, Дабир, Хатиб, Хали.

Схемы рифмовок подражательных мухаммасов. Структура и схема рифмовки подражательного (тазминӣ) мухаммаса, находясь в тесной связи с газелью, подчиняются её законам, т.е. можно сказать, что рифмовка подражательного мухаммаса связана с дополнением

структуры и схемы рифмовки газели, так как подражательный мухаммас создается присоединением к каждому бейту газели трех строк, сочиненных автором подражания. Если рифмовка первого байта газели **аа** и её второго байта **ба**, то в подражательном мухаммасе эта схема рифмовки дополнится и первая строфа будет иметь рифмовку по схеме **aaaaa** и вторая строфа – **бббба**. Последующие строфы так и будут продолжаться рифмоваться в зависимости от байтов газели, т.е. к каждому байту газели будут присоединены три строки с той же рифмой, что и байты газели. Например, Накибхан Туграл, который был известен как мастер сочинять мухаммасы, создал мухаммас на одну газель Шамсиддина Шахина, рифмовка которого такова:

Завиток её локона увидел, рассеянной стала моя память,
Вспомнил её щеки, моя хижина превратилась в цветник,
Постиг уроки её трудностей, мои трудности стали легкими,
«Не обратил внимания на её кокетство, лицо её стало видно,
Настолько возгордился я, что зеркало успокоилось!»

Авиценна по сравнению со мной - в обществе безумцев,
По знаниям я теперь выше Аристотеля,
Туграл также погружает в кровь грудь Балиноса,
Плоды трудов Шахина, словно величие Платона,
После этого и в Хатлоне произошли греческие сражения!».

Чаъди туррааш дидам, хотирал парешон шуд,
Ёди оразаш кардам, кулбаам гулистон шуд,
Дарси меҳнаташ хондам, мушкилотам осон шуд,
«Маҳви чилвааш гаштам, то рухаш намоён шуд,
Рафтам он қадар аз худ, к-ойина ба сомон шуд!»

Бўалий бувад пешам дар сулуки маҷнуний,

Донишам кунад акнун аз Арасту афзунӣ,
Синаи Балиносаш Туғралам кунад хунӣ,
Гашт ҳосили Шоҳин шавкати Фалотунӣ,
Баъд аз ин ба Хатлон ҳам гиру дори Юнон шуд!» [16, 269].

Туграл написал этот подражательный мухаммас, дополняя каждый бейт газели Шахина, которая имеет рифмовку по схеме **аабава**.... В результате мухаммас Туграла получился рифмованным по традиционной схеме тазминного мухаммаса: аaaaa, ббба и т.д. Как мы отмечали ранее, со времени своего появления и до XX в. подражательный мухаммас поэты сочиняли по этой схеме рифмовки (aaaaa, ббба...). Но среди стихов иногда встречаются отдельные строфы мухаммаса, имеющие другую схему рифмовки. Например, Мулла Тураходжа Ворас при написании подражательного мухаммаса на известную газель Носира Хусрава, который состоял из 13 пятистрочных строф, 8-ю строфи зарифмовал по схеме рубай:

О, сердце, из-за высокомерия не сверни с правильного пути,
Упадешь на дно колодца, если возомнишь своим местом луну.
Ты слышал эту повесть от одного ученого мужа,
«Неожиданно орел, с камня сорвавшись, воспарил в небо,
Из-за алчности стал украшать свои крылья и перья»

Когда стрела обрела силу от божьей милости,
С небес она полетела в его сторону,
Так как свое место не знала птица,
«Упала в тот миг, распластившись, как рыба,
Обратилась к небесам, из-за чего на нашу голову беды».

Эй дил, зи такаббур набарой зи раҳи рост,
Рафтӣ ба таҳи ҷоҳ, агар моҳ туро чост.

Ин қисса шунидӣ, зи як олими доност,
 «Ногоҳ уқобе зи сари санг ба ҳаво хост,
 Аз бахри тамаъ болу пари хеш биорост».

Чун тир барӯманд шуд аз фазли илоҳӣ,
 Аз рӯйи ҳаво шуд сӯйи ин марҳила роҳӣ,
 Чун мартабаи хеш надонист ҳумое,
 «Афтод ҳамон лаҳза такон гашт чу моҳӣ,
 Гуфто, ки фалакро зи чӣ бо мо сари ғавғост» [1, 115-116].

При анализе этого мухаммаса выяснилось, что Ворас первую строфи этого подражательного мухаммаса зарифмовал по схеме **aaaaa**, а другую строфи – по схеме **ббвба**. Также среди стихов Сипанди Самарканди, таджикского поэта XIX в., имеется подражательный мухаммас с именем Али, в схеме рифмовки первой и третьей строф которого можно видеть изменения. Так:

Ночью говорила мотыльку горящая ярким пламенем свеча,
 За завесой стекла нашей лампы каково?
 До основания сгорела свеча, пока нашла ответ,
 «Везде, где бывает Меджнун, он за завесой видит красоту Лейли,
 Не может быть, кроме лунного света, в ранах льна крови»

Прошла жизнь, ни на волосок не уменьшились мои грехи,
 Теперь в старости не украсит (тебя) бесчестие,
 Ты стал старым, но из-за невежества ищешь вновь пути

бунтарства

«Одежду сердца ещё от пыли и грязи не стираешь,
 Пыль жизни для утра старости – это мыло»

Шабе мегуфт бо парвона шамъи шӯълагулгуне,

Буруни пардаи фонуси базми васли мо чунӣ?
 Саропо дар ҷавобаш сӯҳт то дарёфт мазмуне,
 «Ниқоби ҳусни он Лайлӣ бувад ҳар ҷост Мачнуне,
 Намебошад ба ҷуз маҳтоб дар захми катон хуне».

Гузашт умре најам аз маъсият фориғари мӯе,
 Намезебад кунун дар мусафедиҳо сияҳрӯй,
 Шудӣ пиру зи ғафлат роҳи исён боз мепӯй,
 «Либоси дил ҳанӯз аз гарди олоиш намешӯй,
 Ғубори зиндагиро субҳи пириҳост собуне» [1, 295].

Сипанди ввел в рифмовку этого подражательного мухаммаса изменения в тех строках, которые принадлежат ему самому. Первую строфу мухаммаса он рифмует по схеме **абааа**, а другую строфу уже совершенно по другой схеме – **вггга**. Мы можем констатировать, что здесь поэт вышел за рамки традиционной рифмовки подражательного мухаммаса, и вторую строку первой строфы и первую строку второй строфы он создал без рифмы, как свободный стих.

Схема рифмовки в мустазодном мухаммасе (мухаммаси мустазод). Мустазодный мухаммас в классической персидско-таджикской литературе встречается очень редко, но надо сказать, что он всё же оставил свой заметный след в формировании и развитии схемы рифмовки жанра мусамматного мухаммаса. Этот вид мухаммаса берет свое начало из мустазодной газели, так как первый мустазодный мухаммас появился у Сайидо Насафи и был написан на мустазодную газель Камола Худжанди. Сайидо для своего мухаммаса выбрал газель Камола, имевшую рифмовку по схеме **АБАб, ВгАб...**, и к каждому бейту газели он добавил три строки. В результате подражательный мухаммас, написанный на газель Камола, получил форму мустазодного мухаммаса со схемой рифмовки **АбАбАбАб, ВгВгВгАб...** Пример:

Роса в желании тебя провела жизнь
с открытыми глазами,
Рубашку окровавленную принесла,
цветок в глазах шипа унижена,
Соловей в цветнике стенаст душераздирающе,
стоны идут из израненного сердца,
«Утренний ветерок из райского сада весть принес
сегодня в цветник,
Этот стройный кипарис, как ветер юности,
в твою сторону направился»

Шабнам ба таманной ту умре ба сар овард,
бо дидай бедор,
Пероҳани оғӯшта ба хуни чигар овард,
гул дар назари хор,
Булбул ба чаман нолаи ҷонсӯз даровард,
аз синаи афгор,
«Боди сахар аз равзай ризвон хабар овард,
имрӯз ба гулзор,
Ин сарви равон аст магар боди саборо,
дар кӯи ту роҳе» [70, 150].

После Сайида можно назвать Писанди, который преуспел в создании мустазодного мухаммаса. Он написал мустазодный мухаммас собственного сочинения, т.е. не на чью-либо газель. Схема рифмовки его мухаммаса **АБАБАБАБАб, ВгВгВгВгАб...** Итак:

Каймой сделай эту букву, она сделана из цветов,
это начало, не конец,
Пока цветок в цветнике вспомнит имя весны,
как бы твое утро не стало вечером,

Когда достигнешь начала каждой строфы, поразмышляй,
 кто из избранных и кто из простолюдинов,
 Ясно, что твои стихи запутаны, как косички,
 счастье незрелых желаний,
 С пламенем, исходящим из совка, Писанди встретился,
 это достойно стонов.

Шероза кун ин ҳарф, ки охир шуда аз гул,
 оғоз, на анчом,
 То номи баҳоре зи чаман ном кунад гул,
 субҳат нашавад шом,
 Дар аввали ҳар банд расӣ, соз тааммул,
 к-аз хос ва гар ом,
 Возех шуда назмат шиканомода чу кокул,
 баҳти тамаи хом,
 Дар мичмари ин шӯъла Писандӣ чу дучор аст,
 ин нола сазовор [1, 304].

В последней строфе этого мустазодного мухаммаса мы видим изменения. Если в первых строфах после каждой строчки добавлялась полстрочка, то в последней строфе после каждой строчки добавлены две полстрочки, в итоге рифмовка получила такую схему:
ВгвВгвВгбВгвАбв. Пример:

Грудь покрылась испариной от стенаний соловья,
 вчера не был уведомлен
 о его состоянии, о, цветок,
 От стыда и стонов моих, нетерпеливого и безрассудного,
 язык их слушал,
 как безденежный влюбленный,
 Пусть будут мучения, сколько бы ты ни проявляла равнодушие,

о, забывающая свои обещания,
следы её ног важны.

Единственно от ожидания не стал смотреть на цветок,
где терпение, где сознание,
это уже обычно.

От следов ног разве появляются волдыри,
но они остались от поведения
ищущих соединения.

Кардаст арақ сина аз нолай булбул,
огаҳ нашудӣ дӯш,
аз ҳоли вай, эй гул,

Аз шарму фифони мани бесабру тааммул,
кардаст забон гӯш,
чун ошиқи бепул,

Бигзор ҷафо, чанд кунӣ боз тағофул,
эй ваъдафаромӯш,
нақши қадам осор.

Танҳо назад аз муентазирӣ дида ба сар гул,
к-ӯ сабру кучо ҳуш,
ин аст таомул,

Аз нақши кафи пой магар обилавор аст,
мондаст зи рафтор,
ҷӯёни тавассул [1, 304-305].

Схема рифмовки в тарджеъбандных мухаммасах. В устном творчестве народа можно встретить ряд пятистрочных стихов, которые имеют строки или бейты, носящие характер лирических отступлений, рифмовка которых обеспечивает связь между строфами. Среди

произведений фольклорного характера встречаются пятистрочные стихи, у которых одна строка, выступающая в роли лирического отступления, как «Хут» (название 12 месяца солнечной хиджры, соответствует 20 февраля – 22 марта григорианского календаря – Д.Х.) (ааааб, ввгвб ...), «Подснежник» («Бойчечак») (ааббв, ггггв...), «Иди тихо» («Оиста буру») (аабаа, вввва....), «Весна» («Бахор») (aaaaа, аббба...), «О, небо» (Эй, фалак») (ааааб, ввввб...), «Юноша, душа отца» («Навчавон, чони падар») (ааааб, ввввб...). Также мы находили пятистрочные стихи, в которых целый бейт является лирическим отступлением. К ним можно отнести стихи «Поздравляем с весенним праздником» («Шогун баҳор муборак») (ааабб, ввгбб...), «Девушка – монголка» («Муғулдухтар»), «Цветок на сундуке» («Гули сандук»), «Каша из маша» («Мошоба»), «Колыбельная кошки» («Пишаки ала») (ааабб, вввбб...), «Подснежник» («Бойчечак») (ааабв, гггбв) и другие. В качестве примера приведем стих «Поздравляем с праздником весны» («Шогун баҳор муборак»):

Дед Адам – землепашец,
Бабушка Ева – повар,
Женщины и мужчины – все на общих работах,
Поздравляем с весенним праздником!
Вас так же поздравляем!

Обеспечим страну хлебом,
Для себя найдем соль,
Чтобы все были едины,
Поздравляем с весенним праздником!
Вас так же поздравляем!

Бобо Одам шудгоргар,
Момо Ҳаво пухтагар,

Аз зан то мард дар ҳашар,
 Шогун баҳор муборак!
 Ба рӯи шумо муборак!

Мулкро аз нон таъмин кунем,
 Барои худ намак пайдо кунем,
 То ки бошем ҳама яктан,
 Шогун баҳор муборак!
 Ба рӯи шумо муборак! [99, 89].

Приведенный пример сочинен по рифмовке и структуре, как тарджеъбандный мухаммас, на что указывают две строки, являющиеся лирическим отступлением:

Поздравляем с весенным праздником!
 Вас так же поздравляем!

Шогун баҳор муборак!
 Ба рӯи шумо муборак!, –

и соединяющие строфы между собой. Рифмовка двух первых строф имеет схему **ааабб и вввбб**, что отличается от традиционной рифовки мухаммаса. Здесь соединяющая строфа, оказав свое влияние на форму рифмовки и на структуру мухаммаса, изменила схему его сочинения. Схема рифмовки третьей строфы песни так же разнится от предыдущих строф, ибо её схема **ггдбб**. В устном творчестве имеются тарджеъбандные мухаммасы, рифмовка которых идет по смешанной схеме. К ним относится стих «Подснежник» («Бойчечак»), воспевающий весну, сезон посевных работ крестьянина и подснежник:

Пришла весна, пришла весна,
 Для дехканина время работ пришло,
 Для друзей цветы расцвели,
 Да здравствует новая весна,
 Всем цветам цветок подснежник, подснежник.

Посыпались камни, посыпались,
 Они перед хромой козой посыпались,
 Мирбача рассердился,
 Да здравствует новая весна,
 Всем цветам цветок подснежник, подснежник.

Баҳор омад, баҳор омад,
 Ба дәхқон вақти кор омад,
 Ба дұстон гул қатор омад,
 Баҳори нав муборак бод,
 Гули гулҳо бойчечак, бойчечак.

Санг омаду санг омад,
 Пеши бузи ланг омад,
 Мирбача ба ҹанг омад,
 Баҳори нав муборак бод,
 Гули гулҳо бойчечак, бойчечак [11, 181].

Анализ этого незамысловатого стишка показал, что здесь рифмовка тарджеъбандного мухаммаса особая, присущая только ему – **ааабв, гггбв...,** и она совершенно отличается от других схем рифмовки мухаммаса. В данном примере можно увидеть ещё другое, а именно, если в тарджеъбанде строки бейтов лирического отступления имеют одну и ту же рифму, то здесь строки байта лирического отступления не имеют одинаковой рифмы и отличаются друг от друга. Также в устном творчестве народа можно видеть тарджеъбандные мухаммасы, рифмовка которых произведена по схеме рубаи, т. е представляют собой такую схему: **ааба**, – и имеют соединяющую рифму. Такую схему рифмовки мы видим в тарджеъбандном мухаммасе «Хут»:

Некоторые, по желанию сердца, жаждут видеть зрелища,
 Некоторые, запершись, сидят дома и готовятся,
 Некоторые в хонака и медресе проводят дни и ночи,
 Перебирая четки, восхваляя Бога, чистыми являются,
 Хут, если принесет холода, то старуху спрячет в коробку!

Баъзеро хоҳиши дил завқи тамошо боша,
 Баъзе сокин шуда, дар хона муҳайё боша.
 Баъзе дар хонақову мадраса шаб то ба сахар,
 Ҳамди тасбихи Ҳудо гуфта, мусаффо боша,
 Хут агар ҳуттӣ кунад, кампира дар қуттӣ кунад! [55, 119].

Другая строфа этого мухаммаса построена по традиционной схеме рифмовки мухаммаса (aaaab):

Горе соловья – от разлуки с любимой,
 Весной все до утра бодрствуют,
 Как Ахун, все в мыслях о любимой,
 Бутон цветка для соловья все ночи нужен,
 Хут, если принесет холода, то старуху спрячет в коробку!

Ғами булбул ҳама ай бахши фироқи ёрай,
 Дар баҳорон ҳама шав то ба сахар бедорай.
 Ҳамчу Охун ҳама дар фикри тавофи ёрай,
 Гули навғунча ба булбул ҳама шаб даркорай,
 Хут агар ҳуттӣ кунад, кампира дар қуттӣ кунад! [55, 119].

В конце каждой строфы этого мухаммаса повторяется строчка «Хут, если принесет холода, то старуху спрячет в коробку!» («Хут агар ҳуттӣ кунад, кампира дар қуттӣ кунад!»), и она обеспечивает связь между строфами мухаммаса.

В письменной персидско-таджикской литературе существует множество мухаммасов, имеющих одну строчку лирического отступления, которая повторяется в конце каждой строфы, и она

формирует основную рифму между строф. Кстати, самый ранний мухаммас, известный в истории персидско-таджикской литературы и написанный Сузани Самарканди, имеет схему рифмовки тарджеъбандного мухаммаса. Первая и вторая строфы его рифмованы по схеме **aaaab, bbbvб...**, а третья и четвертая строфы – по схеме **ббббб, ггггб**. Приведем 3 и 4 строфы:

Вновь от детского характера показала кокетство и тонкость,
Отдала одно – четвертной налог, будто от косичек луны,
Почтальону – проворность, судье – следование суфизму,
Перед правителями ничтожен, Ахмади локи лолаки
Удивительный раб - этот Ахмад - локи лолаки

Ахмади лок крепко спит и от вреда вина спит,
Соответствует паре прямых палок и спит, как стояая вода.
Опьянел и быстро уснул, превзошел деда в сне,
Действительно, достаточно проспал, проспал всё благодеяние,
Удивительный раб – этот Ахмади локи лолаки.

Боз зи хӯйи кӯдакӣ рафт зи нозу нозукиӣ,
Дод закоти даҳ яке гӯ зи моҳи кокулиӣ,
Колиро ба чобукиӣ, қозиро ба соликиӣ,
Пеши мулук чандаке Аҳмади локи лолакӣ,
Турфа ғулом – бораи Аҳмади локи лолакӣ.

Аҳмади лок қоб хуфт в-аз зарари шароб хуфт,
Дархӯри к-он боб ҷуфт рост, ки ҳамчу об хуфт,
Маст шуду шитоб хуфт, баргузарад боб хуфт,
Алҳақ бас савоб хуфт кард пайи савоб хуфт,
Турфа ғулом – бораи Аҳмади локи лолакӣ [41, 431].

Рифма в тарджеъбандных мухаммасах, усиливая смысловую связь между строфами, в то же время оставляет каждую строфиу самостоятельной, независимой. В результате, содержание, смысл и поэтические открытия в строфах, как звенья цепи, логически связаны друг с другом. И это можно видеть во всех видах жанра мухаммас. Однако в тарджеъбандном мухаммасе звуковое соответствие между строфами, в основном, осуществляют рифмы строк или бейты лирического отступления. Эту особенность мы нашли в тарджеъбандных мухаммасах Мирзо Азимиддина Соми. В конце каждой строфы мухаммаса, повторяя одну и ту же строку, он делает ее рифму средством соединения строф мухаммаса. Пример:

Её лицо, похожее на луну, хоть один раз увидел бы я,
Букет цветов страдания с её лица собрал бы я,
В разлуке с той луноликой, где только не скитался я,
Словно полуживая птица, на земле бился я,
Страдания от неё видел я, но удовольствия не познал я.

Кровью обливается мое сердце, Соми, в желании увидеть её лицо,
У меня нет других дум, кроме мыслей о ней,
На языке у меня ничего, кроме разговоров о ней,
Весна моей жизни потрачена на поиски её,
Страдания от неё видел я, но удовольствия не видел я.

То рухи чу моҳашро як назар бидидам ман,
Дастай гули ҳасрат аз рухаш бичидам ман,
Дар фироқи он моҳрӯ ҳар кучо расидам ман,
Ҳамчу мурғи нимбисмил дар замин тапидам ман,
Мехнаташ кашидам ман, роҳаташ надидам ман.

Хун шуда дилам, Сомӣ, дар ҳавои рӯи ӯ,
Нест дар замири ман ҷуз хаёли кӯи ӯ,

Дар забон намеронам ғайри гуфтугүй ӯ,
 Шуд баҳори умри ман сарфи чустучүй ӯ,
 Мөхнаташ кашидам ман, роҳаташ надидам ман [8, 324].

Хотя Соми в написании тарджеъбандных мухаммасов подражает Сузани Самарканди, но в структуре и схеме рифмовки Соми и Сузани проглядывают явные отличия. Например, если тарджеъбандные мухаммасы Сузани имеют рифмовку по схеме **ааааб, ввввб...**, то тарджеъбандные мухаммасы Соми созданы по схеме рифмовки **ааааа, бббба**. Также среди мухаммасов Соми можно видеть тарджеъбандный мухаммас, схема рифмовки которого отличается от традиционной рифмовки и представляет собой такую рифмовку: **аааба, вввва...**:

Сердце мое было околдовано кокетливым кумиром,
 Укравшей сердце, с цветами на голове, кокеткой сладкоустой,
 Вчера увидел её в обятиях другого,
 Сердце мое от ревности сгорело, я сказал ей, о, соперница пери,
 Если не твои кудри, то кудри другой подойдут.

О, кокетливая, шаловливая мучительница моя,
 Нет у меня другой мысли, как о соединении с тобой,
 Самумом твоего великодушия сожжены сосуды и корни мои,
 После этого я думаю отвергнуть тебя,
 Если не твои кудри, то кудри другой подойдут.

Дили ман буд гирифтори бути чилвагаре,
 Дилбаре, гулбасаре, ишвагаре, лабшакаре,
 Дўш дидам бари ағёр варо дар гузаре,
 Сўхт аз рашқ дилам, гуфтамаш, эй рашки парӣ,
 Сари зулфи ту набошад, сари зулфи дигаре.

Эй бути ишвагару шўху чафопешаи ман,

Нест чуз орзуи васли ту андешаи ман,
 Аз самуми ҳиматат сӯҳт рагу решай ман,
 Баъд аз ин тарки ту гуфтан бувад андешаи ман,
 Сари зулфи ту набошад, сари зулфи дигаре [8, 323].

Проанализировав много примеров на все виды мухаммасов, мы пришли к выводу, что, хотя рифма непосредственно не оказывает влияния на его структуру и изящество, но играя большую формирующую роль в художественной речи, в её построении и создании строф, служит фактором, усиливающим и подтверждающим смысловую сущность мухаммаса. Внутри строф мухаммаса при всем соответствии строк друг другу, иногда можно почувствовать какую – то степень свободы рифмовки. Следует отметить, что в классической персидско-таджикской литературе мухаммас имеет много разных схем рифмовки, однако приведенные примеры свидетельствуют, что больше всего поэтами используется два вида схем - ааааб и ааааа. В одном из этих видов мы видим очевидное проявление смысла во всех строках (ааааб), в другом, наоборот, смысл передается в виде связующей строчки между предложениями (ааааа). Во все периоды развития классического мухаммаса, поэты, используя, практически, все виды рифмовки, все же предпочитали эти два способа.

Схем смешанных рифмовок мухаммасов в классической персидско-таджикской литературе, по сравнению с фольклором, меньше. Они построены так, что иногда более активным оказывается бейт, а иногда эту роль играет связующая строка. При применении смешанной схемы рифмовки активность байта более всего встречается в подражательном и тарджеъбандном мухаммасах. Потому что подражательный мухаммас создается на основе байтов газели и других стихотворных жанров, а тарджеъбандный мухаммас строится на основе отдельных байтов.

Если мы разделим схемы рифмовки мухаммаса в устной и письменной литературах по видам, то получим такую картину:

ВИДЫ МУХАММАСА	ВИДЫ РИФМ	НАЗВАНИЯ СТИХОВ В ФОЛЬКЛОРЕ	ИМЕНА ПОЭТОВ
Свободный мухаммас	AAAAA, ББББА...	Не получилось, Желанная, Эй, периликая, Жена и муж, Повесть о двоеженце, Влюбленный и возлюбленная	Ходжу, Имод, Исмат, Бедил, Сайидо, Соми, Фитрат, Мухлис, Ходжи, Пари, Ворас, Шухи, Хозик, Ирси, Джазби, Роджи, Самими, Дабир, Хатиб, Холи... Сузани
	ААААБ, ВВВВБ...	В восхваление Панджшера,	
	ААБАА, ВВВВА...	Безобразный мужчина,	
	ААББВ...	Сверкающая луна, невестка, Приветствуем	
Подражательный Мухаммас	AAAAA, ББББА...		Ходжу, Имод, Исмат, Бедил, Сайидо, Соми, Фитрат, Мухлис, Ходжи, Пари, Ворас, Шухи, Хозик, Ирси, Джазби, Роджи, Самими, Дабир, Хатиб, Холи...
	AAAAA, ББВБА ... АБААА, АВВВА...		Ворас Сипандй, Дабир
Мустазодный Мухаммас	АбАбАбАбАб, ВгВгВгВгАб... АбАбАбАбАб, ВгвВгвВгбВгвАбв...		Сайдо, Писанди
Тарджеьбандный мухаммас однострочный	ААААБ, ВВВВБ... AAAAA, ББББА... ААААБ, ВВГГБ... ААБАА, ВВГВА... АААБА, ВВВВА... AAAAA, АБББА... ААББВ, ГГГГВ... ААААБ, ВВГВБ...	О, судьба, Юноша, душа отца, Праздник бабушек, Харум гирифтай зунук Медленно подметет Весна Подснежник Хут	Сузани Соми, Мухлис Соми
Тарджеьбандный мухаммас однобейтный	АААББ, ВВВББ... АААББ, ВВГББ... АААБВ, ГГГБВ...	Машовый суп, Новогоднее, Девушка-монголка, Цветок сундука Да здравствует весенний праздник Подснежник	

В мухаммасах и их различных вариациях наряду с рифмой стиху придают изящество, своеобразную притягательность рефrenы, которые могут быть одиночными, парными, именными и глагольными. Пример

на одиночный рефрен:

Её лицо, похожее на луну, хоть один раз увидел бы **я**,
 Букет цветов страдания с её лица собрал бы **я**,
 В разлуке с той луноликой, где только не скитался **я**,
 Словно полуживая птица, на земле бился **я**,
 Страдания от неё видел я, но удовольствия не познал **я**.

То рухи чу моҳашро як назар бидидам **ман**,
 Дастан гули ҳасрат аз рухаш бичидам **ман**,
 Дар фироқи он моҳрӯ ҳар кучо расидам **ман**,
 Ҳамчу мурғи нимбисмил дар замин тапидам **ман**,
 Мехнаташ кашидам ман, роҳаташ надидам **ман**.

Сомӣ [8, 324]

Открытость – ничто, лечение – ничто, молитва – ничто,
 выздоровление – **ничто**,
 Мы – ничто, смерть – ничто, посох-ничто и плащ – **ничто**,
 Знание – ничто, невежество – ничто, речь-ничто, завершение –
ничто,
 Жизнь-ничто, прах – ничто, дыхание – ничто, лицо – **ничто**,
 О, ты, твое существование – это позор для небытия, докуда –
ничто.

Во ҳечу даво ҳечу дуо ҳечу шифо ҳеч,
 Мо ҳечу фано ҳечу асо ҳечу ридо ҳеч,
 Дон ҳечу маҳон ҳечу баён ҳечу адo ҳеч,
 Ҷон ҳечу часад ҳечу нафас ҳечу лиқо ҳеч,
 Эй ҳастии ту нанги адам то ба кучо ҳеч.

Фориғ [26, 140]

Никакой радости не видел я от цветов **жизни**,
 Капли вина не нашел я в кубке **жизни**,

Ядом печалей является горький шербет **жизни**,
 Это и есть во вселенной порядок **жизни**,
 Ежедневно тысяча раз соглашаюсь умереть.

Ранге надидам аз гули айёми **зиндагӣ**,
 Як қатра май наёфтам аз чоми **зиндагӣ**,
 Захри ғам аст шарбати хушкоми **зиндагӣ**,
 Ин аст то ба даҳр саранҷоми **зиндагӣ**,
 Рӯзе ҳазор марта ба мурдан ризо шавам.

Ворас [8, 12]

Парные рефрены:

Каждый миг прекрасному стану **Мухаммада благословение**,
 С двух сторон двум косам **Мухаммада благословение**,
 Да будет своду бровей **Мухаммада благословение**,
 Чтобы сказать, розоподобному лицу **Мухаммада благословение**,
 Время от времени прекрасному лицу **Мухаммада благословение**.

Ҳар замон бар қади дилҷӯи **Муҳаммад салавот**,
 Аз ду ҷониб ба ду гесӯи **Муҳаммад салавот**,
 Бод бар тоқи ду абрӯи **Муҳаммад салавот**,
 То бигӯям ба гули рӯи **Муҳаммад салавот**,
 Дам ба дам бар рухи некӯи **Муҳаммад салавот**.

Қудсии Ҳисорӣ [26, 22]

Как Меджнун в степях стенал, **не получилось**,
 Везде восхвалял красоту той пери, **не получилось**,
 На все её мучения и страдания от неё я был верен ей,
не получилось,
 Каждую ночь, подобно соловью, стонал, **не получилось**,

Пылью с её ног мазал глаза, как лечебной мазью, **не получилось!**

Ҳамчу Маңнун дар биёбон нолаҳо **кардам нашуд**,

Васфи ҳусни он париро ҳар күчө **кардам нашуд**,

Бо ҳама ҹавру чафояш ман вафо **кардам нашуд**,

Ҳар шабе монанди булбул нолаҳо **кардам нашуд**,

Хоки поящро ба чашмам түтиё **кардам нашуд!** [21, 425]

Именные рефрены:

Сайдо любовался красавицами, **Саиб**,

Мечтал он, как ты, о тонкой талии, **Саиб**,

Всю жизнь требовал тебя, **Саиб**,

«Как не пожертвовать ради тебя, сердце и жизнь, **Саиб**,

Потому что каким ты хотел видеть, таким и ты стал».

Сайдо карда тамошои бутонро **Соиб**,

Орзу бурда чу ту мӯи миёнро **Соиб**,

Умрҳо дар талабат гашт ҷаҳонро **Соиб**,

«Чун фидои ту насозад дилу ҷонро **Соиб**,

Ки ҳамон навъ, ки мехост, ҳамон сон шудай».

Сайдо [12, 570]

Глагольные рефрены:

Надеясь на счастье, на лицемерный мир **не опирайся**,

Двухдневную жизнь на видимость великолепия **не трать**,

В обществе собиранием серебра и золота **не занимайся**,

«О, обвиненный в кутежах, до головной боли **не доводи**,

Здесь нет чистого осадка, кубка **не ужасайся».**

Такя бар иқболи ҷоҳи ҷархӣ дунпарвар **макун**,

Фурсати дурӯзаро масруфи кару фар **макун**,

Шугл бар ҷамъияти асбоби симу зар **макун**,

«Эй ба ишрат муттаҳам, сомони дарди сар **макун**,
Дурди софӣ нест ин чо, ваҳм бар соғар **макун**».

Сипандӣ [8, 369]

Как видим, рефрены разнообразны и по приведенным примерам можно сделать заключение, что рефрены более ясно очерчивают, подчеркивают художественность, изящество мухаммасов.

Тема природы, восхваление сезонов года и красоты природы в персидско-таджикской литературе имеют долгую историю, и многие поэты в своих мухаммасах обращались к этой теме. В них можно найти описание великолепных пейзажей, в которых предстают зеленые плодородные долины, прохладные, бурные воды горных рек, безводные пустыни, нестерпимо жаркие летние дни, темные ночи, гордые, покрытые вечными снегами вершины гор, раскинувшиеся, словно ковры, весенние степи с расцвевшими полями тюльпанов, сады, зимний холод и многое другое. Поэтому исследование этой темы, и в том числе приемов, к которым прибегали поэты, чтобы передать в своих творениях красоту природы, является одной из важных задач литературоведения.

Известно, что каждый поэт картины природы описывает с определенной целью и подчиняет их своему идейному замыслу. Обратимся к мухаммасу Фарига, где природа представлена во всей своей красоте и богатстве:

Весна приносит весть о шалостях цветов жасмина,
Гиацинт из каждого уголка показывает свои завитые кудри,
Говоря «Добро пожаловать», с другой стороны тюльпан красивый
Призывает к прогулкам по цветникам,
Аромат цветов из бутонов, будто стон из клюва.

Мужда меорад баҳор аз шӯҳии ранги суман,
Сунбул аз ҳар гӯша бинмояд сари зулфи шикан,
Марҳабо гӯён зи як сӯ лола бар ваҷҳи ҳасан,

Мекунад баҳри салое даврагардони чаман,

Бӯи гул аз ғунчаҳо чун нола аз минқор гул [8, 122].

Как видно, для Фарига весну в этой строфе мухаммаса олицетворяют цветение и аромат гиацинтов, жасмина и тюльпанов, буйное пробуждение природы, которое поэт считает радостной вестью весны. Так же жизнерадостно, во всей ее реальной красоте описал весну в своем мухаммасе Мухаммадхусайн Хаджи:

Каждое утро восходят тюльпаны в горах,

К ним присоединяется гиацинт, накрыв их прядями своих кудрей,

Посмотри на кипарис и сосну у ручьев,

На что бы ни упал взор, везде увидишь цветы,

Как хорошо, что жизнь проходит с розовощекими любимыми.

Дамида лола ҳар сахар ба тарфи кӯҳсорҳо,

Бар ӯ фиканда сунбула зи зулфи хеш торҳо,

Ба сарву ножувон нигар ба самти ҷӯйборҳо,

Ба ҳар чӣ гар назар фитад гул аст дар канорҳо,

Чи хуш, ки умр бигзарад ба ёри гульузорҳо [30, 218].

Здесь поэт в очень краткой и изящной форме воссоздает картинку цветения тюльпанов у подножий гор, которые вместе с цветущими гиацинтами, словно ковром с яркими, разноцветными узорами, покрывают землю.

Природа выступает в мухаммасах важным компонентом поэтики стиха, насыщает произведение глубоким смыслом и передает душевное состояние автора. Особое отношение у создателей мухаммасов к описанию весенних пейзажей, поскольку в них можно наиболее полно показать своё мастерство и умение, в ярких красках воссоздать красоту жизни.

Заключение

Итак, тема диссертации оказалась многоаспектной и потребовала длительного исследования. О различных сторонах мухаммаса высказали свои мысли и суждения немало ученых, однако до сегодняшнего дня данный жанр не был исследован всесторонне и глубоко. Так, о мухаммасе в процессе работы над другими темами, затрагивающими те или иные стороны мухаммаса, высказали свои позиции таджикские ученые С.Айни, А.Мирзоев, С.Имронов, Ю.Бабаев, Р.Мусулмонкулов, Х.Мирзозаде, Ш. Раҳмонов, Дж. Ҳикматов и иранские литературоведы Сиrus Шамисо, Али Акбар Деххуда, Алиасгар Шеърдуст. Сведения, приведенные ими, интересны и ценные, но те аспекты проблемы, которые требовалось рассмотреть, оставались вне поля зрения ученых. Поэтому в этой диссертации мы решили исследовать мухаммас как поэтическую единицу с ее специфическими особенностями, рифмовкой и жанровыми разновидностями. Мы стремились исследовать мухаммас, не отрывая его от исторических литературных периодов, и показать его формирование и развитие в персидско-таджикской литературе.

Результаты исследования показали, что основу мухаммаса и его вариаций составляют пятистрочные строфы, т.е. знакомство с этой поэтической формой происходит по количеству строк в строфах. Если в байте целостная завершенная мысль выражается в связанных между собой двух строчках, то в строфах мухаммаса эту задачу выполняют пять строк, тесно связанных между собой и выражающих одну целостную, завершенную мысль. До XX в. поэты для создания мухаммаса, в основном, использовали две схемы рифмовки (ааааа, ббба и аааб, ввввб). В литературе XX в. в схеме рифмовки мухаммаса произошли изменения, поэтому в современной поэзии этот жанр определяют по количеству строк в строфах и связи между ними.

Результаты своего исследования мы сгруппировали следующим образом:

1. Слово «мухаммас» перешло из арабского языка, корнем слова является слово «хамс», означающее «пять». В персидско-таджикской литературоведческой терминологии оно означает стихи, строфы которого состоят из пяти строк. Мухаммас появился вначале в фольклоре. В устном творчестве народов Мавераннахра, Балха и Хорасана можно видеть обычные стихи и песни, сочиненные в форме пяти строк, имеющих единую и разную рифмовку. Поэтому их вполне правомочно назвать мухаммасами. Содержание народных мухаммасов составляли народные обряды, обычаи, праздники, сезоны года, социально - общественная жизнь, события повседневной жизни, мотивы любви, печали и горя, сатира и юмор, религиозная тематика.

2. Впервые мухаммас появился в форме касыды и до второй половины XIII века по содержанию и тематике был близок к ней. Причина заключалась в том, что до этого времени касыда считалась одним из активно развивающихся жанров литературы, в котором нашла отражение социально – политическая атмосфера эпохи. Позднее её место заняла газель. Во время вхождения в литературу газели мухаммас, восприняв её формальные элементы, продолжил свое развитие параллельно с газелью.

3. Мусаммат и его виды были открыты не одновременно, они появлялись в разные периоды. Например, если сам тасмит (стrophika) появился на литературной арене в IX – X вв., то строфическое пятистишие (мусамати мухаммас) в письменной персидско-таджикской литературе, в основном, стало встречаться в X – XI вв. Это подтверждают сообщения таких литературных источников, как «Тазкитар-уш-шуаро» («Антология поэтов») Давлатшаха Самарканди, в котором указывается, что у Катрана Табрези (поэт XI в.) был мухаммас, в «Ал-муъзам»-а Шамс Кайс Рazi упоминает о существовании видов тасмита, также в диване Сузани Самарканди имеется мухаммас, и в своем трактате «Бадоеъ-ус-саноеъ» Атауллах Махмуд Хусайнி в качестве примера привел одну строфиу из мухаммаса Азхари. Отсюда можно

сделать вывод, что основоположниками мухаммаса являются не Сузани и Азхари, творившие в XII в., а поэты более ранних веков (Х – XI вв.), например Катран Табрези. Именно в этот период появились другие формы жанра мусаммат, такие как восьмистрочник (мусамман) и десятистрочник (муашшар).

4. Хотя существование мухаммаса в XII в., достоверно подтверждено, однако как жанровая форма в персидско-таджикской литературе он получил наиболее широкое развитие после XIV в.

5. Литературоведы считают, что существуют два вида мухаммаса: свободный (озод), сочиненный поэтом на любую тему и с любым количеством строф, и подражательный (тазмини), написанный на стих какого-нибудь поэта, при сочинении которого необходимо соблюдать определенные правила. Однако исследование показало, что в персидско-таджикской литературе существуют мустазодный (мухаммаси мустазод) и тарджеъбандный (мухаммаси тарчеъбанд) мухаммасы. У Хаджу Кирмани имеются четыре мухаммаса, и один из них – подражательный. Поэтому временем появления этого вида мухаммаса мы считаем XIV в. Первый мустазодный мухаммас был найден в наследии Сайидо Насафи. Выбрав газель мустазод Камола, поэт написал на неё подражание, в результате чего появился мустазодный мухаммас. По нашему мнению, источником появления этого вида мухаммаса можно считать газель мустазод. Тарджеъбандный мухаммас более всего встречается в народном творчестве, в фольклоре, в письменную литературу он вошел позднее и стремительное развитие получил в начале XX в.

6. Изучение истории жанра мухаммас в стилевом аспекте показало, что стиль мухаммаса берет свое начало со времен хорасанского стиля. Хотя появление мухаммас мы относим ко времени существования хорасанского стиля, но он, как один из самостоятельных видов жанра мусаммат, утвердился в эпоху иракского художественного стиля, ибо формирование мухаммас мы ясно видим именно в творчестве

знаменитых представителей иракского стиля. Исследование мухаммас показало, что этот вид мусаммата своего наибольшего расцвета достиг в творческом наследии поэтов индийского стиля.

7. С точки зрения рифмовки мухаммас, существенные изменения в неё смогли внести таджикские поэты начала XX в. В результате новаторских поисков поэтов в стихосложение было введено более 20 схем рифмовки мухаммаса. Этот вопрос заслуживает стать предметом специального, глубокого исследования и в круг рассматриваемых нами проблем не входит.

8. В процессе исследования стало ясно, что мухаммас является одним из популярных видов жанра мусаммат это подтверждается тем фактом, что значительная часть поэтов - классиков и современных поэтов проявляли и проявляют к нему неиссякаемый интерес, больший, чем к другим разновидностям данного жанра.

9. Исследование показало также, что поэты – новаторы сначала обновили содержание и тематику мухаммас, только потом были введены новшества и изменения в схемы его рифмовки.

10. В истории персидско-таджикской литературы насчитывается немало поэтов, сочинивших мухаммасы. Имеются даже поэты, посвятившие всё свое творчество созданию мухаммаса. Одним из известных сочинителей мухаммаса был Сайдо Насафи. Этот вид жанра мусаммата был весьма популярен у поэтов бадахшанского литературного круга и любим ими. Большое количество мухаммасов оставил после себя Мухлис Бадахшани, а также другие поэты этой литературной школы. Достойный вклад в формирование и развитие мухаммаса внесли поэты разных поколений Ходжу Кирмани, Сайдо Насафи, Мухлис, Хайрат, Исмат Бухори и другие.

Библиография

I. Источники

А) на кириллической графике

1. Абивов, А. Ганчи Зарафшон / А. Абивов. –Душанбе: Адиб, 1991.-544 с.
2. Айнӣ, С. Ёддоштҳо / С. Айнӣ. – Душанбе: Сарредаксияи илмии энсиклопедияи миллии тоҷик, 2009. - 680 с.
3. Асири, Тошҳоҷа. Ашъори мунтаҳаб (мураттиб ва муаллифи сарсухану тавзехот Саъдулло Асадуллоев) / Т. Асири. –Душанбе: Адиб, 1987. -192 с.
4. Болдирев, А. Н. Ҳофизи Шерозӣ. Мунтаҳабот. Таҳрири умумии С. Айнӣ / А. Болдирев. – Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1951. - 150 с.
5. Гулшани адаб, ч. II. Тартибидиҳандагон: К. Айнӣ, А. Афсаҳзод ва Ҷ. Додалишоев. – Душанбе: Ирфон, 1975. - 496 с.
6. Гулшани адаб, ч. III. Тартибидиҳандагон: Аълоҳон Афсаҳзод ва Ҷобулқо Додалишоев. – Душанбе: Ирфон, 1976. - 384 с.
7. Гулшани адаб, чилди IV. Тартибидиҳандагон: А. Афсаҳзод, Ҷ. Додалишоев, Л. Сулаймонова ва Ш. Нуриддинов. – Душанбе: Ирфон, 1977. - 386 с.
8. Гулшани адаб, ч. V. Тартибидиҳандагон: А. Афсаҳзод, Л. Сулаймонова ва Ҷ. Додалишоев. – Душанбе: Ирфон, 1980. - 464 с.
9. Қиссаи Бибисешанбе (Дар китоби мардумии «Бибӣ Мушкилкушо»). Бидуни нашр. - 13 с.
10. Маъдан (-и Понғозӣ – Д. Ҳ.). Ашъори мунтаҳаб. Тартибидиҳанда ва муаллифи сарсухан Д. Аҳмадов. – Душанбе: Ирфон, 1985. - 96 с.
11. Намунаи фолклори диёри Рӯдакӣ. – Сталинобод: Нашрдавтоҷ, 1958. - 220 с.
12. Насафӣ, Сайидо. Куллиёт / С.Насафӣ. –Душанбе: Ирфон, 1977. -700 с.

13. Пулодӣ, Т. Шоирони халқии Бадаҳшон / Т. Пулодӣ. – Душанбе: Ирфон, 1964. - 160 с.
14. Раҳимӣ, М. Сабоҳи сухан. (Шеърҳо) / М. Раҳимӣ. – Душанбе: Нашрдавтоҷик, 1963. - 543 с.
15. Соиб. Мунтаҳабот. Мураттибон: З. Аҳорорӣ, Ш. Лоиқ / Соиб. – Душанбе: Ирфон, 1980. - 704 с.
16. Туғрал, Нақибхон. Гиёҳи меҳр. Мураттибон: А. Пӯлодов ва А. Раҳмонов / Н. Туғрал. – Душанбе: Ирфон, 1986. - 352 с.
17. Турсунзода, М. Шеър ва достонҳо / М. Турсунзода. – Душанбе: Адиб, 1991. - 320 с.
18. Фолклори Бухоро. Нашриёти фарғон, 1989. - С. 59.
19. Фолклори Қўлоб, қисми 1. – Душанбе: Деваштич, 2007. - 540 с.
20. Фолклори Ӯротеппа. Мураттиб: Ҷалил Рабиев. – Душанбе: Дониш, 1991. - 240 с.
21. Фолклори тоҷик. Тартибдиҳандагон: Турсунзода М. ва Болдирев А. – Сталиnobod: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1954. - 518 с.
22. Фолклори Норак. Тартибдиҳанда: Саъдӣ Маҳдиев. – Душанбе: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1963. - 315 с.
23. Фолклори сокинони саргахи Зарафшон. – Сталиnobod: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1960. - 414 с.
24. Фолклори даризабонони Афғонистон. Ҷамъкунанда ва мураттиб, муаллифи сарсухан ва тавзехот Сангин Норматов. – Душанбе: Дониш, 1974. - 310 с.
25. Ҳатлонӣ, Ҳочӣ Ҳусайн. Ашъори мунтаҳаб / Ҳ. Ҳ. Ҳатлонӣ. – Душанбе: Адиб, 2011. - 346 с.

26. Ҳабибзода, А. Аз ганцинаи адабии Ҳисор / А. Ҳабибзода. – Душанбе: Ирфон, 1995. - 223 с.
27. Ҳабибов, А. Мероси адабии шоирони Ҳисор / А. Ҳабибов. – Душанбе: Дониш, 1974. - 240 с.
28. Ҳабибов, А. Ганчи Бадахшон / А. Ҳабибов. – Душанбе: Ирфон, 1972. -320 с.
29. Ҳабибов, А. Ганчи парешон / Ҳабибов. – Душанбе: Ирфон, 1984. - 304 с.
30. Ҳочӣ, Муҳаммадҳусайн. Асарҳои муNTAXАБ. Ба чоп тайёркунанда С. Султон / Муҳаммадҳусайнӣ Ҳочӣ. – Душанбе: Нашр.давл.Тоҷ, 1962. - 346 с.
31. Ҷавҳарӣ, З. Девони ашъор. Тартибдиҳандагон: Нодир Шанбезода ва Баҳодур Файзуллоев / З. Ҷавҳарӣ. – Душанбе: Ирфон, 1986. - 272 с.
32. Ҷавҳарӣ, З. Асарҳои муNTAXАБ / З. Ҷавҳарӣ. – Душанбе: Нашр.давл.Тоҷ, 1962. - 303 с.
33. Ҷомӣ, Абдураҳмон. Осор. Иборат аз ҳашт ҷилд, ҷ. 1 / А. Ҷомӣ. – Душанбе: Ирфон, 1986. - 560 с.
34. Шералий, Л. Куллиёти ашъор / Л. Шералий. – Техрон, 1383 ҳ. - 652 с.
35. Шоирони Мовароуннаҳр. Мураттиб: А. М. Ҳуресонӣ. – Душанбе: Адиб, 2006. - 688 с.
36. Boldirev, A. N. Hofizi Sherazi. Muntaxabot. Dar zeri tahriri S. Aini / A. N. Boldirev. – Leningrad, 1940. - 150 s.

Б) на арабском графике

37. آوای دلها. با کوشش د. عابداف و شمس الحق آریانفر. - دوشنبه، 1999. - 182 ص.
38. بخارايو، عصمت. ديوان. دست خط هاي شماره 160 و 1777. گنجينه ي دست نويس هاي شرقی اکادمي علم هاي تاجيکستان.

39. تذکرہ ی محترم، شمارہ 394. گنجینہ ی دست خط ہای انسٹیوٹ شرق شناسی اکادمی علم ہای تاجیکستان۔ ص. 37.
40. سامی، عبدالعزیم. میرعات الخیال، نسخہ ی 2188. ذخیرہ ی دست خط ہای شرقی اکادمی فن ہای ازبکستان، ورق 162، 166، 167.
41. سمرقندی، حکیم سوزنی. دیوان، با سعی و اهتمام و تصحیح دکتر ناصر الدین شاہ حسینی | حکیم سوزنی سمرقندی۔ تهران، 1338. - 431 ص.
42. عینی، ص. نمونه ی ادبیات تاجیک | ص. عینی۔ تهران: پارسیان، 1385. - 372 ص.
43. فریومدی، ابن یمین. کلیات، نسخہ ی دست نویس شمارہ 403. گنجینہ ی دست نویس ہای شرقی اکادمی علم ہای جمهوری تاجیکستان.
44. کرمانی، خواجه عمال الدین علی فقیہ. دیوان قصاید و غزلیات، با تصحیح همایون فرخ | خواجه عمال الدین علی فقیہ کرمانی۔ تهران، 1348. - ص. 356.
45. کرمانی، خواجه. دیوان اشعار، با تصحیح احمد سهیلی خانساری | خواجهی کرمانی۔ تهران، 1957. - ص. 270.
46. مجخرقی، عبدالحی. مفیض الانوار و دیوان اشعار. به اهتمام و تصحیح دکتر علی محمد خراسانی و دکتر بوری بچہ بیک کریم | عبدالحی مجخرقی۔ دوشنیه: دانش، 2010. - 616 ص.
47. مخلص. دیوان اشعار، نسخہ ی دست خط شمارہ 66، ذخیرہ ی دست خط ہای شرقی انسٹیوٹ شرق شناسی و میراث خطی اکادمی علم ہای جمهوری تاجیکستان.
48. واضح، قاری رحمت الله. تحفة الاحباب في تذكرة الاصحاب. ترتیب دهنده: اصغر جان فدا | قاری رحمت الله واضح۔ دوشنیه: دانش، 1977. - 227 ص.

II. Научная литература

А) на кириллической графике

49. Абдуллоев, А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи аввали асри XI / А. Абдуллоев. – Душанбе: Дониш, 1979. - 287 с.
50. Абібов, А. Аз таърихи адабиёти тоҷик дар Бадахшон / А. Абібов. – Душанбе: Дониш, 1971. - 199 с.
51. Айнӣ, К. Ҳофиз ва тарзи сухани Хоҷу / К. Айнӣ // Садои Шарқ, 1971, №4. - С. 77.

52. Айнӣ, С. Мирзо Абдулқодири Бедил (замон ва фишурдаи фаъолияти адабӣ) / С. Айнӣ. – Столинобод: Нашрдавтоҷ, 1954. - 340 с.
53. Айнӣ, С. Мактуб ба рафиқ Абдулғанӣ Мирзоев / С. Айнӣ // Садои Шарқ, 1978, №4. - С. 117.
54. Асрорӣ, В. Адабиёт ва фолклор / В. Асрорӣ. – Душанбе: Ирфон, 1967. - 278 с.
55. Аҳмадов, Р. Фолклори маросимҳои мавсимиҳи тоҷикони Осиёи Марказӣ / Р. Аҳмадов. – Душанбе, 2007. - 466 с.
56. Бертелс, Евгений Эдуардович. Таърихи адабиёти форсӣ-тоҷикӣ. Зери назари академик Носир Салимӣ, таҳия, вироиш ва баргардони матн Муҳаммадии Аҷамӣ / Евгений Эдуардович Бертелс. – Душанбе: Эр-граф, 2015. - 584 с.
57. Бобоев, Ю. Назарияи адабиёт / Ю. Бобоев. – Душанбе: Маориф, 1992. - 374 с.
58. Давронов, С. Соҳти шеъри тоҷикӣ / С. Давронов. – Душанбе: Ирфон, 1976. - 175 с.
59. Давронов, С. Омӯзиши вазни шеъри тоҷикӣ / С. Давронов. – Душанбе: Маориф, 1992. - 274 с.
60. Дарвин, М. Н., Магомедова, Д. М., Тамарченко, Н. Д., Тюпа, В. И. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. - 256 с.
61. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977 г. - 405 с.
62. Зеҳнӣ, Т. Санъатҳои бадеӣ дар шеъри тоҷикӣ / Т. Зеҳнӣ. – Душанбе: Ирфон, 1960. - 259 с.
63. Зеҳнӣ, Т. Санъати сухан / Т. Зеҳнӣ. – Душанбе: Маориф, 1992. - 304 с.

64. Имронов, С. Ибни Ямини Фарюмадӣ / С. Имронов. – Душанбе: Ирфон, 1974. - 230 с.
65. Имронов, С. Назаре ба мусаммати мухаммас / С. Имронов // Садои Шарқ 1983, № 4. - С. 92.
66. Каримов, У. Адабиёти тоҷик дар нимаи дуввуми асри XVIII ва аввали асри XIX / У. Каримов. – Душанбе: Дониш, 1974. - 188 с.
67. Кошифӣ, Ҳусайн Воиз. Бадоєъ-ул-афкор / Ҳ. Кошифӣ. – Душанбе: Ҳумо, 2006. - 232 с.
68. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. - 904 с.
69. Маъсумӣ, Н. Адабиёти тоҷик дар асри XVIII ва нимаи аввали асри XIX / Н. Маъсумӣ. – Душанбе: Нашриёти давлатии адабиёти таълими-педагогии Вазорати маорифи халқи РСС Тоҷикистон, 1962. - 92 с.
70. Мирзоев, А. Сайидо ва мақоми ӯ дар таърихи адабиёти тоҷик / А. Мирзоев. – Сталинобод, 1947. - 200 с.
71. Мирзоев, А. Мулҳами Бухорой / А. Мирзоев. – Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1947. - 124 с.
72. Муллоаҳмад, М. Равияи «Бозгашти адабӣ» ва баъзе ҳусусиятҳои он. (Дар китоби «Дар олами эроншиносӣ») (маҷмӯаи мақолаҳо) / М. Муллоаҳмад. – Душанбе: Деваштич, 2005. - 560 с.
73. Мунтаҳаби «Тарҷумон-ул-балоға» ва «Ҳадоик-ус-сехр», таҳияи матн, муқаддима ва тавзехоти Ҳудой Шарифов. – Душанбе: Дониш, 1987. -144 с.

74. Мусулмонқулов, Р. Назарияи чинсҳо ва жанрҳои адабӣ / Р. Мусулмониён. – Душанбе: Маориф, 1987. - 88 с.
75. Мусулмониён, Р. Назарияи адабиёт / Р. Мусулмониён. – Душанбе: Маориф, 1990. - 334 с.
76. Нуъмонӣ, Шиблӣ. Шеър-ул-Аҷам. Ҷилди аввал ва дуввум. Аз забони урду тарҷумаи Сайдмуҳаммад Тақии Фаҳри Доии Гелонӣ, зери назари Носирҷон Салимӣ, таҳияи Абдуҳолик Набавӣ / Шиблии Нуъмонӣ. – Душанбе: ДДОТ, 2016. - 544 с.
77. Нуъмонӣ, Шиблӣ. Шеър-ул-Аҷам. Ҷилди савум, чаҳорум ва панҷум. Аз забони урду тарҷумаи Сайдмуҳаммад Тақии Фаҳри Доии Гелонӣ, зери назари Носирҷон Салимӣ, таҳияи Абдуҳолик Набавӣ / Шиблии Нуъмонӣ. – Душанбе: ДДОТ, 2016. - 576 с.
78. Поспелов, Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – Москва: Высш. школа, 1978. - 351 с.
79. Раҳимов, Д. Фолклори тоҷик / Д. Раҳимов. – Душанбе: Эҷод, 2009. - 264 с.
80. Раҳмонов, Ш. Таҳаввули воҳидҳо ва созмони жанрҳои лирикӣ дар назми форсу тоҷик / Ш. Раҳмонов. – Душанбе: Пайванд, 2010. - 310 с.
81. Раҳмонов, Ш. Мусаммат, ташаккул ва таҳаввули он / Ш. Раҳмонов. – Душанбе: Дониш, 1987. - 172 с.
82. Раҳмонов, Ш. Таҳқиқ ва нақд / Ш. Раҳмонов. – Душанбе: Адиб, 2005. - 258 с.
83. Родуёнӣ, Муҳаммад ибни Умар. Тарҷумон-ул-балоға, бо муқаддима ва зайлу ҳавошӣ ва тароҷими аълом бо хомаи Алии Қавим / Муҳаммад ибни Умари. - Техрон, 1339, с. 70.

84. Розӣ, Шамси Қайс. Ал-мӯъзам фӣ маъёири ашъор-ил-аҷам. Муаллифи сарсухану тавзехот ва ҳозиркунандай чоп У. Тоҳиров / Ш. Қ. Розӣ. – Душанбе: Адиб, 1991. - 464 с.
85. Саидов, С. Сабкшиносӣ / С. Саидов.– Душанбе: Адиб, 2012.- 256 с.
86. Саидов, С. Назарияи адабиёт / С. Саидов. – Душанбе: Ирфон, 2014. - 305 с.
87. Сайфиев, Н. Адабиёти тоҷик дар асрҳои XVI, XVII, XVIII ва нимаи аввали асри XIX / Н. Сайфиев. – Душанбе: Ҳумо, 2004. - 360 с.
88. Самад, Вали. Қадри як ғазал / Вали Самад // Садои Шарқ, 1971, №3. - С. 89
89. Самарқандӣ, Давлатшоҳ. Тазкират-уш-шуаро. Муҳаррири масъул: Ф. Насриддинов / Давлатшоҳи Самарқандӣ. – Хуҷанд: Ношир, 2015. - 544 с.
90. Самарқандӣ, Давлатшоҳ. Тазкират-уш-шуаро. Гузиниши матн, нигориши дебочаву тавзехот аз Муҳаммад Ансор ва Аъзами Ҳудодод / Д. Самарқандӣ. –Душанбе: Маориф, 1999. - 158 с.
91. Сатторзода, Абдунабӣ. Такмилаи бадеъи форсии тоҷикӣ / Абдунабӣ Сатторзода. – Душанбе: «Адиб», 2011.- 380 с.
92. Тоиров, У. ва Шарифов, Ҳ. Назмшиносӣ / У. Тоиров. – Душанбе: Ҳумо, 2005. - 384 с.
93. Фолклори тоҷик (хрестоматия). Мураттибон: Неъматов, М., Асадуллоев, С., Тошматов, Р. / М. Неъматов, С. Асадуллоев, Р.Тошматов. – Душанбе: Маориф, 1989. - 376 с.
94. Ҳакимов, Д. Р. Таърихи пайдоиш ва омӯзиши мухаммас / Д. Р. Ҳакимов // Паёми Донишгоҳи омӯзгорӣ, №2 (51). – Душанбе, 2013. - С. 291-297.

95. Ҳакимов, Д. Р. Намояндагони маъруфи жанри мухаммас дар адабиёти асрҳои XII - XV / Д. Р. Ҳакимов // Паёми Донишгоҳи омӯзгорӣ, №1 (56). – Душанбе, 2014. - С. 257-260.
96. Ҳакимов, Д. Р. Ҷойгоҳи мухаммас дар эҷодиёти шифоҳии форсии тоҷикӣ / Д. Р. Ҳакимов // Паёми Донишгоҳи омӯзгорӣ, №3 (58-2). – Душанбе, 2014. - С. 364 - 369.
97. Ҳикматов, Ҷ. Муҳлиси Бадаҳшонӣ ва мухаммасоти ў / Рисолаи номзадӣ. Ҷ. Ҳикматов. – Душанбе, 2010. - 138 с.
98. Ҳусайнӣ, Атоуллоҳ Маҳмуд. Бадоевъ-ус-саноевъ / А. М. Ҳусайнӣ. – Душанбе: Ирфон, 1974. - 224 с.
99. Шакармамадов, Н. Оинҳои Наврӯзӣ дар Бадаҳшон / Н.Шакармамадов. – Хоруғ, 2012. - 164 с.
100. Шеърдӯст, А. Чашмандози шеъри имрӯзи тоҷик / А. Шеърдӯст. – Душанбе: Адид, 1997. - 270 с.

Б) на арабской графике

101. آرین پور، یحیی. از صبا تا نیما، جلد یکم | یحیی آرین پور. – تهران، 1350 هجری. - 236 ص.
102. بهار، محمد تقی «ملک الشعرا». سبک شناسی یا تاریخ تطویر نثر فارسی برای تدریس در داشکده و دوره دکتری ادبیات، جلد اول | محمد تقی بهار «ملک الشعرا» – تهران: زوار، 1381. - 496 ص.
103. بهار، محمد تقی «ملک الشعرا». سبک شناسی یا تاریخ تطویر نثر فارسی برای تدریس در داشکده و دوره دکتری ادبیات، جلد دوم | محمد تقی بهار «ملک الشعرا» – تهران: زوار، 1381. - 436 ص.
104. بهار، محمد تقی «ملک الشعرا». سبک شناسی یا تاریخ تطویر نثر فارسی برای تدریس در داشکده و دوره دکتری ادبیات، جلد سوم | محمد تقی بهار «ملک الشعرا» – تهران: زوار، 1381. - 440 ص.
105. سمرقندی، محمد بدیع بن محمدشریف مليحای. تذكرة مذاکر الاصحاب یا تذكرة الشعراي مليحای سمرقندی | تهییه کننده متن انتقادی و تحقیق: کمال الدین صدر الدین زاده عینی | محمد بدیع بن محمدشریف مليحای سمرقندی. – دوشنبه: پیوند، 1385 ش.ق. - 689 ص.
106. شفیعی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی | محمدرضا شفیعی کدکنی. – تهران: آگاه، 1393 ش.ق. - 732 ص.

107. شمیسا، دکتر سیروس. انواع ادبی. | دکتر سیروس شمیسا. – تهران، 1373 ه.ق. - 344 ص.
108. شمیسا، دکتر سیروس. سبک شناسی شعر | دکتر سیروس شمیسا. – تهران، 1382 ه.ق. - 431 ص.
109. شمیسا، دکتر سیروس. بیان و معانی | دکتر سیروس شمیسا. – تهران، 1383 هجری. - 256 ص.
110. صفایی، ابراهیم. نهضت ادبی ایران در عصر قاجار. – تهران، 1338 هجری. - ص.2.
111. قبول محمد. هفت قلزم، قلزم هفتم. - ص. 53.
112. مجله میرمن، شماره 2. کابل، 1342 هجری. - ص. 19.
113. مجله میرمن، شماره 4. کابل، 1342 / 1964. - ص. 15.
114. معتمن، زین العابدالدین. تحولات شعر فارسی | زین العابدالدین معتمن. – تهران: گلشن، 1371 ه. ق. - 414 ص.

III. Словари и энциклопедии

А) на кириллической графике

115. Атахонов, Т. Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносӣ / Т.Атахонов. – Душанбе: Шарқи озод, 2002. - 455 с.
116. Мирзозода, X. Луғати муҳтасари истилоҳоти адабиётшиносӣ / X. Мирзозода. – Душанбе: Маориф, 1992. - 240 с.
117. Нуров, А. Фарҳанги осори Ҷомӣ, чилди 1 / А. Нуров. – Душанбе: 1983. - 536 с.
118. Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ, иборат аз ду ҷилд, ҷ. 2. – Душанбе, 2010. - 1096 с.
119. Энциклопедияи советии тоҷик, ҷ. VI. – Душанбе, 1986. - 640 с.
120. Энциклопедияи советии тоҷик, қ. 7. – Душанбе, 1987. - 640 с.
121. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Ҷ.II. – Душанбе, 1989. - 560 с.

Б) на арабской графике

122. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه، جلد پانزدهم | علی اکبر دهخدا. – تهران: 1343 هجری. - ص. 740.



IV. Сайты

123. <http://ganjoor.sourceforge.net>
124. <http://ru.wikipedia.org>
125. <http://www.feb-web.ru>
126. <http://dic.academic.ru>
127. <http://www.kulichki.com>
128. www.islamsng.com
129. <http://www.ishq.tj>
130. <http://search.isbn.tj>
131. <http://univer.tj>
132. <http://www.tajfan.com>
133. <http://www.almaany.com>
134. <http://www.shereno.com>
135. <http://www.nosokhan.com>
136. <http://www.vajehyab.com>
137. <http://parsi.wiki>