

**АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. РУДАКИ**

На правах рукописи

ХАКИМОВ АСКАР АЛИМОВИЧ

**ВИДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
(на материале таджикской лирической поэзии второй половины
XX века)**

10. 01. 08 — Теория литературы. Текстология

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени доктора
филологических наук**

**Научный консультант:
академик АН РТ,
доктор филологических наук,
профессор Рахмонзода А. А.**

Душанбе – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Таджикская лирическая медитативная поэзия второй половины XX века.....	21-70
Глава 2. Таджикская лирическая медитативно-изобразительная поэзия второй половины XX века	70-143
Глава 3. Таджикская лирическая описательно-изобразительная поэзия второй половины XX века	143-225
Глава 4. Таджикская лирическая персонажная поэзия второй половины XX века	226-291
Глава 5. Таджикская лирическая повествовательная поэзия второй половины XX века	291-339
Заключение.....	339-350
Библиография.....	350-378

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследуемой темы. Исследование видовых особенностей лирической поэзии считается одной из сложнейших в литературоведческой науке. Последние периоды развития поэзии, характеризующиеся взаимопроникновением родов и жанров, только усугубили решение данной проблемы. Актуальность темы исследования обусловлено изучением теоретической и практической проблемы видовых особенностей таджикской современной лирической поэзии второй половины XX века, в художественном опыте которой сконцентрированы наиболее функциональные качества, определяющие закономерности их формирования.

Актуальность темы заключается также в усилении внимания к теоретической, историко-литературной стороне проблемы, без разрешения которой невозможно определить суть новаторских исканий в настоящем и будущем периодах развития таджикской современной лирической поэзии.

Лирическая поэзия, как особый динамический род литературы, в процессе своего развития приобретает все новые возможности для художественного изображения содержания. В силу этого, вопросы его трансформации с каждым этапом становятся более актуальными, и, вместе с тем, многообразными и сложными. Следовательно, исследование видовых особенностей лирики является наиболее продуктивным и всеобъемлющим, поскольку может охватить сразу все жанры лирической поэзии, так как анализ будет вестись не по каким-то узким формальным признакам, а по основополагающим сущностным содержательным характеристикам.

Приступая к анализу этого вопроса, на наш взгляд, необходимо вкратце остановиться на определении самой поэзии, на вопросе её возникновения и деления на лирическую и эпическую, ибо особенности видов каждого рода находятся в его изначальной фундаментальной сущности.

Как известно, Аристотель в своей «Поэтике» основой возникновения поэзии считал подражание жизни. Он писал: «Именно подражать, в одном и том же и одному и тому же, можно рассказывая о событии, как о чём-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остаётся самим собою, не изменяя своего лица,

или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» [13, 45].

Во втором качестве, определённом, как «подражающий остаётся самим собою, не изменяя своего лица», подчёркиваются особенности лирического рода, изображающего жизнь человека в лирических раздумьях и эмоциональных переживаниях. Как указывает литературовед Г. Н. Пospelов в своём исследовании под названием «Лирика» в главе «Гегель о различиях эпоса и лирики» [159, 23-30], определение Аристотелем поэзии, позднее получившей название лирики, для нас сегодня является несколько обобщённым, но оно отображает литературную действительность того времени. Теория возникновения искусства, в том числе и поэзии, изложенная в «Поэтике» Аристотеля, посредством перевода распространилась и в восточной науке, что нашло отражение в трактатах о поэзии Фараби, Ибн Сино, Насируддина Туси. В работах указанных учёных, большинство из которых были перипатетиками, сущность поэзии определена на основе логического подхода и наряду с указанием на такие формальные её признаки, как ритм, рифма и словесно-изобразительные средства, высказаны суждения об особенностях содержания. Так, Ибн Сино в своей «Науке о поэзии» писал: «Поэзия – это наводящая на раздумье речь, созданная из ритмически организованных слов и имеющая у арабов ещё и рифму... и, наводя на раздумье и возбуждая, она подчиняет себе настроение и без всякого раздумья, размышления и воли от одного действия радуется или от другого становится хмурым и печальным. Словом, психическое воздействие и настроение появляются в нём не в результате мысли – верить тому или нет» [64, 72-73]. Исследователи, размышлявшие об особенностях поэзии, большей частью анализировали формальные стороны, но перипатетики интересовались одной из существенных качеств её содержания – образностью, подтверждение чему можно найти у Насируддина Туси, который говорил: «Материалом поэзии является слово, а формой, на взгляд позднейших авторов, – метрика и рифма, а по мнению логиков – формой поэзии является образность» [241, 259].

Учёные-литературоведы, в основном занимавшиеся анализом художественных средств, придерживались данного направления при исследовании поэзии. Это, несомненно, имеет высокую научную значимость, так как раскрывает самые специфические стороны изящного словесного искусства, показывая его эстетические особенности.

Литературоведческие исследования и трактаты Мухаммада ибн Умар ар Радуюни («Тарджуманул балога»), Рашида Ватвата

(«Хадаикуссехр фи дакаикуш шеър»), Ахмада бин Умара Али Низами Арузи Самарканди («Чахар макала»), Шамсиддина Мухаммада ибн Кайса Рози («Алмуджам фи маайир ашъарил Аджам»), Амира Бурханиддина Атауллаха ибн Махмуда Хусайни («Бадаеъуссанаеъ») и других учёных, созданные в этом направлении, имеют свои лингвистические и эстетические достоинства. Большинство древних антологий (тазкира) поэзии наряду с различными ценными сведениями о поэтах содержат лингвистический анализ, лучшими из которых являются «Лубабулалбаб» Мухамада Авфи Бухорои, «Тазкиратушшуаро» Давлатшаха Самарканди. Исходя из этого, Абдунаби Сатторзаде в своём специальном труде – «Малая история теории персидско-таджикской литературы», справедливо отмечает, что «большей частью предметом науки о литературе был язык и связанные с ним различные вопросы, позволяющие анализировать литературу с лингвистической стороны, и персидско-таджикская поэтика, как и поэтика литературы народов Востока: арабской, индийской и т.д., вначале имела лингвистическую основу» [189, 33].

В литературоведении причина возникновения этого направления в работах древних авторов объясняется по-разному. В том числе И. С. Брагинский писал: «...традиция такого отношения к слову берёт своё начало из очень древнейших времён, от веры древних в творческую силу слова (в Авесте: «Мантра спента» – воздействующее слово, священное слово)» [164, 8; 33, 39].

Подобное мнение о божественном начале художественного творчества существовало и в последующие века. До времени установления и развития критики смысла и содержания, персидско-таджикская литературная наука ограничивалась анализом формы и не могла расширить область исследования существенных и основополагающих проблем поэзии, тогда как принадлежность произведения тому или иному роду и жанру определяет существенные особенности содержания, идей и чувств, соотношение объективного и субъективного мира, способы изображения и выражения эмоций.

Объектом данного исследования является один из данных литературных родов – лирика, в формировании видов которой существенную роль играет субъективность, лирическая медитация, способы изображения и описания, элементы вещественного мира. Такой род поэзии в таджикском литературоведении именуется «*шеъри лирикӣ*» или «*шеъри гиноӣ*» – лирическая поэзия.

Как известно, корень слова «лирика» происходит от слова лира – названия струнного музыкального инструмента, под мелодию которого древние греки пели песни. Хотя название этого рода происходит от наименования музыкального инструмента и подчеркивает его связь с музыкой, однако его формирование в основном связано с содержанием, поскольку поэзия – один из видов искусства, материалом которого является не ритм, а слово, обладающее определённой смысловой значимостью.

Но вместе с этим следует иметь в виду, что большинство исследователей лирической поэзии указывают на исконные ее связи с музыкой. Они видят эту связь не только в общепринятой ритмической организации лирической поэзии, подтверждающей ее изначальную связь с музыкальным ритмом, но и саму размеренную интонацию считают выражением внешнего проявления ее особенного лирического содержания, по определению Н. Берковского, являющуюся «инструментом лирической поэзии» [162, 10]. Из этого следует, что гармоничное сочетание музыки и лирической поэзии как словесного творчества, выражается не только в их внешней форме, то есть в музыкальности, но и внутри – в их лирическом содержании, которое лирическая поэзия представляет посредством слова. Данная особенность стала причиной изящности, мелодичности и ритмичности этого литературного рода, во всех ее видах, в словесном художественном творчестве всех народов мира во все времена, и в частности, в таджикской лирической поэзии. Однако, до настоящего времени видовые особенности таджикской лирической поэзии второй половины XX века в целом, и в частности на материале творчества ее самых значительных представителей, таких как М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноат, К. Киром, Л. Шерали, Б. Собир, Фарзона, не становились объектом специального исследования.

Несмотря на то, что в некоторых монографиях, общих литературоведческих работах, статьях творчество представителей этих поэтических поколений становились предметом научных исследований, до настоящей работы видовые особенности лирической поэзии ни одного из них не были рассмотрены в теоретическом и историко-литературном ракурсе. Исследование такого рода выявит самые существенные закономерности развития не только отдельных поэтических имен, но и всего литературного поэтического процесса. В этой связи следует отметить, что в основу научных изысканий лирической поэзии должно быть положено исследование человеческой

личности и всего того, что связано с ней. Причём это не единственный путь, поскольку в лирической поэзии имеются и вещественные образы, определить соотношения которых с внутренними переживаниями личности не очень просто. Из всего вышеизложенного можно заключить, что в лирической поэзии имеются личностные и реально-вещественные образы. Личностные в большинстве случаев возникают вследствие внутренних мыслительных процессов, а реально-вещественные образы от изображения внешних действий. Лирическая поэзия, как особый динамический род литературы, в процессе своего развития приобретает все новые возможности для художественного изображения содержания. В силу этого вопросы ее трансформации с каждым этапом становятся более актуальными, и, вместе с тем, многообразными и сложными.

Исходя из этого, автор данной работы предполагает, что его многоаспектный метод исследования позволит раскрыть самые существенные особенности и тенденции развития современной таджикской лирической поэзии. Следовательно, актуальность и научная значимость данного исследования предопределена не только обращенностью к теоретической стороне вопроса, но и анализом закономерностей историко-литературного поэтического процесса, совместная разработка которых является приоритетной в современном литературоведении.

Степень разработанности проблемы. Глубокое теоретическое и историко-литературное изучение поэзии должно осуществляться с определением ее родовых особенностей и видовых качеств. В. Г. Белинский в своей известной статье о разделении литературы на роды и виды, размышляя на основе широкого литературного материала, разработал теорию Гегеля и написал, что содержание лирической поэзии составляет «сам субъект и все, что проходит через него» [21, 45]. Как видим, здесь должное значение уделено и объекту – всему тому, что проходит через субъект. Эти высказывания, определяя особенности лирической поэзии, подтверждают, что основу ее составляет способ восприятия поэтом реального духовного и вещественного мира. Когда это восприятие мира отражается на личности поэта и проявляется как его личный опыт, то такой род поэзии является лирическим.

Как уже было отмечено, в классической персидско-таджикской литературной науке исследование поэзии велось без учета характерности восприятия поэтом личностного, реального, предметного мира, преимущественно на основе анализа художественных средств и, иногда, жанровых особенностей.

Но в некоторых случаях древние ученые в рассуждениях о поэзии и поэтическом ремесле касались и их содержательной стороны, указывая на их истинную сущность. Следующая мысль Низами Арузи Самарканди относится именно к таким: «Поэзия такое искусство..., в котором поэт маленькую мысль увеличивает, а большую мысль уменьшает, хорошее показывает в плохом одеянии, а плохое показывает в лучшем обличье...» [188, 50]. В этих высказываниях автор утверждает самостоятельность выбора поэта: он «маленькую мысль увеличивает и большую мысль уменьшает, хорошее показывает в плохом одеянии и плохое показывает в лучшем обличье». Это утверждение указывает на одну из основных особенностей лирической поэзии: при создании того или иного стихотворения существенную роль играет субъективность поэта, тогда как в эпической поэзии при изображении событий и вещей он все-таки должен быть объективным. Данный тезис спустя семь столетий был утвержден в вышеназванной статье В. Г. Белинского о разделении поэзии на роды и виды как основное качество лирической поэзии: «Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект...» [21, 45]. Если в определении эпической поэзии состояние и личность поэта не имеют значения, то в лирической поэзии «...личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем» [21, 7].

Из всего вышеизложенного следует, что проблема личности поэта в лирической поэзии является, несомненно, первостепенной, следовательно, и во всех научных изысканиях ей необходимо уделять основное внимание, поскольку форма лирического стихотворения зависит от отображения состояния этой личности. Именно этим определяется форма лирической поэзии. Авторы, исследовавшие эту проблему в прошлом веке, особенно русские литературоведы М. М. Бахтин, Л. И. Тимофеев, Г. Л. Абрамович, Ф. М. Головенченко и таджикские литературоведы, такие как М. Шукуров, Р. Хадизаде, С. Табаров, Х. Отаханова, А. Сайфуллаев, тоже придерживаются этого мнения.

Для исследования личности человека в лирической поэзии литературная наука использовала различную терминологию, каждый исследователь обосновывал при анализе выбор термина исходя из собственного научного опыта. Новое таджикское литературоведение, сформировавшись на основе русской и западной науки, также обращалось к её достижениям. Так как его научный опыт не противоречил национальной природе, его достижения способствовали

исследованию особенностей национальной литературы, как это было сделано таджикским литературоведением, воспользовавшимся успехами науки бывшего Советского Союза при анализе образа человека в таджикской современной поэзии [256, 22-45].

В лирической поэзии могут отражаться разные личности, в том смысле, что размышления, чувства и переживания, выражающиеся ею, могут принадлежать разным индивидуальностям. Эти личности в научных исследованиях о лирической поэзии соответственно их месту и значению именуются, как «субъект лирики», «лирический персонаж», «лирический герой», «лирическая личность», «личность поэта», «автор», «повествователь» и т.д., и отличаются между собою в каждой конкретной ситуации. В таджикском литературоведении и критике в основном употребляется термин «лирический герой». Но данный термин, вошедший в таджикское литературоведение из русского, должен использоваться в особые моменты, что, к сожалению, не всегда принималось во внимание, вследствие чего все действующие лица лирической поэзии стали именоваться лирическими героями. Это, несомненно, размывает границы использования данного термина.

О различных проявлениях личностного начала в лирической поэзии, являющегося стержневым по сравнению с другими родами литературы, М. Бахтин писал: «Центральным и наиболее часто употребляемым остается термин «лирический герой», хотя у него есть свои определенные границы и это не единственная форма проявления авторской активности в лирике» [19, 297-325, 421-23].

Как было отмечено выше, термин «лирический герой» использовался и используется не всегда в том значении, в котором он должен применяться, в одних случаях его смешивают с «я» поэта, в других совсем разделяют, причём оба подхода требуют корректировки. Отмечая данный факт, Л. Гинзбург писала: «Термином *лирический герой*, несомненно, злоупотребляли. Под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл» [48, 155].

В лирической поэзии не во всех случаях «я» является личностью поэта или же лирическим героем, они могут значительно отличаться друг от друга. Переживания, выражаемые лирическим героем, принадлежат не только ему, а являются типизированными эмоциями группы или одного социального слоя, которые в определенном историческом отрезке времени существовали в недрах его духовной жизни. В какую форму это

переживание облекается, конечно, связано с идейной позицией поэта, который выражает настроение через индивидуализированный характер своего лирического героя. В то же время необходимо использование терминов «субъект лирики», «личность поэта», «автор», «повествователь», лирический «я», «лирический герой» повествовательной поэзии, если он действительно является героем или ему подобным, потому что место и роль человека в лирической поэзии не регламентированы одним критерием, они сильно различаются между собой.

Лирическая поэзия всегда занимала особое место в историко-литературном процессе, а на современном этапе, в силу многих причин, она обогатилась новыми качествами, что проявляется и в современной таджикской лирике. Однако до настоящей работы видовые особенности лирической поэзии вообще, а второй половины XX века в частности, не стали предметом особого изучения, хотя и существуют некоторые работы по разным проблемам лирики и творчеству отдельных лирических поэтов.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является теоретическое, историко-литературное и идейно-эстетическое осмысление видовых особенностей таджикской лирической поэзии второй половины XX века. Лирическая поэзия этого периода является самой разнообразной, насыщенной глубоким смыслом, чувствами, переживаниями. Каждая из разновидностей лирики – медитативная, медитативно-изобразительная, описательно-изобразительная, персонажная, повествовательная проявляется во всех жанрах лирической поэзии, начиная от традиционной газели, месневи, четверостишия до четырехстрочной строфы и новых форм современной таджикской поэзии. В связи с этим одной из насущных задач является анализ адекватных способов достижения отображения этих раздумий, чувств, богатства проявления вещественного, событийного мира, посредством которого выражается художественный замысел поэта. Эта тема исследуется на материале творчества самых значительных поэтов данного периода: М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны.

Для достижения поставленной цели выделяются следующие задачи:

- проанализировать взаимодействие объективного и субъективного начала в разновидностях таджикской лирической поэзии второй половины XX века;
- определить видовые особенности медитативной, медитативно-

изобразительной, описательно-изобразительной лирической поэзии и т. д;

- исследовать особенности медитативной поэзии М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны, рассматривая их творчество персонифицировано;
- выявить разнообразие современной таджикской медитативно-изобразительной поэзии;
- рассмотреть специфику современной таджикской описательно-изобразительной поэзии;
- анализировать свойства современной таджикской лирической персонажной поэзии с учетом первостепенности ее субъекта;
- исследовать современную таджикскую лирическую повествовательную поэзию, как вид, выражающий чувства и раздумья посредством лирических рассказов и событий;
- выявить художественное, стилевое разнообразие творчества таджикских поэтов с учетом опыта всего литературно-поэтического процесса;
- показать творческую индивидуальность каждого из исследуемых таджикских поэтов второй половины XX века.

Теоретические и методологические основы исследования. Исходя из цели и поставленных задач, в данной работе применяются следующие методы исследования: теоретический, историко-литературный, идейно-эстетический, биографическо-хронологический, элементы контекстуального анализа.

Теоретической и методологической основой диссертации являются труды известных ученых: Аристотеля, Гегеля, В. Г. Белинского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева, В. В. Виноградова, Л. И. Тимофеева, Г. Н. Пospelова, И. С. Брагинского, Г. Д. Гачева, Т. И. Сильман, Л. Я. Гинзбург. Особую значимость в формировании концепции диссертации имели выводы, содержащиеся в работах таджикских исследователей М. Шакури, Ш. Хусейнзаде, Х. Шарифова, А. Сатторзаде. Значительную роль в разработке поставленной проблемы сыграли научные взгляды иранских ученых А. Зарринкуба, С. Шамисо, Ш. Кадкани, Р. Барохани и др.

Диссертация исследует видовые особенности таджикской лирической поэзии второй половины XX века. Закономерно, что наряду с этим рассматриваются и вопросы идейно-эстетического, социально-политического феномена. Однако диссертант далек от мысли, что его работа охватывает всю теорию и практику истории таджикской поэзии

этого периода, поскольку такая задача может быть предметом многих исследовательских работ. Поэтому автор, не претендуя на полноту и всеохватность анализа, останавливается на творчестве самых значительных и характерных поэтов этого времени.

Объект и предмет исследования. Объектом данного исследования является таджикская лирическая поэзия второй половины XX века, в формировании видов, которой существенную роль играет субъективность, лирическая медитация, отражения характерных качеств личности, способы изображения и описания, элементы вещественного мира, специфики повествований и событий. С учетом этих существенных характеристик исследуется лирика М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны – самых значительных представителей, в творчестве которых ярче всего проявились видовые особенности таджикской лирической поэзии. Так как разрабатываемая проблема соотносится со всем поэтическим процессом, то объект нашего исследования – изучение основных тенденций и закономерностей формирования идейно-эстетического арсенала поэзии данного периода как многостороннего историко-литературного явления.

Материалы для исследования были извлечены из многочисленных поэтических книг М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны. Объектом исследования стали также статьи, беседы, факты биографии этих поэтов.

Научная новизна исследования. Научная новизна диссертации заключается в том, что она является первым исследованием видовых особенностей таджикской лирической поэзии, не только в теоретическом плане, но и в историко-литературном, с привлечением обширного литературного материала второй половины XX века, охватывающего произведения самых ярких представителей нескольких поэтических поколений данного периода.

В каждой из пяти глав диссертации, поставленные темы и проблемы в таджикском литературоведении, изучены и решены впервые. В том числе:

1. Анализированы особенности таджикской лирической медитативной поэзии второй половины XX века в творчестве М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны;

2. Всесторонне исследованы разнообразие таджикской лирической медитативно-изобразительной поэзии второй половины XX века в творчестве каждого вышеупомянутых поэтов, начиная от М. Турсунзаде до Фарзоны;
3. Подробно проанализированы виды таджикской лирической описательно – изобразительной поэзии второй половины XX века в творчестве самых значительных поэтов данного периода;
4. На основе глубокого анализа показано изменение объекта и качество таджикской лирической персонажной поэзии второй половины XX века;
5. Обстоятельно исследованы различные виды таджикской лирической повествовательной поэзии второй половины XX века.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Материалы диссертационной работы могут быть использованы в научной сфере при создании теории поэзии, истории современной таджикской литературы, изучении современного литературного процесса, научных работ о творчестве исследуемых поэтов: М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны. В практической сфере материалы работы могут быть использованы при чтении курса истории таджикской литературы XX века, в преподавании отдельных тем общего курса литературы, при составлении учебных программ и спецкурсов по таджикской современной поэзии, учебников литературы для ВУЗов и средних школ, а также при написании научных исследований.

На защиту выносятся следующие основные положения:

- лирической поэзии как роду литературного творчества присущи свои родовые особенности, прежде всего, выражающиеся в содержании: мыслях, чувствах, переживаниях, характере отношения поэта к событиям, предметам вещественного мира, что составляет основу видового разнообразия таджикской лирической поэзии второй половины XX века;
- медитативная поэзия, являющаяся одним из видов лирической поэзии, в творчестве М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы, Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны, постепенно занимает свое основополагающее место, что означает повышение роли личности и ее духовной жизни;
- лирическая интроспекция в творчестве старшего поколения – М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо – по сравнению с творчеством последующих поколений – Л. Шерали, Б. Собира, Фарзоны, занимает незначительное место, по сравнению с интровертным взглядом, ибо в

- сознании лирического субъекта старшего поколения преобладает социальное мироощущение, а у более молодых – индивидуальное;
- таджикская лирическая медитативная поэзия в творчестве Л. Шерали, Б. Собира и, особенно Фарзоны, становится многообразнее, охватывая полярно противоположные полюса, с выражением противоборствующих сил во внутреннем мире, и придавая поэзии философскую окраску;
 - медитативно-изобразительная лирика, в которой определяющее значение имеют эмоциональные размышления субъекта, воссоздаваемые изобразительно-выразительными средствами, занимает особое место в творчестве таджикских поэтов второй половины XX века, ибо ее специфика заключается в познании человеком реальной действительности, которая безгранична в своих проявлениях;
 - в современной таджикской медитативно-изобразительной лирике детали материального и природного мира, соединяясь с эмоциональными раздумьями, становятся объектом изображения и в художественной структуре стихотворений соотносятся по-разному в зависимости от творческого замысла поэта.
 - в таджикской медитативно-изобразительной лирике второй половины XX века обогащается арсенал художественных средств, способствующей осязаемости выражения эмоциональных раздумий, в результате чего предмет приобретает индивидуальный характер, а индивид чувственность и зримость;
 - современная таджикская лирическая описательно-изобразительная поэзия все больше охватывает элементы реального мира, природных пейзажей, воссозданной действительности, которые, становясь темой стихотворения, выражают определенное эмоциональное состояние;
 - таджикская описательно-изобразительная лирика второй половины XX века проявляется средством познания не только объекта изображения, но и самопознания человека, его психологии, привязанностей, единства с окружающей действительностью;
 - разновидности современной таджикской описательно-изобразительной лирики не являются копированием местности, пейзажа, облика человека, а отображают их существенные признаки, создавая уникальное художественное произведение;
 - таджикская лирическая персонажная поэзия второй половины XX века, объектом изображения, которой является избранная та или иная личность, обладая своеобразием лирических чувств, раздумий, описаний, еще и характеризуется своими собственными чертами;
 - лица, являющиеся персонажами современной таджикской лирической

поэзии, преобразуются соответственно творческой цели поэта, чтобы характернее выразить идею произведения;

– повествование, существующее в лирической поэзии, не может изменять ее специфику, ибо событие, здесь выполняя вспомогательную функцию, служит для обоснования и выражения лирических чувств и раздумий;

– в таджикской повествовательной лирике второй половины XX века, предмет, события, личность, становясь объектом лирических чувств, на протяжении различного времени находятся в постоянном движении и изменении;

Апробация диссертации. Результаты исследования обсуждались и рекомендованы к защите на заседании отдела современной таджикской литературы Института языка и литературы АН РТ («6» июня 2017 г., протокол №5).

Основные положения диссертации представлены в виде научных докладов, прочитанных на научных международных конференциях и опубликованных в журналах «Вестник Таджикского национального университета», «Ученые записки» Худжандского государственного университета имени академика Бабаджана Гафурова, «Вестник Таджикского государственного педагогического университета имени Садриддина Айни», «Вестник ТГУПБП» Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики», «Вестник университета» Российско-Таджикского (Славянского) университета, входящих в реестр ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Список опубликованных работ приводится в конце автореферата. Основные положения и выводы работы отражены в 18 публикациях. По теме диссертации опубликованы 2 монографии, 16 статей в научных журналах, рекомендуемых ВАК Российской Федерации.

Кроме того, опубликованы 2 научных книг и 15 статей в издательствах и журналах Москвы, США, Ирана.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, пять глав, заключения и библиографии. Общий объем диссертации составляют 370 страниц компьютерного набора.

ГЛАВА 1. ТАДЖИКСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ МЕДИТАТИВНАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В исследованиях о литературных родах, например, Г. Л. Абрамовича [4, 259], Ф. М. Головенченко [50, 260], Г. Н. Поспелова [159, 105], как уже было отмечено выше, справедливо утверждается, что лирическая поэзия в основном выражает субъективные размышления и эмоции. В данной главе предметом изучения станут таджикские лирические стихотворения второй половины XX века, где личностные переживания, являющиеся результатом внутренней жизни поэта или других субъектов, имеют основополагающее значение в определении их вида. Именно своеобразие лирических раздумий и чувств и способы их выражения придают стихотворному произведению ту или иную форму.

Лирическая медитация не ограничивается только мировосприятием самого поэта, а имеет возможности охватить душевный настрой других людей, потому что их чувственно-эмоциональное состояние также является отражением этого социального сознания. Лирический поэт для познания реальной действительности обращается к своему внутреннему миру и постигает его теми чувствами и раздумьями, которые возникли у него от соприкосновения с нею. Субъективный мир личности, по сравнению с объективным миром, имеющимся в распоряжении эпического поэта, может казаться незначительным, отчего возникает представление, что поэт для выражения и изображения лирических переживаний обладает ограниченными возможностями. Данное представление ошибочно, потому что лирическая поэзия, как и другие литературные роды, является творчеством, типизирующим изображаемую жизнь. Исходя из этого, лирический поэт обладает неограниченными возможностями для отображения самых разнообразных чувств, раздумий, переживаний, выбора

соответствующего содержания. Это своеобразие лирической поэзии вполне справедливо было отмечено теоретиком литературы Л. И. Тимофеевым: «...часто полагают, будто лирика сводится к изображению внутреннего мира человека. На самом деле область ее несравненно шире. Она, как и вообще литература в целом, отражает жизнь во всем ее многообразии.... Отсюда... и в лирике мы находим все существенные черты образного отражения жизни... и конкретность,... и обобщенность, т.е. характерность данного переживания для определенного круга людей, находящихся в определенной жизненной обстановке» [224, 352].

Неверное представление об ограниченности охвата лирической поэзией действительности, возможно, возникает от того, что она выражает внутренний мир субъекта поэзии или самого поэта, лирической личности, повествователя и т.п. Однако объектом изображения лирической поэзии является не только один внутренний мир самого поэта, но и опыт определенной группы людей, являющейся носителем раздумий, чувств и переживаний. Поэт или лирическая личность, выражающие их, обязательно выходят за рамки своего субъективного мира. Об этом, в сущности, писал В. Белинский: «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем – о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает и свою и видит в нем не только п о э т а, но и ч е л о в е к а, брата своего по человечеству. Признавая его существом, несравненно высшим себя, всякий в то же время сознает своё родство с ним» [25, 65].

В лирической поэзии субъект отражает общечеловеческое в том смысле, что индивидуальное сознание творческого человека не принадлежит лишь ему одному, потому что охватывает и мышление социума. Поэтому, как пишет исследователь психологии искусства Л. С. Выготский, не всегда «...социальное нужно понимать только как общественное, как

существование многих людей. Социальное есть и там, где существует один человек и его личное переживание» [42, 314].

Данный тезис предоставляет широкие возможности для выявления того, как социальное сознание отражается в психологии субъекта лирики, лирической личности или же самого поэта. Это объясняется тем, что сознание поэта в процессе создания произведения погружается в глубины его бытия или же окружающего мира, чтобы найти там необходимые реалии и использовать их для достижения своей творческой цели и выражения его точки зрения относительно этой действительности.

Сознание творческого человека проявляется в выборе темы произведения, пафоса, тональности и изобразительно-выразительных средств. Полиморфия материального мира и факторов внешней и внутренней жизни создаёт тематическое многообразие лирической поэзии. Тематическая специфика, способы ее восприятия, познания и выражения через раздумья и переживания или же изображение при помощи художественных средств определяют разновидности лирической поэзии.

В западном и русском литературоведении проблема видовой специфики лирической поэзии изучена в небольшой степени и определены лишь некоторые критерии ее анализа. Поскольку в основу исследования положен материал западной и русской лирики, то его результаты не всегда могут быть применены к персидско-таджикской поэзии, имеющей свои отличительные особенности. К примеру, в авторитетном исследовании Л. И. Тимофеева отмечается: «Различие форм лирического жанра основано главным образом на тематическом принципе. Такова любовная, философская, политическая лирика и т. д. в зависимости от тех тематических тенденций, которые характерны для данного периода, данного стиля и т.д.» [223, 365].

Но предложенный тематический критерий не применим для анализа таджикской поэзии, например, газели, являющейся эталонным жанром, к которому относятся газели Хафиза Ширази, Камола Худжанди и наших

современников, например, Мухаммада Икбала, Абульксыма Лахути, Лоика Шерали, Фарзоны Худжанди. Данный жанр состоит из двустиший, обладающих в большинстве случаев смысловой независимостью. И если одно двустишие написано на любовную тему, то другое – на философскую, третье отражает социальную тематику, четвертое – личностно-биографическое, пятое – о духовности и т.д.

Следовательно, способы и критерии исследования должны определяться непосредственно исследуемым материалом. Они должны быть такими, чтобы с их помощью можно было находить сложные и тончайшие связи между личностью и предметом изображения, а не доводить изыскания до упрощения, то есть простого тематического анализа. В этой связи представляется необходимым в первую очередь исследовать специфику лирической рефлексии, выражаемую субъектом или лирической личностью, поскольку такой вид поэзии содержит самые существенные ее признаки. Данный вид лирической поэзии некоторыми исследователями, например Г. Н. Пospelовым, назван медитативной лирикой (медитация – от латинского «meditor», что означает «размышляю, обдумываю»), а ее специфические качества определены следующим образом: «Своеобразие содержания медитативной лирики как основной разновидности лирического творчества вообще заключается в том, что в ней идеологически направленное общественное сознание поэта оказывается одновременно и онтологическим, и гносеологическим субъектом познания» [159,68].

В приведённом высказывании отмечена одна очень важная особенность лирической поэзии: лирический поэт сам испытывает те переживания, которые хочет выразить. На эти переживания определенный отпечаток накладывает историческое и идеологическое своеобразие эпохи, и у поэта такой след проявится конкретней и ярче в зависимости от того, насколько глубоко и всесторонне им познана эта специфичность. Следовательно, он

анализирует свои эмоции, соотнося их с внешним миром, то есть он одновременно является и источником переживания, и их исследователем.

Поскольку в медитативной лирике речь ведется в основном лирической личностью, самим поэтом или лирическим «я», выражаемые эмоции принадлежат им. Выше уже было отмечено, что лучшие образцы этого вида, представленные в жанровой форме газели, в изобилии имеются в таджикской классической поэзии. Но художественная реальность начала XX века в таджикской современной поэзии складывалась таким образом, что в ней медитативная лирика почти полностью утратила своё прежнее значение. Этому способствовало много причин, обусловленных не только личными пристрастиями, творческими направлениями, литературными талантами, но и социальной, культурной политикой советского государства.

Литературная политика того времени требовала, чтобы свершения нового общества изображались реально – т.е. триумфально. Реальностью считалось то, что человек эпохи – созидатель нового общества всегда и во всём следует по пути борьбы и достижения побед. Поскольку действия субъекта изображались не глубоко, со всеми сложностями и противоречиями, а поверхностно и стандартно, то зачастую оставались на уровне публицистических призывов.

Подобная идеологическая установка требовала своих форм поэзии, поскольку ей не соответствовала поэзия лирических раздумий и интимных переживаний. Поэтому поэзия большей частью стала тематической, причём возобладала социальная тематика, но не в том смысле, что поэзия начала отражать жизнь такой, какая она есть, со всей присущей ей действительной сложностью, но с заранее определенной идеологической позицией и таким же решением проблемы.

В этой связи следует отметить, что в литературе всегда темой, объектом восприятия и познания являются действительность и человек, их разносторонние и сложные отношения и те эмоции, которые возникают у

людей от столкновения с этой действительностью. Поскольку каждый человек своими чувствами, раздумьями и психологическими особенностями представляет собой неповторимую индивидуальность, то, что он выносит из этой действительности, должно ей соответствовать.

В лирической поэзии, где эмоциональные раздумья выражаются устами субъекта, лирической личности или поэта, должна проявляться многогранность мыслительного и психического процессов, отражающих особенности человеческого сознания. В связи с тем, что объективная жизнь воссоздаётся в художественном преломлении, она должна быть осмыслена и с точки зрения субъекта.

Отношения человека с миром, как утверждают всемирно известные психологи, в том числе Карл Густав Юнг и другие учёные, придерживающиеся его мнения, складываются по двум принципам – обращённостью вовнутрь (интроверсия) и проекцией себя вовне (экстраверсия). Первый уводит человека во внутренний, душевный мир, второй выводит его во внешний, социальный. «Другое противоречие в теории Юнга, – пишет великий психолог современности Лоуренс А. Первин, – проявляется между устремлённостью в себя и тяготением к внешнему миру. В сущности, каждый человек вступает в связь с окружающим его миром посредством одного из этих двух способов, хотя для человека всегда остаётся и другой путь. Состояние ухода в себя становится возможным благодаря сознательному углублению личности в свой духовный мир. Устремлённый в себя человек является сомневающейся, мыслящей и отстраняющейся личностью; личность, рвущаяся к внешнему миру, стремится выйти из своего мира во внешний мир. С социальной точки зрения, такой человек бывает действенным, активным и бесстрашным. Каждый человек должен привести их к единению» [156, 174].

Несомненно, образ человека в литературе, в том числе и в поэзии, проявляется в единстве этих двух действий – глубокого проникновения во

внутренний мир с целью обретения собственной индивидуальности и установления всесторонних связей с внешним миром для утверждения своего места в социуме.

Со второй половины XX века размышления, эмоции и сам облик субъекта лирики становятся более индивидуализированными, что объясняется изменением статуса личности в обществе, становившейся более реальной, действенной и значимой. В первой половине века образ идеального человека времени, созданный согласно теории соцреализма, был выразителем положительных общественных качеств и слабо отражал свою индивидуальность, интимную сторону жизни. Нетривиальность человека, по сравнению с его социальным обликом, не имела ценности, что оказало отрицательное воздействие на создание образа субъекта лирической поэзии, превращая его в агитатора «заказных» идей времени. В этом процессе лирическому субъекту очень трудно было показать свою неординарность.

Лирическая личность поэзии М. Турсунзаде в силу своей деятельности и социальных размышлений более всего была близка образу человека социалистической эпохи. Однако по причине самобытности поэта она была персонифицированной, поскольку в большинстве случаев её прототипом был сам Турсунзаде. Если до конца пятидесятих годов лирическая личность поэзии Турсунзаде была менее индивидуализированной, в последующем у него заметно усиливается интерес к внутреннему, духовному миру, поэт признает большую ценность субъективного начала в человеке, показывая его необычайно интересным. Не прибегая к тщательному анализу отличительных особенностей выражения духовно-эмоционального состояния лирической личности на двух этапах творчества Турсунзаде и его собратьев по перу, поскольку это выходит за рамки задач данного исследования, укажем только на некоторые из них.

В двух стихотворениях – «Моя песня» и «Вечное счастье», написанных 1946 и 1947 годах, поэт хотел выразить свой взгляд на очень важные для него

темы: творчество для творца и счастье человека. Если вдуматься, это, действительно, темы, с помощью которых можно воплотить индивидуальные и в то же время общечеловеческие проблемы. Однако вместо этого данные стихотворения изобилуют выражениями возвеличивания всего изображаемого поэтом, не оказывая ни малейшей силы воздействия и не давая никакого представления о личности поэта и о человеческом счастье.

В некоторых стихотворениях и поэмах М. Турсунзаде рассматриваемого периода, например, в лирической поэме «Дорогая моя» (1959), стихотворениях «Родина» (1965), «Земля» (1965), «Жаль, что не испытала меня» (1966), личные размышления, переплетаясь с его социальными идеалами, создают полифоническую гармонию. В них взор личности обращен не только вглубь своей души, но и других, с надеждой найти там родственные связи, и если это удаётся, то между поэзией и миром устанавливаются дружеские взаимоотношения.

Этот интровертный взгляд порождает рефлексию, тесно взаимосвязанную с психологическим состоянием, с социально-духовными потребностями поэта. Стихотворения, основу которых составляла бы лирическая интроспекция личности или самого поэта, в творчестве М. Турсунзаде занимают незначительное место, потому что он сам и его лирический субъект сформировались под глубоким воздействием социального мировоззрения. И в лирических медитативных стихотворениях М. Турсунзаде, где должен преобладать самоанализ, например, «Хвала тебе, сердце!» (1967), «Мой стих» (1972), «Путешествие на континенты» (1975), «Разговор с самим собой» (1977) утверждается социальная установка, по которой индивид должен служить обществу, вследствие чего чувства и раздумья идут не вглубь души, а во внешний мир. В этот момент только лиричность, присущая самой поэтической природе М. Турсунзаде, одухотворяет стихотворение, придавая этому сухому социальному назначению эмоциональные душевные качества.

Истинный поэт, особенно лирический, не может в жизни следовать одним убеждениям, а в своем творчестве выражать другие. Вот почему имя каждого большого поэта в сознании читателя связано с определенной тематикой и идеологией, с которой запечатлевается не только его поэзия, но и его индивидуальность. М. Турсунзаде относится к подобным поэтам, поэтому присутствие в его медитативной поэзии радужного настроения и активной лирической личности, не должно вызывать недопонимания. Такое выражение своего душевного состояния, содержащееся в стихотворении «Земля», в контексте всего творчества М. Турсунзаде выглядит совершенно естественно:

Я с теми был, что свет зажгли для всей земли,
И песнями сердца людские потрясли.
Открыли мы заново предков имена,
Приветствуя детей, что в новый мир пришли [237, 99].

Перевод С. Липкина

В стихотворении «Хвала тебе, сердце!», обращенном к своему сердцу, то есть к самому себе, Турсунзаде показывает очень гармоничные, даже нерасторжимые отношения творческой индивидуальности с миром, с людьми, которые в поэзии прошлых веков большей частью представлялись как дисгармоничные и даже трагические:

Слава тебе, сердце, что ты не дало еще первый звонок,
Стоишь до сих пор на своем посту без перемены.
Ты терпишь боль всего мира, но радостно еще,
Ты в огне, но, как железо, стойкое еще* [238, 135].

* Все поэтические примеры, где не указаны переводчики, являются подстрочными переводами автора данной работы.

Определенная степень восторженности лирической личности, исходившая от человека-созидателя общества, просматривается в творчестве почти всех поколений поэтов, начиная от М. Турсунзаде до Лоика Шерали. Этим фактом подтверждается вышеупомянутая мысль, что лирическое «я» наряду с тем, что выражает субъективность самого поэта, выражает восторженность, коренящуюся в социальном сознании времени. Эту особенность изображения образа лирического «я» отмечало большинство исследователей, в том числе и В. В. Виноградов, который писал: «Лирическое я – это не только образ автора, это – вместе с тем представитель большого человеческого общества» [40, 113].

Поэтому-то сходство в стихотворениях разных поэтов сознания лирической личности необходимо рассматривать как естественное явление. Это относится и к стихотворению «Хвала тебе, сердце!» М. Турсунзаде, написанному в конце шестидесятых годов. В нём говорится: *“Мехӯрӣ ғамҳои оламрову шод астӣ ҳанӯз”* – («Ты терпишь боль всего мира, но радостно еще»). Схожий мотив прозвучал еще в сороковых годах в цикле стихов «Индийская баллада», точнее, в стихотворении «Возвращение»: *“Шодам, аммо мехурам ғамҳои халқи дигаре”* [238, 225] – «Я счастлив, но мучаюсь мукой другого народа» [237, 43].

В лирических медитативных стихотворениях М. Турсунзаде и других поэтов интроспективный взгляд встречается очень редко, несмотря на богатое тысячелетнее наследие такой поэзии. Лирическая интроспекция была порождена слиянием ирфона (мистицизма) и суфизма с поэзией. Поскольку считалось, что духовное наследие прошлого не соответствует идеям воплощения облика нового человека, поэты, поставившие свою поэзию на службу создания такого образа, сторонились накопленного классическим наследием опыта. Сама литературная политика не одобряла обращения к данной традиции.

Несмотря на вышеперечисленные причины, самоанализ личности в лирических медитативных стихотворениях М. Турсунзаде привлекательней, чем у других поэтов, потому что поэт, находясь на службе идеи, одновременно является слугой своего сердца. Социальные чувства у него выражаются с душевной теплотой, от того и запечатлеваются в сердцах.

Если лирическая личность попадает драматическую ситуацию и в её настроении начинают преобладать мотивы грусти и печали, он вспоминает о цели и смысле своей жизни и успокаивается. Так в стихотворении «Родина» лирическая личность очень просто, поэтично, в задушевной беседе, начинает разговор о своей жизни:

И снова год прошел... И вновь, как на картине,
Вся прожитая жизнь мне рисуется ныне.
Я связан с родиной моей, как нготь с мясом,
Хотя пространствовал полжизни по чужбине

[237, 100].

Перевод С. Липкина

Когда М. Турсунзаде с грустью говорит о том, что лучшая половина его жизни прошла далеко от родины, то вместе с тем напоминает о тех вещах, которые облегчают эти тяготы. Поэт всегда помнит, что неразлучен с родиной, и даже с той стороны океана доходит до него ее голос, осознание чего побеждает его грусть. Заключается стихотворение тем, что вся эта боль разлуки во имя главной цели его жизни.

В медитативной поэзии индивидуальное сознание, выражающееся лирической личностью, соответственно творческому направлению поэта изображается двумя способами – абстрактным и предметно-чувственным. Если преобладает абстрактный способ, то в нем прослеживаются лишь некоторые детали материально-бытовой жизни поэта, а если чувственно-

предметный, как в стихотворениях А. Шукухи, то в нем отражение частностей бытовой жизни занимает более значительное место. В таком случае образ лирической личности, хотя и выражает типичное социальное сознание, проявляется конкретней и лучше воспринимается читателем.

Такая особенность присуща большинству стихотворений А. Шукухи, выражающих психику социума и лирической личности. Свои медитативные размышления поэт выражает при помощи деталей собственной материально-бытовой жизни, описания чувства любви и духовной близости, свойственных и другим субъектам. Лирическая личность А. Шукухи, создающего в основном любовную лирику, и в стихотворениях с социальной тематикой, как например, в «Воспоминании о Родине», выражает свои эмоции в любовных мотивах:

Кунам ҳар чо агар ёди ватанро,
Давам чун бод сахрои суханро.
Агар дар сўхтан бошад муҳаббат,
Зи ман омӯз доим сўхтанро.

Ватанро беҳтар аз чон ёд кардам,
Ба мисли чону чонон ёд кардам.
Агар борон биёяд дон, ки ман ҳам
Варо бо чашми гирён ёд кардам [330, 33].

Если где-то я вспомню о родине,
Как ветер пройду по полям слова.
Если любовь – это горение,
Научись у меня гореть всегда.

Я соскучился по родине, больше чем по душе,

Я соскучился по ней, как по любимой.
Если пойдет дождь, то знай, что я
Вспоминал о ней плачущими глазами.

В этих строфах социальные темы, любовь к Родине выражаются словами “сӯхтан” – «гореть», “муҳаббат” – «любовь», “ёд кардан” – «вспоминать», “борон” – «дождь», “чаими гирён” – «плачущие глаза» и т. д., используемыми при создании любовного мотива. Данная особенность ярко проявляется в большинстве стихотворений А. Шукухи, к примеру, в стихотворениях «Я влюблен в чистый облик Родины», «Сила полета», «О, моя песня», «Посол влюбленных», сформировавших его поэтический облик и творческую индивидуальность.

Своеобразие лирической личности поэзии А. Шукухи проявляется в том, что поэт и в стихотворениях на обширные социальные и гражданские темы говорит словами любви и искренней сердечности. Это освобождает его поэзию от выпренной, клишированной формы изъяснения чувств, преобладавшей в таджикской поэзии в сороковых и пятидесятых годах, и определяет пути более реалистичного, имеющего целью воздействие на умы и сердца, выражения социально-гражданских чувств и мыслей.

Как известно, неоднократное однообразное использование слов превращается в шаблон, чего не терпит поэзия. А. Шукухи, ломая существующий словесный штамп публицистического отражения социальной тематики, заменяет его выражением своих душевных переживаний, примером чего служит стихотворение «Моя любовь»:

Моя любовь не оратор, любящий трибуну,
И говорящий лишь для того, чтобы сказать, что он
есть.
Она, молчаливо держа землю на своих руках,

Мигает в сторону голубого неба [330, 94].

Исходя из этого, можно заключить, что лирическая личность медитативной поэзии А. Шукухи предстаёт в образе влюбленного, искренними эмоциями устанавливающего гармоничную связь с обществом.

В творчестве Г. Мирзо лирические медитативные стихотворения, где субъект лирики был бы погружён в себя, занимают незначительное место. Но в некоторых стихотворениях, в том числе «Раздумье» (1965), «Если не я, то кто же» (1965) личность поэта предстает в интроспективном процессе, однако его взгляд направлен не вглубь своего внутреннего мира, а вовне. Из этих стихотворений поэта следует, что он находится в конфронтации с окружающей действительностью, хотя основная идея всего творчества Г. Мирзо заключается в восхвалении своего времени. В стихотворении «Если не я, то кто же», основная идея которого состоит в воспитании чувства гордости за свою Родину, поэт местами указывает, не вдаваясь в подробности, на недостатки общества и дисгармонию с ним:

Если я сердце за Родину не израню,
То кто же сделает это?
Если я душу за Родину не отдам,
То кто же сделает это?
В плохом и хорошем с ней,
Если не я, то кто будет?
Охранять и быть верным ей,
Если не я, то кто будет? [127, 57]

В стихотворении «Раздумье» субъектом является «я» самого поэта и говорится о неприятном событии, которое ему пришлось пережить. Это стихотворение интересно тем, что в нем впервые в поэзии Г. Мирзо

шестидесятих годов поэт изображен в противоречии, частичном и незначительном, но, все-таки, противоречии с обществом. Несмотря на то, что этому событию, так и оставшемуся единичным, не придан обобщающий характер, но оно привлекает внимание даже этим фактом, поскольку среди счастливых, радостных восклицаний по поводу триумфальных побед впервые показано, как иногда трудно бывает в жизни. Хотя Г. Мирзо в этом стихотворении говорит о том, что «из-за упреков друзей», «неуместных сочувствий» подумает «о другом месте жительства», его проблемы не являются неразрешимыми, потому что, во-первых, корыстное намерение лиц, которые хотят навредить ему, «не стоит тех хлопот», во-вторых, он имеет такую Родину, где «в каждом ее уголке он может спокойно прожить». Но все-таки душевные страдания «я» поэта вызывают сочувствие, и скорбное заключение стихотворения волнует сердца. Лирический поэт Гафар Мирзо, жизнь обычно изображал триумфально, патетично, но как только столкнулся с неудачей, трудностями, стал прислушиваться к реальному состоянию своей души.

При этом в связи с «я» поэта и его соотношением с «лирическим героем» необходимо отметить, что наравне с тем, что «я» поэта не всегда является «лирическим героем», как это было в стихотворении «Раздумье» Г. Мирзо, так и не все эпизоды его биографии становятся художественными событиями произведения. В данном случае причиной появления «Раздумья» и нескольких других стихотворений Г. Мирзо, в которых он с горестью говорит о временных неудачах в своей жизни, является жизненный факт. В те годы в творчестве Г. Мирзо субъект лирики прислушивается не только к ликованию общества по поводу социально-политических достижений, но и к голосу своего сердца, восхвалявшему жизнь как дар природы, в которой есть не только радость, но и горечь, и печаль. Данные мотивы прослеживаются и в стихотворениях «Возможно, умру от радости» (1974), «Я думал» (1974),

«Беседа со смертью» (1974), «Кроме одного горя» (1996), «Хорошее и плохое, что сделала Судьба» (1996).

В медитативной лирике Г. Мирзо, как уже было отмечено, размышления субъекта лирики имеют экстравертную направленность. Одно из стихотворений, написанное им в эти годы, называется «Я вглядывался в свой внутренний мир» (1975), название которого прямо указывает на отображение внутреннего мира поэта. Хотя в первом двустишии поэт говорит: «Я не видел вокруг себя, // Мой глаз взирает на мою сущность» [126, 92], но во втором двустишии речь адресована вовне: «Я не признавал ни воды, ни огня, // Я был подобен водопаду и пожару» [126, 92]). В других строфах, вызванных эмоциональной рефлексией, речь, направленная во внешний мир, иногда ведется с некоторой долей иронии: «Слегка ознакомься однажды // С улицей Хавалинга, где гуляют телята, // От этой книжки пройти хотел, // Очень легко, свежим и зеленым, как огурец» [126, 93].

Несмотря на то, что лирический субъект Г. Мирзо выражает своё эмоциональное состояние различными художественными средствами, в том числе сравнениями, метафорами, взятыми из вещественного мира, однако в его стихотворениях больше публицистического пафоса, чем глубоких размышлений. Эта особенность коренится в поэтическом стиле Г. Мирзо, что ярко проявляется, к примеру, в стихотворениях «Возможно, с радости умру», «От жизни до лозунга» (1975). В силу того, что социальное сознание наших поэтов формируется на основе единого взгляда на социальную действительность, то оно, отражаясь в словах и действиях лирической личности, отличается от других только оттенками и пафосом, оставаясь, в сущности, схожим. И хотя поэты представляют собой различные индивидуальности, но социальное сознание, выраженное их субъектами лирики, в основном аналогично.

Образ лирической личности может быть создан как путём привлечения биографического факта из жизни поэта, так и при помощи его творческой

фантазии. Поэтому лирическая личность является образом, воплощённым разными художественными способами, и, представляя собой те или иные слои общества, отражает их нравы, действия и типичное сознание. В этом случае для ее определения становится важным не только содержание действия, но стиль и язык. Как следует из вышеприведённых примеров, лирическая личность стихотворений Гафара Мирзо считает себя частью трудового народа, нравственные устои, духовная чистота, порядочность, правда и справедливость которого имеют самое существенное значение. Лирическая личность, считающая себя голосом справедливости народа, естественно, большей частью говорит языком народа. В некоторых случаях язык и стиль выражения достигают плавности и мелодичности, свойственных народной речи, но в целом не дорастают до той свежести и выразительности. Это наглядно проявляется в стихотворениях, где лирическая личность говорит о социальных проблемах.

Что касается содержания внутреннего мира субъекта, поэзия во второй половине XX века, год от года становилась содержательней, впечатляющей, более индивидуальной. Между вступлением на литературную арену Г. Мирзо и М. Каноата меньше десяти лет. Однако, с точки зрения качества поэзии, в творчестве обоих поэтов наблюдаются существенные различия, связанные не только с их индивидуальными возможностями. Г. Мирзо и М. Каноат отличаются своеобразием художественного таланта, но проблема в том, что вследствие некоторой степени открытости политической, культурной атмосферы стало возможным обращение к богатому тысячелетнему классическому наследию и творческому использованию его плодотворных традиций. Значительным отличием между поэзией Г. Мирзо и М. Каноата является то, что М. Каноат взрастил свой талант на основе классической поэзии, учитывая потребности поэзии нового времени.

Взгляд М. Каноата в его лирических медитативных стихотворениях больше обращен вовне, чем вглубь. Поэт говорит в своих стихотворениях от

имени самого объекта, который становится предметом изображения, эмоционального состояния, или же от третьего лица. Но во всех случаях размышления, чувства и переживания самого поэта возникают от соприкосновения с определёнными событиями или объектами. Несмотря на то, что поэзия М. Каноата относится к лирическому роду, но она в большей степени экстравертна. В субъекте его поэзии, кем бы он ни был - лирической личностью, самим поэтом или повествователем, преобладает тот направленный вовне взгляд, который характеризует социально активного человека. Причиной доминирования в творчестве М. Каноата социальной тематики и содержания является взгляд, обращенный в основном к внешнему миру, вещам и событиям. Поэт в своих лирических стихотворениях, если и углубляется внутрь, то с помощью элементов внешнего мира.

В творчестве М. Каноата стихотворения, в которых субъект говорил бы о духовном мире, своих чувствах и переживаниях, встречаются очень редко. Обращаясь к объекту, или к воспоминанию о событиях, объясняемых в стихотворении, он может вести речь о своём эмоциональном душевном состоянии. Этот тезис находит подтверждение в стихотворениях «Найдет самую драгоценную любимую» (1964), «Я и мои бессонные ночи» (1966) и «Незаконченная песня» (1971) из цикла «Напевы Шираза».

Объектом выражения чувств и переживаний в первых двух стихотворениях является возлюбленная. Лирическое «я», коим является сам поэт, обращаясь к ней, раскрывает свои тайны и желания. Стихотворение «Я и мои бессонные ночи» начинается строкой: «Вспоминая твои темные волосы всю ночь до утра» [74, 140], где поэт, казалось бы, обращается непосредственно к возлюбленной, но по прочтении всего стихотворения складывается мнение, что присутствие возлюбленной в качестве объекта вовсе не обязательно, поскольку поэт свои любовные воспоминания обращает к самому себе. В таких стихотворениях он раскрывает тайны своей души себе, как бы забывая, что обращался к другому, и этой интимностью и

неосведомленностью больше располагает к душевному восприятию. Притягательность этого стихотворения наряду с его новизной – нежностью романтических чувств, заключается еще в этой интимности, как бы неосознаваемом раскрытии своих тайн лирическим «я» поэта.

Стихотворение «Последняя песня» начинается с эмоциональной рефлексии лирической личности, возникшей более от романтических, любовных воспоминаний, чем реалистических. Хотя и в этом стихотворении лирическая личность, обращаясь к возлюбленной, говорит:

В гневе я – бурлящая река,
В спокойствии – терпение степи,
Нежный я, как сердце влюбленного,
Тверд, как гранит,
Мой мир продан, как Самарканд и Бухара.
Не торгуй мною ты больше [74, 149].

Но возлюбленной нет рядом, поскольку ее присутствие или отсутствие не имеет значения, поэтому и в этом стихотворении лирическая личность рассказывает свои воспоминания себе. К тому же, кажется, что образ возлюбленной больше символический, чем реальный, потому что в объяснениях лирической личности любимая представляется более как символ, чем существующая на самом деле. Поэтому данное стихотворение воспринимается как выражение тайны и мольбы души лирической личности, близкой самому поэту. Близость заключается в том, что поэт М. Каноат действительно посетил Шираз. В стихотворении запечатлён факт биографии, но не более, потому что эмоции, выраженные лирической личностью, прежде были испытаны ею, а теперь о них говорится в силу влюбленности, в память о возлюбленной.

В данном стихотворении лирическая личность выражает сознание поэта, потому что такие слова, как «в... торгу» в разных оттенках встречались и ранее в творчестве М. Каноата. Из семи стихотворений, образующих цикл «Напевы Ширази», стихотворение «Последняя песня» в большей степени отражает раздумья и переживания лирической личности, в то время когда прочие написаны в виде обращения к другим лицам или предметам, что еще раз подтверждает своеобразие поэтического видения М. Каноата, имеющего интроспективную направленность.

Цикл стихотворений «Напевы Ширази» написаны в 1971 году, но из-за своеобразия символики не укладывались в несколько упрощённый контекст таджикской поэзии. Как отмечает в своей статье «Необходимость поэтического ответа на духовные потребности в Таджикистане» Р. Мусулмониен в иранском журнале «Номаи порси», данный цикл был подвергнут сильной критике того времени. М. Каноат на вопрос Р. Мусулмониена: «Какова ваша оценка критических высказываний устода Табарова?..», отчасти отвечает таким образом: «...в 1350 (1972 – А.Х.) году на заседании Президиума Союза писателей он стал бичевать цикл стихотворений «Напевы Ширази», опорочив меня в паниранизме и космополитизме, и устод М. Турсунзаде тоже поддержал его. Что после этого написал обо мне Сохиб Табаров, не имело значения, и я не помню» [134, 24].

Критика С. Табарова является свидетельством того, что не только в художественной литературе, но и в критике властвовало одностороннее понимание действительности. На наш взгляд, в этом цикле нет ни признаков паниранизма, ни космополитизма – отрицания национальных ценностей. Напротив, то, что сказано об Иране, касается национальных ценностей, обоюдно признанных двумя народами – таджиками и иранцами. И если М. Каноат гордится ими, то это гордость таджикского поэта за национальные традиции своего народа. Но даже данный факт не укладывался в ограниченном сознании того времени. В продолжение вышеуказанной

беседы на другой вопрос Р. Мусулмониена М. Каноат ответил следующим образом: «Нужно сказать, что в те годы устод Табаров, как и многие другие критики, обращал особое внимание на современное и социальное содержание литературы, а не на ее глубокомыслие» [134, 24].

«Современное и социальное содержание» – это то самое однобокое, поверхностное сознание. Другими словами, современное социальное содержание вовсе не исключает философичности литературы, и наоборот, все высокохудожественные произведения, живущие и поныне, наряду с глубокомыслием имеют и современное социальное содержание.

Лирическая медитативная поэзия в последующих периодах творчества М. Каноата встречается редко, исключение составляют газели «Плачу» (1993), «Бахвалиться Родиной» (1993), «Родина» (1996). Первая и последняя газели глубоко раскрывают внутренний мир поэта, который в годы братоубийственной войны был наполнен скорбью и горечью. Сила экспрессии указанных газелей в том, что в них страдание Родины проявляется как личная боль поэта. Когда горе Родины – это большое, общее понятие, становится болью одного человека, то, естественно, ее воздействие неоднократно усиливается, примером чего являются вышеуказанные газели.

Поэты обычно претерпевают от своей эпохи множество мучений, время преподносит им яд, но они воспринимают его, как мед, противоядие, потому что не могут пойти по другому пути, что тоже имеет тысячелетнюю историю, так как еще Абусаид Абулхайр писал:

Увидев плохое, – представь его хорошим,
Приняв яд, – представь его сахаром [334].

И Лоик, спустя тысячу лет повторяя эту мысль в своей газели «Когда я сочиняю газели», утверждает:

Так как жизнь есть вся яд и мед,
Приняв яд, говорю – мед [312, 79].

Для поэтов, во второй половине XX века, особенно для поколения, вошедшего в литературу после М. Каноата, реальность не разделялась на добро и зло, черное и белое, низшее и высшее, в ней эти стороны переплетаются, и необходимо было различать их проявление соответственно историческим условиям. Субъект лирики этой эпохи испытывает и оценивает действительность по социально-нравственным критериям, ибо для поэта именно эта реальность является источником, из которого он черпает материал для своего творчества и пересоздает его соответственно своим творческим устремлениям. Поэтому все события и вещи, познающиеся поэтом, получают возможность становиться объектом поэзии. Но вместе с тем поэт выбирает именно те события и вещи, какие лучше всего выражают его творческий замысел, чтобы выразить одновременно и социальное сознание, и свою самобытность, так как индивидуальность является основой всякого творчества.

Не смотря на то, что современные таджикские поэты шестидесятых-семидесятых годов находились на одной идеологической позиции, в раздумьях и внутреннем мире субъекта лирики отражались различные особенности духовной жизни общества и его социальных слоев. В размышлениях субъекта лирики перемежались радость и горечь, смех и плач, надежда и отчаяние, что не было только признаком возродившейся философии дуализма, которая в форме борьбы добра и зла существовала в нашей классической поэзии. Тогда это проявлялось не совсем в осознанной форме, а интуитивно. Понимание социального несовершенства общества поэтами, являющимися самой чувствительной его частью, отражалось в единстве и противоборстве добра и зла. Это не означало простого следования прежним традициям, а имело социальную обусловленность.

Кутби Киром после своих переводов сонетов Шекспира написал несколько стихотворений по имеющемуся образцу, назвав их сонетами. Его стихотворения не являлись сонетами по форме, поскольку число строк и порядок рифм различались, но и не были совсем далеки от этого жанра, что позволяло назвать их сонетами. Проблема здесь не в жанровой форме, а в сущности лирических медитативных раздумий субъекта лирики, основывающихся на противопоставлениях, ставшей темой стихотворения.

Стали голова без головы и сердце без сердца моей
долей в жизни,
Мой смех имеет плач, мой плач имеет смех.
Что я говорю, что я спрашиваю, что я делаю с собой,
Я как бы в этой жизни и царь, и раб [85, 30].

Эмоциональная рефлексия, которая начинается с представления себя в двух противоположностях – царя и раба, формирует противоречивые мысли. В те дни, когда лирическая личность может запечатлевать свои строки на бумагу, она ощущает себя царем, а когда проводит свои дни без создания новых строк, считает их бесполезными, а себя рабом. В конечном итоге она понимает, что является ни тем, ни другим, а обоими сразу, то есть в ней одной совмещаются два противоположных человека, два разных мира в одном поэте:

Прощу прошения, друзья, я – поэт, не царь, и не раб,
Мой смех – сквозь плач, мой плач – сквозь смех [85, 31].

В другой газели Кутби Киром «Кто я?» ежеминутное изменение настроения поэта, также являющееся результатом эмоциональной рефлексии, выраженной в абстрактной, а не предметно-чувственной форме, приводит

лирическую личность к самоанализу. Беспрестанные изменения состояния лирической личности происходят в диаметральной противоположности, она представляет себя то таинственной – то очевидной, то пламенем огня – то бескрайним морем, то соколом – то голубем и тому подобное, и в конце подытоживает:

Тридцатилетний путь моей жизни пройден, не знаю
кто я?

Каждый день своей жизни я изменяюсь сотни раз [86, 79].

Хотя в творчестве Кутби Кироме лирическая медитативная поэзия, где личность занималась бы самоанализом, встречается не очень часто, но есть стихотворения, созданные на основе эмоциональной рефлексии, где проявляются противоположные переживания, оформляющиеся антитезами. Так как эти контрастные переживания проявляются в результате обращения к социальным проблемам, они придают поэзии Кутби Кироме познавательное свойство. Данный факт является доказательством того, что возможностей охвата предметного, событийного мира в поэзии Кутби Кироме конкретно и лирической поэзии в целом намного больше, чем обычно представляется.

Каждый крупный поэт видит и изображает мир неординарно, со своими особенностями видения и переживания, которые, отличаясь от других, принадлежат именно ему. Поэт побуждает нас к тому, чтобы согласиться с его способом видения, выражения мысли и чувства, насколько ему позволяют возможности. И если это принимается читателями, то осознаётся как своеобразие именно его дарования. Поэтому, особенности восприятия одного поэта кажутся нам естественными, в данном случае особое противоборство противоположных чувств и переживаний в стихотворных произведениях Лоика.

Увидеть каждое событие, переживание и мысль в противостоянии, во внутреннем и внешнем мире, – это особенность видения Лоика. Субъект его поэзии раскрывает свой духовный мир в борьбе противоположностей: жизни и смерти, добре и зле, благородности и подлости, верности и предательстве и т.д. В таджикской поэзии такое дуалистическое восприятие и изображение мира имеет многовековую историю, но поскольку в творчестве Лоика объектом является новая неординарная личность с самобытным мироощущением, он не воспринимается будничным и шаблонным. Прежде, в поэзии начала XX века, эти полярные силы и переживания относились к разным людям, не находясь и не противоборствуя внутри отдельной личности.

Но в стихотворениях Лоика присущие ему качества, переживания, привязанности выражаются во всём многообразии, раскрывающем различные стороны характера и личности субъекта. Этот способ выражения чувств и раздумий удачно применен в стихотворениях «Заздравная» (1965), «Песня» (1968), «Прошел еще один мой день» (1968), «Поле боя» (1971). Его лирическая личность в каждом явлении жизни видит признаки вечности, в каждой частице – целое, и соединяет прошлое с настоящим. Такое мироощущение придает раздумьям и размышлениям поэта философскую окраску. Так, в стихотворении «Заздравная» смысл жизни выражается в нерасторжимости понятий радость и горе, встречи и разлука, взлет и падение:

С той поры,
Как с любовью в разлуке,
Я понял
Вкус вина в этой чаше.
С той поры,
Как я понял,

Что пустое пространство
Меж землею и небом
Существует для дерзаний людских.
С той поры,
Как я понял,

Что бескрайняя даль и короткая жизнь
Неразлучны – пью из чаши Хайяма! [310, 125-126].

Перевод С. Куняева

Субъектом лирики в творчестве Лоика является не только сам поэт, иногда он приобретает черты обобщенного образа, чтобы яснее олицетворить собой идею вечности жизни и могущества человека.

В случае если субъекту лирики удаётся совместить в себе типичные и индивидуальные свойства, он предстает как могучий человек. В стихотворениях «Прошел еще один мой день», «Пролог поэмы, которого не смогу написать» (1968) субъект лирики представляет собой образ человека, который во всем мире чувствует себя, как дома, и мир является его домом любви и песни. В стихотворении «Прошел еще один мой день», относящемся к стихам, основу которых создает эмоциональная рефлексия, показывающая его изменчивое настроение, субъект лирики предстает в образе человека, у которого в глазах нерасцветшие утра, в судьбе неизведанные дороги, в душе невысказанная любовь, в натуре созидательные силы.

Субъект лирики талантливого поэта представляет свое личностное видение мира, свойственное только ему. Субъект лирики Лоика видит мир двойственно, всегда в борьбе двух противоположностей – жизни и смерти, добра и зла, и сам тоже бьется между ними. Противоборство этих сил и составляет содержание его раздумий, что проявляется и в стиле его

поэтической речи. Известно, что выражение борьбы дуалистических начал в таджикской классической поэзии не новость, но в творчестве поэтов второй половины XX века – Лоика, Бозора Собира, Фарзоны и других, её новаторство заключается в воплощении художественного материала: субъект лирики извлекает его из опыта своей жизни, своих индивидуальных раздумий и переживаний. В поэзии первой половины века существовали некоторые формы выражения этой борьбы, но она практически никогда не отображалась в духовном мире одного человека, в данном случае субъекта лирики, так как противоборствующие силы персонифицировались в отдельных личностях.

В шестидесятые годы в творчестве Лоика, и поэтов, вошедших в литературу вслед за ним, расширились рамки всестороннего изображения человека и борьбы его дуалистических эмоций. Теперь чувства и переживания, полученные от жизни, не были одинаковыми, они имели диаметрально противоположный характер, что становилось для субъекта лирики критерием постижения мира и его сложных проблем, ярче всего проявившимся в творчестве Лоика.

Противоборство добрых и злых сил, возникающее в эмоциональных рефлексиях субъекта лирики, является темой многих стихотворений Лоика. В связи с этим хотелось бы подчеркнуть, что тематикой некоторых стихотворений поэта являются не события как таковые, а эмоциональные размышления, появившиеся от осознания идеи противоборства добра и зла. Три стихотворения, названных «Поле боя» (1971), в которых эмоциональная рефлексия поэта является темой, изображающей его внутренний мир полем сильнейшей духовной борьбы, подтверждают высказанную мысль. Поэт, порядком измучившись своими душевными противоречиями, вначале говорит о двух полчищах, борющихся в нем, потом о двух сердцах, которые бьются в его груди в постоянном противодействии и борьбе. Изображённый дуализм является подтверждением того, что стихотворение создано на основе

эмоциональной рефлексии, потому что лирический сюжет развивается не в результате каких-нибудь событий, а соответственно накалу эмоциональной рефлексии.

Внутри меня бьются всегда два сердца,
Между ними нет никакого согласия.
В одном – бессилье, в другом надежда,
В моем – сердце пожизненное противостояние [317, 197].

Начиная с семидесятых годов в творчестве некоторых поэтов, например, Лоика и Бозора Собира, единственное стремление субъекта лирики – быть несомненным борцом нового общества, которое существовало в сознании прежнего поколения, понемногу изменяется. В сознании субъекта можно уловить тот же мотив двойственности восприятия мира и самого себя, где наравне с уверенностью – сомнение, могуществом – немощность, надеждою – безнадежность. Целеустремленность личности разрушается, что говорит о появлении в недрах общества социальных изменений, воздействующих на его отношения с индивидуумом, точнее, стремящихся к тому, чтобы эти отношения были более свободными от политического давления. На наш взгляд, вначале этот процесс происходил неосознанно, и поэты, являясь самой социально-восприимчивой частью интеллигенции, интуитивно его чувствовали. С одной стороны, из уст субъекта лирики звучали призывы общества к движению вперед, с другой стороны, слышались и мотивы погружения в свой мир, самоанализа, сомнения и неверия. При этом следует иметь в виду, что субъект лирики в творчестве некоторых поэтов тоже находился в этом двойственном положении, в большинстве случаев оказываясь в ряду с теми, кто призывал к движению только вперед. Он, во-первых, сомневался в искренности призывов общества, скрывавшего за своими лозунгами собственные недостатки, во-вторых, опять же восхвалял

его как общество единодушия и благополучия. Эта мысль, например, подтверждается в стихотворении Лоика «Эпос братства» (1974).

Однако необходимо отметить, что субъект лирики в выражении своих критических и хвалебных размышлений, по сравнению с прежним периодом, является намного свободнее, душевнее, и говорит, не скрывая своих положительных и отрицательных качеств, надеясь на понимание читателя. Эта особенность в определенной степени присуща всем субъектам лирики поэтов второй половины XX века, но имеет и отличительные черты, которые исходят из человеческой и творческой природы каждого поэта.

Лирическое стихотворение основывается на неповторимых эмоциях, каждый раз проявляясь с разными оттенками, чем и характеризуется творчество Лоика, находящееся в русле основного направления развития современной таджикской поэзии, изображающей мир субъекта лирики в постоянной острой осязаемой и незримой борьбе.

В стихотворении «Песня» лирическая медитация представляет собой чувства реального человека, раскрывающие тайны его души, и хотя он притязает на величие, но все-таки воспринимается близко к сердцу.

Я однажды выучу песни водопадов,
Наделю, наконец, я даром речи молчание гор.
Я однажды, наконец, проведу реки,
Весть воды принесу степям [317, 193].

В следующей строфе, где лирическая личность вспоминает о деревенских ребятишках, своей учебе, детских и юношеских влюбленностях, словом, о событиях, имевших место в его жизни, реалистическое изображение сочетается с романтическим пафосом, в результате чего стихотворение приобретает задушевность, трогательность. В последней строфе фразы «на стенах школы писать любовные стихи», «привязать к

косичкам одноклассниц любовные записки», запечатлевшие эпизоды школьной деревенской жизни, отображают реалистическое видение мира. В сущности, построение лирического стихотворения при помощи реалистического и романтического способов изображения имеет определенную специфику.

В «Стихотворении, которое видел во сне» (1982), содержание и все образы с какой-либо стороны имеют отношение к небесам, к романтическому миру. Лирическая личность, которой является сам поэт, раскрывает сущность одного из своих стихотворений с романтической приподнятостью: вначале говорится об Экзюпери – военном летчике и французском писателе-романтике, затем о небесной Венере, космонавте Гагарине, Орфее, играющем на лире, и романтических поэтах-борцах Петефи и Лорке, а в последней строфе изображает свои ночные представления:

Боже мой!

Я не знаю, что – явь, что мерещится мне.

Это стихотворение нашел я в ночной глубине,

Когда я сам во сне по далекому небу летел,

Когда я сам летел к этим звездам далеким

во сне...[310, 136].

Перевод М. Синельникова

Указанные чувства и переживания лирической личности, несомненно, имеют романтические истоки, даже указывается на их местоположение – в полете на небо к далеким звездам. В стихотворении «Умершим в молодости поэтам» (1982), написанном тоже в романтическом ключе, вспоминаются такие яркие личности, как Рафаэлло и Лермонтов, Дакики и Шохин,

Маяковский, Байрон и Лорка, и, сожалея об их преждевременной смерти, поэт в конце заключает:

Если вы, о упавшие с небес звезды,
умершие на черной земле!
Собрались бы на этой беззвездной земле,
Земля давно возвысилась и очистилась бы, как небо [317, 105].

В этом суждении выражена та же романтическая установка – высота и чистота неба, высшего мира, и низость и мерзость земли – низшего мира. В исключительно романтическом духе источником вдохновения поэта является небо, а земля с ее каждодневными заботами предстает как причина истощения вдохновения и исчезновения самого поэта, но в творчестве Лоика эти два мира – небесный и земной – признаются источником поэзии. К примеру, в стихотворении «Подражание Мевлеви» (1982) лирическая личность вначале рассуждает о себе в романтической манере как о целостном, совершенном, но в то же время противоречивом мире со своими ценностями. В этом стихотворении, где лирические медитативные раздумья имеют, в основном, романтический дух, в некоторых местах говорится и о частностях бытовой жизни, то есть о низшей реальной действительности, например, о том, что поэт на своей родине нуждается в пристанище. Затем лирическая личность невольно признает превосходство низшего мира и благодарит его, что исходит из его материалистического мировосприятия: «Я гордость бытия, // Я почет бытия. // Со всем грузом труда, // Я благодарен бытие» [317, 235-236].

Подобные размышления об ответственности поэта до появления стихотворений «Пролог поэмы, который не смогу написать», «Пока в этом мире есть очередность – право очереди за мной» (1976), «Мне порядком надоело это рифмоплетство» (1971) и ряда других газелей Лоика, созданных

на эту же тему, редко встречаются в таджикской современной поэзии. Таким образом, в творчестве Лоика ярче и чаще всего проявляется взаимопроникновение реалистического и романтического начала.

Субъект лирики Лоика, наряду с тем, что представляет собой образ романтический, индивидуалистический, целеустремленный, почти всегда в его творчестве проявляется еще и как интроспективная личность с духовными исканиями, свойственными декадентскому мироощущению. Этот прием, если применяется в соответствующей мере, не имеет ничего отрицательного, а наоборот, даже помогает разностороннему, более точному изображению внутреннего мира, являющегося основным содержанием лирических стихотворений.

Лирическая медитация субъекта лирики в творчестве Лоика охватывает духовные, философские, социальные стороны жизни. Несмотря на то, что эти размышления выражаются в романтическом ключе и субъект его лирики во многих случаях является в душе романтически целеустремленным, однако в нем прослеживаются и качества реалистической личности, опирающейся на действительность. Соотношения этих качеств могут быть разными в зависимости от темы, содержания и стиля каждого стихотворения, и поэтому их следует анализировать в каждом стихотворении отдельно.

Лоик – по своей природе лирический поэт. Мир его субъекта лирики соотносится с широтой раздумий, глубиной размышлений и эмоциональностью переживаний самого поэта. Самоанализ и самовыражение субъекта лирики, возникающие от пристального эмоционально-аналитического обзора своей личной жизни и жизни других людей, выражаются посредством существенных частных, имеющих типическую характерность. Лирическое стихотворение имеет такую чудодейственную силу, которая в краткий миг, отделяющий строки, может вознести человека от земли до небес, или же наоборот, спустить с небес на грешную землю. Вознесение до небес или падение в пропасть, конечно, напрямую зависят от

характера эмоционального восприятия. Лирическая личность Лоика в газели восьмидесятых годов «Когда умрет один мудрец, умрет все мое наследие» так выражает свою благодарность времени и Родине:

Если я хоть на миг буду неблагодарен этому времени,
Я несчастен, обездолен, опозорен, клеветник.
Увидев на чужбине многих бедных и жалких
оторванных от родины,
Тысячи раз благодарил, что имею Родину, имею
Родину! [318, 337].

В девяностых годах, когда общество охватил кризис, народ был втянут в братоубийственную войну, а Родина была в водовороте несчастий, субъект лирики газели «Убейте это время, которое убивает песню» говорит так:

Убейте это время, которое убивает песню,
В зародыше убивает поэтический взгляд.
Никудышное время, как обувь со многими заплатами,
Не заменят заплатки вечную гениальность [318, 71].

В другой газели «Слово, бывшее на устах, сегодня гроша не стоит» поэт сетует: «Когда я умру, сердце превратится в пылинку этой земли, // Хотя я охладел сегодня к этому народу и Родине» [318, 134].

Такое изменение взгляда субъекта лирики на вещи, ценности и понятия чаще всего выражено в стихотворениях на социальные темы, потому что неустойчивость, изменчивость социума принуждает поэта, как самого чувствительного органа общества, говорить о своем печальном или радостном восприятии этих изменений. В этот период субъект лирики представляет собой социально активную личность, которая, размышляя о

таких насущных проблемах общества, как справедливость и подлость, свобода и обреченность, независимость и деспотия, и тому подобное, высказывает новые суждения относительно исторических периодов, личностей и различных прошедших событиях, которые иногда могут быть противоположными прежним его суждениям.

В стихотворениях, где субъект лирики говорит о действительной правде жизни меньше, чем о триумфальных достижениях времени, справедливости социального устройства, процветании родины, и т. п., выражена, в первую очередь, его идеологическая установка. Дело в том, что между жизненным правдоподобием и идеологической установкой, которой человек творческий практически всегда, к сожалению, в социалистическую эпоху был вынужден руководствоваться, имелись немалые противоречия. Если данные противоречия в медитативных размышлениях субъекта лирики творчества поэтов второй половины XX века проявлялись не очень часто, то в творчестве Бозора Собира, который был более свободным от идеологической заданности, просматривались намного чаще. Поэтому субъект лирики в творчестве Бозора Собира видел смысл своего существования в приобщении к национальным духовным ценностям, сохранившимся, в основном, в деревенском укладе. Спаянность Бозора Собира с жизнью деревни, связанной с его происхождением, служила стремлению освободить его поэзию от той идеологической установки, присущей поэтам-современникам.

Если, с одной стороны, в поэзии тех лет значительное место занимал субъект лирики, который словом и делом служил исполнению социальных требований времени, то, с другой стороны, понемногу формировался образ человека, который стремился к осуществлению своих индивидуальных потребностей, строя отношения с обществом по другим критериям. Этот субъект рассматривал каждого индивидуума, независимо от его социальной принадлежности, как ценность, как звено в цикле существования человечества, и личную свободу считал основным критерием его

достоинства. В каком бы виде не проявлялся субъект – в образе лирической личности, поэта, повествователя, или же когда изображался как объект, он требовал абсолютной свободы и поднимал протест против всякого её ограничения или же малейшего насилия над его личностью, не взирая, откуда оно исходило – от социального устройства общества или основных закономерностей миропорядка.

Теперь человек познавался и изображался не только как выразитель того или иного социального сознания, а как бесценное создание природы. Это свидетельствовало о том, что в социальном сознании семидесятых-восьмидесятых, и особенно, девяностых годов, существовали противоречия, создававшие основу ликвидации прежней идеи советского человека и способствовавшие осмыслению новых отношений между индивидуумом и обществом. То есть, суть прежнего учения о человеке и обществе раскололась, но для формирования нового еще не существовало достаточных оснований. В этот период в литературе, особенно в лирической поэзии, значительное место занимают эмоциональные рефлексии, за которыми следует самоанализ, углубление в свой внутренний индивидуальный мир. В. Белинский очень точно определил проявление такой личности в этот период общественной жизни: «Это – переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет... В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем... Как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верн а ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут...» [23, 253]. Несмотря на то, что анализ эмоциональной рефлексии, данный В. Белинским в статье «Герой нашего времени», проведён в тридцатые годы XIX века, однако ее основа и сущность показаны настолько глубоко и точно, что и в настоящее время не потеряли своей

значимости. В. Белинский в указанной статье и в последующие годы критически относился к эмоциональной рефлексии в литературе, однако если она используется соответствующим образом, то может быть эффективной особенно для выражения внутреннего мира субъекта лирической медитативной поэзии, его интроспекции.

Субъект ранней лирики Бозора Собира, прежде всего в его сборнике «Кровные узы» (1971), выражал свои размышления в состоянии эмоциональной рефлексии, но в отличие от других, эти рефлексии связывали его с природой, или же сама природа являлась причиной появления рефлексий. Программное стихотворение поэта «Живая надежда» начинается именно с утверждения его связи с природой:

Я – дитя камня теперь из объятия гор
Вместе с весенними благоуханиями,
Вместе с плачем утренних птиц,
Я с другим голосом
Иду к тебе, поэзия Аджамы [202, 7].

В приведённых строках следует обратить внимание на два момента. Во-первых, на то, что поэт фразой «плач утренних птиц» указывает на мотив страдания в своем творчестве, а выражением «с другим голосом» возвещает о том, что его поэтический голос будет отличаться от других мелодий, что находит подтверждение в его последующем творчестве. Данные мотивы выражаются с помощью деталей природы, что указывает на глубокую связь с ней субъекта лирики Бозора Собира. Разумеется, в своем обращении к природе Бозор Собир не одинок: в поэзии 70-х годов изображение природы, темы, навеянные ею, отражали стремление к утверждению естественных начал в противовес искусственности и заданности. Доказательством служат образы субъектов лирики М. Турсунзаде, А. Шукухи, М. Каноата, Кутби

Кирома, Лоика и других поэтов, имеющих разностороннюю связь с природой и использующих ее для выражения различных эмоций.

Субъект лирики Бозора Собира в первых порах либо целиком погружен в воспоминания о сельском детстве, либо живет надеждами и чаяниями своей юности – этим он для нас и интересен; его чувства свежи и первозданны; его мир ясен, целостен и прост, свидетельством чего являются стихотворения «Молодость», «Где детство?», «Деревенские дети» и других, созданных в эти годы.

Иногда субъект лирики Бозора Собира, как и Лоика Шерали, стремится к большей многомерности, панорамности своего «я», проецируя на себя всю громаду истории. И там, где свойства и качества конкретного человека преобладают над обобщенностью, когда под ногами субъекта реальная «почва и судьба», например, в стихотворениях «О, земля», «Другой день», «Милость», он не теряет своей самобытности, его мир неповторим.

Субъект лирики поэта в противоположность жаждущим прокрутить вокруг себя небо и землю, что для романтического стиля обычное дело, в стихотворении «Милость» говорит: «Млечный путь не крутится вокруг меня, // И я по ее путям не хожу. // Я обращен к просторам земли, // Хотя я и думаю о небосводах» [202, 36].

Когда же субъект забывает о своей земной сущности, кончается натурфилософия и начинается философствование. В результате рефлексивных рассуждений, как в стихотворении «Мой облик», личность утрачивает свое обаяние, хотя и старается поразить наше воображение, говоря о чем-то экстраординарном, ошеломляющем, а то и душераздирающем, но этим достигает обратного эффекта, отчуждая читателей от себя.

Много раз стервятники, сидя над моим трупом,
Дрались из-за моих останков [202, 40].

Образы природы – неотъемлемая часть художественно-психологического мира автора. Если он создает лирические стихи, то метафоризация природы порождается непосредственными переживаниями субъекта. Так, в стихотворениях первого десятилетия творчества Бозора Собира эмоции лирической личности глубоко субъективны, все, что он видит, передается через его переживания. Сам поэт почти во всех стихотворениях этого периода выступает субъектом лирики, и естественно, что картины природы имеют в ней субъективную окраску. Не думается, что из двух способов изображения мира – субъективного и объективного – нужно отдавать предпочтение какому-либо из них: это два равноценных пути к воссозданию чувства и мысли в художественном произведении. Бозор Собир стремится к познанию и раскрытию себя, но поскольку в стихотворениях его «я» является неотъемлемой частью стихий земли, растворено в них, это был путь к познанию и раскрытию мира природы. Ее состояние адекватно состоянию души человека: наполняют ли строки солнечный животворный свет радости или пасмурная пелена печали, и мы ощущаем идейное содержание стиха через реалии природы. Субъект лирики Бозора Собира в интроспективных размышлениях меньше всего обращается к социальным сторонам жизни, его влечёт притягательная сила природы для воссоединения с ней. Это прослеживается и в стихотворении «Корень», в котором чувства и раздумья поэта переданы деталями природы, что подтверждается даже названием стихотворения – «Корень».

Что сказать?

Я воспитан божественными оракулами культуры,

И привык к ласкам,

Похвалам...

... Но с этим счастливым “я”,

Есть еще и “я”,
Есть “я” дикий, есть “я” деревенский,
Которого я оставил у подмостков трибун... [204, 63].

Личность поэта в этом стихотворении рефлекслирующая, в ней борются между собой два человека: первый «воспитан оракулами культуры», привык «к ласкам, похвалам», второй – «дикий», «деревенский», однако как раз второй и является корнем процветания первого, и даже каким-то образом потворствует его честолюбию. Поэта не привлекает честолюбие первого, наоборот, ему более по душе «дикий» я.

Одним из существенных отличий лирических медитативных стихотворений Бозора Собира является то, что его субъект лирики почти всегда размышляет в объятиях природы и передает помыслы посредством ее видов, деталей, т.е. содержание, которое он выражает, является плодом пяти его человеческих органов чувств. Поэт избегает отвлеченного изложения мысли, его слова почти всегда эмоционально прочувствованы им, что прослеживается в названии одного из сборников его стихов – «Идя, осязая...». В стихотворении с аналогичным названием поэт пятью чувствами ощущает не только свою сущность, как человека и поэта, но и свое понимание Родины.

Я почувствовал Родину, идя за стадом,
Почувствовал днем и ночью пятью своими родовыми
чувствами.
Почувствовал языком, глазом, ушами, обонянием,
ногами и рукой,
Идя, видя мир, осязая, чувствуя и слыша [206, 26].

В стихотворении «Мое тело неотделимо от моего пера» подчеркивается мысль, что его стихи собраны губами, глазами, языком, руками и ногами, т.е. они прочувствованы всеми органами чувств и не являются плодом отвлеченных размышлений. Раздумья субъекта лирики о себе в стихотворениях «Муравейник», «Каждое утро от смеха солнца», «Повторение» также исходят от природы или же возникают в связи с нею, выражая значимое социальное содержание. Вплетённые детали городской жизни, создавая контраст с общей воодушевлённостью стихотворения, служат более яркому его восприятию. В стихотворении «Муравейник», основу которого составляют виды, детали природы и деревенской жизни, поэт сравнивает себя с кнопкой дверного звонка – деталью городского дома – и выражает свою социальную идею: насколько будут оказывать на меня давление, настолько я буду громче звонить, т.е. голосить, протестовать: «Я кнопка звонка // За этой узкой дверью, // Насколько давят, // Насколько звоню» [206, 37]. Последняя строфа – претензия поэта к жизни, миропорядку, правда, несколько общая, но если вспомнить вышестоящие строфы, то становится более понятным, что это относится к социальной неустроенности общества и времени. Прийти в мир со сжатыми кулаками и уйти из него, не умирая, со сжатыми кулаками, – это метафора, намек на то, что жизнь прожита с тревогой и постоянной готовностью дать ответный удар за все несправедливости, которые пришлось пережить человеку: «Со сжатыми кулаками, // Я пришел в мир, // И со сжатыми кулаками // Уйду я не умерев» [206, 38].

Мотив отщизнения времени и обществу, который слышится в высказываниях субъекта стихотворения, в данном случае самого поэта, в конце восьмидесятых и девяностых годов в творчестве Бозора Собира приобретает еще большее звучание. Однако и в стихотворениях с социальным содержанием имеет место тот вышеуказанный недостаток, где автор, наделяя субъекта лирики вызывающими недоумение

сверхчеловеческими качествами, желает создать отвлечённый образ, но, теряя меру, лишает их индивидуальности. К примеру, в стихотворении «Я, убивая себя...» субъект лирики является человеком, который в первой и второй строфе говорит о своей связи с обществом и природой, но затем увлекается отвлеченными размышлениями о создании и разрушении, приобретении и потере, угнетении и угнетаемости, привлекая многочисленные имена и исторические события, вследствие чего не может выразить свое индивидуальное бытие и превращается в образ, к которому теряется всякий читательский интерес. Называются многие имена и события, проводится одно за другим множество антитез и в конце заключается: «О, как мне жаль себя, о, как жаль, // О Боже, ты прости меня!» [206, 119]. Однако поэзия не перечень исторических событий, а их поэтическое преломление, из которого можно извлечь художественную правду, ради чего субъект лирики и входит в «огненную стезю» истории.

Таким образом, в стихотворениях Бозора Собира между субъектом лирики и поэтом, как это обычно происходит в лирической медитативной поэзии, существуют тонкие, осязаемые и незримые связи, каждый раз проявляющиеся в новом качестве. Эта тонкая связь прослеживается в стихотворениях, где субъект лирики более объективен, но в большинстве случаев в стихотворениях Бозора Собира он субъективен и поэтому чаще сращивается с личностью поэта, особенно когда выражает свои лирические медитативные размышления. Это свидетельствует о том, что в центре творческого интереса Бозора Собира находится сам поэт и его внутренний мир.

По мере расширения, обогащения, углубления мира поэта мир его субъекта поэзии также становится содержательнее и многограннее. Нет сомнения, что в совершенстве поэта огромное определяющее значение имеет уровень развития общества. И если в первой половине XX века в творчестве даже самых лучших поэтов отразилось несколько простоватое понимание

закономерностей развития истории, индивидуума и общества, внутренней жизни личности, реальности и других проблем, присущих социальному сознанию того времени, то в конце столетия это сознание не только получило новую окраску, но и в корне поменялось. Изменился, в том числе и взгляд не только на древнейшую историю, но и на новейшую, который ее подлинность излагал так, как было на самом деле, а не по заданным идеологическим установкам. Таким образом, сложности и противоречия, существовавшие в отношениях между индивидуумом и обществом, не исключались из поля зрения и не представлялись легко разрешаемыми. Это все требовало от поэта нового времени, который, как известно, является представителем самого чувствительного слоя общества, не только мастерства и эрудиции, но и исполнения роли проводника прогрессивных идей времени. Естественно, все эти изменения в поэзии прежде всего отражаются в лирических медитативных размышлениях субъекта. Поэтому в лирических медитативных стихотворениях поколения, вошедшего в литературу в восьмидесятые годы, как Фарзоны, Сиявуша, Адиба Худжанди, Суруша, наравне с выражением грёз и надежд юности, свойственным этому возрасту, имеются зрелые размышления о действительности, истории, социальном состоянии общества, порожденные именно этим временем – восьмидесятыми годами.

В творчестве Фарзоны, которая является одной из самых талантливых представителей этого поэтического поколения, отражены существеннейшие особенности поэзии. В данной главе, где рассматриваются медитативные стихотворения, следует отметить, что важнейшей особенностью творчества поэта является лиричность, т.е. самое нежное, милое, любовное выражение эмоций. Это качество преобладает не только в лирических медитациях, но во всех других видах ее поэзии, внося в них теплоту и сердечность. Большинство стихотворений Фарзоны является результатом рефлексии, ассоциативных переживаний, исполненных теплом и свежестью лирических чувств. Виды лирической поэзии, ярче всего проявившиеся в творчестве

Фарзоны со всеми своими родовыми особенностями, представляют ее одним из самых лирических современных поэтов. На достижение поэзией Фарзоны подобных качеств, несомненно, оказали влияние объективные и субъективные факторы, первый из которых связан с новыми веяниями в идеологической жизни общества и снятия прежней удушающей цензуры в литературе, второй – с лирической природой таланта самого поэта. Фарзона появилась именно в то время, когда такая поэзия могла исторически возникнуть и совершенствоваться в своём развитии, и поэтому сумела в своем творчестве воспользоваться всеми возможностями лирической поэзии по углублению внутренних исканий и постижений человека, соответствовавших окружающей действительности и ее правдивому выражению.

Лирические стихотворения с интроспективными размышлениями являются одной из существенных форм постижения человека, к сожалению, редко встречающихся в творчестве исследуемых в данной работе поэтов, но в большей степени использованных в ее творчестве. Такой вид лирической поэзии на протяжении всего творчества Фарзоны встречается чаще, чем газели или другие жанры. Стихотворения «Творец сказок», «Так и проходит», «В уединении мечты» являются именно рефлексивно-медитативными, где определяющее значение имеет выражение внутренней жизни субъекта лирики. В них субъект выражает свои размышления посредством лирических обращений не к какой-нибудь конкретной вещи или явлению, имеющим определенное место и время, а вообще к вещам или явлениям, обладающим отдельными и вместе с тем типическими характерами. Так, к примеру, в стихотворении «Незнакомец» поэт обращается не к какой-то части или детали мира, а к миру в целом, и говорит, что в противоположность его волнениям и суеде она видит себя неживой и совсем забытой всеми. И если не только людской род, который не видит разницы между добром и злом, если даже весь мир не будет дорожить

общечеловеческими ценностями, добро не будет отграничиваться от зла, по отдельности цениться истинная вина и фигуральная, т.е. божественная и человеческая любовь, то такой мир ей незнаком и неприемлем.

Мир, которого вижу каждый день, но опять не узнаю,
Мне кажется незнакомым прохожим [250, 362].

При этом следует отметить, что открытое признание своего неумения противостоять отрицательным, неблагородным, злым людям, событиям и явлениям или же отсутствие сил их принимать тоже является своего рода могуществом. Поэтому кажущее во многих случаях внешнее бессилие субъекта в медитативных рефлексиях Фарзоны приобретает противоположный смысл и становится показателем ее силы, женской нежности и чистого любовного отношения к миру действительности.

В этих медитативных стихотворениях проявляется еще одно отличительное свойство ее субъекта лирики, заключающееся в том, что субъекты стихотворений других поэтов ставят перед собой большие социальные задачи, а субъект лирики Фарзоны, наоборот, с присущей ему скромностью говорит тоном человека, не способного ни на какое стоящее дело. К примеру, в стихотворении «Незнакомец», где субъект представляет самого поэта, говорится: «Так замолчал в этой суматохе мира, // Что даже не верится тому, что я живой» [250, 362], а в стихотворении, названном «Признаю, что я ничто», поэт рассказывает о своем состоянии такими словами:

Больше не возвещай о силе, которой нет у меня,
Больше не нужно отягощать ношу моей жизни,
Ибо я бессильна и нет веры в себя,
Я та обманутая, что, не умея плавать,

В надежде жемчуга бросилась в море.
О, жаль бесплодных стремлений – жемчуг не добыть,
Как освободиться, если нет берега надежды [249, 296].

Это стихотворение Фарзоны написано в то время, когда одно социальное устройство ломалось, а новое еще не создавалось. Такой период истории обычно характеризуется тяжелыми катаклизмами, трудными социально-экономическими условиями, непосильными особенно для интеллигенции, самому незащищенному слою общества. Фарзона, будучи чутким национальным поэтом, больше всех чувствует непосильную тяжесть этих трудностей, и каждый раз выражает ее соответственно своему душевному настрою. Если вдуматься в эмоциональное состояние поэта или же субъекта лирики в творчестве Фарзоны, то можно почувствовать, что в речи поэта о каждодневной жизни появляется реальная печаль, а при погружении в мир собственных надежд и мечтаний слова устремляются в радостный романтический полёт. Эта особенность чаще всего проявляется в тех лирических медитативных стихотворениях, где субъект лирики в большей степени размышляет о собственном внутреннем мире. Подобное взаимодействие реалистического и романтического взглядов на действительность можно проследить не только в отдельных стихотворениях, но и в одном из них, примером чего является стихотворение «В уединении мечты». В этом произведении лирическая личность вначале реалистично говорит о неурядицах каждодневной жизни, затем уходит в мир красоты или своей мечты, чтобы наглядней показать их противоположность. Стихи начинаются следующими строками:

Я закрыл глаза на всех, на все, и углубился
В весеннюю волну, наполненную жасминными духами.
Я благочестивый дьявол, но злословили обо мне

В обществе ночных развратных ангелов [249, 314].

«Я закрыл глаза...», – произносит лирическая личность, жаждущая донести до нас, что она не принимает во внимание несущественные вещи этой жизни, и в другой строке уносится весенней волной своей романтической мечты, наполненной запахом жасмина, но действительность возвращает ее в реальный мир – в общество ночных развратных ангелов. Эта строфа ассоциируется с кораническим рассказом о Сатане [217, 7-8], напоминая о том, что злословия злодеев о добродетельных существуют изначально. В следующих строфах лирическая личность, таким образом, противопоставляет себя другим деталям повседневной жизни, окидывая их критическим и насмешливым взглядом, что наглядно отражает ее отрицательное отношение к ним.

Лирическая личность, которой порядком надоела ложь и двуличная показуха ночных развратных ангелов, отвергая их, с виду приличные и приемлемые, действия, босой идет по городским улицам, чтобы вызвать укоры, которым она противопоставляет свое абсолютное неприятие, указывающее на их ничего не стоящее и пустое существо. Прибежищем лирической личности в таких случаях является всегда или мир грёз, или природа, которая во второй строфе этого стихотворения упоминается как «напевы зеленых лугов». Романтический мотив ухода в мир грёз уводит нас за пределы жизненного бытия, а обращение к природе придаёт новизну и свежесть, сближая поэзию Фарзоны с чувственным миром. Однако отчуждение действительности и принятие мира грёз совершается с целью правдивого отображения ее жизни, к сожалению, не всегда безоблачной, а в большинстве случаев и горькой, как сказано в этом стихотворении:

В ночах, наполненных чудеса ми, в уединении мечты,
Я прогуливаюсь с небесными звездами.

Будучи девушкой, тучей свои слезы
Дарю жаждущим рекам.

Я дочь утреннего ветерка, освободившаяся от себя,
Как ребенок в колыбели, не связанный по рукам и
ногам... [249, 314].

В данном стихотворении лирическая личность в своем романтическом мире сначала прогуливается со звездами, превращает тучи в дождь, а во второй строфе вспоминает о своей, как ветерок, вольности и свободе своих рук и ног, но, неожиданно направляя речь в иное русло, говорит: «Однако мое заявление отдалено от моей сущности, // Как оторван от своих корней Худжанд» [249, 314]. Окончание этого стихотворения свидетельствует о том, что лирическая личность не является тем, о ком говорится в стихотворении, потому что сущность ее бытия оторвана от основы, как от своих древних корней город Худжанд. Этот скачок в сторону от привычного течения русла стихотворения сделан сознательно, чтобы встряхнуть читателя для более эмоционального восприятия содержания, главной мысли. Вместе с тем утверждение, что она тоже оторвана, как Худжанд от своих корней, типизируя трагическое состояние лирической личности, усиливает воздействие, поскольку для каждого человека, в данном случае – поэта, быть оторванным от своих корней является сильнейшей трагедией. К этой трагедии прибавляется еще трагедия среды, города, который окружает его, города, который тоже оторван от своих корней. В размышлениях о тяжести этой ноши и том, кто ее мужественно несет, оставаясь, в сущности, женщиной, естественно, возвышает достоинство, еще действеннее показывая женский дух и мужское самообладание лирической личности. Кроме того, что это стихотворение выражает нежное, изящное чувство, исходящее из женской души дочери тучи и утреннего ветерка, указывается, что та, которая

мужественно носит ношу, непосильную для мужчин, – женщина. При этом следует отметить, что если поэзия может быть мужской или женской, то именно в таком духе, а если лирические личности и отличаются друг от друга, то подобным образом. Данное суждение выражено в предисловии к сборнику стихов афганской поэтессы Холиды Фуруг, принадлежность поэзии которой стала предметом обсуждения: «Я не могу в своих стихотворениях постоянно мыть посуду или же подметать комнату. Но могу сказать, что я в большинстве своих стихотворений вставала на борьбу против угнетения женщин на протяжении длинной истории и моего времени, и это мое видение слой за слоем просматривается в моей поэзии... хочу... сказать, что поэт, подобно мне, принадлежащий женскому роду, и сегодня воспекает в своем творчестве женскую душу. И этого достаточно» [255, с-н]. В случае с женственностью поэзии Фарзоны следует говорить именно о такой женской душе, которая, будучи сильной, в тоже время является нежной и любящей.

Лирическая личность поэзии Фарзоны, выражая всю гамму чувств: радость и гордость, печаль или сожаление, увлеченности молодости и любовь, равнодушие или отсутствие любви, всегда наполнена женской одухотворённостью, чистотой и невинностью. Как уже было отмечено, из ее уст не исходят высокопарные и триумфальные заявления, обычные для субъектов лирики шестидесятых-семидесятых годов. Субъект лирики Фарзоны, наоборот, часто выступает в своих лирических медитациях печальным, бессильным и неуверенным в себе, конечно, не исключая и веру в себя, мотивы радости, то есть живет, как земной человек, ощущая себя, как все, только с той разницей, что он более чувствителен, относясь с сочувствием к недугам других. Рефлексия лирической личности в стихотворениях «Песня молодости», «Одинокий», «Признание», «Тяжба» подобна рассмотренным выше.

Образ субъекта лирики, созданный рефлексией, является одним из многочисленных его вариантов. В этом случае субъект лирики размышляет о

социальных, духовных, философских проблемах, и мысли, появляясь в его собственном мире, направляются опять в тот же мир. «Я», говорящий в этих стихотворениях, обращает свои слова опять к тому же «я», поэтому использование эмоциональных рефлексий является подходящим средством для создания интроспективных размышлений.

Таким образом, в поэтических произведениях, созданных во второй половине XX века, начиная от известных поэтов, достигших верха совершенства в своём творчестве, и кончая молодыми, входившими в литературу в последние десятилетия, субъект лирики выступает в различных ипостасях, сопровождающихся разносторонними размышлениями, рефлексией, самоанализом. Горизонты его проявления широки до такой степени, что охватывают даже противоположные полюса. Если в стихотворениях таких поэтов, как Мирзо Турсунзаде и Аминджон Шукухи, соответствие обществу и социальным идеям было критерием гражданской сущности субъекта, то в стихотворениях Бозора Собира последних лет противоречия с обществом приобрели человеческую и гражданскую значимость. Разумеется, что это явление до конца прояснится в случае, если в процессе его анализа будут учтены все факторы времени и реальной действительности.

ГЛАВА 2. ТАДЖИКСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ МЕДИТАТИВНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Медитативно-изобразительная лирика – вид лирического рода поэзии, в котором определяющее значение имеют эмоциональные размышления субъекта лирики, воссоздаваемые изобразительно-выразительными языковыми средствами. Теоретик литературы Г. Н. Пospelов, назвав этот вид поэзии медитативно-изобразительным, так определял его свойства: «...лирическая медитация развивает в себе свой собственный мир

предметной изобразительности, иногда очень богатый и разнообразный» [159, 102]. Вполне естественно, что такой вид лирической поэзии, по сравнению с чисто медитативными раздумьями, встречается чаще, потому что поэт при отображении своих эмоциональных раздумий, обращается к действительности с целью их сопоставления для более чувственного, вещественного выражения. В результате соприкосновения сознания с реальностью внешний мир с его событиями, взаимоотношениями между людьми и условиями, в которых находится поэт, определенным образом воздействует на него. Поэтому поэт, выражая эмоции, использует представления и переживания, полученные от соприкосновения с реальностью, предметы и события которой закрепляются в его сознании в осязаемых вещественных образах.

Каждая эмоция, выражаемая лирическим поэтом, подспудно подводит нас к восприятию его представлений, размышлений, знаний о реальной действительности. Отсюда следует, что образы внешнего мира, избранные им для выражения собственных чувств, переживаний и эмоциональных раздумий, могут приобрести типичность, ибо они, сознательно или бессознательно, подобраны для отражения содержания, соответствующего творческому замыслу поэта, исходящему из его собственного опыта. Сущность проблемы заключается в определении соотношения размышлений поэта с бытием мира, являющегося носителем данных образов. В этом плане примечательно утверждение, высказанное по этому поводу немецким искусствоведом Хорстом Редекером: «Действительность, прежде чем становиться символом, должна пройти через творца», поскольку жизнедеятельность творца является «значительным элементом содержания художественного произведения» [174, 58].

Символ, образ только тогда способен отражать художественную идею, когда проходит сквозь эстетического мира поэта. Как известно, мысль имеет нехудожественную, нематериальную, логически отвлечённую форму, и если

при этом используются элементы предметного мира, они выражают только вещи, не являющиеся образом. Лирическое восприятие превращает логическую мысль в художественную, а творческое видение превращает вещь в образ и, наделяя определёнными качествами, конкретизирует и вместе с тем подготавливает ее для выражения более широкого обобщающего содержания. Например, когда произносятся слова «дерево», «небо», «река», имеются в виду абстрактные дерево, небо, река, не обладающие конкретными качествами и не способные донести какие-либо чувства и переживания, кроме общего представления о себе. Но когда поэт, наделяя их определёнными чертами, превращает в образы, тогда они способны выражать такие соответствующие им понятия, как зелень, цветение, широта и высота, кипучесть и молодость и т.д. В этой связи «...часто мы через характеристику конкретного и индивидуального стремимся выразить большое и общее понятие, общее свойство или явление. В этих случаях мы мыслим образно» [103, 15].

Таким образом, в лирической медитативно-изобразительной поэзии помысел и изображение, совмещаясь, создают образное художественное мышление, выражающее общее понятие посредством отдельной, обособленной вещи. Это общее свойство поэзии различается в творчестве каждого поэта степенью использования в соответствии с его художественным дарованием. От внимательности и проницательности поэта зависит видение единичных, индивидуальных, неповторимых явлений, а от опыта каждодневной творческой деятельности степень обобщения и типизации. Вещь, воспринятая образным взором поэта, проходя через его эмоциональное восприятие и индивидуальное сознание, получает новую форму и окраску и, выйдя за пределы своего чистого вещественного понятия, приобретает новый образный, художественный оттенок и возможность вызвать ассоциативные чувства и переживания. Но, несмотря на все это, в лирической медитативно-изобразительной поэзии эмоциональные раздумья

превалируют над изображением, влияя на него, потому что в этом виде поэзии сознание и личность поэта имеют определяющее значение. Но обращение поэта к вещественному миру и создание образов из его деталей несравненно расширяют возможности выражения эмоций. Из этого следует, что диапазон охвата действительности лирической медитативно-изобразительной поэзии, по сравнению с лирической медитативной поэзией в целом, значительно шире, потому что обращение к предметному миру предоставляет большие возможности для разнообразного выражения внутреннего и внешнего состояния субъекта лирики.

В этом виде поэзии внутренняя жизнь, эмоциональные раздумья, выраженные «я» поэта, лирической личностью, автором, повествователем, во всех случаях являются значительными, поскольку они вызваны в результате его взаимоотношений с людьми и элементами материального бытия. Насколько внутренняя жизнь и эмоциональные раздумья поэта богаче, настолько шире, глубже и многограннее им охватывается вещественный мир, воплощается художественная правда его мира и созданных им образов. В лирических медитативно-изобразительных стихотворениях субъект лирики не только выражает свои чувства и размышления, но и, обращаясь к внешнему миру, отбирает из него вещи, детали для чувственного, опредмеченного оформления эмоций. Эти вещи и детали, составляя реальную, действительную основу стихотворения, создают контуры бытия, где субъект лирики обитает со своими чувствами и размышлениями.

Вещи, детали материального и природного мира, соединяясь с эмоциональными раздумьями, становятся объектом изображения, и в художественной структуре каждого стихотворения могут соотноситься по-разному в зависимости от творческого замысла поэта. Они в принципе не имеют самостоятельной функции и использованы для более совершенного и опредмеченного выражения эмоциональных размышлений и переживаний субъекта лирики.

При этом будет уместным указать на то, что выражение понятий посредством использования различных видов художественных средств – аллегории, сравнения, метафоры, намеков, олицетворения – возникло в незапамятные времена, когда еще не сформировался ни один из видов художественного творчества. Как отмечает известный культуролог Э. Тейлор, «современный поэт и до сих пор, ради живописности, пользуется метафорами, которые в устах варвара являлись действительной помощью для изъяснения его мысли» [222, 163]. Древний человек изъяснялся метафорами, «заимствованными из природы не ради поэтической аффектации, но просто ради того, чтобы подыскать самые ясные слова для передачи своих мыслей» [222, 163]. Поэтому, чем древнее литература, тем больше в речи метафор, иных художественных средств, ибо этого требовала сама жизнь.

В представлении человека первобытного общества, имевшего самую тесную связь с миром природы, сама природа, вещи и ее события считались одушевленными, живыми. Такое понимание бытия явно просматривается в мифологии, сказках, позже в первой религиозной книге человечества – Авесте. К примеру, во второй части «Ясны» в Гатах 63 – одних из самых лучших песен, в обращении к водам, землям, травам возвещается:

«О воды! О земли! О травы!

О Амеша-Спента, добрые добродетельные цари!...

О ашаваны! О наилучшие из щедрых!

Это воздаяния желаю от вас всех богов...

То, что является величием этого, то, что является лучше этого, то, что является красивее этого, и то, что является ценнее этого, пошлите мне, о боги...ашаван! [6, 185]. В этих несравненных поэтических песнях все стихии одушевлены, оживлены и созданы для радостной жизни человека. Они не

только дружат с людьми и помогают им, но и между собой имеют дружеские, близкие отношения.

Эта древняя традиция глубоко и широко укоренилась в сознания людей, поэтому смысл и содержание стихотворений, где предметный мир, к которому непосредственно обращаются, олицетворяется, с лёгкостью воздействуют на чувство и сознание человека. Способ выражения духовного мира, осуществляемый прямым олицетворением элементов живой природы, особенно при непосредственном обращении к ним, широко используется устным народным творчеством. В народных песнях, четверостишиях, двустишиях обращение к олицетворённым элементам природы, например, к дереву, птице, реке, горе, степи и т.д., является самым естественным, распространённым способом раскрытия душевных тайн лирической личности.

Традиция одушевления вещей и состояния природы, олицетворение всевозможных её проявлений, была перенесена в письменную литературу, что проявилось во всём своём многообразии в таджикской поэзии, насчитывающей тысячелетнюю историю. Данная практика широко используется и в современной поэзии, даже теми поэтами, творческий стиль которых формировался в большей степени на основе классической письменной поэзии, а не на устной народной.

В медитативно-изобразительных стихотворениях субъект лирики для выражения эмоциональных раздумий и переживаний обращается к миру природы, вещей и событий, и, олицетворяя их, устанавливает связь между своим душевным состоянием и бытием, событиями внешнего мира. Во второй половине XX века субъект лирики в медитативных рефлексиях и в стихотворениях, обращённых к олицетворённым предметам, М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо и других поэтов, демонстрируя свои внешние проявления и внутреннее состояние, уделяет большее внимание не социальной направленности, а своим индивидуальным особенностям. Но не

следует думать, что выражение духовного мира человека в творчестве указанных поэтов до второй половины века не принималось во внимание. В лирической поэзии прежних десятилетий тоже отражались психологические переживания субъекта лирики, но не имели такого значения в познании человека, которое получили теперь.

Когда поэт, обращаясь к вещи или изображая ее, выражает свои эмоции, то имеет больше возможностей для более чувственного, реального её оформления. Медитативно-изобразительная поэзия в творчестве М. Турсунзаде наряду с простым выражением духовного мира индивидуума умело используется для отражения социальных идей времени. Субъект его лирики, обращаясь к элементам природы, например, реке, горе, земле, дереву и тому подобным, одухотворяет и олицетворяет их, и, таким образом, изображает свои переживания. Выходит, что для более наглядного, чувственного и действенного выражения содержания стихотворения олицетворение, одушевление предметов материального мира является одним из самых плодотворных художественных средств.

Выбор объекта обращения определяет идейно-художественную позицию автора, способствуя более выпуклому выражению его мысли. Например, в нескольких стихотворениях М. Турсунзаде, в том числе, «Река Ганг» (1947), «Горная река» (1959), «Река Душанбе» (1963), «Песня реки» (1968), «Моя река» (1971), река олицетворяется, потому что, выражая смысл движения, обновления жизни, отчётливо показывает одну из основных идей его поэзии. Выбор объектом изображения именно реки связан с идейной программой поэта, согласно которой жизнь народа и страны всегда необходимо изображать в движении вперед. Это является доказательством наличия в лирической медитативно-изобразительной поэзии идейного сознания, выбравшего именно этот элемент природы. Однако в творчестве прочих поэтов, имеющих противоположную идейную позицию, данный символ может трактоваться иначе и выражать совершенно другой смысл. В этом

случае изображение элементов природы создаёт не только тематическое своеобразие, но и проблемное, на основе анализа которого можно определить мировоззрение автора.

Стихотворение «Моя река» М. Турсунзаде начинается с обращения к ней лирической личности и высказывания своих гражданских мыслей. Лирическая личность делает замечание реке, что время стало иным, и «твой край плодоносным», достигая замечательных успехов, но ты такой же осталась, какой была. В этом замечании высказана социальная идея поэта, указывающая на новые победы и достижения его страны. Поскольку цель выражается не прямо, а посредством беседы с рекой, ее идеологическая установка некоторым образом затушевывается: «Моя река, другим стал мир, // А ты все та же, та же, // Твой край стал плодоносным, // А ты все та же, та же. // Мое время стало временем уменья, // А ты все та же, та же. // Засверкались глаза и сердца, // А ты все та же, та же») [237, 104]. Перевод Я. Козловского.

С целью усиления экспрессии своих социальных размышлений поэт, обращаясь к реке, олицетворяет ее и беседует с ней, как с человеком. Этот стилистический прием широко применяется в устном народном творчестве, а Мирзо Турсунзаде использует фольклорные приемы для более эмоционального выражения своей художественной идеи.

Поэт, с одной стороны, делает замечание реке, что она осталась «...все та же, та же», с другой же, высказывает свое очарование, любовь и гордость за реку, которая качает «ладью ночей», вся «в звездах... пока заря не встала», «и, облачаясь, в облака... о скалы рвать бока не перестала». В этом стихотворении одно изображение, не развивая другого, налагается на первое, и все это, усиливая вещный мир стихотворения, предстает в виде картины, выражая эмоциональные раздумья и переживание лирической личности.

В каждом стихотворении олицетворение изображаемого объекта может создаваться различными лексическими и художественными средствами. В

четырёх из пяти вышеназванных стихотворениях (кроме «Река Душанбе») река олицетворяется в результате обращения к ней поэта словами «моя река, ты все та же, та же», т. е. посредством личного местоимения «ты» и указанием – «все та же», создающими впечатление непосредственной, сиюминутной беседы лицом к лицу. Несомненно, такой способ создания олицетворения оказывает большее воздействие, поскольку читатель чувствует себя собеседником, его заинтересованность усиливается, в результате он незаметно, невольно отдается течению раздумий и переживаний поэта. Поэтому агитационная направленность анализируемых стихотворений не воспринимается как пропаганда, а может расцениваться, как слова, произнесённые самим читателем.

Природа разных стран, наряду с отличительными чертами, имеет в то же время много общего, схожего. Своеобразие творчества поэтов в большей степени проявляется в изображении именно этого сходства. К примеру, в азиатских странах, особенно Центральной Азии и на Кавказе, горы и горные хребты не только покрывают основную часть территории, своими вершинами достигая небес, но и широко представлены в их поэзии.

В стихотворениях Мирзо Турсунзаде другим элементом природы, обращаясь к которому лирическая личность изображает свои переживания, являются горы, в чем нет ничего удивительного, по меньшей мере, потому, что таджикский поэт, впервые открыв глаза, увидел горы, которые, как известно, на девяносто три процента составляют ландшафт его родины. В стихотворении Мирзо Турсунзаде «Песня гор» (1975) сказано так:

Я с рожденье своего верен горной вышине,
Я на век влюбился в них, часто вижу их во сне

[237, 89].

Перевод В. Цыбина

Горы и горные хребты как элемент или как объект изображения, посредством которых лирическая личность выражает свои эмоциональные раздумья, встречаются в творчестве Мирзо Турсунзаде изначально, например, в стихотворениях «Таджикским горам» (1940), «Хранителю сокровищ» (1946), «Бадахшан» (1947) и др. Правда, его лучшие стихи об этом были написаны во второй половине XX века в годы расцвета творчества поэта. Стихотворения «Сияющие вершины» (1959) (русский перевод С. Липкина «Вершины»), «Человек и гора» (1967), «Песня гор» (1975), в которых выражен более глубокий взгляд, живо изображаются душевные переживания, занимают значительное место в его творчестве. Вполне естественно, что композиция вышеназванных стихотворений различна: если одно начинается непосредственно с изображения гор, другое – с рассказа поэта или повествователя, третье – с непосредственного обращения лирической личности к горе. Но во всех имеется одно общее свойство: горы непременно олицетворяются. В стихотворении «Сияющие вершины», начинающемся со слов лирической личности, обращенных к другу: «Я среди гор, друг! // На высоте я гнездо строю, друг» [238, 105], поэт в восьмом и девятом двустишиях в нарративном описании олицетворяя гору, говорит: «Ответный голос услышу от горы, // Может быть, скажет: «Давай, мой сынок! // Измени немного тему, // Изобрази мое величие» [238, 105].

В других стихотворениях горы также олицетворяются разными способами для придания им человеческих качеств.

В лирических медитативно-изобразительных стихотворениях Мирзо Турсунзаде, как видно, наряду с олицетворением гор и рек, одушевляются и другие элементы природы, в том числе, орел, дерево, утренние птицы и т. д., каждый из которых выполняет определенную художественную функцию, одновременно обогащая вещный мир стихотворения. Кроме этого в поэзии Мирзо Турсунзаде часто используются предметы, созданные руками человека, также служащие для изобразительного отражения эмоциональных

раздумий субъекта лирики. К примеру, в стихотворении «Перо» (1975) поэт, олицетворяя перо, но завуалировав себя третьим лицом, говорит о тайнах и достоинствах пера, которые, несомненно, относятся и к нему, поскольку пером водит поэт:

Рассказало оно, – если мудр человек,
То оно добродетельно служит свой век...
А коль выродку вдруг в руки я попаду,
Непременно накличу я людям беду [237, 18-19].

Перевод Л. Щипахиной

Перо, таким образом, раскрывая тайны своей души, говорит о том, что если оно попадет в руки «благородным», то будет проповедовать «правду» и служить достижениям успехов, а если попадет в руки «выродку», то может сделать «тюрьмою мрачнейшей...свет» и принести «человечеству тысячи бед». Как показывает анализ данного стихотворения, олицетворённое перо высказывает социальные и моральные суждения лирической личности.

Мухаммеджан Шакури Бухорои в своем исследовании отмечает, что поэзия Мирзо Турсунзаде второй половины XX века в большей степени характеризуется духовно-нравственным содержанием: «В этот период (1960-70 г. г. – А. Х.) тенденция к философскому обобщению получает в определенной мере классическую окраску наставления и мудрости. Некоторые черты назидательности в поэзии Турсунзаде усилились в шестидесятые годы и прослеживаются в стихотворениях «О, поэт» (1962) (русский перевод – «Поэт»), «Высокое гнездо» (1968), «Перо» (1975), «Друзей не теряй» (1975) и др. Любовь к нравоучительности приблизила поэзию Турсунзаде к классическому обобщению социальной действительности. Этим способом Турсунзаде, отойдя в конце жизни от политизации, подошел к общечеловеческим ценностям» [282, 422-23].

В этой связи хотелось бы отметить, что когда слова назидания в медитативно-изобразительной поэзии обращены лирической личностью к вещи, объекту, то они способствуют более глубокому познанию философии жизни и широкому художественному обобщению действительности.

Подлинная литература, и особенно лирическая поэзия, в корне противоречат заданности образа человека. Облик человека в литературе должен создаваться каждый раз в тесной взаимосвязи с темой и содержанием произведения новаторски, не повторяясь, в соотношении с пространством и временем, особыми историческими, природными условиями и творческим методом своего создателя. Исследователи гражданской лирики Мирзо Турсунзаде отмечали, что субъект его поэзии в большей степени, чем у других поэтов, отражает качества человека времени – патриота, созидателя, борца за свободу и мир на земле, словом, истинного гражданина. И сам Мирзо Турсунзаде в своих статьях и выступлениях, указывая на этот факт, считал задачи поэзии и политики схожими. Но, не смотря на это, его лирическая личность, по сравнению с поэтами второй половины XX века, остается для читателей самой любимой и интересной, поскольку обладает богатым духовным миром.

Одной из основных причин того, что лирическая личность поэта интересна и любима, является то, что М. Турсунзаде, пропагандируя свои социально-политические идеи, не теряет своей человечности, оставаясь чувствительным, душевным, сочувствующим, влюбленным, добрым, словом, носителем самых лучших человеческих качеств. Его лирическая личность в непринужденной беседе сообщает о больших нравственных, политических, социальных проблемах задушевно, без особого давления, как об одной из сторон своей личной жизни.

Мирзо Турсунзаде умело пользуется этим приёмом и в своей любовной лирике, придавая своим гражданским размышлениям сердечность, отличным примером чего служит стихотворение «Чего еще ты хочешь?». В этом

стихотворении, выражающем чувства лирической личности, обращенные к возлюбленной, большое значение имеет не только эмоциональная рефлексия, но и гражданская активность в борьбе за свободу и равенство. Хотя внимание субъекта сконцентрировано на любви, но не остаются в стороне и проблемы вселенского характера, точнее, они представляются глазами влюбленного, и потому во время выражения самых дорогих, личных переживаний поэт все-таки остается рупором времени. Лирическая личность, в первой строке признающаяся возлюбленной словами «Твое господство признаю. Чего еще ты хочешь?» в последующих строках, углубляя свое признание, разделяет его на интонационные отрезки, и произносит по отдельности, намного увеличивая эффективность этого признания.

Твое господство признаю. Чего еще ты хочешь?

Когда пою – тебя пою. Чего еще ты хочешь?

На имя записал твое – и подпись заверил –

И жизнь мою, и смерть мою... Чего еще ты хочешь?

[237, 98].

Перевод С. Липкина

Традиционный образ влюбленного раба, созданный в персидско-таджикской поэзии, во второй строфе внезапно изменяется, лирическая личность превращается в бунтаря, требующего свободу и показывающего качества гражданина, человека, отстаивающего свои права. Поскольку Мирзо Турсунзаде в сознании современников запечатлелся как борец за свободу и мир во всем мире, качества приобретенные рабом, т. е. борцом за свободу, применимы к лирической личности его стихотворения. Жизненный опыт поэта помогает более совершенному пониманию стиха и значительности его содержания.

Лирическая личность в любовных произведениях М. Турсунзаде социально активна, но будучи нежно влюбленной, печалится в разлуке, что и

передается в романтических тонах в стихотворении «Близка звезда». В медитативно-изобразительной поэзии, где душевные тайны и эмоциональные раздумья лирической личности окутывают собой сияющую, но недостижимую, как звезда, возлюбленную, присутствуют и такие детали бытийного мира, как гора, вершина, крыша, луна, небо, река, куропатка, которые в отдельности служат для опредмеченного отражения любовного переживания. Большинство этих деталей свойственно поэтическому миру, они традиционны, но не являются шаблонными, а, будучи многократно использованными, не представляются чуждыми и вызывают собой определенные эмоциональные реакции. Кроме того, в творчестве Мирзо Турсунзаде присутствуют некоторые вещи, использованные если не впервые, то в числе первых. Например, каблук (*пошна*). Этот предмет был замечен автором настоящего исследования впервые в таджикской современной поэзии в стихотворении «От шутки до любви» (1965) Гафара Мирзо.

В этом стихотворении каблук употреблён в качестве детали обуви возлюбленной, поскольку не является центральным образом стихотворения. А в стихотворении «Стук каблучков» (1967) Мирзо Турсунзаде, наоборот, является основным элементом, вокруг которого происходят события и высказываются эмоциональные переживания поэта. Каблук как вещь обыкновенная в персидско-таджикской поэзии не популярен, не занимает особого места, но в данном стихотворении превращается в намек на возлюбленную, его стук служит для выражения любовных чувств. И хотя каблук является частью грубой материальной вещи – обуви, стихотворение выдержано в романтическом стиле, подобно первой строфе.

Пал не дождь с облачков – слышу стук каблучков,
Вылетаю на звук каблучков.
И, как след светлячков, вижу след каблучков,
Значит, ты, дорогая, прошла [237, 107].

В этом стихотворении не только сердце начинает плясать от того, что слышит стук каблучков, но и лирическая личность, пораженная, идёт за его стуком. Весь город, берега реки, озера и даже весь мир расцветают от этого стука, выступая наглядным примером романтических преувеличений персидско-таджикской поэзии. Несмотря на то, что в стихотворении для создания образа возлюбленной использована реалистическая деталь, но чувства и переживания лирической личности выдержаны в традиционном романтическом духе. В переводе Я. Козловского на русский язык стихотворение приближено к действительности, чего требовала реалистическая традиция русской поэзии.

Таким образом, в стихотворения Мирзо Турсунзаде беспрепятственно входят каждодневные события, бытовые детали, создавая предметную изобразительную основу для выражения реальных раздумий и чувств лирической личности. Большинство стихотворений Мирзо Турсунзаде является результатом эмоционального осмысления какого-нибудь события, вещи или выражения психологического состояния поэта, являющихся определенной отправной точкой, примером чего являются стихотворения «Золотое кольцо» (1959), «Пыль дорог» (1965), «Родина» (1965). Поэтому соотношение душевного состояния лирической личности и действительности, окружающей его, достигается не по заранее определенной схеме, а каждый раз особым путем, с указанием характера этих отношений, что является признаком естественной душевной потребности создания того или иного стихотворения.

Во всех внутренних и внешних проявлениях лирической личности в медитативно-изобразительных стихотворениях значительная роль принадлежит изображению вещного мира, поскольку сам род лирической поэзии основывается на опредмеченных раздумьях и переживаниях. В связи

с этим изменение взгляда на лирическую личность приведет и к переосмыслению вещественного мира, являющегося основой изображения, и наоборот, изменение взгляда на вещественный мир внесёт свои коррективы в выражение духовного мира как базы эмоционально-чувственных раздумий.

Когда лирическая личность выражает своё эмоциональное состояние, обращаясь к вещи или человеку, то есть к объекту, это в большинстве случаев влечёт за собой возникновение двух образов – образа лирической личности и образа объекта, к которому она обращается. Этот способ создает для лирической поэзии неограниченные возможности выражения эмоциональных раздумий и отражения вещей, тем самым отрицая распространенное мнение об ограниченности охвата лирической поэзией различных сторон жизни. Проблема в силе таланта поэта, а не в возможностях вида, действительно неограниченных, потому что лирическая личность без каких-либо стеснений может обратиться к любому объекту, выразить свой внутренний и внешний мир, и вместе с тем, тему своего обращения, в любое время и в любом пространстве, в необходимом ему ракурсе, настроении, пафосе. Если при выражении эмоциональных рефлексий поэт в большинстве случаев пользуется отвлечёнными понятиями, то в своем обращении к вещи, объекту в основном использует слова, изображающие действие, т. е. вещественные, действенные, имеющие огромные возможности охвата самых различных тем и содержания.

Этот способ самовыражения лирической личности, обращающейся к объекту, в поэзии второй половины XX века встречается чаще, чем собственное самовыражение, потому что дает больше возможностей обращения к миру действительности, чего особо требовали принципы социалистического реализма в поэзии. В этом, конечно, нет ничего предосудительного, но считать поэзию, представляющую эмоциональные раздумья лирической личности, незначительной, ограниченной только своим собственным миром, тоже не всегда соответствует действительности. В

первую очередь необходимо исследовать ценностное значение обоих миров, а не предпочитать один другому только из-за того, что первый является самовыражением, а второй выражает внешний мир.

В творчестве Аминджона Шукухи изображение внутреннего и внешнего мира в большинстве случаев гармонично сочетаются. Кем бы ни был субъект его стихотворений – лирической личностью, самим поэтом или повествователем, они не противопоставляют себя миру бытия, а определяют свое место в его многообразии. Поскольку в стихотворениях Аминджона Шукухи реальный мир всегда сопряжён с духовным, то индивидуальный лирический мир охватывает события, радость и печаль, сомнения и действия, словом, различные проявления внешнего мира. Если в творчестве поэта духовный и реальный мир одинаково соотносятся, то при этом углубляется реалистичность поэзии, превосходно показывающей всесторонне сложные, противоречивые и вместе с тем истинные чувства и эмоции субъекта лирики. В таких стихотворениях поэт показывает своё истинное лицо, доходя до глубин своей души.

В медитативно-изобразительной лирике содержательность и естественность выражения чувств и переживаний субъекта зависит от степени использования деталей вещественного мира. Лирическая медитативно-изобразительная поэзия знаменательна тем, что в процессе творческого осмысления вещь приобретает индивидуальный характер, а человек становится более опредмеченным, чувственным и зримым. Подобный вывод, несомненно, следует только после полного прочтения стихотворения, но иногда бывают случаи выявления вышеуказанных особенностей на примере нескольких строк или строф. Это касается стихотворений, посвящённых разным темам – любовным, нравственным, социально-политическим, таких как «Весна зимою», «Из зеленой планеты», «Оконные шторы», «До дня встречи» и других.

В стихотворении «Оконные шторы», отражающем послевоенные (Великая Отечественная война 1941-1945г.г.) эмоции и размышления лирической личности, основной темой стихотворения являются оконные шторы, способствующие реалистическому восприятию действительности. В первой строфе картина жизни шестидесятых годов, когда в обществе царили мир и спокойствие, выражается игрой солнца волнами «красивых небесного цвета» штор в окнах с «золотыми пальцами», образуя идею стихотворения – пропаганду советского образа жизни.

Когда на окнах каждого дома ночью и днем
Качаются красивые, небесного цвета шторы,
Солнце на этом символе счастливой жизни
Играет радостно своими золотыми пальцами [330, 52].

В следующей строфе поэт, говоря о положении штор, которые, увидев душевную радость жителей, «весело взмахивают крылами», намекает на счастливую жизнь народа. Изображение оконных штор, то есть темы стихотворения, становится центром стиха, превращаясь в символ. Далее эмоциональная рефлексия уводит поэта в созидательную деятельность людей, собравших «груды «белого золота», создавших «спутник луны», «улиц...светящийся огнями город», восхваление рук, добывающих уголь и формирующих кирпичи. Поэт не избегает изображения черной работы, непоэтических вещей – угля и кирпича, а, наоборот, помещая их в центре стихотворения, превращает в поэтические детали.

Несмотря на то, что в некоторых других строфах данного стихотворения преобладают публицистические ноты, но вещественная реалистическая основа остается устойчивой, потому что поэт старается соблюдать критерии поэтичности и агитации. Публицистичность седьмой строфы, в которой обозреваются трудовые поля, как «новые земли и плодоносные сады»,

«пастбища... объятия индустрии», «лист поэта, рано встающего утром» в других строфах приглушается, и стихотворение приобретает в большей степени вещественную, изобразительную и чувственную основу. Восьмая строфа, где речь идёт о том, что поэт и его народ для того, чтобы стали «шторы розовыми», «отдали жизнь и кровь» и стали «победителями», подготавливает почву для лирического отступления, в котором изображается состояние народа в годы войны.

Помним мы, как черные перья вороны,
Шторы натянули на каждое окно,
Чтобы враг не увидел смеющееся лицо лампы,
Мы страдали от черноты ночей несчастья [330, 53].

Как видно из вышеприведённых примеров, шторы меняют цвет в зависимости от условий жизни: в спокойное время они розовые, в военные годы – цвета вороньего оперенья, выражая состояние жизни поэта и народа. Десятая строфа, заключительная, возвращается к настрою первой строфы, где звучали веселье и радость, что придает композиции стихотворения «кольцевую» форму. Возвращение к начальному мотиву стихотворения и его «кольцевая» композиция влекут за собой безукоризненность архитектоники и завершенность содержания, усиливая его эмоциональное воздействие. В этом стихотворении совмещение изобразительно-выразительных интонаций эмоциональных раздумий создаёт необходимое единство двух разноплановых сторон. В вещественном, изобразительном плане присутствуют не только такие элементы природы, как солнце, река, водопад, но и такие творения человеческих рук, как дом, шторы, спутник луны, которые, являясь частью культурной жизни, конкретизируют время, чувства и переживания поэта.

В творчестве Гафара Мирзо стихотворения «Базар продающих цветы» (1956), «Память любимого человека» (1960), «Гром и молния» (1960), «Камень из ущелья Хинг» (1974), «Град 1975 года» (1975), «Опыт старца-угнетателя» (1995) принадлежат к числу лирических медитативно-образительных стихотворений, в которых роль субъекта лирики весьма велика. В некоторых из этих стихотворений значительное место занимает выражение чувств, раздумий и переживаний, в некоторых других – изображение или лирический рассказ. Стихотворение «Базар продающих цветы», написанное разговорным стилем, резко отличается от других стихов Г. Мирзо особенностями выражения эмоций, своим языком. В начале стихотворения поэт, обращаясь к читателю от имени третьего лица, задается таким вопросом: *“Надонам, дидай ё не // Ту, эй хонандаи ҷонӣ, // Ки дар навруз аз кӯҳсор // Чавону тир дар бозор // Биёрад гул, фурушад гул, // Чу дар бозор ҷӯшад гул. // Биё, бозори онон бин, // Ту ҳоли гулфурӯшон бин”*[124, 71]. – («Не знаю, видел или нет, // Ты, о дорогой читатель, // Что на Навруз с гор // И стар, и млад // Приносят цветы, продают цветы // Что базар кипит от цветов. // Приди, посмотри их базар, // Посмотри на продающих цветы»). Такое вопросительное обращение поэта сразу вводит читателя в мир его переживаний. Читатель, которого поэт желает сделать своим собеседником, с первого момента чувствует его душевное состояние, что удовлетворяет одному из основных условий поэзии: умение поэта убедить читателя в искренности своих слов. Размер хазадж мураббаъ, который создается повторением **мафойлун мафойлун** и состоит из восьми слогов, содействует беседному тону стихотворения. Слова и словосочетания «не знаю», «видел, или нет», «дорогой читатель», «стар, млад», «кипит базар» способствуют созданию естественного тона беседы. После первой восьмистрочной строфы следует четырехстрочная, где поэт хвалит свои цветы от имени третьего лица: «– Цветок Навруза взошел, // Душистым сделал мир. // Смотри, он разветвленный, // Это – невеста весны» [124, 71].

Другие продавцы цветов в последующих строфах тоже начинают хвалить свои цветы и, естественно, обращаются к миру вещей и природы, чтобы найти метафоры, сравнения, гиперболы для создания более яркого образа своих цветов. Изобразительно-выразительные средства расширяют вещественную, изобразительную основу стихотворения, усиливая эмоциональное воздействие. Двумя-тремя словами набрасываются штрихи к портрету человека с истинно народным характером, возникающему в представлении читателя. Таким образом, в одном небольшом лирическом стихотворении, построенном на основе вещественного изображения эмоциональных переживаний, можно выделить несколько интересных народных характеров, обрисованных небольшим количеством слов.

Как уже было выше отмечено, анализируемое стихотворение воссоздаёт стиль народного разговора, диалога, что не явилось препятствием для свободного использования элементов вещественного мира, а, наоборот, способствовало художественной изобразительности поэтического содержания. В частности, название цветов – «цветок Навруза», подснежник, желтый цветок, вороний след, кошкин след и тюльпан, символ весны – создаёт в представлении читателя многоцветную картину весны, которая надолго сохранится в памяти. Это стихотворение от начала и до конца наполнено красками, запахами, голосами беседующих, призывами, движением, кипением эмоций, восторгами, которые в заключительной строфе достигают своего апогея. Для выражения всего эмоционального всплеска цветочного базара, своих чувств и переживаний поэт заключает последние строки одностопным стихом, усиливая его динамику: *“Бирав, гул бин, // Бирав, гул бин: // Ба пеши бар, // Ба тори сар, // Таги тоқй, // Лаби локй // Ба ҳар тўше, // Баногўше, // Ба дастон ҳам, // Гиребон ҳам, // Ба кокул – гул, // Ҳама – гул... гул...”* [124, 73] – («Иди, увидь цветы, // Иди, увидь цветы, // Спереди, // На голове, // Под тюбетейкой, // У платка, // На каждой

груди, // Над ушами, // И на руках, // И на воротниках, // На косичках – цветы,
// Все –цветы... цветы...»).

В этом стихотворении Гафара Мирзо превосходно применён стиль народной лирики, на которую поэт опирается в своем творчестве с целью выражения особенностей народного сознания, характера, и вместе с тем совмещаются изобразительно-выразительные способы отображения чувств и эмоций.

Лирические медитативно-изобразительные стихотворения Мумина Каноата в большинстве случаев отличаются мастерством совмещения выражения эмоциональных раздумий и вещественной изобразительности. Так, например, в его стихотворениях «Звезда моей земли», «Величие и скромность» из цикла «Земные звезды» (1962), «Волна стали», «Волна песни» из лирической поэмы «Днепровские волны» (1963), «Водопад» (1965), «Исфара» (1966), «Не уходи, мой белый лебедь» (1966), «Весенние птицы» (1987), чувства и размышления лирической личности выражаются совместно с изображением определённого состояния природы, ее деталей или сквозных образов. В результате элементы духовного мира отображаются со всей чувственностью, красотой, и, вместе с тем, со всей напряженностью и контрастностью.

Локализация в центре стихотворений вещественных образов, изображённых в соответствии с требованиями формы и содержания с различными оттенками и экспрессивностью, способствует более выпуклому воплощению их идеи. Иногда данные образы не в состоянии непосредственно выразить необходимый смысл, но поэт, подбирая к ним новые необходимые качества, расширяет возможности для отражения требуемого содержания. Наделение образа новыми качествами, многократно усиливающее его экспрессивность и эмоциональность, встречается в стихотворении «Водопад». Лирическая личность в этом стихотворении выражает свою любовную страсть и переживания не лично возлюбленной, а

водопаду, в котором видит свидетеля своей первой любви. Такой приём признания в любви, при котором объяснения направлены не возлюбленной, а её символу – водопаду, позволяет выразить юношескую любовь беспрепятственно, со всей нежностью и полнотой, поскольку влюбленный не всегда в состоянии выразить свою любовь лицом к лицу так, как он ее чувствует и переживает в действительности. В этом опосредованном выражении эмоциональных раздумий лирическая личность чувствует себя свободной и имеет возможности использовать все свойства водопада для вещественного, чувственного, осязаемого отражения своей юношеской любви, что, безусловно, намного усиливает эмоциональное воздействие произведения. Стихотворение начинается с обращения лирической личности к водопаду, значит, водопад с первых слов олицетворяется, наделяется самыми лучшими человеческими качествами, такими как сердечность, взаимопонимание, заботливость, отрадность.

О водопад, стеклянная струя,
Где юность повторяется моя,
Тревоги ранней светлые края [80, 30] .

Перевод С. Липкина

Олицетворение водопада позволяет поэту относиться к нему, как к средству, выражающему всю чистоту, нежность и блаженство его любовных чувств и переживаний. Водопад в душе влюбленного пробуждает «былое», всколыхнув своим «движением» давнюю тайну, тем самым подготовив почву для непосредственного изображения юной возлюбленной. С третьей строфы, начинающейся вторым обращением лирической личности к водопаду со словами «ты помнишь, ту...», понемногу вырисовываются очертания юной возлюбленной – «босой», кажущейся «легким лепестком» в своём изящном «атласном платье». Четвертая строфа прибавляет очертаниям юной девушки

новые штрихи, такие как «черные волосы» – «падающий поток», «глаза – два чистых родника», «стан – трепещущий, как водопад», объясняющие, почему поэт выбрал для выражения своих любовных чувств именно образ водопада. С одной стороны, водопад является свидетелем их чистой юношеской любви, с другой, он такой же развевающийся, как волосы его любимой, и трепещущий, как ее стан. Водопад – прекрасное сравнение для стана любимой, поскольку подобранные поэтом свойства относятся и к возлюбленной и вместе с тем дополняют и уподобляемое, и уподобляющееся, тем самым, превосходно и очаровательно вырисовывая эти два образа. До этого момента стихотворение представляло собой душевную исповедь водопаду и отображение образа любимой в его водных струях. Несмотря на то, что в третьей строфе был показан утренний приход «босой» любимой за водой, изображение событий в основном развивается с пятой строфы. Поэт, изображая и восхваляя любимую по мере необходимости, в шестой строфе переходит к другому способу выражения чувств, используя для характеристики юношеской любви риторический вопрос, спрашивая себя: «Кем для меня она была? Сестрой? // Смятением? Весеннею порой? // Предвестьем? Озарением? Игрой?» [80, 31.], однако ответ не имеет значения, ибо он и так ясен: «Но кем бы ни была – она была, // Как сердце, мне нужна, как жизнь, мила, // Как первая печаль моя светла» [80, 31]. Как видим, отображённые чувства и переживания, по сравнению с прежними патетическими строфами, обрели большую степень психологического воздействия. На этой высокой ноте выражения юношеской любви, когда выяснено значение возлюбленной для поэта, делается лирическое отступление для пояснения той трагедии, которой завершилась любовь. Созданная антитеза – за мигмом невыразимого блаженства внезапно ощутить невыносимые мучения – резко увеличивает контраст между двумя различными чувствами. Девятая строфа является кульминацией лирических переживаний, в ней средствами художественного изображения являются

осязаемые материальные элементы природы. Влюбленные сравниваются с двумя берегами, не способными достичь друг друга, хотя между ними течет река любви. Необходимо отметить, что поэт очень осторожно и деликатно выражает чувства двух влюбленных, на протяжении всего стихотворения говорится только об эмоциях влюбленного, но ничего не сказано о страсти возлюбленной. Лишь в девятой строфе делается намек на произнесение соответствующих речей, а выражением действий на то, что у возлюбленной тоже были подобные чувства к любимому. Этот момент свидетельствует о соблюдении поэтом национальных нравов и обычаев, в данном случае, о стыдливости горной девушки. Эмоции, выражаемые лирической личностью, относятся к самому поэту, но в то же время каждый человек, испытавший подобную любовь, может найти в стихотворении сокровенные тайны своей души. В двух последних строфах лирическая личность печалится о быстротечных годах юности, которые, как голубки, упорхнули из гнезда, «умчались, как нагорная вода», и страстно желает, чтобы водопад еще хотя бы раз показал в своих струях образ его юношеской любви.

Следует отметить, образ водопада является стержнем стихотворения, вторым образом, на который направлены любовные чувства и переживания лирической личности, является девушка в атласном платье. В представлении поэта они совмещаются: водопад, символизируя возлюбленную, одновременно и сам отражается в ее образе, а лирическая личность воспринимает их в одинаковой степени. Метафоры, аллегории, сравнения, символы любви, взятые из осязаемого, чувственного материального мира природы, надолго запечатлеваются в памяти. Кроме того, жанр стихотворения – мусаллас, в котором каждая строфа состоит из трех рифмующихся строк, где девять строф из одиннадцати также рифмуются, придаёт стихотворению особую мелодичность.

Как уже было отмечено, в таких ранних циклах стихотворений, как «Земные звезды», «Цикл стихов о Карпатах» (1962), «Днепровские волны»

выражение эмоциональных раздумий лирической личности было связано с изображением элементов природы и предметного мира. Эту особенность стихотворений Мумина Каноата, в частности цикла стихов «Земные звезды», в свое время верно подметил Мухаммеджан Шукуров: «Каждое стихотворения этого цикла является одним портретом, и каждый из этих портретов изображен по-разному» [163, 190].

Новаторство творчества Мумина Каноата шестидесятых годов прошлого века – периода становления его поэтического таланта – в современной таджикской поэзии, прежде всего, заключалось в этом новом взгляде на реальную действительность, требовавшую собственных форм выражения, которым соответствовала изобразительность. Новация М. Каноата имела две характерные черты: во-первых, подлинность, то есть соответствие критериям персидско-таджикской поэзии, во-вторых, изобразительность, обогащённая новыми художественными средствами. Несмотря на то, что в лирической медитативно-изобразительной поэзии изобразительность имеет немаловажное значение, она подчинена смыслу, являясь вспомогательным средством для предметно-образного оформления содержания, и может принимать различные формы в зависимости от жанрового своеобразия стихотворения.

В медитативно-изобразительной лирике Мумина Каноата субъект, вещь или событие изображаются в большинстве случаев в движении. В центре стихотворений поэта находится состояние субъекта, психологический настрой которого влияет на изменение видов изображения и эмоций, раскрывающих его духовный мир. Каждое движение и изменение в чувствах и переживаниях субъекта отдельными штрихами накладывается на общую картину. Данный способ изображения присущ стихотворениям «Волна песни», «Волна смеха» из лирической поэмы «Днепровские волны», «Не уходи, мой белый лебедь», где при каждом малейшем изменении психологического состояния человека картина приобретает новые черты.

Таким образом, непрерывное выражение чувств и переживаний переходит в их вещественное изображение. Такое совмещение изображения действий и психологического состояния лирической личности применено в стихотворении «Не уходи, мой белый лебедь», содействуя динамичному выражению эмоций на всем протяжении произведения, обеспечивая единство его формы и содержания, требовавшегося для отображения личности в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Это стихотворение посвящено несравненной М. Сабировой, исполнявшей роль Одетты – белого лебедя, и выражает духовный мир лирической личности в танце балерины. Правда, стихотворение представляет собой в большей степени объяснение в любви, нежели искреннее восхищение мастерством балерины, танец которой изображен во всей своей красоте, изящности и эмоциональности.

Тают мелодии,
Разливаются на сцене,
Слышатся голос мелких волн.
Плавно красивая лебедь

Опустилась на волны.
Брызги превратились в розовый водоем [79, 56].

В начале стихотворения перед глазами автора спокойная сцена, способ изложения – повествование. Изображение сцены и переживаний лирической личности сдержанное. Слова и словосочетания использованы в прямом и переносном лексическом значении: «тают мелодии», «разливаются на сцене», «плавно» «опустилась», «плавучести», «цветок на воде» – рисуя перед глазами картину спокойного движения, приравненного к переживаниям лирической личности. После того, как поэт сравнивает балерину с цветком на воде, повествование неожиданно приобретает

быстрый, интенсивный темп для словесного выражения скорости тридцати двух фуэте, исполняемых балериной: «То вращается вокруг себя воронком» [79, 56]. Далее спокойный, повествовательный тон сменяется динамичной экспрессией: «То радуется любви, // То тихо плачет, // Что за тишина, когда каждая волосинка издает голос» [79, 56]. В этих строках изображение передает состояние героини – Одетты, которую зачаровывают тёмные силы. Трагические чувства и переживания балерины полностью завладевают поэтом. Далее такие выражения, как «танец чудесного лебедя», который «колдуя, правду» превращает в «сказку», поэт «теряется в себе», наряду с изображением танца лебедя передают и эмоциональное состояние зрителей, наблюдающих за танцем «тысячью глаз», подобных «полным водоемам».

Поэт никак не хочет принимать неповторимости мгновений, находясь полностью под воздействием музыки и танца, сущность которых, подобно поэзии, заключается в том, чтобы вернуть ушедшие, но оставшиеся в памяти мгновения. Мумин Каноат полагает, что только поэзия может возратить эти мгновения такими же красивыми и волнующими. Стихотворение «Не уходи, мой белый лебедь» выражает подобное желание, являясь одним из самых лирических и музыкальных любовных стихотворений. Укреплению данного эффекта способствует и избранный поэтом жанр – обновленный мусаллас, представляющий собой строфу из трех строк с изменяющимся порядком рифм, соответствующим требованиям законченности мысли и музыкальной тональности.

Лирические медитативно-изобразительные стихотворения в творчестве большинства таджикских поэтов второй половины XX века занимают значительное место, в отличие от других видов лирической поэзии. Чем больше поэт углубляется в свой внутренний мир, в свои эмоциональные размышления, тем сильнее он чувствует потребность выразить их посредством деталей вещественного мира. Это желание принуждает его обратиться к внешнему миру и воспользоваться богатством его проявлений,

воплощая их в метафоры, сравнения, олицетворения, словом, весь арсенал изобразительно-выразительных средств. Стремление к интроспекции или экстравертности, по существу, исходит из человеческих и поэтических особенностей творческой личности. Может случиться и так, что эти свойства переменяются на разных этапах творчества, и если в одном периоде определяющей была тенденция к интроспекции, то в другом – экстравертность. Данную тенденцию можно проследить и в творчестве Кутби Киромы.

Первые стихотворения Кутби Киромы появились в печати в начале пятидесятых годов прошлого века, но утверждать свое место в таджикской современной поэзии ему пришлось, в основном, в шестидесятые годы лирическими медитативно-изобразительными стихами. К примеру, стихотворения «Почему быть мне безмолвным» (1960), «Весенние стихи» (1964), «Конец зимы» (1967), «Огонь» (1969), «Высокий порог» (1969) принадлежат к числу тех стихов, в которых духовный мир субъекта лирики – поэта, лирической личности, повествователя и др. передавался различными изобразительно-выразительными средствами. Диапазон эмоциональных раздумий Кутби Киромы – духовно-нравственных, любовных, социальных – один из самых широких среди поэтов его поколения. Субъект его лирики стремится отразить самые насущные проблемы своего времени, будучи всегда принципиально активным, оптимистичным, добродетельным, жизнерадостным, отражая человеческие достоинства самого поэта. Поэтому успехи и недостатки поэзии Кутби Киромы являются его личными достижениями и упущениями. Детали предметного мира могут использоваться в лирической поэзии для различных целей: вещественного выражения мысли, придания лирическому переживанию реалистичности, отражения авторской идеи. Детали вещного мира могут использоваться для более обстоятельного и патетического отображения содержания и в стихотворениях, созданных на основе отвлечённых размышлений и

переживаний, тема которых представлена определёнными чувствами, и в стихотворениях с эмоциональными рефлексиями, отображающими авторский замысел. В лирических медитативно-изобразительных стихотворениях Кутби Кирона, например, из цикла «Ягнобская тетрадь» (1975), «Парижская тетрадь» (1978), «Таджичка» (1993), «Я и заступничество» (1993), «Друг приходит» (1993) можно выявить несколько способов использования деталей предметного мира, выполняющих различные задачи выражения содержания и индивидуализации формы произведения.

В цикле лирических стихотворений «Ягнобская тетрадь», который занимает в творчестве Кутби Кирона существенное место тематическим своеобразием, содержательностью и формами выражения, несколько стихотворений относятся к медитативно-изобразительной поэзии. Этот цикл посвящён семидесятым годам прошлого века, когда из горного ущелья Ягноб правительством страны люди были переселены в степи Мирзочуль. Таким образом, тема стихотворения – переселение, проблема – размышление над духовно-нравственными вопросами этого переселения, пафос – оптимизм, поддержка и принятие данного решения.

В этом цикле каждое стихотворение имеет тематическую независимость, связываясь между собой только с проблематикой и идейным содержанием. Рассмотрим два стихотворения из этого цикла, такие как «Ягнобская девушка» и «Обращение ягнобского парня», с тем, чтобы выявить, насколько использование деталей предметного мира способствовало более выразительному отражению художественной задачи.

Как было отмечено, главная идея цикла стихов «Ягнобская тетрадь» заключается в отображении переселения оторванных от цивилизации людей труднодоступного горного ущелья в долины и их приобщения к социальному устройству всего общества, намеченному тогдашним правительством. С каким бы оптимизмом не относился поэт к данным событиям, но иногда,

неосознанно, он излишне преувеличивает эту дилемму, однако затем быстро переключается на демонстрацию положительных качеств. К примеру, цикл начинается такими строками:

Гром и молния, как всадник на седле,
Ударяет плетью по небесному челу.
Холодное тело горы сотряслось,
Где была тень, от них засмеялась...[96, 191].

Гипербола, с которой в этой строфе возвещается о начале переселения, особенно в первом двустишии, где раскаты грома и блеск молний уподоблены ударам плети всадника по челу небосвода, вольно или невольно указывает на трагедию. Находясь в состоянии эмоциональной рефлексии, поэт быстро осознает, что она не соответствует выражению его оптимистической идеи, и переключает мысль на позитив: «Холодное тело горы сотряслось, // Где была тень, от них засмеялась...». Обычно в поэзии тень является символом мрачности, упадка, ложности, и противопоставляется свету, расцвету, истинности. Выражение «тень засмеялась» означает, что она превратилась в свет, рассвет, и, таким образом, выражает необходимую для поэта идею оптимистичности. Кроме того, в двух начальных строфах стихотворения «Переселение», изображая состояние переселяющейся деревни, поэт для выражения трагической безысходности, в частности, говорит, что «вершины» «в беспамятстве удивлены», «родники» «убегают от себя», «ветви» – «пустые руки» и т.д.

В процессе изображения событий, совпадающих с реальной действительностью, преобладает негативная оценка, но во время непосредственного отображения мысли, что более соответствует характеру поэта, превалирует оптимизм идеи переселения. Отсюда мотивы превосходства переселения и жизни в долине, результатом чего является

«сияющее сердце», «расцвет сада мечты», «ростки деревцев», «расцветшие бутоны», как «пузырь на воде» и тому подобные достижения высказываются от имени повествователя. Более того, отмечается, что в результате проживания в долине «среди переселенцев» «Вера, мужество, человеколюбие, // Уважение сестры и брата...» укрепляются, что «Родники высоких гор // В пустыне беды превратятся в реку...» [96, 192]. Это, безусловно, является ярким примером выражения отвлеченных эмоциональных раздумий, соответствующих идеологической направленности переселенческой политики.

Стихотворение «Обращение ягнобского парня», в котором эмоциональные раздумья и переживания передаются изобразительно-выразительными средствами, занимает особое место в этом цикле. В нем самые страстные лирические переживания поэта выражены посредством вещественных образов; некоторые из них, хотя и заимствованы из классической поэзии, но обладают особой экспрессией, усиливающей эмоциональное воздействие, другие являются совершенно новаторским результатом художественных исканий поэта.

В данном стихотворении выражается лирическая медитация ягнобского парня, однако, нет никакого сомнения в том, что она соответствует состоянию самого поэта, поскольку передаётся присущим ему стилем речи. Поэт выражает эмоциональные раздумья не ягнобского парня, а свои, но они не представляются в устах лирического героя чужими. Во-первых, чувствуется, что сам поэт говорит от его лица, и, во-вторых, ягнобский парень не мог изъясняться иначе, ибо поэт считает его и себя одним человеком: ягнобский парень есть Кутби Киром, и, наоборот, Кутби Киром – ягнобский парень. В этом случае лирической личностью стихотворения является сам поэт, говорящий устами другого субъекта. Больше того, все медитативные раздумья, выраженные в этом цикле стихотворений по поводу переселения ягнобцев, касаются самого поэта, исконно связанного с ними и

не представляющего себя без них. Таким образом, в стихотворении «Обращение ягнобского парня» ярче всего, в отличие от других стихотворений цикла, выражена душевная боль со всей гаммой чувств, переживаний и конфронтацией взглядов. Идея этого стихотворения, отображённая в отвлеченных размышлениях, заключается в чувстве любви к родине, в эмоциональной рефлексии, переданной словосочетанием «здесь моя родина», которое в качестве анафоры применено вначале шести из восьми имеющихся строф и одного заключительного двустипхия. В первой и второй строфах ягнобский парень описывает свою родину, которая «на... валуне-страдалице», ждёт «каплю росы», «частицу солнца» и «низкую ее вершину» «положившая свою голову на колено луны». В третьей строфе, особенно в первых двух строках, используя символы и метафору, поэт создает замечательный образ справедливых, великодушных горцев, который замечателен по своей лаконичности и глубокомыслию:

Здесь моя родина, где охотничьи орлы

Считают позором охотиться на голубей и куропаток [96, 213].

Охотничьи орлы – намек на горцев, которые по законам мужества и доблести никогда не позволят себе угнетение и насилие над голубями и куропатками, то есть над слабым народом. В раздумьях лирической личности, «я» поэта, повествователя цикла стихотворений «Ягнобская тетрадь» о проблемах переселения выражены противоположные точки зрения, которые ярче всего прослеживаются при обсуждении нравственных вопросов. С одной стороны, поэт поддерживает переселение горцев и их приобщение к современной жизни, с другой стороны, не может решительно отказаться от «дедовского очага» и «истинного жилища надежды». Эта извечная любовь выражена в разных формах эмоциональных лирических раздумий ягнобского парня, повторяясь в каждой строфе стихотворения. В

нем, по сравнению с другими чувствами, берет вверх чувство совершенного единства с миром природы, от чего он называет «каждый родник» «сказителем» «двора и очага», «каждое дерево» «единокровным отважным братом».

С творчеством Кутби Киромы, и особенно с циклом стихотворений «Ягнобская тетрадь», в таджикской современной поэзии расширилось изображение темы гор и горцев, приобрело новые качества, одним из которых является утверждение единства человека и мира природы. Лирические раздумья, прозвучавшие из уст парня-ягнобца, порождены средой, указывающей на изначальную взаимосвязь человека и природы, ведь, насколько человек связан с природой, настолько приближен к своей человеческой сущности. Из размышлений парня-ягнобца следует, что не только человек ухаживает за миром природы, оберегает его, но и природа проявляет заботу о человеке, даже «цветы руты и тысячелистника» помнят и рассказывают его историю». Раздумья парня-ягнобца порождены атмосферой взрастившей его природы горного края, поэтому во время выражения эмоциональных раздумий и переживаний он свободно пользуется деталями этого вещественного мира. Слова: валун, арча, гром, снежная лавина, вершина, гребень, орел, олень, тропинка, родник, ущелье, сокол – составляют структуру текста. С позиции формы они создают особую стилистику стихотворения, а с точки зрения содержания, указывают на прочную связь лирической личности со своими истоками.

В девяностые годы – период гражданской войны в Таджикистане – проблема духовно-нравственной связи общества с прогрессивными традициями предков приобрела особую значимость, потому что одной из причин произошедшей трагедии считалось ослабление этих ценностей. Естественно, она стала одной из центральных проблем и в поэзии, в том числе в творчестве Кутби Киромы, и выражалась в различных видах, одним из которых является лирическая медитативно-изобразительная поэзия со

значительностью роли субъекта стихотворений. В стихотворениях «Таджичка», «Я и заступничество», «Наврузские стихи» (1993), «Эй, оружие в руках» (1993), «Надейтесь» (1993) традиционные нравственные размышления о судьбе народа, уважении женщины, заступничестве за народ, чести и скромности, жизни во имя добра стали объектом эмоциональных размышлений лирической личности. Глубокая рефлексия некоторых из этих стихов, к примеру, в «Таджичке», передана в изобразительной форме, а в некоторых других, таких как «Я и заступничество», «Надейтесь», в основном художественно-выразительными языковыми средствами. Указанные стихотворения пронизаны глубокой сердечностью, горячей любовью, истинным соучастием в горе и печали, восхвалением добра и добродетели, надеждой на завтрашнее благополучие, что на протяжении многовековой истории составляло самые наилучшие нравственные и философские ценности таджикского народа. Так, например, таджичка – объект одноименного стихотворения, воспевается как первоисточник любви и красоты:

Нет, во имя бога, нет, если знаешь,
Как твои губы, небесный Христос.
Не сравнится с твоей изящной красотой
То, что на цветном лепестке нарисовал Мани [96, 159].

В заключение тем, кто вместо восхищения подобной красотой и защиты ее, выбирает оружие, разжигает пламя войны и отнимает у девушки пору цветения и радостной жизни, говорится: «Да пусть исчезнет из этого света // Тот, меняющий тебя на оружие» [96, 159]. В стихотворении «Надейтесь» также выражаются эмоциональные раздумья поэта, представляющие собой самые лучшие нравственные традиции предков: о жизни с надеждой, не

омрачённой местью и завистью, о доброй памяти об ушедших, о ценности ныне живущих, продлевающих счастливое бытие народа.

Медитативно-изобразительная лирика является одним из самых используемых видов поэзии и литературы в целом, поскольку своевременно откликается на важнейшие события, изменения социально-политической, культурной, духовной жизни. Это подтверждается на примере творчества самых лучших поэтов, создававших свои произведения на разных этапах общественных перемен. В социально-политической жизни СССР, частью которого был и Таджикистан, шестидесятые годы прошлого века и были таким периодом, в котором распространялись идеи демократического управления общества, в результате чего усилился гуманизм всей литературы и, особенно, лирической поэзии. Несмотря на то, что в истории мировой поэзии существуют примеры несоответствия между социально-политическим развитием общества и литературой, в том числе и поэзией, все-таки больше примеров, подтверждающих их взаимосвязи. Шестидесятые годы XX века для поэзии всех республик бывшего Союза, в том числе и таджикской, были периодом повышения социальной активности и национального самосознания, что особо отмечали не только обществоведы, но и литературоведы, и, более того, исследователи поэзии – специфической части культурной жизни общества. В том числе исследователь лирической поэзии В. Д. Сквозников, анализируя данный вопрос в русской современной поэзии, пишет: такое чередование «с периодами роста самосознания общественного человека как личности в разные конкретные исторические эпохи» [223, 190] можно проследить и в этом периоде развития таджикской современной поэзии.

Естественно, что в этот период увеличение интереса поэтов к личностному бытию человека, условиям социальной жизни, возрос и интерес к его психологии, сложным проблемам духовного мира, углублению познания индивидуума, что потребовало для своего выражения

соответствующих художественных средств. Лирическая медитативно-изобразительная поэзия, черпавшая свои темы большей частью из глубин и мельчайших изменений психологии человека, в силу своей специфики – своевременно откликаться на важнейшие события времени и общества, была активнее в отражении этого процесса, чем другие виды. Усиление гуманистической основы литературы углубляло в национальном художественном сознании и мысль о единичности, неповторимости каждого индивидуума. Эта тенденция проявлялась во всей советской поэзии шестидесятых годов, особенно в русской. Например, Владимир Солоухин, один из значимых русских поэтов и писателей этого периода, писал относительно данной проблемы следующее: «Каждый человек – это целая вселенная со своими законами, интересами, открытиями, монументами славы и могильниками» [213, 49]. Исходя из этого, изменялся и взгляд на образ «простого человека»: теперь он не был «винтиком общества», а был космосом со своими законами существования. В современной таджикской литературе подобные высказывания не только появлялись, но и находили своё творческое воплощение. Становление Лоика как поэта и определение им своего места в таджикской поэзии совпало именно с таким периодом, когда новый взгляд на роль и место «простого человека» в обществе получил всестороннее распространение.

Самые значительные лирические медитативно-изобразительные стихотворения Лоика, созданные в шестидесятые годы прошлого века, в частности, «Зеравшан» (1960), «Любовь и золото» (1961), «Дитя гор» (1965), «Моей матери» (1965), в основном посвящены художественному выражению различных сторон указанной проблемы на основе национальной тематики. В двух ранних, одних из первых в творчестве Лоика, стихотворениях «Зеравшан» и «Любовь и золото», речь идёт о надеждах и чаяниях молодого человека, студента, влюбленного в поэзию. Несмотря на несколько ученический уровень данных произведений, в них подкупает истинная

сердечность, чувства и переживания, испытанные самим поэтом, и найденные для их выражения соответствующие художественные формы. Лирические личности этих стихотворений – те самые «простые люди»; поскольку они еще молоды, их внутренний мир прост, как и они сами, но устремления обнадеживают, что у них в будущем сформируется богатый духовный мир.

Между данными стихотворениями, а также «Дитём горы» и «Моей матери» четыре года разницы, но в отношении мастерства выражения мысли, глубины чувств, переживаний, совершенства языка и художественного изображения последние стихи сильно отличаются от первых. Если архитектура, композиция, язык и стиль «Дитя горы» безукоризненны и страстно, со всей сердечной простотой выражают чувство тоски поэта к горам при помощи новых метафор и сравнений “*кунам тазмин...зи шеъри обдори обшорон*” («напишу стихи в подражание трогательным стихам водопадов»), «потяну зеленые косички деревьев», «полечу с пчелами, ищущими цветы», то стихотворение «Моей матери» создано совершенно в другом стиле. Это стихотворение с точки зрения содержания – одно из самых ёмких лирических медитативно-изобразительных произведений Лоика, в контексте таджикской поэзии шестидесятых годов являвшее собой новое видение данной темы, ибо большинство стихотворений о матери, созданных в те годы, было поверхностным, общим, так сказать, «обо всем и в тоже время ни о чем».

Появление в литературе произведений, выражающих новый взгляд на, так называемые, вечные темы, обязательно связано с объективными и субъективными причинами, что прослеживается на примере «Моей матери» Лоика. Это стихотворение в таджикской поэзии шестидесятых годов считалось необычайным литературным событием, в основе которого лежали объективные проблемы социально-культурной жизни тогдашнего общества. Эта объективность заключалась в изменении взгляда на роль и место

человека в обществе, который отныне не считался «простым». Распознавание в нем, «простом», взаимосвязи сложнейших проблем социального бытия и духовного космоса, требовало соответствующего художественного отражения. Вот поэтому простая мать, живущая в каком-то уголке горной страны, не рассматривалась как женщина, которая по закону природы рождала и воспитывала потомков. Отныне она представляла собой не только продолжателя рода человеческого, но выразителя всей его материально-духовной истории в самых простейших, личных ее ожиданиях и действиях, отражавших самые благородные чаяния всего человечества. Эта была та объективная основа, которая обеспечивала почву для такого понимания и художественного выражения данной проблемы. Субъективная сторона заключалась в том, что, во-первых, сам Лоик был ищущим, активным поэтом, старавшимся по-новому осветить выбранную тему и отразить ее самые существенные особенности. Во-вторых, изучив при переводе стихотворений Сергея Есенина мастерское отражение этой темы в творчестве величайшего русского поэта, Лоик воспользовался приобретённым опытом. Данные причины обусловили новаторство освещения данной темы при создании стихотворения «Моей матери».

Достижение взаимосвязи между индивидуальными и социально-общественными чувствами и переживаниями, составляющими дуальные противоречия во внутреннем мире человека, и отображение её значимости, естественности, душевности не только в личной жизни, но и в социуме, является для поэта одной из сложнейших задач. Насколько эта связь тесна и прочна, настолько глубока и широка степень воздействия произведения на личность и общество. На наш взгляд, значительным достижением Лоика в стихотворении «Моей матери» является выражение взаимосвязи смысла жизни одной простой женщины-горянки, далекой от глобальных социальных проблем, с проблемами общечеловеческого значения.

Это медитативно-изобразительное стихотворение начинается с обращения лирической личности к воображаемой старой матери, которая в данное время, может быть, сидит «в углу сандалй» – национальной печи, и «сотнями надежд» шьет «ему» – свадебный халат. Созданный поэтом образ сразу же приковывает к себе внимание, в связи с тем, что прежде в таджикской поэзии не существовало такого реалистичного изображения матери. Во второй строфе обрисовывается состояние старой матери: «слабовидящие глаза», которая «ища, не находит глаза иголки», «ее чудотворные руки дрожат в лапах старости», но она все-таки продолжает шить «цветами расшитую скатерть», «чтобы в день свадьбы народ отозвался о ней с почестями», что отображает обычаи национальной культуры. Третья и четвертая строфы посвящены отображению жизни матери, которая прошла «во встречах и провожаниях», но сама женщина «не выехала за пределы деревни», «жила, как бы вокруг себя вращаясь». Для полноты картины быта воссозданы все детали атмосферы, в которой жила мама, такие как белый головной платок, небосвод, опустившийся и облепивший деревню. Пятая строфа, самая насыщенная по смысловой значимости, начинается с лирической эмоциональной рефлексии матери, произнесённой устами лирической личности. Идейное содержание этой строфы заставило поэта увеличить ее до одиннадцати строк, чтобы всесторонне отобразить всю гамму чувств и переживаний в одной строфе. Для наглядной демонстрации взаимопроникновения смысловой значимости, лирического переживания и предметного изображения процитируем данную строфу в полном объёме:

Молилась богу, читая аяты, искала толкования,
Клала всегда под подушки ребенка «Хафтяк»,
Чтобы дитя рос бесстрашным, отважным, героем.
Чтобы сердце пророков вместилось в его груди...
В невзрачной, низкой лачуге, полной дымом,

Выполняя человеческий долг, вместила целый мир,
Ночами, не складывая ресницы, пекла молочные
маленькие лепешки,
Ранним утром провожала своих детей на поля,
Славу приобрела от самопожертвования детей,
О, мама, о, мама! [317, 128]

Как видим, такие предметные детали, как “*ҳафтяк*” (седьмая часть Корана – А. Х.), подушка, лачуга, дым, маленькая лепешка служат не только для представления быта матери, но и выражения духовной стороны ее жизни. Например, традиция таджикского народа класть под подушки ребенка “*ҳафтяк*” говорит о том, что мать придерживается ценностей мусульманской культуры, а провожать сыновей, дав им маленькую лепешку (“*кулча*”), означает, что она верит исконным народным обычаям, по которым считается, что лепешка возвратит живым и здоровым унёсшего ее с собой. Эти детали материальной и духовной культуры жизни матери превращают ее образ в символ, в котором отражены история и традиции ее народа.

В творчестве Лоика существуют разные виды лирической медитативно-изобразительной поэзии. В некоторых из них эмоциональные раздумья выражены посредством статичного или движущегося изображения, описания, олицетворения, обращения личности к объекту и т. д. Такие стихотворения составляют большую часть творческого наследия Лоика, что вполне закономерно, потому что в его произведениях каждый замысел отражается предметно. Вещественное, образное выражение, в свою очередь, требует использования таких художественных средств, как метафора, сравнение, олицетворение, которые извлекаются в основном из мира бытия. Указанные факторы содействуют тому, что поэт в большинстве случаев создает лирические медитативно-изобразительные стихотворения. Среди стихов, созданных Лоиком в семидесятые годы XX века, превалирует, по

сравнению с другими видами, медитативно-изобразительная лирика. Стихотворения «Была весна, вечер и дождь» (1970), «Высокие, украшающие город дома» (1970), «О, моя в беспмятстве потерянная любимая, приди еще!» (1972), «Мое детство прошло покинутым и одиноким» (1974), «В Варзобе» (1975), «Лейся, дождь, лейся» (1976), «Сгоревшие травы на полях» (1979) принадлежат к числу прекрасных лирических медитативно-изобразительных стихов. Относясь к разным видам, данные произведения выражают лирическое содержание разнообразными средствами художественного изображения и деталями вещного мира.

Вышеперечисленные стихи заметно отличаются от стихотворений прежнего десятилетия лексическим богатством языка, новизной редко используемых слов, художественных средств, мастерством и совершенством стиля, что наглядно показывает эволюцию художественного сознания поэта. Каждое из вышеназванных стихотворений имеет характерные отличительные особенности. Это безусловное доказательство обогащения всей палитры художественно-изобразительных средств поэта.

Стихотворение «О, моя в беспмятстве потерянная любимая, приди еще!» относится к другому виду лирической медитативно-изобразительной поэзии, который, начинаясь с обращения лирической личности к памяти об объекте – любимой, выражает переживание с наивысшей экспрессией:

О, моя в беспмятности потерянная любимая, приди
еще!

О, моя в мечтах лелеянная душевная, приди еще!

Как отражение моего счастья, пройди перед моей
дверью,

Как грёзы, сон, воображение, пройди в мыслях моих [317, 584].

Любовные лирические медитативно-изобразительные стихотворения подобной формы и размера встречаются нечасто. Но в этом стихотворении выбор данного жанра и размера, который, по сравнению с другими размерами, содержит большее количество слогов, а именно 16, соответствует передаче эмоционального состояния и переживаний лирической личности, в основном состоящих из сердечной мольбы влюбленного о возвращении потерянной возлюбленной. Для экспрессивного выражения мольбы требуется более длинная строка, чему способствует жанр *месневи*, предоставляя возможности повторять призыв в каждом двустишии. Таким образом, просьба о возвращении любимой, воспроизводясь в каждом двустишии новыми художественными средствами и эмоционально-экспрессивными нагнетаниями, придает стихотворению большую степень воздействия. Вместе с тем поэт для вещественно-чувственного и ритмично-музыкального выражения своих любовных эмоций прибегает к помощи таких смысловых и словесных художественных средств, как метафора, сравнение и повтор. Сопоставляя любимую с отражением счастья и своего взора без облика любимой с птицей без перьев и крыльев, автор создаёт вещественную структуру стиха. Обращение в двух начальных строках с повтором «о, ты» и использование в конце в качестве рифмы повтора «приди еще» и «пройди» наделяет мольбу еще большей силой эмоционального воздействия.

«Мое детство прошло покинутым и одиноким» Лоика принадлежит к числу тех стихотворений, которые довольно старую тему – детство, отражают совершенно по-новому, необычно. Этим еще раз подтверждается известная истина, что в литературе нет новых или старых тем, а есть новый или старый взгляд. Детские впечатления накапливаются каждой личностью индивидуально, вследствие чего поэты воспроизводят вещественные детали этого мира в большинстве случаев от своего имени, что позволяет отнести данные произведения к лирической медитативно-изобразительной поэзии.

«Мое детство прошло покинутым и одиноким» представляет собой одно из самых художественных и мастерски оформленных стихотворений Лоика. Это стихотворение является «чистой поэзией» по своему притягательному содержанию, экспрессии эмоциональных раздумий и переживаний, конкретного, рельефного изображения душевного состояния подростка, деталей мира детства и совершенству гармоничного поэтического стиля.

Анализируемое стихотворение написано в жанре несколько измененного мусаммат мусаллас, каждая строфа которого состоит из трех строк. В первой строфе все три строки рифмованы, но в классическом мусаммате третья строка не рифмуется с двумя прежними, с ней рифмуется каждая третья строка последующих стихов. Эту строку называют *“ришитай мусаммат”* – «нитью мусаммат» или же *“мисраи тасмит”* – «строкой связи». В стихотворении «Мое детство прошло покинутым и одиноким» третья строка первой строфы рифмуется с двумя прежними, что усиливает музыкальность всей строфы. Данная третья строка рифмуется еще с третьими строками других семи строф, создавая кольцевую рифму стихотворения. Размером стихотворения является в основном рамал мусаддас максур со стопами **фоилотун фоилотун фоилот**, со схемой – У– – / – У– – / – У– . Третья строка каждой строфы увеличивается на стопу **фоилотун** – на четыре слога, что является нововведением поэта, так как в классическом традиционном мусаммате все строки одного размера. Увеличив на одну стопу третью строку, поэт создал для себя возможности более полного обобщения смысла двух прежних строк.

Баччагиям бекасу танҳо гузашт,

Бо дарав, бо хўшачиниҳо гузашт.

Доманаш аз хўша пур аз домани сахро гузашт

[317, 278].

Мое детство прошло покинутым и одиноким,
С жатвою, собиранием колосьев прошло.
С полным подолом колосьев по подолу поля прошло.

Выражая свое лирическое переживание в каждой строфе, поэт связывает его с действием, состоянием или вещью, относящимся к миру детства, чтобы яснее показать читателю детский мир и одновременно с большей экспрессией отобразить свои эмоциональные раздумья. В стихотворение действия (жатва, собирание колосьев, счёт журавлей, закидывание удочки), состояния (покинутый, одинокий, ожидание, надежда) и предметы (колосья, подол, поле, камень, журавль, удочка, река, рыба) выполняют функцию средств, служащих для более реалистичного воспроизведения мира детства поэта. Настроение поэта в этом стихотворении бодрое, но несколько совмещенное с печалью.

В лирических переживаниях поэта все в мире детства является живым, одухотворённым, поэтому он смеется, глядя на водопад, ибо представляет его живым, камень ущелья, услышав его смех, тоже отвечает ему смехом, что выглядит очень поэтично: камень отвечает не слабым отголоском, а смеется, потому что представляется одушевленным. Поэт добивается передачи всей этой красоты и живости незаметно, без особого нагнетания олицетворения деталей природного мира – водопада, ущелья с его камнями.

Детская любовь лирической личности остаётся безответной, потому что на «бесчисленные письма» «с той стороны не приходил ответ», и у поэта получилось превосходное сравнение: *“Баччагї чун номае бар ёри бепарво гузаит”* [317, 278] – («Мое детство прошло, как письмо к равнодушной любимой»). Что касается пяти вышестоящих строф, в них, кроме первой, в двух начальных строках воспроизводятся действия лирической личности, а в третьей строке отображается образ детства, обусловленный этими действиями. В шестой и седьмой строфе поэт хочет поднять вертикаль

выражения до верхней точки, чтобы добиться наивысшей экспрессии в изображении прошедших переживаний детства. Для достижения этой цели он использует в качестве редифа повторяющиеся глаголы – “*рехт, рехт*” («лился, лился»), “*набуд, набуд*”, («не было, не было»). В шестой строфе два красивых слова – “*шохборон*” и “*шохнам*”, обозначающих разновидности дождя («мелкий дождь» и «сильный дождь»), сравнительно недавно заимствованные литературным языком из местного разговорного, обладая новизной, внесли в строфу свою оригинальность. В первых двустопных строфах, особенно в седьмой – “*Баччагӣ гӯё буду гӯё набуд, Баччагӣ аз мо буду аз мо набуд*”, все слова и словосочетания подобраны соразмерно, созвучно и в рифму, что придаёт строфе особую мелодичность. Поэт, придерживаясь данного стиля выражения, в восьмой, заключительной, строфе, используя изобразительные приёмы, создаёт для детства красочное, романтическое сравнение:

Баччагӣ – гулгуни зарринёли ман,
Баччагӣ – гулгуни зарринболи ман –
Ёлу болаш ғарқи гул аз роҳи умри мо гузашт[317, 278].

Детство – золотогривый мой конь,
Детство – золотокрылый мой конь –
Грива и крылья в цветах прошли по дорогам моей
жизни.

“*Гулгун*”, в значении «конь», выразительное слово, встречающееся в классической поэзии, но, к сожалению, редко используемое в современности. На наш взгляд, благозвучность данного слова заслуживает того, чтобы активно употреблять его в современном таджикском языке. Подбор к этому слову эпитетов «золотогривый» и «золотокрылый» придает ему еще

большую романтическую окраску, усиливая общий романтический настрой стихотворения. Конечная строка безупречна и в художественном, и в смысловом отношении. В ней золотая грива и золотые крылья утопают в цветах, чтобы детство при последнем прощании осталось в памяти красивой сказкой и каждый раз при вспоминании о нём возникало в том прежнем романтическом очаровании. Использование в последней строке слова “гул”, звучащего в первом слоге слова *гулгун* двух предыдущих строк, усиливает тональность строфы, придавая ей еще большую музыкальность.

Стихотворения «Мое детство прошло покинутым и одиноким» и «Моей матери» являются не только свидетельством необъятности границ художественного стиля такого поэта, как Лоик, но и диапазона разнообразных возможностей охвата лирической медитативно-изобразительной поэзией многосторонних проявлений эмоционального и духовного состояния субъекта лирики и реальной действительности.

Поэт, достигая совершенства, стремится полнее и глубже отражать диалектическое единство внешнего мира и человеческой личности, для чего использует различные детали бытия и элементы психологического состояния человека, создавая при этом новые средства художественного выражения. Лоик, запечатлев в художественной форме разнообразные связи мира личности и действительности, во избежание однотонного, одномерного их восприятия и отражения постоянно находится в поиске все новых средств художественного познания и воплощения. Будучи лирическим поэтом, он погружается, прежде всего, в свой душевный мир и прислушивается к его голосу, отражающему сокровенные любовные переживания и социальные размышления. В таких лирических медитативно – изобразительных стихотворениях, как «Была весна и зеленеющая плакучая ива» (1982), «Страх» (1984), «Два путника, попутчика – я и река, я и река» (1986), «Откуда пришла, о родник света» (1986), «Опять река, опять горы волн» (1988) поэт отражает то или иное свое душевное состояние не только как

частное, кратковременное явление, а как реальную действительность в целом. Наряду с тем, что поэт, прислушиваясь к своему внутреннему голосу, ищет его отражения в событиях внешнего мира, в некоторых других своих стихотворениях, созерцая явления действительности, заостряет слух, чтобы уловить, как они откликаются в его сердце.

Душевные волнения и обеспокоенность, присутствующие в лирических медитативно-изобразительных стихотворениях Лоика, появились в результате недостаточного внимания к проблемам духовно-нравственной жизни, являвшихся на протяжении веков критерием человечности. В девяностые годы – период политических, социально-экономических, духовных разрушений и нравственных катаклизмов в обществе, они были наполнены горечью, сожалением, муками и страданиями. Если поэт замечал бездуховность в предыдущих периодах своей жизни лишь отчасти, единично, то в девяностые годы, в связи с проникновением ущербного нравственного сознания во все слои общества, он сталкивался с ней на каждом шагу. Сохранение духовных ценностей отныне не ограничивалось только личной жизнью и нравственно-эстетическими предпочтениями, а стало проблемой, с которой было связано дальнейшее существование страны и нации. И Лоик – один из самых светлых интеллектуальных умов нации, не мог молчать об этом или оставаться безучастным. Поэтому в данный период в его творчестве появляется тенденция предостережения нации о самоуничтожении, прозвучавшая с различными оттенками во множестве его стихотворений. Для выражения этой идеи он обращается в большинстве случаев к газели, одному из самых любимых жанров классической поэзии, потому что желает, чтобы любовь к этому жанру помогла лучше, быстрее донести патриотические чувства, привлечь внимание читателей, усилив степень воздействия. Так и случилось. Следует отметить, что большая часть самых лучших патриотических стихотворений Лахути тоже создана в жанре газели. Отсюда можно заключить, что при выражении масштабного, существенного

содержания использование излюбленных традиционных форм является одной из литературных закономерностей, проявляющихся в необходимый период времени. Газели «Страна камней, но мы без баррикад» (1990), «Не уместна благодарность цветку, весна кровавая» (1992), «О боже, о боже, где человечности след?» (1994), «О боже, в сущности милостивый и милосердный» (1994), «Город сломленных, город упавших» (1994), «Жизнью за тебя жертвую, о моя окровавленная родина» (1966), «Без заботы все заботливые, без головы все начальники» (1996), «Что за весть? Что за война и притязания? Ты не спрашивай, чтобы я не ответил» (1997), «Один львиный рык, о нация львопобедитель» (1997) относятся к числу переполненных болью и страданиями народа, теснящих грудь поэта и выраженных самыми эффективными смысловыми, эмоциональными средствами отображения художественной формы. Перечисленные газели относятся к разным видам лирических медитативно-изобразительных стихотворений: эмоционально-чувственным, отвлеченно-мыслительным, изобразительным, описательным, содержащим обращение к объекту или в форме исповеди, с вопросами и ответами, с восклицаниями и изумлением и т. д., что свидетельствует о многообразии способов отображения художественного содержания, присущих этому виду лирической поэзии, и разносторонности таланта и мастерства поэта.

Газель «О боже, о боже, где человечности след?» начинается с эмоциональной рефлексии, обращенной к Богу, с большой экспрессивностью выражающей потрясённость поэта трагическим состоянием общества, с первых же строк овладевающей душой и разумом читателя. В данной газели речь ведётся от имени самого поэта, находящегося состоянии душевного потрясения, ибо он всегда был заодно с народом, более того, считает себя ответственным за его судьбу (мотив, который звучал в стихотворениях Лоика шестидесятых-семидесятых годов), и не мог быть в такой трагический момент вдали от соотечественников. Поэтому вся его любовь к свободе,

созиданию и к своему народу, переплетаясь то с горечью и печалью, то с неприятием и гневом, то с одиночеством и безнадежностью, звучит в каждой строке с трагической болью:

О боже, о боже, где человечности след?
Почему доходит до моих ушей на всех языках крик и
рыдание?
Посмотри, соломинка стала Александром, комар –
Фениксом,
Назло этому, напротив того, где терпенье, где сила?
Вся подлость стала посланничеством, вся
мерзость поручительством,
Что нож дошел до корней, в самую душу, до костей [318, 79].

Эти, и другие строки данной газели, хотя и представляют собой обращение с вопросом, отрицающий монолог, монолог поэта с самим собой, монолог, предметом которого является сущность настоящего времени, которую он никак не может принять, но в целом звучат с большой экспрессивностью, что видно и в эмоционально-логической структуре стихотворения. Философская основа этой газели зиждется на борьбе двух сил – чувстве отрицания всего того, что поэт видит перед собой в настоящее время, и, неосознанно, чувстве печали и тоски от утраты того, что было раньше. От дуального постижения жизни чувствами отрицания реальности и чувствами потери прежней действительности создается целостный образ страны, знакомый каждому члену таджикского общества, одновременно охватывающий и её настоящее, и историческое прошлое. Личность поэта, существующая в сфере этой действительности, не может быть вне её, поскольку ему, социально-активной личности, необходимо определить свое отношение к ней. Поэтому социально-политическое познание этой сферы

разделяется на два времени: прошедшее, об уходе которого он печалится, и настоящее, осуждаемое и отрицаемое со всей поэтической силой.

В данной газели и во многих других, созданных Лоиком с целью порицания гражданской войны, ярче всего проявляется его индивидуальность, в силу патриотичности поэта приобретающая социально-типический характер, на основе чего можно судить о формировании образа лирической личности этих газелей. Поскольку личность поэта в газелях воплощает образ всей патриотической творческой интеллигенции, терпящей от гражданской войны неслыханные бедствия, но бесстрашно, со всей силой ненависти осуждающей и проклинаящей ее зачинателей. Во всех указанных газелях образ лирической личности создан на основе отрицания гражданской войны и порицания признания личных, групповых интересов выше национальных, которые выражены одновременно с проклятиями, направленными на разжигателей этой войны, и даже разочарованием «этим народом и Родиной», но в глубине души остающимся всегда искренне любящим и лелеющим свою Родину. Исходя из этого, подобную художественную личность можно представить как лирического героя поэзии.

Первый сборник стихотворений «Узы» показал со всей очевидностью, что Бозор Собир – это немолодой, поскольку тогда ему было тридцать три года, но сложившийся поэт, имеющий определенный жизненный и творческий опыт. До издания своего первого сборника стихов Бозор Собир год работал в Афганистане в качестве переводчика, где имел возможность ознакомиться с современной поэзией Ирана и Афганистана, которую, в силу закрытости границ и незначительности культурных отношений с данными странами, не могли иметь другие современные таджикские поэты. Поэзия этих стран, в те годы по многогранности содержания, стиля, богатству языка, разнообразию использования художественных средств и пр. во многом превосходившая таджикскую современную поэзию, была творчески переосмыслена Бозором Собиром. Поэтому его первый сборник стихов, по

сравнению с первоначальными сборниками других поэтов этого поколения, входивших вместе с ним в литературу, выглядел более насыщенным в содержательном плане, художественным в отношении формы, эмоционально-определенным с точки зрения материала и изобразительным стилистически.

Известно, что в литературе, особенно в поэзии, не существует общего способа художественного изображения чувств и действительности. Каждая художественная форма, ставшая предметом общего пользования, теряет индивидуальные особенности, и, ограничивая свободный полет воображения, лишает возможности новаторски, свежо выразить всю гамму чувств и переживаний, бушующих в глубинах поэтической души.

Но при этом следует иметь в виду, что поэзия каждого периода или литературной среды всегда выходит за рамки личностных критериев, поэтому восприятие этой поэзии может дать поэту возможность овладения сверхличным опытом и привести к существенным художественным достижениям. Бозор Собир обращался именно к сверхличному опыту поэзии одноязычных стран, который, несмотря на использование поэтами этих государств, не обособился в личной художественной манере ни одного из них. Только на этой основе он мог сохранить индивидуальность своего стиля и выразить в полном объеме внутренний мир художественной личности.

Из лирических медитативно-изобразительных стихотворений Бозора Собира, написанных в шестидесятые годы, более интересными являются, на наш взгляд, «Мечта», «Возвращение», «Воспоминания о проходящих днях», потому что в них проявились самые существенные особенности его поэтического таланта – искренность, открытость, вещественность видения. В данных стихотворениях поэт во время душевной исповеди считает своим собеседником не только читателя, но и разнообразные проявления и детали предметного мира. В этих стихах чувства и переживания редко выражаются языковым потенциалом, больше используются художественные средства, то

есть эмоции не называются, а изображаются и поэтому производят сильное впечатление. В этом плане интересно стихотворение «Мечта», указывающее не только на человеческую мечту поэта, но и на какой мир направлен его поэтический взгляд. Его лирический сюжет начинается непосредственно с изображения состояния поэта, когда его думы уносят с собой пролетающие над ним ласточки. Сюжет в лирических медитативно-изобразительных стихотворениях выражает не только понятие развития событий и чаще всего понимается как процесс развития чувств, раздумий, переживаний, что проявилось и в данном случае. Только одно действие – отлёт ласточек – увлекает воображение поэта за собой и будит спящие желания, таящиеся в его душе, то есть увиденное становится причиной возникновения ряда чувств, переживаний, и дальше сюжет стихотворения основывается на их развитии. Так, одно событие, состояние или сюжет, которые поэт воссоздает для выражения своего художественного содержания, начинают тихо творение и дают возможности для всестороннего отображения процесса социативного переживания. В этом случае событие является только средством, настоящая цель и сюжет стихотворения заключаются в восприятии, отношении и переживаниях, возникающих в душе поэта. Сущность проблемы не в событии, а в особенностях восприятия поэта, творческого воображения, причин, вызывающих у него ассоциативные эмоции. При этом событийность стихотворения ограничивается, а его эмоциональная основа расширяется, и объектом внимания становится процесс развития отношения субъекта стихотворения к событию или предмету. Основной сюжет тоже составляет процесс творческого видения, восприятия, экспрессивного выражения личностных чувств и переживаний, что в итоге привносит в стих краткость, но вместе с тем и насыщенную содержательность.

Так, в стихотворении «Мечта» только одно созерцание улетающих ласточек пробуждает в лирической личности желания, связанные с его

деревенским детством, живущие в глубинах его сердца и выражающиеся следующим образом:

Пройду длинную дорогу,
Дойду до знакомой деревни,
Сяду на краю крыши отцовского дома,
Взберусь на дерево, посаженное руками отца,
Буду голосить, как вы,
И в этом зеленом уголке
Совью гнездо из глины и высохших трав[202, 24].

Данное стихотворение, созданное в начальный период творчества поэта, еще содержит следы ученичества, но демонстрирует и основные особенности его поэзии. Преимущества чувств и переживаний над событийным сюжетом или изображаемой вещью, о чём было сказано выше, в последующем эволюционируют в творчестве поэта. В этой связи представляет интерес анализ композиции стихотворения, поскольку она играет большую роль в свободном выражении эмоциональных раздумий и полноте изобразительного плана. Исследуемое стихотворение написано в форме свободного аруза или, так называемой, форме **нимаи**. Число строк в строфе зависит от законченности чувств и размышлений. Данное стихотворение имеет 17 строк, разделяющихся на три строфы. Первая и вторая строфа состоят из пяти, третья – из семи строк. Место рифмы не определено, только первая строка первой строфы рифмуется с четвертой. Внутри других строф рифма отсутствует, но в некоторых строках всех трех строф в конце используются слова “*дигар*”, “*сахар*”, “*надар*”, рифмующиеся между собой, но так как они находятся на большом расстоянии друг от друга, то не имеют особенной функциональной значимости. Данный факт является подтверждением того, что форма стихотворения свободна от заданных закономерностей и

полностью подчинена выражению содержания и ритмической завершенности строфы, которые получают различные оформления. Каждая из трех строф состоит из разностопных стихов, то есть из длинных и коротких строк, но так как во всех них учтена логически-смысловая, эмоционально-чувственная и ритмико-музыкальная завершенность, они звучат безупречно, целостно и едино. Первая строфа содержит сцену пролета ласточек над поэтом, вторая – впечатление от этой сцены, побуждающее поэта полететь вместе с ними, третья – продолжение действия для того, чтобы долететь до желаемого места – отцовского дома. Полет ласточек является изобразительной основой стихотворения, а названия таких деталей, как перья, крылья, дорога, деревня, крыша, дерево, зеленый уголок, гнездо, глина и высохшие травы, – его предметным миром. Обе основы одновременно служат для вещественного выражения чувств и лирического раздумья.

Что касается соотношения сюжета или предмета изображения с чувствами и переживаниями поэта, то следует отметить, что не сюжет и вещи, лежащие в основе стихотворения, вызывают отображённые чувства и переживания, из чего следует вывод, что в данном случае существенным является отношение поэта к ним. Именно поэт своим своеобразным видением данного сюжета и вещей, делает их подходящими для выражения поставленной цели, тогда как не у всех и не всегда одна только сцена полета ласточек может вызвать ассоциативные чувства и размышления. Поэтому основным сюжетом анализируемого и ему подобных стихотворений Бозора Собира являются не события и вещи, а отношение к ним поэта, которое в результате их свободного, творческого восприятия рождает ассоциативно-эмоциональные раздумья.

Наряду с этим в творчестве Бозора Собира есть и другие виды лирических медитативно-изобразительных стихотворений, в которых события или предметы играют первостепенную роль, а лирическая личность является их отражением. В этом случае поэт, погружаясь в мир личности,

выступающей в роли субъекта стихотворения, выражает от его имени свои чувства и переживания. Во втором сборнике Бозора Собира «Оташбарг» – «Кремень» (1974) данный вид лирической поэзии представляют стихотворения «Антигона» (Вдохновленное памятником «Мать Литвы») и «Старик». В этих двух стихотворениях памятник и старик являются одновременно и объектом, и субъектом стихотворения, от имени которых говорит сам поэт. В силу того, что чувства и переживания относятся к предмету, в данном случае, субъекту, отделённому от поэта, они выражаются реально и объективно. В стихотворении «Антигона», выражающем эмоциональные переживания матерей, потерявших в Великую Отечественную войну своих детей, устами памятника от имени матери произносятся слова, соотносящиеся с ее величием.

В этих стихотворениях объективная реальность выражается самим объектом, который одновременно является и субъектом стихотворения, где сама личность поэта не прослеживается. Но у Бозора Собира имеются и такие стихотворения, в которых действительность, существовавшая в определенное время и оставшаяся в его памяти, передается через его личностное восприятие. Стихотворение «Конь» являет собой яркий пример такого выражения действительности. С начала стихотворения образ коня находится между действительностью и воображаемым миром и изображается тоже двояко – реалистическими и романтическими средствами, что придает ему неоднозначный характер.*

Ноги белые, шея и лоб белый,
Голень длинная, спина еще длиннее,
Подбрюшье к спине подтянуто сильно,
Глаза, как горящий уголек [209, 48].

* Это стихотворение сильно отличается от своего первого варианта, напечатанного в сборнике «Кремень» (1974), отредактированный вариант лучше первого.

Образ коня, с которым тесно связана молодость отца лирической личности, воплощает собой и оживляет в памяти поэта само его детство, лачугу отца, деревню и далекие холмы, словом, все то, что окружало поэта, и более того, выходит за рамки образа и превращается в символ. В этой связи следует отметить, что Таки Пурномдориён следующим образом определяет особенности символа: «Символ – выразитель полноты больших понятий посредством частных тем, но эти частные темы и изображения настолько живы и одушевлены, что покоряют умы» [166, 161]. В данном случае конь – частное средство, но так как он развился под влиянием детских впечатлений поэта, выражает не только понятие коня, но и дорогого, в молодости ушедшего отца, сиротское детство, красочные детские впечатления, желанную мечту деревни и многое другое. Возведение образа в степень символа требует богатого поэтического воображения, которое наблюдается в этом стихотворении Бозора Собира. Когда предмет, то есть конь, превращается в символ, он уже не только предмет, поскольку, как пишет Чадвик Чарлз: «Вещи не являются только вещами, они являются символами идеальных форм, которые скрыты за ними» [275, 17]. Конь тоже превратился в выразителя идеальных форм детства поэта.

К лирической медитативно-изобразительной поэзии относится и такой вид, в котором событие или вещь отображаются поэтом или лирической личностью в той самой объективной реальности, в которой существуют. В подобного рода стихотворениях объект восприятия находится во внешнем мире, и поэтому переживания его носят более объективный характер. Лирические медитативно-изобразительные раздумья в стихотворениях «Родина», «В объятиях гор», «Бухара», «Родной язык» («Цветы шиповника», 1978) охватывают широкий диапазон значительных общественных тем, таких как история, свобода, судьба, справедливость, культура и т. д. В этом виде поэзии Бозора Собира развитие лирических чувств и размышлений является

дискретным, эмоции не исходят одна из другой, а накладываются друг на друга. Эмоциональная лирическая рефлексия играет значительную роль при динамичном выражении содержания.

Лирические медитативно-изобразительные стихотворения Бозора Собира детализированные, не имеют той краткости, которая свойственна этому виду. Однако в лирике поэта многословие проявляется лишь в отдельных случаях, поскольку он подбирает не отвлеченную, а опредмеченную лексику. Лирические размышления Бозора Собира, начинающиеся с какого-нибудь факта, события, картины природы свободно вовлекают в свой круг тот или иной образ, и на основе этой эмоциональной рефлексии незаметно подводят читателя к нужным выводам и заключениям.

Такие стихотворения, созданные Бозором Собиром в разные годы, как «Осень», «Письма», «Облака», «Мать превратилась на холме в дерево сада» (сада – вид карагача), «Гора – шея, покрытая тюльпанами», «Весна – мастер врачевания», тоже обладают подобными свойствами. В них значительная роль принадлежит не самим событиям и вещам, а переживаниям, возникшим в процессе развития чувства, размышления, и замыслу поэта, зависящему от этих событий и вещей. В силу своей ассоциативности эти чувства, связываясь между собой, создают единство лирического сюжета. С этой точки зрения интерес представляет стихотворение «Гора – шея, покрытая тюльпанами». В этом стихотворении, начинающемся с лирической рефлексии, десять основных образов («родник», «расцветшее поле тюльпана», «ива», «дождь», «радуга», «фиалка», «тополь», «ветка цветка», «несчитанный сад», «дождевая погода»), от восприятия поэтом которых зависит сюжет стихотворения, связаны между собой ассоциативными чувствами. Здесь Бозор Собир в разных предметах, на первый взгляд, имеющих между собой лишь небольшое сходство, находит свойства, способствующие их сближению, и называет эти свойства «женскими». Таким образом, по его убеждению, «женские глаза» «родника подмигивают», «расцветшее поле

тюльпана, покраснев до ушей», «по-женски стесняется», «ива... рукава трясет», имея «женские руки», «дождь» по- «женский душистый», «расцветшая радуга» облачена в «женское одеяние» и т. д. Сопоставляемые детали просматриваются внимательно со всех сторон для обнаружения сходства и нахождения свойств, дающих возможность сравнивать их с женщиной. Поскольку основное внимание поэта направлено на нахождение родства только с одним предметом, в данном случае – женщиной, сходство между предметами выявляется быстро и между ними устанавливаются тесные, очаровывающие, изысканные поэтические ассоциации. В стихотворениях подобного рода центростремительные силы действуют сильнее центробежных, снимая с совпадения этих деталей характер случайности, служа выражению единства, целенаправленности чувств, раздумий и взаимосвязанности образов.

В лирических медитативно-изобразительных стихотворениях Бозора Собира «Куляб – антология, наполненная сурами намаза» (1992), «Пусть ослепнут глаза бинокля, пусть!» (1994), «Весна – мастер врачевания» (1997) и ряде других, композиция которых основана на ассоциативных эмоциях, использован такой же принцип взаимосвязи различных образов. Поэт, умело соединяя в этих стихотворениях вещи и образы, проводит их от начала и до конца, в результате чего использованные аллегории, метафоры, создавая требуемый контекст, служат для их более яркого восприятия. Так как каждое стихотворение поэта имеет свою определенную цель, ни один образ или предмет не остаётся малозначительным, до конца не раскрытым. Цельность стихотворения и окончание некоторой части лирических чувств и размышлений иногда подтверждается стилистическими средствами повторения, выполняющими вспомогательную функцию, что связано с рецепцией реального бытия, создающей основу мироощущения Бозора Собира как поэта. Поэт в своем миропонимании не только вглядывается в

деревенский быт, но и зачастую ставит его в центр мировосприятия действительности, в чем проявляются его сила и слабость.

Не только лирические медитативно-изобразительные стихотворения, всякое стихотворение должно выражать чувства и размышления эмоционально, с использованием деталей предметного мира, превращая их в объект художественного изображения. Каждое стихотворение возникает из отдельного чувства, мысли, события, имеющие реальную, действительную основу. Насколько значителен талант поэта, настолько сильна его способность изображения, дающая возможности для выражения своего художественного замысла, использования различных проявлений действительности: от самых малых – до самых больших. И это естественно, ибо каждое стихотворение должно касаться истоков своих чувств, мыслей, переживаний: откуда они происходят и почему выражаются именно данным образом. Как уже было отмечено, первопричиной может быть вещь, событие, отношения между двумя людьми, или нечто иное. Но существенным является то, какими эмоциями стихотворение охвачено – радостью, печалью, милостью, жестокостью, надеждой, безнадежностью, гордостью и т. д. Эмоционально-чувственное осмысление вещественного, событийного мира связано с врождёнными свойствами личности, характером человека. Люди, которых самое небольшое проявление действительности приводит к сильнейшему волнению, возбуждая в душе целый мир чувств, отличаются от тех личностей, на которых даже самые крупные события не оказывают никакого эмоционального воздействия, не вызывая адекватных переживаний. Лирическая поэзия отражает именно это личностное душевное потрясение, вызванное событиями реального мира, выражая чувства радости, печали, гнева, любви, притяжения, отрицания и т.д., называемое эмоционально-лирическим отношением. В основе эмоционально-лирического отношения всегда лежит действительный мир бытия с его чувствами и размышлениями, становящийся причиной того или иного его

проявления. Когда поэт называется одним из самых повышенно-эмоциональных, лирических, например, Фарзона, то имеется в виду, что в его творчестве реальный событийный, вещный мир присутствует в достаточно большом, насколько это возможно, объеме. А детали этого мира, становящиеся объектом изображения, пробуждают в нём самые глубокие чувства, всеобъемлющие переживания личности. Насколько личность чувствительна, настолько глубоким, эмоциональным будет и воздействие, ярким примером чего может служить индивидуальность Фарзоны.

Данное утверждение основано на том, что первые сборники стихов Фарзоны – «Смеющийся восход» (1987) и «Молния» (1989) – содержали стихотворения, порожденные сильным эмоциональным состоянием. Своеобразием поэзии Фарзоны, определившим её место в современной таджикской поэзии, является то, что выраженные ею чувства, переживания всегда извлекаются из предметного мира, событий, отражаясь способом овеществления эмоций. Лирические медитативно-изобразительные стихотворения, как один из самых распространенных видов лирической поэзии, в творчестве Фарзоны занимают значительное место, так как ее поэтические раздумья почти никогда не являются абстрактными, отвлеченными; возникнув на основе вещного, событийного мира, всесторонне охватываются душевными волнениями, выражаясь соответствующим стилем, самым богатым и эмоциональным. Стихотворения «Творчество воображения», «Песня начала», «В начале пути», «Листовая прививка», «Встань и воспой», «Где свет, в этой спокойной долине», «С надеждой утра» относятся к числу лирических медитативно-изобразительных стихотворений, в которых та или иная деталь предметного мира, являющаяся объектом восприятия и переживания, вызывает эмоциональные рефлексии, создающие композиционную основу стиха. Лирические чувства и раздумья, возникающие от соприкосновения с элементами бытия на протяжении всего стихотворения, доходят до своей наивысшей точки развития, создавая

предпосылки для выражения необходимого заключения. Описываемые чувства и раздумья обычно движутся от частного к целому, от внешнего мира к внутреннему, от события, происходившего в жизни и имеющего объективный характер, к миру лирических душевных переживаний. В центре движения этих элементов находится поэтическая личность Фарзоны, соединяющая их между собой. Все состояния поэта прослеживаются превосходно, несмотря на то, что она говорит от имени своего лирического «я», от имени другого человека, или даже выражая чувство безымянно. Везде и всегда чувствуется присутствие поэта, потому что действительность, чувства, раздумья, создающие лирический сюжет стихотворения, становятся объектом индивидуальных переживаний, превращаясь в часть ее личной поэтической жизни. Таким образом, в центре лирических медитативно-изобразительных стихотворений Фарзоны находится поэт, но черты его личности заранее не известны, они создаются каждый раз в отдельном стихотворении заново в зависимости от темы, содержания, развития лирического сюжета. Одной из особенностей, которая чувствуется во всех ее различных проявлениях, является эмоциональная насыщенность, которая в начальном периоде творчества была в какой-то мере порождена ее воображаемым романтическим миром. В стихотворении «В начале пути», одном из самых характерных стихов этого периода творчества Фарзоны, можно проследить перечисленные свойства. Это стихотворение начинается со следующей эмоциональной рефлексии:

В ту весеннюю пору, когда ее молодые деревья
С радостью вдыхают зеленый воздух,
Там, где веселые сладкозвучные птички
Пробуют сладости июньской скатерти,
Мы с тобой, о дорогой,
Сотворили цветущие сказки.

Превращаясь в колокола, сотворили звон [249, 83].

В четырех начальных строках данного стихотворения вспоминается о красивой весне, в которой «...молодые деревья // С радостью вдыхают зеленый воздух» и «...веселые сладкозвучные птички // Пробуют сладости июньской скатерти», то есть поэт посредством эмоциональной рефлексии пробуждает воспоминания, воплощающие смысл ее жизни. Хотя основу эмоциональной рефлексии составляют воспоминания, но они с самого начала выражаются совместно с деталями мира бытия, такими как молодые деревья, сладкозвучные птички, которые в тексте стихотворения обладают той значимостью, какую имеют детали духовного мира. Поскольку лирические эмоциональные раздумья поэта всегда связаны с бытием, элементы обоих миров, различными способами взаимодействуя между собой, способствуют развитию лирического сюжета. Поэт, начавший стихотворение с воспоминания пейзажей природы, посредством обращения «мы с тобой, о дорогой» незаметно переходит во внутренний мир и наряду с красочным миром бытия создает душевную красоту: «Мы с тобой, о дорогой, // Сотворили цветущие сказки. // Превращаясь в колокола, сотворили звон» [249, 83]. Из этой строфы ясно видно, как взаимосвязаны, взаимодействуют элементы бытия и духовного мира, в конечном итоге, создавая новый поэтический смысл. В данном случае поэт приходит к необходимому соответствующему заключению, ибо «цветущие сказки» изначально имели смысловую связь с весенней порою, молодыми деревьями, зелеными вдохами, колоколами, звоном и сладкозвучными птичками. В этом стихотворении две личности, первая из которых, обращаясь ко второй, выражает свои эмоции, связанные с миром бытия, развивают лирический сюжет стихотворения, прибавляя одновременно новые штрихи к образам лирических личностей.

Образ лирической личности, предполагающей «с ветрами – гуляками» прийти «до полей цветов и базиликов», быть чистой, «как мартовские утра», «своими огненными выдохами» растопить «снежный мир», понемногу конкретизируется, что связано с его соотношением с элементами мира бытия. Когда она говорит: «С ветрами – гуляками // Дошли до полей цветов и базиликов...», метафора ветры – гуляки (*ринд*), выражающее волнение, неустойчивость, юношескую беспечность, придаёт образу личности стихотворения еще более конкретные качества. Воспоминания о «мартовском утре», «снежном мире» так же прибавляют новые штрихи не только внешнему облику, но и внутреннему миру личности. В результате у обеих личностей стихотворения, являющихся спутниками-единомышленниками, после прибавления эпитетов, заимствованных из мира бытия (весна, птички, ветры-гуляки, мартовское утро), появляется возможность идти, быть чистыми, творить сказки, звенеть в зависимости от развития лирического сюжета. Лирическая личность, планируя со своим дорогим человеком совместные действия, после строк «На руках реки // Мы наблюдали трепет луны» [249, 83] непосредственно обращается к нему с просьбой:

Теперь, когда жизнь оставила меня с тобой,
Держи живым сказ о давнишней любви [249, 83].

В заключительной строфе лирическая личность, будучи женщиной, выражает свою просьбу вещественными образами, сравнениями, умоляя любимого во время «бурей гнева» вспомнить «о райском ветерке сада любви» и не позволить, «когда дует ветер с черными вдохами», чтобы «в очагах его глаз» «потух светильник любви». При таком приёме изобразительности чувство сильнее связывается с миром бытия, выражаясь более ощутимо, экспрессивно.

Вещественный мир входит в лирическую медитативно-изобразительную поэзию разными путями, определить которые заранее невозможно, потому что он связан со свойствами лирического сюжета и его развитием. Лирический сюжет так же формируется на основе различного материала, к примеру, событий духовной, эмоционально-психологической, нравственно-социальной жизни, и поэтому для своего развития, совершенствования пользуется разнообразными элементами предметного мира. Соотношение между лирическим сюжетом, личностью стихотворения и элементами предметного мира связано с индивидуальными особенностями каждого поэта и может быть разным. К примеру, подобного рода соотношение лирического сюжета, субъекта лирики, мира природы и вещей можно наблюдать в стихотворениях «Весна осталась позади», «Женщина - спутница вечных мук», «Бахрома любви», «Дикий город», «Создай солнце в этой полуночи», «Пора веселья ворон», «В осаде облака», «Приглашение» и многих других.

Рассмотрим различные проявления этих соотношений в стихотворении «В осаде облака», которое, выходя за рамки личностных переживаний, приобретает социальный характер. В данном стихотворении не имеется предмета, связывающего между собой чувства и переживания лирической личности от начала и до конца лирического сюжета. Строка «Облако шампунем дождя // моет волосы ночи» [250, 392], начинающее стихотворение, еще раз повторяется в конце перед заключением, но не служит связующим звеном личностных переживаний, а создаёт кольцевую композицию стиха, еще раз подтверждая, что в атмосфере, с которой началось стихотворение, ничего не изменилось, все осталось, как прежде. С формальной стороны, это белый стих, без рифмы и размеров аруза, состоящий из строф, формирующихся в зависимости от частичной завершенности чувств и размышлений. Первая строфа:

Облако шампунем дождя

моет волосы ночи.
Мы спим под защитой другого облака
(под тонким шатром от комаров).
Дождь не дает, чтобы этот белый корабль
дошел до светлых берегов утра [250, 392].

В строфе названы детали вещного и природного мира, в частности, облако, шампунь, дождь, ночь, шатер. Некоторые из них, такие как шампунь дождя, волосы ночи, устанавливая связь между собой, образовали сравнения. Слово «осада» может иметь неодобрительный оттенок, однако воспринимается поэтом только как чудесное природное явление. Этой природной красоте противопоставляется социальная грубость, одним из проявлений которой является «ругательство пьяного мужа» – соседа женщины. Следующая строфа стихотворения наполнена социальным смыслом, противостоящим той чудной красоте природы, любви и заботливости, которыми наполнен внутренний мир лирической личности.

Ох, думаю. О доброта! Ты когда придешь в квартал
злых.
В квартал, где безработные мужчины
с утра до вечера на дороге
продают бессмысленные
слова.
Их женщины и дети
в тяжелых вещевых мешках
груз своих оскорблений
несут в сторону базара [250, 392].

Если до этой строфы ругательства пьяного мужа соседки можно было отнести к частностям личной жизни, то после использования словосочетания «безработные мужчины» эти недостатки обрели социальное звучание: не то, чтобы мужчины не хотели работать, они не имеют работы, и этот социальный недостаток стал причиной формирования той атмосферы «нравственности», при которой: «Его женщины и дети // в тяжелых вещевых мешках // груз своих оскорблений // несут в сторону базара». Это обосновывает, с социальной точки зрения, порицание поэтом существующей действительности. Но, вместе с тем, для поэта не благоустроенность существующей действительности не является безнадежной, и Фарзона призывает Навруз, чтобы он принес добрые вести – новый день. Конечно, этот призыв в противоположность изображенной действительности выглядит воображаемым, романтическим, в том и заключается цель поэзии, которая может дать возможности соединить по кратчайшему расстоянию разные полюса.

Несмотря на то, что в призыве, особенно в строке «Приди в глазах того дитя, которое каждое утро приносит к нашим дверям молоко» не имеется в виду нормальное социальное состояние, но оно все же немного лучше, чем настоящее время. Надежда на преобразование этой атмосферы, исправление социальных недостатков осуществляется в романтическом духе: одно простое действие, как покупка своим детям мороженого, которое может сделать сосед, рассматривается как признак возвращения общества к благополучному, обеспеченному существованию. Это подтверждает, что элементы действительного мира в лирических медитативно-изобразительных стихотворениях наряду с тем, что создают их вещественную почву, участвуют в формировании лирического сюжета и всецело зависят от чувств, переживаний субъекта лирики, от его точки зрения и целеустремленности. Заключение, вселяющее надежду на улучшение будущей жизни, подготовлено развитием лирического сюжета в строках «О, доброта! Приди!

...» и, особенно, «Жизнь не старый паралич. Однажды...», произнесённых лирической личностью. Несмотря на то, что во многих стихотворениях Фарзона критически оценивает существующее социальное положение, однако в ней, в сущности, кипит любовь к жизни, понуждая смотреть на будущее с надеждой, что проявилось и в данном стихотворении.

К другому распространенному виду лирической медитативно-изобразительной поэзии, занимающему значительное место в творчестве Фарзона, относятся стихотворения, где субъект лирики выражает свои чувства, раздумья, переживания, обращаясь к объекту – человеку или какому-нибудь предмету. Этот способ выражения эмоционального состояния, то есть исповедь субъекта лирики, обращенная ко второму объекту – предмету, человеку, состоянию, событию, которые в таком случае считаются второстепенными, пробуждает в читателе чувство доверия к автору, что очень важно для лирического поэта. Поскольку эта доверительность проявляется двояко – со стороны автора к объекту обращения с уверенностью, что тот его поймет самым наилучшим образом, и со стороны читателя, представляющего себя вместо объекта обращения, потому что исповедь будет прочитана им, он видит себя солидарным с автором, вследствие чего между двумя сторонами устанавливается душевная связь. Естественно, при таком виде выражения личностные чувства, раздумья, переживания воспринимаются читателем как общие, типичные, а если они имеют социально-нравственные особенности, то воспринимаются в большинстве случаев близко к сердцу, индивидуально.

Вещный, событийный мир безграничен в своих проявлениях, и обращение поэта к нему, то есть, такой вид выражения чувств и раздумий, естественно, тоже может быть бесконечным. Фарзона во многих своих стихотворениях, посвященных как различным темам личной, так и социальной жизни, широко использует данный способ выражения эмоций, обращенный к человеку или предмету. В силу того, что почти во всех

стихотворениях поэта вещественный, событийный мир проявляется так или иначе, расширяются границы чувств, переживаний, и, в конечном итоге, содержания, обогащая палитру изобразительно-выразительных художественных средств. Например, в стихотворениях «Вздох слабых», «Слышишь мою зеленую весть», «Давай, спасем утро», «Одна клетка свободы», «Суть милости солнца», «Да, еще должна жить», «Светла весть», «В надежде освобождения», «Гипербола света», «Мятеж покорности», «Воспоминание под деревом», «В поисках улицы истины», «Тюльпан в пещере», «Не завершай меня, о любовь!», поэт выражает свои чувства и переживания, обращаясь к разным субъектам, предметам, событиям, обогащая предметную и чувственную основы стихотворения.

Вкратце рассмотрим два стихотворения из числа вышеназванных, представляющих собой две точки зрения поэта о существующей действительности. Стихотворение «Вздох слабых» критикует, осуждает и порицает «черные памятники злобы», которые, к сожалению, существуют в нынешнем обществе. В этом стихотворении личностью является сам поэт, женщина, на что указывает и название стихотворения *“Оҳи заифон”*, так как слово *“заиф”* означает не только «слабый», «бессилье», «немогущий». В переносном смысле оно означает женщину, поработённую мужчиной. Эта женщина, личность стихотворения, живет в обществе, где мужчины противятся равноправию женщины с ними, не признавая этого права, и поэтому она не может принять это общество, поскольку подобное отношение к ней уничтожает ее индивидуальность. «Черные памятники злобы», к которым с гневом и негодованием обращается поэт, не только растаптывают нравы и законы общества, но и насмеваются над законом божьим. Несмотря на то, что личность стихотворения не говорит прямо о том, что и она испытывает на себе это угнетение, но так показывает этот социальный изъян, что он получает типический характер, указывая на общее положение большинства женщин. Для того чтобы показать малодушие мужчин,

натянувших на себя маску мужества, поэт сопоставляет их с образами диких зверей – львом и лисой, но на самом деле они такими не являются, потому что «перед лисой» «строят из себя льва», а «перед львами» «облачаются в одеяние лисы». Так как эти символы очень распространены в народном употреблении, посредством противопоставления, с сильной отрицательной экспрессией передают чувства отвращения поэта. Эти переживания выражаются как личные, но, по сути, являются общими женскими душевными порывами, типичными для современного общества.

Может быть, справедливость в этом,
Что вы, идя, попадаете в болото греха,
И женщина ваши испачканные одежды
Своими слезами
Стирает, очищая, и не говорит ничего, кроме слов
благодарности [249, 306-07].

Стирать своими слезами испачканную грехом одежду мужчины – очень емкое метафорическое выражение, показывающее нестерпимое состояния женщины, по закону равноправной с мужчиной, но в реальности находящейся под его гнетом. Наверное, нужно отметить и то, что стирка женщиной испачканной одежды мужчины в своих слезах, является не только бытовым действием, а антисоциальным, имеющим место в обществе. В контексте этих острокритических выражений, приобретающих местами сатирический тон, поэт из этого, земного, мира обращается к небесному царству, но первый из них является наиболее ценным, ибо зиждется на существующей действительности, а второй пребывает в воображаемом мире.

В этом лирическом медитативно-изобразительном стихотворении, написанном в виде обращения к объекту, образы реального и духовного мира, в частности, мужчина, женщина, заяц, лев, ватный халат выполняют

важную роль в выражении чувства, переживания и содержания в целом, поскольку они подготавливают необходимую почву для изображения атмосферы, в которой происходит событие. Но еще важнее предметного описания является то, что поэт, используя такие выражения, как «насмехаясь», «бахвальство», «рычите, представляя...», «чернее болота», «чище, чем светлый родник», тем самым поясняет своё к ним отношение. В результате уменьшается значение вещественно-событийной стороны стихотворения, и, наоборот, повышается роль отношения поэта к объекту, событию, составляющих сущность психологического сюжета стихотворения.

Стихотворение «Не завершай меня, о любовь!» начинается с призыва к трем объектам – любви, миру, мгновению заката (уходу из мира). Следующие одно за другим обращения говорят сами за себя о том, что лирическая личность находится в состоянии очень сильного эмоционального возбуждения, которое быстро овладевает и читателем. Многократное повторение слов и словосочетаний, выражающих мольбу, придаёт стилю выражения большую степень экспрессивного воздействия. Объекты обращения - любовь, мир, смерть, хотя и относятся к разным сферам действительности, но связаны между собой посредством чувств лирической личности, создавая единство лирической атмосферы стихотворения. Каждое отдельное обращение к любви, миру и мгновению заката шаг за шагом усиливает экспрессивность выражения до тех пор, пока поэт не произносит обращения «О, смерть», за которым следует строка, отражающая в опредмеченной художественной форме состояние умоляющего человека: «Ноябрьские цветы сыплются на полях моих несвежих мыслей, // лист за листом, лист за листом, лист за листом». Словосочетание «ноябрьские цветы» создано на основе оксюморона, потому что в ноябре - втором месяце осени, цветы в основном осыпаются, а если что-то и остается, подобно «несвежим» мыслям лирической личности, являющимся признаком ее осени, падает «лист за листом». Эта печаль уменьшается с приходом вестника,

приносящего «спасительное письмо», способствующего появлению мотива веры в жизнь. Лирическая личность начинает свою просьбу, обращаясь к объекту со словами «о последнее утешение», «о голос, который...», «о взгляд, который...», «о существо, которое...», относящимися к одному объекту, в данном случае, к «единственному, чем солнце» возлюбленному. При этом повторяющиеся однородные обращения придают выражению лирических раздумий исповедальный характер. Далее в стихотворении появляется мотив грусти, созданный повторением в начале семи строк и в заключении стихотворения слов *“кош”* - «о, если бы». В следующих строках дается объяснение свойств этого «единственного, чем солнце», поскольку «благодаря его солнечному существованию» обретает «смысл вращение земли», «движение молекул... доводит людей до наивысшей точки развития», «спящая птичка... начинает петь», «любовь для вознесения находит небо» и т. д. При этом следует обратить внимание на то, что каждое действие, осуществляемое любимым, приносит духовное наслаждение.

Анализируемое стихотворение представляет собой один из образцов тончайшего выражения поэтом личностных чувств, составивших основу важнейших средств создания стиха. Когда от столкновения противоречивых чувств во внутреннем мире рождаются глубокие переживания, поэт не прерывает своей связи с объективным миром. Фарзона использует элементы материального мира для описания духовных раздумий, выводя из них поэтические философские умозаключения. Вещественный мир в её стихотворениях каждый раз используется для утверждения возвеличивания духовного мира и принижения материального, превращаясь в обоих случаях в художественный элемент, усиливающий чувственность и лирическую экспрессию поэзии. С точки зрения композиции, это стихотворение начинается с обращения-просьбы, затем идет описание состояния лирической личности, введение возлюбленного, восхваление его качеств,

указание на овеванные печалью мечты лирической личности о том, чтобы любимый остался. В конце звучит призыв к нему, а также к любви, миру, смерти в противовес просьбы в начале стиха с пожеланием завершить жизнь, чтобы начать её сначала. В этой связи рассмотрим заключительную часть стихотворения.

Давай очистим атмосферу.
Давай каждый раз себя
 раскроем, как непрочитанную книгу.
Давай самыми зелеными словами мира
 осыпать друг друга.
В холодную зиму устроим весеннюю пору.
Давай человеческую жизнь понесем в сторону света.
К горестным сердцам людей мира понесем
 вести восхождения радости.
Не завершай меня, о любовь!
Не завершай меня, о мир.
Не завершай меня, о светоносный закат!
Меня вторично начни! [251, 329].

Отчетливо видно, что поэт ни на мгновение не хочет и не проявляет ни малейшего желания отстраниться от реальной жизни, а, наоборот, жаждет приобщиться к этой «непрочитанной книге» вместе с её «зеленейшей весной» и «холодной зимой». Это подтверждает мысль о том, что поэт считает самое малое движение, переживание во внутреннем мире человека отражением тонких, незаметных проявлений внешнего мира действительности. Лирическая личность медитативно-изобразительных стихотворений Фарзоны, написанных в виде обращения к различным объектам, всегда выходит за ограниченные рамки личной жизни на просторы

социальной, от горестей и безнадёжности к предвкушению радости, и даже от порога смерти к началу новой жизни. Как было правильно отмечено “...жизнь в ее стихотворениях не является меланхолической, далекой от правды жизни. Ее поэзия – суть реальной жизни, в красивом и нежном одеянии” [9, 80].

Все тончайшие, таинственные, глубочайшие чувства, переживания лирической личности ее поэзии выражаются во взаимосвязи с теми или иными проявлениями реального, вещественного мира, пейзажа, времен года, событий. Фарзона ощущает себя лирической личностью не только в душе, но и в различных проявлениях внешнего мира, созвучных ее духовно-психологическому состоянию. Поэтому ее поэзия, насыщенная событиями и вещами, обогащена разнообразными способами выражения эмоционально-лирических раздумий. Элементы предметного мира, составляющие атмосферу поэзии Фарзоны, служат не только отражению своеобразных чувств, переживаний лирической личности, раскрывая собственную истинную сущность, они обретают новую значимость, ценность не только в своей естественной среде, но, что самое главное в данном случае, и в поэтическом мире. Воссоздание поэзией реального мира заключается именно в этом.

ГЛАВА 3. ТАДЖИКСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ОПИСАТЕЛЬНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В лирической описательно-изобразительной поэзии определяющее значение по сравнению с другими видами лирической поэзии имеют элементы объективного мира, природные пейзажи, существующая действительность, потому что, становясь темой и содержанием стихотворения, подспудно выражают то или иное эмоциональное состояние, чувства и раздумья. Такой вид предполагает наличие или отсутствие

активного субъекта лирики. Если в лирической описательно-изобразительной поэзии и существует субъект, все равно объектом изображения являются элементы вещественного, природного мира, имеющие определяющее значение, поскольку посредством их изображения, описания в стихотворениях проявляются действия личности, характеризующие его индивидуальную и социальную сущность.

В лирической медитативно-изобразительной поэзии значительная роль принадлежит эмоциональным раздумьям, элементам вещного мира, используемым в соответствии с особенностями выражения чувств и переживаний субъекта стихотворения. В описательно-изобразительной поэзии это соотношение меняется, повышается роль вещественного мира во всех его различных проявлениях, в виде пейзажей природы или воссозданной действительности, например, в виде города,строек,зданий, которые определяют возникновение того или иного лирического чувства и переживания субъекта стихотворения. Различные элементы и реалии существующей действительности, проявляющиеся во внутреннем мире субъекта стихотворения, создают своеобразие его мировосприятия, придавая ему всевозможную окраску – реалистическую, романтическую, радостную, печальную и т.д. В этом случае действительный вещественный мир, являясь мерилom духовных ценностей, становится материалом лирической поэзии, ибо лирическая поэзия является средоточием ценностей, возникающих у субъекта лирики в результате восприятия, постижения реального мира. Вместе с тем, как уже отмечалось, эту задачу лирическая описательно-изобразительная поэзия может решить и без субъекта лирики. В таком случае, мысли, чувства и переживания, которые поэт желает выразить, отражаются на выборе элементов вещного мира, своеобразии пейзажа, то есть находятся в самом объекте изображения.

Изображение вещественного мира в поэзии обычно осуществляется воспроизведением картин природы, пейзажа, который охватывает не только

отдельные явления природы, но и всю панораму, например, землю, воду, небо, тучи, деревья, животных, птиц, словом, все что видится воочию. Изображение пейзажа в персидско-таджикской поэзии имеет тысячелетнюю историю. Однако изображение пейзажа или элементов вещного мира почти всегда использовалось как вспомогательное средство для более глубокого выражения идейного содержания произведения. Но пейзаж в современной поэзии не является вспомогательным средством для выражения отвлеченной мысли, наоборот, выражает представление, которое исходит из самого материала изображения, что указывает на его самостоятельность.

В XX веке вследствие политических, социальных преобразований, произошедших в Центральной Азии, и создания независимого государства Таджикистан литература и культура тоже перетерпели значительные изменения. Роль человека в обществе трансформировалась, повысился уровень его самосознания, что отразилось во всех видах искусства, в том числе в литературе и поэзии. Данная тенденция вносила свои коррективы не только в отношения между индивидом и обществом, но и с природой.

С развитием человеческого общества расширяется и круг изображения вещей, пейзажей, потому что научно-технические достижения, приобретая ту или иную форму, помещаются в ландшафте. К примеру, сегодня не только вид города, но и зданий, дорог, проспектов, аэропортов с их самолетами, машинами, тоже изображаются в рамках пейзажа. Жизнь современного человека, по сравнению с прошлыми периодами, намного цивилизованней, поскольку охватывает множество новых вещей, которых человек должен узнать, испытать, познать, чтобы это новое познание помогло ему достичь духовного совершенства. Представление, познание человека может изменяться, совершенствоваться не только на протяжении длительной истории, но и в короткий промежуток времени, оставив свой след в его восприятии вещного, природного мира.

Таджикская лирическая описательно-изобразительная поэзия второй половины XX века, материалом которой служат картины природы и вещного мира, является лучшим средством познания не только объекта изображения, но и единства человека с окружающей действительностью. Пейзажная поэзия предоставляет поэту возможность испытать окружающую среду и придаёт этому опыту ту степень изобразительной формы, чтобы было возможно выразить её словесно. В этом виде поэзии поэт, выбирая пейзаж для изображения, постепенно, от строки к строке, воссоздает его перед глазами и вместе с тем делает человека сопричастным сотворению, направляя его по пути совершенствования своего эстетического мировосприятия. Пейзаж как один из видов лирической описательно-изобразительной поэзии представляет собой ярчайшее ее проявление, наилучшим образом свидетельствующее о взаимосвязи человека с природой.

Изображение в поэзии должно служить не для искусственного украшения текста, оно должно быть сущностью контекста. Вследствие этого выясняется несостоятельность наивного мнения о том, что целостности изображения можно добиться, используя красочные художественные средства, потому что целью изображения в стихотворении является не искусственная красота, а идейное содержание, истинность, создаваемые изображением. Подобное понимание роли изображения в современной таджикской поэзии, а также в творчестве Мирзо Турсунзаде, постепенно сформировалось во второй половине XX века.

Такие лирические описательно-изобразительные стихотворения Мирзо Турсунзаде, созданные в пятидесятые годы XX века, как «Горная река» (1959), «Вершины сияют» (1959), представляются более интересными, потому что роль изображения в них значительнее, чем в других стихах, хотя и в них изображение выполняет вспомогательную функцию выражения чувств и раздумий личности. В указанных стихотворениях различными способами изображается и восхваляется идея победы человека над природой,

улучшения социальных, материально-бытовых условий жизни. Естественно, что в лирической описательно-изобразительной поэзии таджикских поэтов в большинстве случаев изображаются такие элементы окружающего рельефа, как гора, горная река, ущелье, водопад и т. д., потому что с их помощью не только воплощается реальная атмосфера жизни горцев, но и их нравы, обычаи, характеры, национальные традиции, сформировавшиеся в этой среде.

В стихотворении «Горная река», где река, являясь объектом эмоциональной рефлексии поэта, выражает его удовлетворенность жизнью, отражаются художественное своеобразие и идейно-эстетические искания современной поэзии. Образ горной реки создается постепенно, прибавляя строка за строкой все новые очертания и одновременно выражая эмоциональную рефлексию. Данное стихотворение состоит из десяти двустихий жанра месневи, в пяти начальных бейтах которого наряду с эмоциональной рефлексией поэта дается изображение горной реки:

Сверху мчится река и, приблизясь вплотную,
У скалы разбивается в пыль водяную.
То как барс, устремится к добыче рывком,
То смиренно белеет парным молоком.
Мерный грохот воды наполняет ущелье,
В шуме влажного ветра я слышу веселье [237, 90].

Перевод С. Липкина

Сходство между уподобляющимся – горной рекой – и уподобляемым – барсом, парным молоком – заимствованное из чувственного, предметного мира, воспринимается легко и зримо. Вторая часть стихотворения, начинающаяся с непосредственного обращения поэта к реке, усиливая

олицетворение, представляет ее помощником человека нового общества, который старается превратить жизнь в цветущую весну.

Поэтические художественные образы, взятые из атмосферы жизни таджикского народа, как, например, гора, перевал, горная река, арча, орел и тому подобные, присущие горному ландшафту, в результате долгого использования на протяжении всего развития культуры народа как в письменной, так и в устной литературе стали способствовать выражению более объемлющих, широких понятий, а не только своего прямого значения. Некоторые из них превратились в символы.

Все поэтические художественные средства, в том числе аллегории, метафоры, сравнения, символы со временем, в связи с трансформацией уровня общественного сознания, эстетического мировосприятия человека могут видоизменяться и по форме, и по смыслу. Об особенностях такого использования символов русский философ А. Ф. Лосев писал: «Одним способом воспринимаем мы звездное небо теперь, другим образом понимали его сто или двести лет назад, а еще иначе – две или три тысячи лет назад... Все они суть разные символы человеческой культуры, то есть опять-таки символы в качестве сгустков человеческих отношений данного времени и данного места» [112, 194].

В этой связи рассмотрим символ горы, один из самых распространенных в таджикской культуре, в том числе и в творчестве Мирзо Турсунзаде. В таджикской классической поэзии и в устном народном творчестве до XX века гора в основном была символом стойкости, величия, выдержанности, препятствия на пути, страданий. Но в стихотворении Мирзо Турсунзаде «Вершины» данный образ показан с другой точки зрения, глазами гражданина свободной, счастливой страны, и превратился в символ достижений для социального благоденствия народа. Безусловно, на это наложили отпечаток отразившиеся в гражданском самосознании поэта новые социальные отношения не только между людьми, но и между природой и

человеком. Центральным в данном стихотворении, написанном в жанре месневи, является символ горы, вокруг которого формируется лирический сюжет. Поэт начинает стихотворение с обращения к предполагаемому собеседнику и перечисляет качества горы – то, что она высокая, является прибежищем гнезда орлов, заповедником газелей. В восьмом двустишии, олицетворяя гору, поэт говорит от ее имени:

Чтобы гора, приближаясь навстречу,
Мне гортанной ответила речью:
«Мой сынок, чтобы стихи заиграли,
Обо мне написать не пора ли?
У меня на плечах небосводы,
Под ногами подземные воды [237, 84].

Перевод С. Липкина

В последующих строках восхваляется чистота снегов её вершин, стойкость против бурь, свечение Млечного Пути над ней наподобие люстры, кружение лунохода вокруг ее головы, цветенье полей у её подножия, строительство нового города, постепенно подготавливая почву для придания традиционному символу горы нового смысла и звучания. Гора и её вершина превращаются в символ высоты, преодоление которой поднимает общество еще на одну ступень развития.

В обоих стихотворениях мир природы еще служит средством для выражения заданной идеи поэта, то есть природа является средством выражения содержания стихотворения. Однако в этих стихотворениях природе отведена роль более важная, чем в стихотворениях сороковых-пятидесятых годов, потому что ее элементы, в данном случае, горная река и горные вершины, находясь в центре стихотворения, определяют особенности эмоциональных раздумий поэта. Однако, вместе с тем, в этих стихотворениях

изображение картин природы, элементов вещного мира еще не достигло такого уровня, при котором эмоции, чувства человека приводятся в движение, побуждая к глубоким раздумьям, мудрым философским обобщениям. Причиной этого является не только низкий уровень развития литературы, но и невысокая степень развития общества и социального сознания. Поэтому изображение картин природы, элементов предметного мира не играет той значительной роли в освещении существенных социальных, культурных, духовных проблем, оставшись лишь одним из средств восхваления триумфальных достижений общества. При этом после шестидесятих годов XX века наряду с изменением политической атмосферы страны приобретал большую реалистичность и взгляд поэтов на общество, на объективный мир, что повлияло и на их восприятие картин природы. В эти годы некоторые изменения во взгляде на природу прослеживаются в изображении пейзажей таких стихотворений Мирзо Турсунзаде, как «Чабан» (1967) (в русском переводе С. Липкина «Стадо в горах» – А. Х.), «Гиссарский хребет» (1969), «Ущелье невест» (1973). Образная система этих стихов взята из реальности, чувства и мысли поэта приходят в движение от восприятия событий и очертаний этого мира, облекаемые в художественную форму.

Стихотворение «Чабан» создано в форме газели, в ней нигде, кроме последнего двустишия, ни лексическими, ни художественными средствами не отражено присутствие поэта. Его душевное состояние соответствует изображенным явлениям, чувствуется биение его сердца, настроение, в чем и заключается сущность лирической описательно-изобразительной поэзии. Пейзаж в истинных лирических описательно-изобразительных стихотворениях, таким образом, получает художественное, социально-типическое значение без вмешательства автора. Изображенная атмосфера свидетельствует о том, что здесь царит спокойствие, удовлетворенность жизнью, символом чего в данном случае являются чабан и стадо:

Там, где зелень блещет рядом с белизной снегов,
Стадо прыгает и скачет возле облаков.
И с овечьим стадом вместе прыгают и скачут
Стадо звуков, стадо листьев, стадо ветерков.
Не похожа ли отара на шатер походный?
Или облачко упало посреди лугов? [237, 91].

Перевод С. Липкина

Современная таджикская лирическая описательно-изобразительная поэзия, материалом которой является природа, элементы вещного мира, не только помогает углублению представления о них, а также служит для самопознания человека, его способностей, привязанностей, психологии, чувств и эмоций, одушевляющих природу и ее элементы – горы, реки, луга и т. д. Если бы данное стихотворение не было проникнуто жизнелюбием поэта, не только горное пастбище, цветы, луга, родники, являющиеся неодушевлёнными элементами природы, но и одушевлённые ее элементы – чабан, стадо – оказались бы безжизненными, однако в данном случае они все полны жизни. Это стихотворение обладает особой значимостью, по сравнению с другими лирическими описательно-изобразительными стихами Мирзо Турсунзаде, в связи с полнотой изобразительного материала, его самостоятельностью, отражающей творческий замысел поэта без указания на заранее заданную идею, одушевлённостью, одухотворённостью элементов природы.

В стихотворениях Мирзо Турсунзаде, даже если стихи посвящены различным темам, картины природы, детали предметного мира воспринимаются и изображаются в свете социальных идей времени. В них поэт не копирует природу, элементы предметного мира, посредством которых выражает социальные идеи, а изменяет их, согласно своей воле, намерениям, что-то прибавляя или уменьшая таким образом, что они не

теряют своей индивидуальности. С этой точки зрения, интерес представляет стихотворение «Гиссарский хребет». Из названия стихотворения виден диапазон изображения. Поэт с самого начала создал определённые условия для свободного выбора штрихов и красок с целью глубокого выражения своих эмоциональных раздумий.

Ты щедра, моя гора, мой хребет Гиссарский,
Водопады серебра даришь нам по - царски.
И река и облака вышли из ущелий,
Чьи следы сред гряди? Может быть газели? [237, 92].

Перевод С. Липкина

В этой строфе сначала изображается общий вид Гиссарского хребта, конкретизированный такими деталями, как водопад, река, газели. При этом водопад уподобляется серебру. Поэт, испытывая высокое чувство любви к родному краю, наслаждается одним только названием элементов родного хребта, продолжающимся в оригинале до одиннадцатой строки, а затем уподобляет его облака верблюдам, пьющим воду, создав тем самым новое, свежее сравнение. Далее описываются другие элементы Гиссарского хребта – родник, вершина, одухотворённые любовью поэта. В пятой строфе с помощью гиперболы и олицетворения изображается, как горы «ногами ушли вглубь земли», вершинами «проламывая потолок неба». При этом одерживает верх идейная целеустремленность поэта, и он «утреннее солнце» представляет «знаменем победы, сияющим факелом жизни», которое «подняли горы над головой». В русском переводе С. Липкина этот идейный пафос namного смягчен. Социальные идеи Мирзо Турсунзаде конкретны, восхваление всеми способами и средствами существующего социального устройства, служащего процветанию родины, жизни народа, является основой его поэтической программы. Поэтому в данном описательно-

изобразительном стихотворении он выразил своё социальное сознание при первой же возможности. Продолжение стихотворения содержит описание деталей Гиссарского горного хребта, который в седьмой строфе уподоблен старому магу, разливающему в кубки живительную влагу, что в иносказательной форме указывает на древнюю историю народа. Поэт считает, что виды гор, величественных горных хребтов отлично подходят для выражения его гражданских идей.

Из этого следует, что каждое обращение поэта к изображению пейзажей, элементов природного мира осуществляется согласно его мировоззрению и имеет под собой идеологическую основу. Поэтому описываются не вообще картины природы, а лишь те её особенности, которые привлекают внимание поэта для выражения определенной идеи. Поскольку Мирзо Турсунзаде в основном воспекает достижения нового, советского, времени, то для описания и восхваления выбирает те картины природы, которые больше всего соответствуют чувственному, вещественному, эмоциональному выражению его поэтической программы. Это характерно в целом всем лирическим описательно-изобразительным стихотворениям поэта, основанным на пейзажах и описаниях элементов природного мира. В описательно-изобразительной поэзии Мирзо Турсунзаде виды природы, детали реальной действительности воспроизводятся с самыми существенными их особенностями, например, река с ее бурлящими потоками, гора с величественными, до небес достигающими вершинами, поскольку данные образы созвучны его гражданским идеям.

Многие стихотворения Аминджона Шукухи начинаются краткими изображениями картин природы, элементов мира бытия, а затем переходят к выражению чувств, переживаний субъекта стиха, который в основном является лирическим «я» автора. Это прослеживается в тех стихотворениях, в которых чувства, раздумья выражаются не прямо, а посредством изображения картин природы, элементов вещественного мира, что

свидетельствует о продолжении поэтом традиционного изображения природы и деталей реальной действительности, существовавшего в поэзии для отображения внутреннего мира человека.

Наряду с этим в творчестве Аминджона Шукухи, проявлявшего большой интерес к русской классической поэзии, особенно к творчеству А. Пушкина и М. Лермонтова, опыт которых он активно изучал, постепенно стали появляться стихотворения с одним лирическим сюжетом, картиной природы, описанием одного предмета реальной действительности. Впоследствии ему удастся создавать стихотворения, в которых картины природы и элементы вещественного мира являются не фонами, деталями, а основными объектами изображения, лирической темой стихотворения. Мир природы, например, в стихотворениях «Горное озеро» (1964), «Река Талас» (1964), «Я забыл твое имя» (1964) изображается в таком качестве, в статичном виде или движении в зависимости от состояния объекта и выражаемого им содержания.

В стихотворении «Горное озеро» изображается соответствующий реальности вид горного озера, расположенного на высоте, среди гор. Используя образ горы, поэт характеризует такие традиции таджикского народа, как щедрость, благотворительность и т.д. В первой строфе речь идет о том, что солнце, светя, почувствовало сильную жажду и «смотрело жаждущими глазами на чашу воды». Олицетворение солнца несколько сближает его с человеком, проникается душевной теплотой. Далее олицетворяется и гора, которая поступает таким образом:

Высокая гора, беспечна,
Чистое озеро в раскрытых ладонях
Держа, как чашу чистой воды,
Как бы преподносит солнцу [330, 29].

В последующих строфах олицетворяется озеро, обращающееся к солнцу со словами «послушай мое сердце», «выпей чистую воду из моей ладони», облако, увидевшее жаждущую землю и стремящееся в ее сторону. Как видно, Аминджон Шукухи в данном описательно-изобразительном стихотворении использует два вида художественных средств – уподобление и олицетворение. Лирический сюжет стихотворения, отображающий взаимоотношения солнца, горы, озера и облака, создаёт основу для возникновения общего представления о таджикском крае, названном поэтом страной «с двумя щедрыми руками», выражающего заключительную мысль поэта. В этом стихотворении отображение щедроты национального характера таджикского народа, имеет такую особенность национальности изображения, на которую указывает ученый литературовед Д. С. Лихачев: «Национальные черты народа существуют не в себе и для себя, а для других» [109, 61].

В стихотворениях «Река Талас», «Я забыл твое имя», изображающих реку, лирический сюжет формируется на основе движения, течения реки. Поэт описывает течение реки штрихами, с каждым разом совершенствуя его. В стихотворении «Река Талас» река с первой строки олицетворяется посредством уподобления ее «джигиту-всаднику», далее при описании течения реки к ее образу прибавляются новые очертания.

Как джигит скакун
Играя на камнях,
Всадником бежит горная река
По этой зеленой пышной долине [330, 90].

В других строфах к ней присоединяются определения «прозрачная», «берега – пастбища овец», «подол, полный цветов» и т.д., которые, с одной стороны, дополняют описание, а с другой, указывают на то, что живописная река является источником плодородия и благополучия. В четвертой и пятой

строфах поэт описывает ночь, киргизскую юрту на берегу реки, красоту киргизской певицы и, произнося: («Как заговорила со мной эта роза, // Мое сердце стало подобно реке Талас») [146, 90], наделяет стихотворение любовным мотивом. Это стихотворение написано по окончании «Дней литературы и искусства Таджикистана в Киргизии», в котором Аминджон Шукухи принимал участие, побывав в гостях у таласцев. В заключение стихотворения, безусловно, выражается мысль о взаимосвязи народов.

В лирических описательно-изобразительных стихотворениях, созданных Аминджоном Шукухи в семидесятые годы, пейзаж, изображение элементов предметного мира имеют сравнительно большую самостоятельность. Стихотворения «Подожди, миндаль, расцветать!» (1970), «Поклоняюсь садовнику» (1970), «В аллее влюбленных» (1970), «Снежинка» (1970), «Золотые листья» (1970) принадлежат к этому виду стихов, последнее из которых представляет особенный интерес, потому что в нем изображение имеет большую степень самостоятельности, идея исходит из самого материала. Если в других вышеназванных стихотворениях субъект лирики, в большей или меньшей степени, отражается, то в этом – нет, что также считается признаком самостоятельности изображения.

Золотые, пожелтевшие, осенние, опадающие листья, являющиеся в таджикской поэзии, в основном, символом осени жизни, «... бессилия, болезни, немощности и плохого состояния» [153, 169], в этом стихотворении символизируют вечность природы и жизни, что указывает на обновление смыслового оттенка традиционного символа. По сравнению с жизнью человека, имеющей начало и конец и не очень протяжённой по времени, каждый мельчайший элемент природы вечен, поскольку постоянно возрождается в повторяемом круговороте. Поэтому каждый ее элемент, например, дерево, цветок, озеро, река могут быть символом вечности, что соответствует действительности. В данном стихотворении роль символа выполняют золотые листья осени.

Зеленые листья озолотились,
Как бы почтенными стали от богатства.
Но от веяния осеннего ветра
Повсюду лежат, осыпавшись под ногами,
Сошли с ума, разлучившись с садом [330, 64].

Поэт, создавая пейзаж, использует такие средства художественного изображения, как уподобление, олицетворение и описание, чтобы воплотить его во всем многообразии красок. Избирая для пейзажа те элементы природы, которые нужны для выражения главной идеи, остальные поэтом исключаются, потому что в данном случае они проявляются не как существенные элементы природы, а как приёмы художественного выражения эмоциональных раздумий. Поэтому Аминджон Шукухи чувствует себя свободным в выборе способов изображения пейзажа и описывает его не таким, каким он является на самом деле, а каким видит, не копируя, а творчески воссоздавая. В этом процессе поэт воспроизводит те или иные стороны пейзажа, которые соответствуют выражению его чувств и раздумий, добавляя или убавляя колорит. Из вышеприведенной строфы видно, что поэт в первом двустии изображает осенние листья очень красочно, с огромной радостью, называя их «озолочёнными», «почтенными... от богатства». Как отмечено в исследованиях «красный цвет является символом свежести, молодости, чистоты и нежности» [11, 539]. Но после веяния «осеннего ветра» с глубокой грустью замечает: «Повсюду лежат, осыпавшись под ногами, // Сошли с ума, разлучившись с садом» [330, 64]. Для того чтобы убедительнее отобразить грусть осенних листьев, Аминджон Шукухи добавляет к четырехстрочной строфе еще одну, пятую строку, хотя форма строфы уже была оформлена, а мысль выражена в строке «повсюду лежат, осыпавшись под ногами». Но поэт считает, что не в полной мере выразил печаль осенних

листьев и добавил к строфе строку: «Сошли с ума, разлучаясь с садом», превратив строфу в новую форму - мухаммас, строфы которой состоят из пяти строк, полностью достигнув намеченной цели. Вторая строфа создана таким же путем. В первом двустишии мотив печали отсутствует, потому что: «Собрав плоды, как жемчужины, // Люди унесли в свои дома [330, 64] – пробуждает чувство удовлетворенности, поскольку плоды уподоблены жемчужинам, собирать и нести домой которые, безусловно, составляет одно удовольствие. Но во второй части строфы, начиная с третьей строки, изображение также перемежается с чувством печали, листья сопоставляются с перьями, оставшимися после отлета птиц из гнезд.

Элементы предметного мира и природы без изображения присущей им атмосферы не будут совершенными, и, возможно, не будут содержать какой-либо идеи, поэтому «золотистые листья» описываются вместе с той средой, в которой они существуют. В результате, листья, воспринимавшиеся вначале как предмет, как опавшие, теперь воспринимаются, как время сбора богатого урожая жемчужных плодов, даже отлета птиц из гнезда и их разлуки с любимыми жилищами. Вышеизложенное свидетельствует о том, что если элементы предметного, природного мира изображаются вместе с окружающей их средой, пейзаж становится более выразительным, получает новую жизнь, расширяя свои возможности в выражении эмоций, чувств и переживаний.

Стихотворение «Золотые листья», хотя и воссоздаёт пейзажи осенней природы, примером чего являются две вышерассмотренные строфы, однако выражает и жизненную философию, заключающуюся в непрерывной цикличности. Поэтому в третьей строфе поэт сознательно изображает состояние листьев в весеннюю пору, когда мать-природа «качает колыбель жизни», чтобы взрастить новые всходы. В данном случае из многих качеств весны выбираются и описываются те, с помощью которых можно превосходно выразить философский смысл цикличности, вечности жизни.

Это стихотворение является отличным примером взаимосвязи поэзии и философии, о чем ученый М. Н. Эпштейн, считающий поэзию видом творчества, обладающим философской сущностью, писал: «Поэзия, разумеется, не философствует о природе в системе понятийных категорий так, как это делает философская наука.... Природа в своей чувственной непосредственности требует, чтобы гордый язык абстракций, проникая в её тайны, смирялся, приобретал свойства образной речи, богатой живыми лексическими корнями, которые своими первичными значениями вырастают в мир природы. «Небо», «огонь», «вода», «свет», «воздух» – все это вполне наглядные, конкретные представления и вместе с тем предельно общие, неразделимые понятия, которыми пользуются и поэзия, и философия, тем самым через природу «природняясь» друг другу. Поэзия, постигая сущность природных явлений, становится философской, а философия, постигая явленность природных сущностей, поэтической» [330, 12]. Осень и весна в этом стихотворении олицетворяют «весну» и «осень» жизни человека. Несмотря на то, что они означают для человека начало и конец, но для природы и всего человечества являются цикличными, бесконечными.

Описательно-изобразительное пейзажное стихотворение имеет тесную, нерасторжимую связь с творческой направленностью каждого поэта. Если в творчестве поэта преобладают философские, социальные, духовные, нравственные, эстетические проблемы, то изображение и пейзаж служат более яркому, выпуклому, конкретно-чувственному выражению идей. Гафар Мирзо так же, как и его собратья по перу, был очарован великими достижениями советского общества, и, возможно, больше всех признавал их историческую значимость. В таких стихотворениях меньше независимости описания, изображения, а больше словесного восхваления. Но и среди них можно назвать такие стихотворения, как «Солнце сердец» (1954), «Весна моей души» (1954), «Два памятника» (1955), «Плакучая ива» (1956), «Каменные сказки» (1956), «Водопад Восэ» (1956), в которых описание,

изображение играют значительную роль по сравнению со словесным выражением, в них воспроизведены великолепные картины природы, обладающие особой художественной ценностью.

Три первых из вышеназванных стихотворений написаны на тему любви, три последующих – социальные, основанные на описании, изображении. Из трех первых стихотворений к словесно-выраженным в большей степени относится «Солнце сердец», а «Весна моей души» и «Плакучая ива» – к описательно-изобразительным. В стихотворении «Весна моей души» с помощью таких средств художественной изобразительности, как уподобление, метафора, аллегория, олицетворение, воссоздана весенняя картина, наполненная эмоциями, страстями, волнениями и любовью. В нем присутствие поэта или другого субъекта не ощущается, только в пятой строфе присутствующий в риторическом восклицании глагол в повелительном наклонении *“устед”* («остановитесь») и в восьмой, заключительной строфе, глагол *“зӯед”* («скажите») указывают на наличие лирического субъекта стихотворения, а из изображаемого пейзажа ясно представляется его радостное настроение. Это настроение молодого человека, сердце которого наполнено любовью, мир, окружающий его, находится в объятиях весны и своим великолепием, бурным ростом трав, цветением опьяняет душу:

Волнуется расцветшая миндаль,
Она, как девушка в розовом одеянии,
Вокруг нее, как ее влюбленные,
Крутятся, бурлят пчелы.

Под тенью яблони течет ручей,
В яблочной почке прячется цветок,
Неспокойное дыхание яблони

В звуке волн тоже слышно [124, 46].

Изображённый пейзаж, охваченный волнением, кипением жизни, несомненно, выражает психологическое состояние, отношение автора не только к картинам природы, но и, в большей степени, к самой жизни, которая является результатом достижений нового времени и социального устройства. Этот пейзаж без излишней проповеди свидетельствует о любви к жизни, заботливом отношении человека к окружающей среде, о том, что степень отдаления человека от природы в результате научно-технической революции влияет на любовное отношение к ней. Уподобление цветущего миндаля девушке в розовом одеянии и пчел вокруг нее – любящих ее, живо, красочно передает всю свежесть весенней поры. Этот пейзаж уже после первого знакомства с ним навсегда останется в памяти.

Другая строфа также обладает неоспоримыми достоинствами по мастерству тонкого изображения состояния природы в начале весны, поры пробуждения, сопровождающейся сотнями красок и запахов. Поэтому данное стихотворение в целом, и эти две строфы особенно, наполненные красками, голосами, запахами, воплощают перед глазами живую картину природы, и позволяют наблюдать её изменение. В этом и заключается истинная сущность лирической описательно-изобразительной поэзии. Состояние яблони перед пробуждением, цветением, подобное состоянию человека, часто дышащего от волнения, выражено аллегорически, как отражение звука волн, очень поэтично и тонко подмеченное.

Это стихотворение состоит из девяти четырехстрочных строф. В пяти первых строфах изображается Навруз, а об эмоциональном состоянии автора умалчивается. Выражение чувств поэта начинается с риторического восклицания «Стойте!» в шестой, кульминационной, строфе, после чего внимание автора переключается в сторону девушек-подруг в розовом одеянии, среди которых находится его избранница. Далее стихотворение

продолжается на высокой степени эмоционального накала и заканчивается изображением подруг, избранницы и риторическим обращением «Эта изумительная весна чья, скажите!». Поэт надеется, что на его вопрос будет ответ: «Это твоя весна». Безусловно, что после таких пламенных слов, произнесённых с особой экспрессией, о любви к Наврузу и его избраннице с длинными ресницами другой ответ решительно исключается.

Описательно-изобразительные, пейзажные стихотворения могут выражать глубокое социальное содержание. Важнее всего то, что идейное содержание выражается не словесно, а исходит из самого предмета изображения, отображая мысль художественно, предметно, чувственно, что, естественно, оказывает большее эмоциональное воздействие. К этой группе стихотворений относится «Водопад Восэ», состоящий всего из трех бейтов – двустиший. В переводе избрана четырехстрочная строфа с перекрестной рифмовкой:

С крутого обрыва летит водопад,
Срывается вниз по отвесу,
Над черной пещерой среди черных громад
Собой, образуя завесу.

Клокочет река и летит во всю прыть,
С отвеса срывается, воя,
Как будто, как мать, пожелала укрыть
От вражеских взглядов героя [128, 70].

Перевод С. Куняева

Это описательно-изобразительное стихотворение заметно отличается от стихотворения «Весна моей души»: несмотря на то, что в нём личность стихотворения ярко не фигурирует, её радостное, влюбленное настроение

ощущается во всем стихотворении. В стихотворении «Водопад Восэ» поэт соединен, растворен в объекте изображения – пейзаже, и его настроение, эмоциональные раздумья не ощущаются. В стихотворении кроме изображения ничего другого нет, ни слова, ни подсказки, которые способствовали бы его восприятию. Выражение индивидуальных чувств и переживаний заменено реальностью изображения, достигающейся овеществлениями и олицетворениями. В оригинале эпитет *“пахну суфта”* – («широкая, гладкая») относится к водопаду, отображая его падение, который, «как мать», соткав *“пардаи обӣ”* – («водяную завесу»), укрывает героя. Само изображение передает смысл стихотворения. Восэ – народный герой, боровшийся за справедливость. Свобода и справедливость, как и природа, – вечные темы в литературе, которые в данном случае передаются извечным способом – картиной природы, побуждающей к героизму во имя родины. Родина, как и природа, изначальный источник существования человека и первопричина того, чтобы он остался человеком. Природа, как мать, как родина, заботится о своем сыне-герое и укрывает его от вражеских глаз «водяной завесой водопада». Это чувство обоюдной любви – любви героя к своей родине и любви родины к своему сыну-герою – отражено без единого слова о любви, заботе, одним только изображением картин природы, благодаря чему данное стихотворение становится превосходным примером лирической пейзажной поэзии. Это является тот моментом, о котором в изображении пейзажа утверждается: «Любовь к Родине начиналась с изображения пейзажа» [167, 15].

Лирическая описательно-изобразительная, пейзажная поэзия обладает неограниченными возможностями для непревзойдённого отражения новыми средствами и приёмами различных философских, нравственных, социальных раздумий. Изображение каждого из них требует конкретной реалистичности, создающейся ранее не известными художественными новациями в отображении высказываемой мысли.

В лирическом описательно-изобразительном стихотворении Гафара Мирзо «Два памятника» прошлое таджикского народа, находящегося под тяжким гнѐтом правящей верхушки, воссоздано посредством пейзажа такими художественными средствами, как аллегория, уподобление, олицетворение, гипербола, в частности, образом *“санги азиме”* – «большущий камень», «тяжесть которого не на горах, а на плечах четырех чинар». *“Санги азим”* – «большущий камень» – является символом угнетения, давящим на плечи – «четыре чинары» – трудового народа. От тяжести этого груза чинары не могут расти и, «словно кустарник низки, суховаты, поджары». Так создаѐтся картина народной жизни, полная страданий от непосильного труда. Отражение социальной несправедливости подобным образом в современной таджикской поэзии не имеет аналогов, стихотворение и по форме, и по содержанию является новаторским.

В стихотворениях «Живой лозунг труда» (1960), «Кипарис и самшит» (1983) описание, изображение, пейзаж использованы в качестве различных способов для чувственного, предметного, зримого выражения содержания. Следует отметить, что под термином описательно-изобразительная поэзия имеется в виду и поэзия портрета, которая за последнее время в таджикской современной поэзии постепенно заняла довольно значительное место. Одним из примеров является стихотворение Гафара Мирзо «Живой лозунг труда».

Изображение портрета – одна из важнейших ветвей лирической описательно-изобразительной поэзии, требующая отдельного самостоятельного изучения, что не позволяют осуществить рамки данного исследования. Исходя из этого, особенности портретных стихотворений будут вкратце рассмотрены именно в связи с проявлением характерных черт стиля описательно-изобразительных стихотворений. Именно поэтому предметом анализа является стихотворение «Живой лозунг труда», отражающее самые существенные особенности портретной поэзии, поскольку в нем посредством изображения портрета, индивидуальных черт

личности стихотворения создан обобщенный образ, являющийся результатом размышлений поэта о миссии человека в обществе. В связи с тем, что сущность творчества Гафара Мирзо в основном заключается в отображении социального содержания, в этом стихотворении им в портретной художественной форме воссоздан образ, воплощающий его представления и общественные идеи о человеке-созидателе. Первая публикация этого стихотворения сопровождалась посвящением одному из строителей Нурекской ГЭС, то есть объектом изображения был реальный человек. Однако из последующих изданий посвящение было исключено, возможно, потому, что стихотворение не содержит описания особенностей строителя гидроэлектростанций, а изображение носит в большей степени обобщенный, типизированный характер, символизируя человека-созидателя.

Орлиный взор и лоб крутой,
И жилы, что канат морской,
Литая грудь богатыря –
Они даны ему не зря.

Не зря открыто и светло
Его лицо, его чело.
Ту книгу честную души
Ты для людей перепиши [128, 142].

Перевод И. Шкляревского

Как видим, поэт начинает стихотворение с изображения, гиперболизированного уподобления (жилы – канат морской) и сравнений “*нигаҳ лочин*” («орлиный взор»), “*сари сина – яли сафдар*” («разрывающий ряды богатырской грудью») и т.д., воссоздающих образ идеального человека-созидателя в наглядно-зримой, предметной, эмоционально насыщенной

форме. В этом случае учтено одно из основных закономерностей портретной живописи, указывающей на то что: «Тело человеческое тоже не безмолвствует на портрете» [44, 51]. Во второй строфе в основном восхваляется его “*ҳалиму содаву бегаиш*” – «мягкое, простое, чистое» сердце, в котором “*китоби ботинаш – зоҳир*” – «книга души видна». В четвертой строке, в оригинале звучащей, как “*Бубину хону ибрат гир*” («Посмотри, прочти, бери пример»), безусловно, преобладают поведенческие установки поэта. В трех последующих строфах к этому портрету прибавляются новые штрихи, как, например, «от него веет ветерком пустыни», «свежестью Сир-Дарьи», «запахом благоустройства», дополняющие образ и вместе с тем выражающие взгляд поэта на проблему места и роли человека-созидателя в обществе. В этом и заключается истинная сущность изображения портрета, являющегося одним из способов выражения идеи при помощи художественных средств.

Миниатюрное пейзажное стихотворение Гафара Мирзо «Кипарис и самшит» (1983) в образе двух одноимённых деревьев интерпретирует смысл человеческой жизни. В этом стихотворении вся флора, в том числе два её представителя, считаются зеленой книгой природы, потому что символизируют в данном случае человеческую жизнь. Не только пейзаж в целом, но и каждая ее часть, элемент, как и в самой действительности, в поэзии могут выступать символом вечности.

Одно удачное описательно-изобразительное стихотворение может дать представление о поэте, указать на его изобразительный талант, предсказать поэтическое будущее, потому что в поэзии, являющейся одним из видов изящного словесного искусства, изобразительность всегда представляет собой высшую ступень художественности, чем высказывание, поскольку привлекает больше творческих усилий, что произошло в творчестве Мумина Каноата пятидесятых годов. Известно, что в те годы современная таджикская поэзия, как и творчество Мумина Каноата, была больше

рационалистической, отвлеченной, ее пропагандистская направленность преобладала над изображением поэтических сцен. Но уже в то время чувствовалось, что поэт старается избегать отвлеченности, выражая свои раздумья и переживания посредством предметной изобразительности. Поэтому с самого начала в его лирической медитативной, описательно-изобразительной поэзии в большей степени присутствуют предметы, описания, изображения. Указанные особенности, подготавливающие почву для целостного, самостоятельного изображения, привели поэта к созданию совершенных пейзажных стихотворений «Старик, продающий цветы» (1959), «Озорной ручеек» (1959). Стихотворение «Старик, продающий цветы» привлекает особое внимание своей свежестью, новизной и неповторимостью художественного видения, свидетельствуя об изобразительном мастерстве Мумина Каноата. В этом миниатюрном стихотворении, состоящем всего из трех бейтов месневи, гора Варзоб, символизирующая все горы Таджикистана, перевоплотившаяся благодаря таланту изобразительности поэта посредством олицетворения в старика, продающего цветы, представляет собой прекрасную картину одного из уголков горной страны.

Посмотри: Варзоб высокогорный
В день весны надел халат узорный,
Пестрым опоясался платком,
Сделался нарядным стариком,
И чалма белеет на вершине,
А у ног его цветы в корзине... [73, 17].

Перевод С. Липкина

Олицетворение горы отобразилось, прежде всего, в названии стихотворения: гора Варзоб уподоблена «старiku, продающему цветы» – старiku, да еще продающему цветы. В этом действии, свойственном

человеку, гора олицетворяется дважды. Эпитеты и определения, изображающие олицетворенную гору – старика, продающего цветы, не отвлеченные, которые представить, прочувствовать трудно или вообще невозможно, как, например, красивый, зеленый и т.д., а реалистичные, осязаемые: узорный халат, пестрый платок, белая чалма, корзина с цветами. Изображение основывается на вещественных, представляемых, уподобляющих и уподобляемых реалиях – горе Варзоб и старику, продающем цветы. Оба уподобления, считающихся самым лучшим видом уподоблений, взяты из действительного, предметного мира. Кроме того, пейзаж служит не только фоном изображения, а подтекстом, указывая, что эта гора именно таджикская, потому что уподоблена старику, национальные черты которого с каждым штрихом, например, с «узорным халатом», «пестрым платком», «белой чалмой» отражаются все ярче и колоритнее. Выражение “*Сабади гул ба пеши бар дорад*” [79, 22] («Корзину цветов имеет перед собой») является не только изображением внешности, а указывает на духовность нации, потому что в таджикской национальной культуре, и особенно в персидско-таджикской поэзии познания («*ирфон*»), как отмечает Мухаммад Ибрагим Заробихо в своем содержательном исследовании «Благодаря Хафизу (Сводное толкование двенадцати газелей Хафиза)»: «Цветок является символом чистоты, нежности, безвинности и света... человека. Человек в этом мире, создавая себя верой и добрыми делами, распространяет свою красоту...» [60, 276]. Поэтому в анализируемом стихотворении изображение внешне красиво, внутренне многомерно, наполнено смыслом. Кроме того, гора традиционно является в поэзии метафорой или символом высоты, гордости, вечности, тяжеловесности, выдержанности. В данном случае для выражения нового смысла использовано понятие, символизирующее таджикский край и его чистосердечный, гостеприимный народ, расширяющее свою смысловую значимость. Изображение, содержание и замысел стихотворения, в сущности,

нерасторжимо связаны между собой. Поэзия, в своем историческом развитии предназначенная для совершенствования духовного мира человека, выполняет эту миссию, ставя человека во главу угла своей тематики и изобразительности. Человек в этом мире тесно связан не только с другими людьми, но и со всем сущим, окружающим его: природой, и всем тем, что в ней находится. Поэтому человек, будучи объектом или элементом природы, отражаясь в поэзии, никогда не останется в своём объективном, природном значении, превратившись в содержание стихотворения. Эта черта, начиная с шестидесятых годов XX века, получила большое распространение в творчестве Мумина Каноата, особенно в цикле стихов «Земные звезды», стихотворениях «Красота», «Сестра Кубы», «Хвала человеку» (1962), цикле стихов «Здравствуйте, Карпаты!», стихотворении «Караван света» (1962) и т. д., о чем подробно говорит в своих исследованиях А. Хакимов [256, 92-102; 258, 52-62].

Одним из элементов мира бытия, часто изображающимся в пейзажной поэзии, является водная сфера. Сфера воды, начиная от «живой» воды, до простой питьевой, где бы ни была, в реке или озере, в море или океане, с присущей им глубиной, таинственностью, чистотой, прозрачностью и животворностью, занимает значительное место в таджикской поэзии с древнейших времен и до сегодняшних дней, откликаясь на ее насущные духовные, эстетические нужды. В горном крае таджиков, где нет больших, широких рек и морей, взгляд поэтов в основном прикован к горным рекам, ручейкам, озерам и родникам, являющимся не только географическим признаком их родины, но и сферой их духовного восприятия.

Среди описательно-изобразительных стихотворений Мумина Каноата немало стихов, посвященных изображению сферы воды. Такими являются «Озорной ручеек» (1959), «Жажда тайфуна» (1959), «Утренний родник» (1965), «Зоиндаруд» (1971), «Хумбов» (1981), созданные в разные периоды творчества поэта и являющиеся доказательством того, что эта тема всегда

находилась в сфере его поэтического интереса. Стихотворение «Озорной ручеек» принадлежит к первому периоду творчества Мумина Каноата, отображая средствами художественной изобразительности (уподоблением, описанием, олицетворением) соединение игривого ручейка с рекой Пяндж как принятие беспокойного дитя в объятия матери.

В стихотворении «Озорной ручеек» речь ведется от имени повествователя, а не личности поэта, но «Утренний родник» представляет собой тот вид пейзажных стихотворений, где личность поэта не только ярко выражена, свыше того, стихотворение начинается с обращения поэта, с первой строки возвещающего о его присутствии. В этом стихотворении наряду с изображением родника выражаются лирические раздумья поэта, его воспоминания о роднике, как о «любимой молодости», что придает чувствам и переживаниям особую сердечность. Эта любовь чувствуется с самого начала стихотворения, начиная с описания и уподобления родника, который («Выходит утром из окружения цветов, // Плавно и чисто, как голос соловья») и т. д.

Среди лирических описательно-изобразительных стихов Мумина Каноата, изображающих различные виды водной среды – родники, озера, реки, по своей истинности, выразительности, мастерству особое место занимает содержащее лирические раздумья поэта стихотворение «Хумбов». Определить соотношение элементов реального мира, составляющих изобразительную основу произведения, и выражения чувств, обеспечивающих лиричность эмоциональных раздумий, представляет особую трудность, потому что может меняться в каждом стихотворении. Поэтому в данном случае этот вопрос будет рассматриваться с двух сторон: во-первых, как в описательно-изобразительном стихотворении отражается природа со своими естественными очертаниями, и, с другой стороны, до какой степени лирические раздумья поэта, связанные с этими пейзажами, могут выражаться художественными средствами глубоко и экспрессивно.

В этом стихотворении, хотя оно и пейзажное, ни один из природных элементов реки не является несвязанным или далеким от личности поэта, возможно, потому, что эта река находится в Дарвазе, на родине поэта, который всегда, во все периоды своей жизни, ощущал с ней тесную, нерасторжимую реальную и духовную связь. Стихотворение начинается с вопросительного обращения поэта к реке, олицетворяющего ее, ибо человек обращается с вопросом только к человеку, и одновременно уподобляющего ее цвету небес, что звучит свежо и поэтично:

Ты, о, небесно голубая река, какие имеешь
жемчужины?
Как сетор (трехструнный музыкальный инстру-
мент) Шарифа Джура, перламутром отделанный.
Три твоих моста для меня – три тона моего сетора,
Для меня твой исток в голубых опьяненных глазах [79, 93].

В первой строке, поэт, контурно изображая реку и обращаясь к ней с вопросом «Какие имеешь жемчужины?», одновременно указывает на внутренний мир человека. Гухар – жемчужина, объёмное в смысловом отношении слово, имеющее много значений: основа, суть, род, природа, сущность, жемчуг, дорогой камень, достойный человек, высокая ритмичная речь... , и здесь сохранило свою многозначность, выражая вместе с понятием жемчуга и понятия сути, драгоценности. Уподобление поверхности реки перламутру «сетора» – удачное, новое, до сих пор никем не применённое сравнение, которое указывает не только на внешнее сходство реки и сетора, но и на их внутреннюю связь – способность издавать мелодию. Хумбов – горная река, подобна сетору тем, что издает мелодии, и внешне, потому что когда музыкант берет этот инструмент в руки, он приобретает отвесный вид, становясь похожим на горную реку, катящуюся с высоты. Уподоблять

мосты реки «ладам сетора» (*“пардаҳои сетор”*) – новое, впервые использованное сравнение, новизна которого является результатом сопоставления реки сетору, проявляющегося и в уподоблении их частей. В последующих строках тоже речь идет о вещах, которые указывают на взаимосвязь реки, сетора и играющего на нём.

Выражение *фалак дар саҳрои сетор бастан* (связать фалак с полем сетора) имеет два значения, первое из которых: играть музыку фалак (вид народной музыки), второе – сходство по цвету перламутрового поля сетора с небом. Рок – слово индийского происхождения [54], обозначающее один из видов таджикской классической музыки. Как видно из вышеприведённой строки, изображение дается вместе с цветом, звуком, смысловой значимостью, что показывает сетор полным жизни. Называние реки Хумбов дитём семи морей – Средиземного, Красного, Восточно-Африканского, Западно-Африканского, Китайского, Персидского залива и Индийского океана [54] – является талмехом – указанием на историческую сущность, означающую естественное, культурное, духовное единство стран и народов, что является результатом не только создания изобразительного образа, но и формулирования концепции. В последующих строках свою связь с рекой, которую поэт ранее выражал иносказательно, например, такими фразами, как «Три твоих моста для меня три тона моего сетора», теперь выражает непосредственно, указывая на ее внешнюю и внутреннюю, относящуюся к телесному и духовному бытию, значимость в своей человеческой судьбе. Внешняя доля значимости, заключающаяся в том, что река показывает поэту привычку упражняться, ярко гореть, и прибавляющая новые штрихи к образу реки, а также доля, относящаяся к внутренней части, как, например, дар соблюдать «в праведном пути выдержанность, в грубых быстроту...», характеризуют внутренний мир поэта, доводя до совершенства его образ, соединяя одновременно и внешнее, и внутреннее изображение. Поэт спокойствие реки, хотя оно и относительное, уподобляет форели, а паводок –

атаке острозубой акулы, то есть новыми, свежими, хорошо подходящими сравнениями, описывающими различные состояния реки и конкретизирующими ее образ. Выражения поглощать «свой водяной очаг», разрушать «опочивальню» тоже относятся к числу описаний, конкретизирующих изображение реки, показывающих ее с других сторон. Указанные выражения, конечно, метафорические, поскольку река не имеет «опочивальни», ее сон – течение по своему руслу.

Таким образом, анализ стихотворения показывает, что содержание всегда состоит из изображения и выражения, только взаимосвязь этих двух начал – изобразительного и выразительного (словесного) – способствует созданию произведения с цельной идеей, служащей для обогащения воображения и эмоциональных размышлений человека.

Настоящая лирическая описательно-изобразительная поэзия никогда не является копированием местности, пейзажа, потому что в таком случае она превратится не в художественное произведение, а в фотографию той местности или пейзажа, не будет оказывать эмоционального воздействия, а если даже будет оказывать, то в небольшой степени. Но когда поэт, не стремясь к точности изображения, старается выхватить самые существенные признаки, показывающие пейзажи живыми, неповторимыми, тогда ему удаётся создать уникальное художественное произведение, примером которого является стихотворение «Хумбов».

Более совершенные описательно-изобразительные лирические стихи Кутби Киромы можно встретить во втором сборнике его стихов «Вдохновение» (1968), как, например, стихотворения «Колосья», «Конец зимы», «Жениховская ночь». В его последующих сборниках стихотворений «Напевы гор» (1970) и «Высокий порог» (1972), вышедших из печати в начале семидесятых годов, также имеются описательно-изобразительные стихи «Приключение весны», «Во взгляде», относящиеся к первому сборнику, и «Ночь Шамтуча» из второго сборника, возможно, написанные в

шестидесятих годах прошлого века. Эти описательно-изобразительные стихотворения показывают, что Кутби Киром более склонен к изображению времен года, особенно весны, и старается отражать ее со всей страстью, охватывающей человека в это время года. Будоражающая эмоциональность чувствуется во всех видах описательно-изобразительных стихотворениях Кутби Киром, в стихах, где присутствует лирическая личность и без неё, потому что характерным качеством самого поэта является страстность, которая во всех состояниях выплескивается наружу. Экспрессивность в описательно-изобразительных стихотворениях может выражаться различными способами: посредством изображения движения, при помощи языковых изобразительных средств, уподоблений, метафор, эпитетов. Это проявилось не так отчётливо, но все-таки заметно в стихотворении «Конец зимы», одном из первых описательно-изобразительных стихов Кутби Киром:

... Караван голодных муравьев из-под земли
Высунул голову и пошёл по полям.
Сад открыл для ценителей – незаменимой красоты
Свой парфюмерный сундук.

В этих двух строфах изображение картины природы сопряжено с выражением чувств. Изображенное движение: распускание листьев и разветвление колючего кустарника, освобождение куриц, открытие-заккрытие двери курятника, выход сурка из уединенной конуры, выход каравана муравьев из-под земли и его хождение по полям, показано наряду с эмоциями. Эмоциональность выражена в большей степени языковыми и художественными средствами, например, тем, что гора уподоблена жениху, у которого на голове платок, словосочетаниями “*хори гурур*” («колючки тщеславия»), “*мўрҳои гушина*” («голодные муравьи»), “*харидорони хусни*

бебадал” («ценителей незаменимой красоты»), *“сандуқи атторӣ*” («парфюмерный сундук») и т. д. Весна в описательно-изобразительных стихотворениях Кутби Киромы является не только началом нового года, ухода зимы, таяния снегов, всхода трав, но и отображает пору молодости, любви.

В своих весенних описательно-изобразительных стихотворениях интерес Кутби Киромы более всего прикован к утреннему и вечернему пейзажу. Для него обе поры являются временем проявления любовных чувств и переживаний. Если в рассматриваемом стихотворении «этим утром первый раз» «соседская девушка» «открыла пуговицу на разрезе воротника» и «из сердца вновь влюбленного» «вылетели первые двустебелья», то в другом стихотворении возлюбленная «пахнет запахом цветка и утра», что является доказательством смыслового тождества в весенних пейзажных стихотворениях Кутби Киромы весны, возлюбленной и любви. Ночь, являющаяся таинственной порой воображения, мечтания и грез, скрывающей тайны влюбленных, также изображается с этой точки зрения. Поэтому поэт в стихотворении «Пахнет фиалкой» произносит:

Была ночь, была ночная птица, сияние луны, горы,
Был я, были думы о тебе, напевы водопада.
... Вспоминая о тебе я брал губы жасмина в свои губы,
Трилистник в объятия, подушкой моей была
белая роза [96, 133].

В творчестве Кутби Киромы имеются стихотворения, где каждая часть изображает одно конкретное состояние весеннего пейзажа, в дальнейшем из этих отдельных штрихов создается общая картина весны. В этой связи большой интерес представляет стихотворение «Приключение весны», части которого воплощают одно мгновение весеннего пейзажа, где эмоциональные

раздумья и переживания имеют начало и конец, а их выражение связано с формированием лирического сюжета. Каждая из частей, воспроизводя конкретный момент, подготавливает почву для изображения нового состояния, дополняющего прежнее, таким образом, организуя целостность стихотворения. Каждый отрывок заканчивается соответствующей заключительной мыслью. В целом стихотворение рисует весеннюю картину природы и выражает широту и ёмкость чувств и переживаний, возникающих в сердце человека под общим впечатлением от этого весеннего пейзажа: «Молния, в тело неба // Ударив мечом, сбежала, // Из глаз неба // Потекли белые слезы. // Слезами неба // Омыла лицо лужайка, // Засмеялась земля, // И погрузилась в весну. // Я увидел плохое начало // И последующее хорошее» [86, 111].

В этом первом отрывке из стихотворения, используя такие средства художественного изображения, как олицетворение молнии, неба, уподобление дождя белой слезе, и объединяя начало и конец, хорошее и плохое, поэт изображает наполненный движением весенний пейзаж и в конце выражает впечатление от этой картины природы: («Я увидел плохое начало // И последующее хорошее»). Это стихотворение состоит из изображения пяти различных весенних картин, в каждой части отображена предметность реального мира, однако оно представляет собой единый лирический рассказ о весеннем пейзаже и эмоциональных переживаниях поэта. Для художественного изображения весенней поры использованы новые, свежие уподобления, метафоры, описания, являющиеся плодом художественного восприятия поэта этой самой природной среды. К примеру, уподобление раскрывающегося бутона шиповника открытому глазу, способность молодого деревца танцевать, название ивы лохматой с одновременным её олицетворением представляет собой поэтическую новизну.

«Приключение весны» является стихотворением, в котором

изображаются сцены, полные бушевания, грома и молнии, действия и движений, происходящих в весенние дни, созданные соответствующими средствами выражения гиперболы. Стихотворение «Ночь Шамтуча», также являющееся пейзажным, наоборот, описывает спокойную весеннюю ночь, показывая иные качества изобразительной палитры поэта. Но и здесь наглядно проступают стилистические особенности поэтического слова Кутби Киромы, проявляющиеся в его возвышенном, гиперболическом тоне. Это стихотворение создано в жанре четырехстрочной строфы, каждая из которых охватывает одну часть ночного пейзажа.

Самой существенной особенностью описательно-изобразительной, пейзажной поэзии Кутби Киромы является то, что она до определённой степени приближена к объектам реального мира, в которых поэт старается остаться верным предмету изображения, как можно точнее рисуя его детали. Он не создает пейзаж в своем воображении, каждое очертание пейзажа рождает в нём переживания, являющиеся отражением реальности. Правда, это переживание выражается в большинстве случаев с преувеличением, гиперболический, но исходя из реалистичности объекта изображения. К примеру, уже в первом двустишии этого стихотворения «Цвет дня совмещался с кровью заката, // Сгорел в огне далекий горизонт») имеется превосходная гипербола.

«Сгорел в огне далекий горизонт» – отличное метафорическое выражение, посредством которого передается багряность горизонта. Выражение простое, но красочное. В строках («У его гроба надели черные одеяния // Горы, все в спокойном молчании»), используя уподобление и олицетворение, поэт ночь называет гробом дня. Это свидетельствует о том, что данный образ создан не ради изображения, а имеет подспудное, другое значение, связанное с переживанием. Слова поэта: «Сова – этот апологет ночи, трубила, // Воспевая, воспевая ту темную ночь» [96, 145] воспринимаются таким образом, что он не имеет интереса к этой темной

ночи, в противном случае не вспомнил бы о сове, символизирующей в таджикской поэзии разруху, развал, и не назвал бы ее голос, преувеличивая, трубящим. Отсюда следует, что каждый ночной пейзаж, изображённый поэтом, воздействует на его настроение, психику, как бы превращаясь в часть его существа. Поэтому поэт сильно волнуется, переживает её неблагоприятные состояния и испытывает радость от позитивных. И как противовес «темной ночи» появляются звезды, в стиле преобладает экспрессивно-эмоциональная окраска речи. В целом в стихотворении выражается мысль о том, что темнота ночи является символом препятствия на пути духовного становления поэта, лунное сияние уничтожило темноту и открыло дорогу к свету, то есть темными путями невозможно дойти до него. В этом заключается философский смысл анализируемого описательно-изобразительного стихотворения.

Другим распространенным видом лирической описательно-изобразительной поэзии считаются стихотворения, посвященные изображению и восхвалению женщины. Как природа представляет собой источник всей красоты, так и женщина, особенно возлюбленная, является не только перлом всей нежности, красоты, а первоисточником появления благороднейших любовных переживаний – самых возвышенных чувств, благодаря которым она представляется в глазах любимого самой несравненной, редчайшей красоты, которой не обладают даже ангелы. При этом следует иметь в виду, что бушующие страсти понуждают поэта в большей степени к восхвалению возлюбленной, выражению любовных эмоций, переживаний, чем к объективности изображения любимой женщины. В данном случае предметом рассмотрения являются стихотворения, показывающие горизонты изобразительного воображения поэта и силу его художественного письма, в которых объективность изображения превалирует над выражением субъективных чувств. В этом отношении интересно стихотворение «Ягнобская девушка» из цикла

«Ягнобская тетрадь», потому что в нем присутствует и выражение страстей, и объективность описания, изображения. Второе, безусловно, преобладает над первым, что позволяет отнести его к описательно-изобразительным, а не медитативно-изобразительным стихотворениям.

Стихотворение «Ягнобская девушка» начинается с выражения бурных эмоций, свойственного Кутби Кирому, и обращением в форме повелительного наклонения к всемирно известному итальянскому художнику Рафаэлю, часто изображавшему Деву Марию и Иисуса Христа, чтобы он оставил на время изображение образа Марии и вместе с поэтом рисовал облик ягнобской девушки:

Остановись, Рафаэль, остановись,
Облик Марии скинь со своих глаз...
Убегай на время от римского зла,
Приди в Ваганзо, соединишь с нами.
Посиди под тенью ресниц,
С душой нарисуй образ этой ягнобской девушки... [96, 198-99].

Процитированное стихотворение состоит из 14 четырехстрочных строф. Все строфы, кроме первой и последней, посвящены описанию и изображению ягнобской девушки, обрисованной с большой любовью и художническим мастерством, имеющим мало аналогов в современной таджикской поэзии. Но эта страсть выражена не путём отображения личностных эмоций поэта, а находится в самом описании, выполненном с использованием художественных средств изображения. Субъективность в этом стихотворении проявляется в выборе ярких, эмоциональных, экспрессивных средств изобразительной палитры. Каждая из двенадцати оставшихся строф добавляет новый штрих к прежнему образу ягнобской девушки, совершенствуя, оживляя ее. Для создания этого образа часто

применяются такие средства художественного изображения, как аллегории, символы, уподобления, метафоры, взятые из вещественного мира и способствующие созданию реалистичности чувств. В частности, выражения «Очертание лица вызывает весну... Со всех сторон поднимается пламя», «Ее губы, как спинка форели», «Ее брови, как пшеничный колос», «Волна реки – ее заплетенные косички», «утренняя заря... лицо» являются уподоблениями, описаниями, помещёнными в начале каждой строфы для отражения портрета ягнобской девушки, затем, в последующих строках совершенствующиеся словесным разъяснением. Все вышеприведённые уподобления, особенно применённое в этой строфе, обе стороны которого – уподобляемое и уподобляющееся – заимствованы из предметного мира, новы и легко запоминаются.

Кутби Киром отступил бы от своей поэтической манеры, если бы в такой подходящий момент – при описании красоты ягнобской девушки, которую он всей душой любит, как свою родословную, – не дал бы волю своему безграничному воображению и не использовал бы гиперболические уподобления:

Стан ее белого огня

Нарисуй в глубинах волн Зеравшана.

Высокие, гордые вершины

Нарисуй развалившимися у ее ног [96, 200].

В заключении повторяется призыв поэта, который был сделан в первой строфе, с целью отвлечь Рафаэля от изображения образа Марии и побудить к описанию ягнобской девушки, советуя ему: «В стане ягнобских девушек // Ищи свою мечту и надежду» [96, 201]. Это заключение многозначное. Существенным является то, что поэт хочет сказать: ягнобская девушка не только в своей красоте, но и в чистоте, и невинности не имеет себе подобной

и нисколько не уступает Деве Марии, зачавшей от духа Иисуса Христа... Выражение чувств и переживаний в этом стихотворении имеет действительный, объективный характер, противопоставленный субъективности, что углубляет его реалистичность и усиливает воздействие, хотя читатель чувствует, что все переживания принадлежат поэту.

В двух других стихотворениях, написанных в девяностые годы прошлого века, – «Женщина» и «Начало любви», тоже описывается и восхваляется женщина, но с целью объективного изображения ее истинного бытия. Стихотворение «Женщина» начинается как описательно-изобразительное, а в конце эмоционально-мыслительное, но и в первой части, несмотря на описательно-изобразительный характер, требующий более спокойного, выдержанного слога, стиль поэта возвышенно-гиперболический. Одно только появление женщины поднимает в его душе ни с чем не сравнимую эмоциональную бурю. Однако как бы ни были эти эмоции всепоглощающими, нигде достоинство женщины не принижается, а, наоборот, возвеличивается, как у объекта обожествления. Отсюда следует вывод, что любовь к женщине, которую со всей страстью выражает Кутби Киром, является не только результатом проявления любовных чувств, но и показывает его определенную сознательную позицию. Это мнение подтверждается еще и тем, что ни в одном стихотворении, посвященном женщине или возлюбленной, поэт не перекладывает вину за непонимание на женщину, нигде не жалуется на безответную любовь, потому что, по его понятиям, женщина всегда права и выше всех упреков и жалоб. Данные суждения нашли превосходное воплощение в этом описательно-изобразительном стихотворении. Когда женщина появляется, то наполняет все вокруг красотой и нежностью, и поэт, используя такие средства художественного изображения, как аллегорию, уподобления, метафору, олицетворения и гиперболу, изображает всю окрестность светящейся, ветер – опьяненным от запаха ее волос, родник – наполненным ее отражением,

предгорье – душистым от её благоухания, доводя до нас его искренние, сердечные чувства.

В описательно-изобразительной поэзии каждого народа природа в той или иной степени оказывается предметом поэтического изображения в зависимости от времени года. Безусловно, в этом случае личные пристрастия поэта (какое время года ему больше по душе или изображение какого времени года полнее выражает его творческий замысел) являются небезосновательными. Это, несомненно, связано не только с особенностями того или иного времени года, но и с состоянием общества, выражаемым творческой личностью посредством изображения картин природы. Если на протяжении всего творчества поэта в медитативной, медитативно-изобразительной, повествовательной лирике или же других видах поэзии элементы природы используются в большей степени как вспомогательные средства изображения, то в собственно описательно-изобразительной лирике разное время года может занимать значительное место, свидетельствуя не только о пристальном интересе поэта к нему, но и доказывая широту диапазона изображения, всестороннего использования им этого безграничного источника элементов художественного отражения действительности. Именно это своеобразие присуще творчеству Лоика. Во многих лирических медитативных, медитативно-изобразительных стихотворениях для вещественного воплощения своих эмоциональных раздумий поэт использует элементы природного мира разных времен года, к примеру, весенней поры. Вместе с тем поэт при применении различных средств художественного изображения не пренебрегает очертаниями других времен года – осени или зимы – больше того, об этих временах года им написаны замечательные лирические описательно-изобразительные стихи. Осень относится к тем временам года, изображению которых Лоик посвятил отдельные стихотворения в первоначальный период своего творчества. Представляет значительный интерес изображение осеннего пейзажа в

стихотворениях «Осень» (1965), «Степи молчаливые и пустые» (1970) и «Осенний дождь» (1975), где пейзаж является самостоятельным. В стихотворении «Осень» изображение этого времени года, составляющего одну из частей произведения, не отделено от действий человека, а находится в тесной взаимосвязи с ним. Природа здесь соратник человека.

Единодушие природы с человеком, наблюдаемое в пейзажных стихотворениях таджикских поэтов второй половины XX века, является новым качеством, редко встречающимся до начала этого века. Эта особенность появилась в новое историческое время, когда человек воспринимался хозяином земли и воды, творцом новой жизни, другом и помощником природы, что не только делало человека более «естественным», но и природу более «человечной». Они начинают понимать друг друга, становясь единокорными в горе и радости. Из этого стихотворения видно, что человек горюет по поводу «лонаи бесохиби паррандагон» – оставшихся «без владельцев гнезд птиц» и птенцов, а природа приносит «свои блага... как свадебный подарок народу». В этом последнем выражении особенно ясно отобразено единодушие природы с человеком – создателем жизненного изобилия. Таким образом, одушевляя холмы, пашни, гнезда птиц, то есть отдельные детали и природу в целом, поэт внушает людям необходимость любви и заботы о ней, как своей матери-жизнедарительнице.

Другое пейзажное стихотворение Лоика «Степи молчаливые, пустые» (1970), написанное через пять лет после «Осени» и отображающее ту же идею о созидательном единодушии человека и природы, по сравнению с последним является рельефным, более изобразительным в художественном плане. Главная мысль стихотворения «Осень» выражена несколько прямолинейно, поверхностно, больше словесно, чем изобразительно. В стихотворении «Степи молчаливые, пустые» идея до пятой строфы исходит из самого пейзажа.

Степи молчаливые, пустые,
Реки не бурлят, маловодные.
Остались голыми зеленые деревья,
В осень пожелтевшие, больные [318, 272].

С первой строки природа одушевляется посредством таких эпитетов, как безмолвные (степи), голые, болезненные (деревья), относящихся и к человеку, тем самым придавая стихам особую задушевность. Такое состояние степей, рек, деревьев представляет перед взором печальную картину осени, но эта печаль не проникает в наши чувства, ибо в противовес ей существует смех и радость людей, возникающие от единодушия человека с природой. В деталях этого пейзажа, в частности, опустошенных зерновых полях, домах после свадеб, крутящихся мельницах, приятного молчания джугары и даже в священном покое полей везде и повсюду чувствуется присутствие человека, соратника природы. В этом взаимодействии познается диалектика прогресса и регресса, жизни и смерти, порядка и хаоса, что всегда было предметом художественной изобразительности философской и пейзажной поэзии. Насколько общество и поэт достигают совершенства, настолько это единодушие становится глубже, естественнее, всеохватней, и определяет тему природы в поэзии как яркий пример развития человеческой культуры.

Эту особенность можно проследить в стихотворениях Лоика разных периодов творчества. При этом необходимо помнить о том, что в литературе первой половины XX века и после отношения человека с природой в большинстве случаев определялись с позиций силы и подчинения, что отразилось и в стихотворениях Лоика. Эта мысль составляет идейное содержание цикла стихов «Героика Нурика». Безусловно, следует иметь в виду, что в темах подобного рода, противоборство созидательной силы человека с такими элементами природы, как горы, реки и т. д., выглядит

совершенно естественным, но, нельзя не принимать во внимание чувства, которые они испытывают при встрече, потому что цели можно добиться двумя путями – сотрудничеством или силой, покорением. В этом цикле в основном изображается достижение цели посредством силы и борьбы с природой. В этой связи интерес вызывает то, что в стихотворениях начального периода творчества Лоика, когда поэт был молодым и осуществлял первые шаги на пути поэзии, его отношения с природой характеризовались мотивами дружбы, заботы, оказания помощи, как, например, в стихотворении «Зеравшан» (1960):

Без твоих ледяных ветров,
 без твоей голубой воды
Не собрать мне земных плодов,
 не достичь своей высоты.
Я, как ты, не сдаюсь ни в чем,
 я иду ветрами дыша,
счастлив тем, что в сердце моем
 плещет-блещет твоя душа! [302, 85].

Перевод М. Фофановой

В данном случае, конечно, прежде следует иметь в виду цель и замысел поэта, поставленные в каждом стихотворении, одно из которых должно утверждать силу человека в созидании, а другое – достижение юношеских мечтаний. Если, в общем, судить о творчестве Лоика, то можно констатировать, что в стихотворениях периода творческого расцвета поэта преобладает мотив единодушия человека с природой. При этом следует отметить и то, что в его стихотворениях одновременно встречаются оба вида отношений с природой, что связано с требованиями к содержанию стиха: если поэт намерен показать силу человека, то природа становится ареной его

насилия, а если целью поэта является выражение духовного переживания человека, то природа оказывается объектом его любви, очарования, единокровия.

Стихотворение «Степи молчаливые, пустые», в котором речь ведётся об осени, является примером второго типа отношения к природе. Осень в природе является временем сбора плодов и в большинстве случаев символизирует завершение человеческой жизни, в связи, с чем часто противопоставляется весне. Такое противопоставление имеет место в стихотворении «Осенний дождь». Изобразительность этого стихотворения отличается свежестью, в шести четырехстрочных строфах осенний дождь описывается различными оттенками, каждый из которых вызывает в душе соответствующее переживание.

Лирическая описательно-изобразительная поэзия создается на основе предметного мира, и, естественно, широко использует символы, которые можно разделить на две общие группы: истинные и неистинные, созданные. К символам первой группы относятся те, которые появлялись на протяжении исторической человеческой жизни независимо от его воли из слов или словосочетаний, выражающих предмет или понятие, в сущности совпадающих по смыслу со своим символическим значением. Постепенно истинный смысл независимо от человека приобретал символическое значение [69, 245-262]. Весна и осень считаются истинными символами, поскольку наряду с сохранением своего истинного смысла, получили еще и символическое звучание. В поэзии эти символы могут одновременно выражать оба значения, как, например, в стихотворении Лоика «Осенью падают листья» (1975), где осень и весна отображают действительную осень и весну и символизируют этапы человеческой жизни.

Лист одушевляется с первых строк: ему приписывается такое действие человека, как исполнение прощальной песни. Таким же образом, благодаря олицетворению, солнце имеет способность смотреть, уставать и уходить в

свой дом. Уподобление листа и солнца человеку прибавляет их истинному смыслу символическое значение, усиливающееся во второй строфе, потому что здесь говорится о молодой возлюбленной, от воспоминания миндальных глаз которой веет весенним благоуханием. То есть молодость и весна, символизируя время любви, противопоставляются листу и осени, символизирующим «осень» человеческой жизни. Если в этом стихотворении одна строфа выражает печаль по поводу «осени» жизни, то другая наполнена радостью, цветением весны и любви. Так разные настроения, возникающие в противоположные времена года и жизни человека, сменяют друг друга.

Одной из существенных особенностей поэзии Лоика является изображение любви во все времена года. Присутствующая в этих стихотворениях лирическая личность или другие субъекты во все времена года находятся в состоянии влюбленности, а если влюбленная личность отсутствует, то все равно сутью изображения является любовное настроение. Например, в стихотворении «Первая любовь» (1964) о любимой сказано: «За завесой серебряного снега светилось ее лицо» [318, 546], которое «согревало мое сердце». В стихотворении «Долг» (1971) личность стихотворения объясняется в любви зимой: «По свежему снегу пришел к тебе издалека» [318, 138], в стихотворении «Опять пришла осень со своими желтыми листьями» (1986) говорится: «В осеннем грустном листопаде увидел тебя» [318, 686]. Поэт жалуется на свою позднюю любовь, и если для него зима и осень являются временем любви, то что говорить о других временах года, которые сами обозначают ее пору.

В современной таджикской лирической описательно-изобразительной поэзии тема природы, по сравнению с другими видами лирической поэзии, занимает значительное место, потому что ее основу составляют изображения и описания окружающей среды и такие элементы природы, как земля, трава, деревья, реки, горы, небо, облака, звезды, луна и солнце и т. д. В каком бы лице не предстал субъект этого вида поэзии – личности поэта, лирической

личности, повествователя, автора – его внутренний мир, чувства и переживания, душевное состояние будут изображаться осязаемо, экспрессивно, поскольку нематериальный духовный мир, встречаясь с природным миром, заимствует у него реальные свойства. В большинстве случаев для воплощения осязательности, чувственности, зримости уподобляемая сторона заимствуется из духовного мира, а уподобляющая сторона – из материального. В этой поэзии в большей части субъект отсутствует, но не исключается совсем. В творчестве Лоика встречаются оба вида. Но в стихотворениях, полностью основанных на описании и изображении природы, ее элементов, субъект отсутствует, при этом не высказывается определенное эмоционально-мыслительное обобщение, чувства и раздумья заключаются в самом изображении, смешиваются с ним. В связи с этим стихотворения получаются чисто описательно-изобразительными, не содержащими словесного выражения эмоционально-духовных переживаний поэта. Несомненно, существуют стихотворения и такого рода, но в описательно-изобразительных стихотворениях Лоика настроение поэта чувствуется почти всегда, поскольку он является чисто лирическим поэтом, не отделявшим себя от предмета изображения. С другой стороны, если Лоик положительно относится к тому или иному объекту, то во время изображения невольно проникается к нему душевной теплотой. Эта особенность ярко проявилась уже на начальных периодах творчества Лоика, примером чему может служить стихотворение «Горная весна». Его страстная любовь проявляется не только в непосредственном выражении чувств к своему родному краю, но и без слов, в подтексте всех его стихов, особенно описательно-изобразительных, посвященных отражению его ландшафтов и пейзажей. Это именно тот момент, когда в лирической поэзии вообще, и конкретно в описательно-изобразительной, настроение не присутствующего в стихотворении субъекта лирики явно чувствуется из предмета или среды изображения, о чем писала исследователь лирической поэзии Л. Гинзбург:

«Лирический субъект может быть зашифрован – пейзажем, предметом, другими персонажами, эпизодом, диалогом, сценой, размышлением, скрепленным с частным участком жизни. Автор присутствует, но он присутствует как лирическое отношение к вещам» [48, 54].

На наш взгляд, в таджикской поэзии XX века по созданию лирических описательно-изобразительных стихотворений Лоик занимает одно из первостепенных мест, потому что природа по-разному проявляется не только в его пейзажной поэзии, но и во всех других видах стихотворений, и везде её изображение переполнено горячей любовью и задушевыми чувствами.

Стихотворение Лоика «Горная весна» по своеобразию отображения весеннего пейзажа горной деревни, буйству красок, радости, особой задушевности относится к описательно-изобразительному виду лирической поэзии, а стихотворение «Переселившая деревня» (1975) того же вида, написанное приблизительно через десять лет, выражает совсем противоположные чувства печали и горести. Стихотворение состоит из восьми строф, получив в переводе М. Синельникова название «Покинутое село». Первая строфа рисует общую картину переселившейся деревни:

Ветром стены исхлестаны вкривь и вкось,
Крыши, треснув, осыпались в грязь.
С виду здесь все на месте, но далеко
Жизнь отсюда перебралась [310, 141].

Перевод М. Синельникова

В этом изобразительном стихотворении на примере переселившейся деревни с ее исхлестанными ветром стенами, треснутыми крышами, “сандали” (национальная печь на земельном полу комнаты, где зимой, сидя, греют ноги), “оташдон”- ом (национальный очаг), тыквой на чахлом стебле, кувшином для масла реалистично отображены национальные,

географические особенности эпохи. Заключительная мысль и чувства поэта не выражаются, на первый взгляд, кажется, что он ограничивается только изображением, не сообщая о своем переживании, но оно проявилось в выборе предмета, его изображении, создании пейзажа. Первая строфа дает реалистичное, не трагичное, но и не радостное – нейтральное воплощение переселившейся деревни. Во второй и третьей строфе поэт делает лирическое отступление, восхваляя долину, куда переселилось село, тем, что там («выходит река на простор», «...из за воды // Не заводят ни тяжб, ни ссор», там уже «... превратилось в город село», «город юностью озарен»), тем самым выражая чувства удовлетворения и радости, уменьшая прежнюю печаль.

Это стихотворение в целом реалистично, точно, как в действительности, нейтрально, без вмешательства поэта и его переживания, отображает вид переселенной деревни. С формальной точки зрения, так, однако по существу в изображении деталей, предметов, оставшихся в переселенной деревне, используются такие эпитеты, которые выражают внутренние чувства, переживания поэта. К примеру, уподобление двух-трёх маков последним лучам огней в горном крае, слово “*вопасин*” («последний»), которое, безусловно, имеет оттенок скорби, заросшие без хождения по ним тропы, отсутствие глаз, ожидающих прихода друга, стенания стен о том, что никто не стоит за ними, запустелый двор, кувшин для масла, наполненный землей, горящая тыква – всё охвачено сожалением и печалью, особенно тыква, являющаяся символом бесчувственности, непонимания, тупости. Если и она горюет, что тогда говорить о человеке. В заключительной строфе, где олицетворяется виноградная лоза, со всей силой поэтической страсти говорится, что тыква вцепилась со страху в ветви чинары и родник, плача от горечи одиночества, высох:

Мертвой хваткой в чинару вцепилась лоза:

В одиночестве страшно ей.
В одиночестве жгучие слезы точил
И совсем пересох ручей [310, 142].

Перевод М. Синельникова

Ряд лирических описательно-изобразительных стихотворений Лоика, отображающих различные картины природы, где субъект лирики может присутствовать или отсутствовать, таких как «Варзоб. Лунная ночь» (1975), «Вдыхая свежий запах снегов Анзоба» (1977), «Эта гора, как задумавшийся поэт» (1977), «Волнистая песня реки Варзоб» (1979), «Тем вечером за горным садом» (1982), «Небо озлобленное, облачное, пойдет дождь» (1986), «Желтизна ушла из вершин» (1988), являются одними из самых лучших стихотворений таджикской поэзии второй половины XX века. Эти стихотворения являются доказательством эволюции мастерства и изобразительности таджикской современной поэзии.

В современной таджикской поэзии, особенно с шестидесятых годов XX века, лирические поэты стали больше обращаться к миру природы, ее картинам, деталям, состояниям, сделав ее источником чувств и переживаний, отвечающим их душевному настрою. В результате поэзия, освобождаясь от прямого, голословного выражения мысли и чувства, становилась всё вещественней, естественней, изобразительней. Вначале природа и её детали были для поэтов, в основном, источником создания художественных средств выражения эмоциональной экспрессии, таких как уподобления, метафоры, аллегории, символы. Несомненно, это не новое явление, его история начинается с самого возникновения поэзии как отдельного рода искусства, но границы, новаторство его использования различаются в разные периоды ее развития.

В первой половине века в результате исторических, повлекших за собой непредсказуемые последствия, событий, на поэзию были возложены новые

социальные, духовно-нравственные задачи, которые не всегда соответствовали ее специфике. Это, безусловно, было связано и с уровнем социального сознания общества. Во второй половине века, вследствие некоторой открытости политической атмосферы общества и поднятия уровня социального сознания людей, поэзия начала приобретать новые качества, одним из которых является участившееся обращение поэтов к природному, вещественному миру для выражения своих различных душевных состояний. Если в творчестве поэтов старшего поколения эта особенность занимала свое место постепенно, то некоторые молодые поэты, входящие в ту пору в литературу, уже с самого начала обладали этим качеством. К числу этих поэтов относится и Бозор Собир. Несмотря на то, что во время издания своего первого сборника стихов «Узы» (1971) ему было за тридцать, но уже тогда он считался в среде поэтов новым молодым лицом, отличительной особенностью поэзии которого являлась ее коренная связь с природным миром. Стихотворения указанного сборника «Вспоминаю тебя», «Осень», «Полет времени» относятся к описательно-изобразительным. В «Возвращении» изобразительность соотносится с эмоционально-чувственным выражением поэтических раздумий. Это свидетельствует о том, что в то время, когда Бозор Собир издал свой первый поэтический сборник, он был более совершенным поэтом, чем другие, издавшие свои первые книги, потому что создание пейзажных стихотворений требует определённого опыта, поэтического мастерства, которые вырабатываются в течение определенного времени работы. Появлению в литературе пейзажной лирики должно способствовать определенное развитие социальных отношений в обществе. Не смотря на то, что эти стихи, особенно «Вспоминаю тебя», «Полет времени», содержат и романтические, и реалистические, земные, ноты, они все-таки представляют собой стремление автора к изображению природы, что соответствует одному из видов лирической описательно-изобразительной поэзии.

Бозор Собир до конца XX века создал три стихотворения, посвященные осени, что говорит о его пристрастии к этому времени года. В стихотворениях таких поэтов, как Мирзо Турсунзаде, Аминджон Шукухи, осень в основном выражала чувства и переживания жизнерадостного характера, а в стихотворениях Бозора Собира она наполнена чувствами сожаления и печали. Стихотворение «Осень» описательно-изобразительное, в нем нет лирического субъекта. То представление об осени как времени сбора плодов, присутствовавшее в большинстве стихотворений поэтов предшествующего поколения, в этих стихах, наоборот, вызывает такие печальные чувства: «Как корзины, остались в саду // Шалаши садовников. // Борозда, как могилы, // Пугало, как кресты. // До пояса подняв, дехканин, // Уголки своего подола, // Колючками подметает // Зернышки в кучи зерна [204, 106-07].

В этом описательно-изобразительном стихотворении воссоздан осенний пейзаж не конкретного вида местности, а общий, представленный поэтом. Поэтому, с одной стороны, «...ноябрьские тучи... // Стаю воробьев // Бьют пулей дождя», а, с другой, «... дехканин // Колючками подметает // Зернышки к куче зерна», а с третьей, «Чабаны спускаются // Из пастбищ, вещи на плечах» [204, 106-07], что свидетельствует о гипотетическом характере данного пейзажа. Хотя перечисленные детали отражают признаки осени, но взяты они из отдельных моментов разных её этапов. Несмотря на то, что в стихотворении переживания поэта не выражены словесно, его грустное настроение проявляется в этом выборе деталей. О его печальном душевном состоянии свидетельствуют и такие уподобления, как «С трав капает вода, // Как слезы с ресниц» или «Борозда, как могилы» [204, 106-07]. Все детали изображения подчинены выражению грусти. Стихотворение «Осень», помещенное в сборнике «Ресницы ночи» (1981), тоже пронизано подобным настроением. В нем приход осени изображается следующим образом:

Поймав птиц в воздухе силком дождей,
Разорвав теплые одеяния деревьев,
Стадо ветров паслось травами, цветами,
Мрачная осень пришла в мою пору [205, 51].

В этой строфе выражением «силки дождя» осень уподобляется силку или человеку, ловящему силками птиц, в фразе «теплые одеяния деревьев» листья деревьев уподоблены теплым одеяниям, а осенний ветер – стаду, пасущему травы и цветы, что придаёт стихотворению новизну и свежесть. В этом стихотворении поэт отражает свои чувства и переживания определённым набором деталей, состояний, например, он говорит, что капли, текущие по окнам его комнаты, напоминают плачущие глаза матери, пустые гнезда на ветвях деревьев – пустые лачуги отца.

В таджикской описательно-изобразительной поэзии второй половины XX века отражаются не только картины природы, но и другие образы, в частности облик и фигура человека. Изображение облика человека существует и в других видах лирической поэзии, но там оно не является целостным, не охватывает все стихотворение, а дается местами и пунктирно. Создание портрета, описание телосложения человека имеет свои особенности и трудности, не меньше, чем в живописи, потому что и здесь каждый штрих должен выражать таящиеся в человеческой душе чувства. В зависимости от того, какая сторона характера становится объектом изображения, выбираются соответствующие штрихи, чтобы отразить ее, как можно ярче. В этом проявляется закономерность выбора, выражающего личностное переживание поэта.

Некоторые лирические описательно-изобразительные стихотворения Бозора Собира, написанные в разные годы, относятся к портретной поэзии, в том числе «Автопортрет», «Ночь», «Свернутое молоко», «Образ». Почти все

они сильно отредактированы в последующих изданиях, поэтому нами рассматривается последний вариант. Из всех вышеуказанных стихотворений именно «Автопортрет», что очевидно уже из его названия, изображает портрет, лицо самого поэта, в дополнение ко всему с пальцами руки. Лицо человека состоит из множества разных по цвету и форме частей, деталей, таких как глаза, брови, лоб, виски, уши, рот, нос, щеки и прочее. Поэт выбирает и изображает среди них именно те детали, которые больше всех выражают внутренний мир, ярче, насыщенней показывают его личность, без лишних многословных подробностей и надоедливых детализаций. Таким образом, для описания своего лица и отражения внутреннего мира поэт использует изображение пальцев рук, морщин между бровями, морщин лица, черных глаз, волос, усов, каждое из них уподобляя чему-то, выражающему его чувства и переживания от событий жизни. Стихи начинаются с изображения утра, когда поэт встает и садится напротив зеркала, уподобляемого роднику, водой которого он умывает лицо и видит свое отражение. Описание автопортрета начинается со второй строфы:

Что я видел в чистой воде зеркала?
Высохшие пальцы рук, как желтый лист осени,
Кто-то смотрел в мое лицо из темницы,
И рама зеркала была ее окошком [209, 73].

При этом следует отметить, что поэт одновременно с изображением одной из своих частей, в данном случае высохших, пожелтевших, как осенний лист, пальцев рук, для более глубокой эмоциональности изображения выражает и свое переживание. Это отражено в третьей и четвертой строке данной строфы, где уподобление зеркала темнице, в которой заключен поэт, выражает смутные, мрачные переживания. В некоторых других строфах изображение дается вместе с переживанием

вышеуказанным способом, вследствие чего переживание помогает более полному, глубокому отображению содержания. Изобразительность и выразительность, совмещаясь, способствуют созданию изобразительно-выразительного характера стихотворения, в большей степени оказывая эмоциональное воздействие на восприятие. Морщины между бровями являются уподоблением, взятым из реального предметного мира, а царапанье пятерни судьбы – уподоблением из нереального, непредметного мира. В последующих строках это уподобление из нереального мира отождествляется с треснувшими подошвами ноги, и, становясь реальной, зримой, одновременно выражает и переживание поэта. В четвертой строфе описываются лицо и глаза поэта и вместе с тем выражаются его переживания посредством использования эпитетов «грубый, запутанный», «старость», «молчаливый» и т. д. В одном только лице или глазе имеется много деталей, которые могут быть изображены. Например, цвет, форма, длина, узость, толщина лица или глаза, но цель портретного стихотворения заключается не в их описании, а в том, чтобы запечатлеть очертания, в которых бы в наибольшей степени отразилось своеобразие внутренней жизни человека. Поэт больше внимания уделяет описанию лица и глаз, поскольку в них ярче всего проявляется внутренняя сущность человека, особенно в глазах, которые небезосновательно называют зеркалом души. Метафоры «каракурт старости», «птица старости», «гнездо глаз», особенно два первых, обладают наибольшей силой эмоционального воздействия. Сопряжение морщин лица человека с каракуртом, насекомым, чей укус смертелен, указывает на то, что каждая морщина отражает след большого горя, пережитого человеком. Молчаливое сидение птицы старости в гнезде глаз живописнее, рельефнее изображает печальный период старости. Таким образом, поседевшие волосы уподобляются черно-белым снежным холмам, усы – высохшим травам и колючкам берегов ручейка, которые, являясь изобразительно-выразительными средствами, одновременно указывают и на место

происхождения поэта, на деревню. В этом автопортрете Бозор Собир говорит языком изображённых вещей, выражающих переживания, вызванные осенью, периодом листопада жизни, как естественной закономерностью, в которой весна и осень не исключают друг друга, поэтому нужно принимать их такими, как они есть, с их малой радостью и большой печалью.

Среди лирических описательно-изобразительных стихотворений Бозора Собира, воспроизводящих женские лица и фигуры, «Узел камня», «Свернутое молоко», «Образ» привлекают особое внимание своей изобразительностью объекта и художественной выразительностью поэтического переживания. В стихотворениях «Узел камня», описывая лицо и сложение женщины, поэт экспрессивностью изображения выражает свое сожаление о ее оболыщении, в стихотворении «Свернутое молоко» – свой иронический упрек в том, что женщина сделала свою красоту объектом торговли, вследствие чего превратилась в свернутое молоко.

В стихотворении «Узел камня» женщина уподоблена водопаду, наполненному песнями слез и имеющему хрустальные пальцы волн, а мужчина – не раскрывающему кулаки скряге. В том, что уши камня не слышат песни водопада, хрустальные пальцы волн «напрасно ползают по его телу, покрытому водорослями», выражено сожаление, грустные раздумья поэта. Его сожаление в виде вопроса повторяется в двух последующих строфах, указывающих, что он находится под сильным впечатлением: «О, женщина, почему отдала сердце каменносердцу? // Ведь, как вода, твое сердце будет с пузырями» [209, 91]. На наш взгляд, если бы вместо одного из этих повторений было написано новое двустишие, стихи выиграли бы в содержательной насыщенности. Во всяком случае, понятно, что симпатия поэта на стороне женщины, отдавшей свое сердце «каменносердцу». Противопоставление характера женщины и мужчины осуществляется такими художественными средствами, как аллегория, олицетворение, уподобление, метафора и т. д. «Жаль песен водопада, наполненных слезами» –

аллегорическое выражение, поскольку пение песен, присущее человеку, отнесено к водопаду. В то же время песни являются метафорой звука падения водопада, слеза водопада – уподобление, сравнивающее водопад со слезой. Таким образом, весь текст, наполненный средствами художественного выражения, в итоге представляет превосходный пример лирического описательно-изобразительного стихотворения.

Другим стихотворением из этого ряда, созданным при помощи средств художественной изобразительности, является «Свернутое молоко». Оно выражает чувства, противоположные первому: не сожаление и заботу о судьбе женщины, а наоборот, упрек и насмешку. Стихотворение содержит шесть частей: первая часть – 9 строк, вторая – 6 строк, третья – 4 строки, последующие части тоже содержат разное количество строк. В первой части в основном описаны черты лица – глаза, лоб, щеки, брови – при помощи уподобления, метафоры, олицетворения, создающих впечатление неприятного облика; но они не дают ясного представления об отношении поэта к объекту изображения. Все уподобляемые детали в этом изображении необычные: «свернутое молоко» (тело, внешний вид), «сырое яйцо» (глаза), «желтая бумага» (лоб), «муха в чаше молока» (родинка на щеке), «ласточка с поломанными крыльями» (брови) – все они впервые использованы в таком контексте, и найденные для них уподобляющие тоже новые, что свидетельствует о богатом поэтическом художественном мире Бозора Собира. Такое изображение облика женщины вызывает у человека чувство сожаления, но еще не выяснена причина того, почему женщина оказалась в таком состоянии. Во второй строфе продолжается описание разрушения красоты женщины, особенно уподобление ее руки «погибшей рыбе в рукаве ручья». Несмотря на то, что уподобление руки женщины рыбе ранее использовалось в поэзии, но в таком контексте и форме, при котором она уподоблена погибшей рыбе в рукаве ручья, выражает совершенно противоположное традиционному восприятию понятие, не свежесть и

красоту, а наоборот, непривлекательность, вялость, намного усиливая чувство сожаления.

Улетучилась красота руки и кисти,
Рука и кисть –
Погибшая рыба в ручье рукава.
Чаша губ
Пуста, без вина поцелуев,
Наполнена до краев горьким ядом горечи [209, 94].

Далее, в третьей строфе поэт задается вопросом, почему улетучилась красота женщины даже в таких деталях, как «иголки ресниц», краса лица и глаз и им подобных, в четвертой выясняется причина утраты женщиной своей красоты – продажность. Если вдуматься в эти две строфы, то можно понять, что третья строфа в сравнении с прежними по своей экспрессивности очень слабая, потому что содержит вопрос, ненасыщенный чувствами, а четвертая строфа – информационная, поверхностная, даже грубая не только из-за выражений “*синаларзонї*” («трясаясь грудью») и “*думбачунбонї*” («качать попой»), но и общей атмосферой, хотя поэт, используя созвучие таких слов, как “*мева*” («плод»), “*шева*” («стиль»), старается оформить ее как можно поэтичнее. Думается, что при сокращении этих двух строф стихотворение выиграло бы в целостности изображения и вертикальности выражении переживания.

Мысль, которую поэт хочет выразить в заключении, то есть всю неприятность теперешнего состояния женщины, вызванного ее продажностью, можно угадать в пятой и шестой строфе. Поэтому при сокращении двух вышеназванных строф стихотворение выглядело бы привлекательнее, поскольку иносказательное выражение художественной идеи принуждает читателя активнее думать, чтобы самому дойти до

постижения необходимого заключения. Не стоит лишать читателя этой возможности.

При этом следует отметить мастерство поэта в изобразительности. Насколько свежи в этом стихотворении детали внешнего облика и фигуры, настолько глубоко эмоциональное воздействие его идейного содержания, что свидетельствует об умении поэта художественно отображать смысл и содержание посредством изобразительно-выразительных средств.

В других стихотворениях, относящихся к лирическому описательно-изобразительному виду, особенно любовных, Бозор Собир создает красочные портреты возлюбленной, изображая её настолько красивой, что иногда даже теряет меру, превращая её в золотую и душистую. Очарование красотой имеет особое наслаждение; насколько она будет естественной, настолько сильное эмоциональное воздействие окажет. Стихотворение «Образ» содержит эти два способа описания красоты. В нем воплощён образ красивой женщины, а не конкретной любимой в определённых обстоятельствах, поэтому этот образ превращается в символ женской красоты, созданный фантазией поэта. Не все использованные художественные средства, в частности, уподобления, аллегории, метафоры, новые, например, «тюльпаны губ», «ресницы сосны», «глаза алмаза», «твой душистый цветочный запах...». Они встречаются не только в современной таджикской поэзии, но и в творчестве самого Бозора Собира, однако их нельзя назвать избитыми, потому что наделение новыми действиями и качествами придаёт им некую свежесть. К примеру, в строке *“Абрӯи туву боли парастую паридан”* («Твои брови – и крылья ласточки, и полет») присоединение к уподоблению бровей – крыльев ласточки - глагола «паридан» («летать») несколько обновляет его. К тому же, в этом стихотворении имеются такие, созданные самим поэтом Бозором Собиром, художественные средства, как сравнения, которые при своей новизне еще и яркие, выразительные. В том числе: «Твои объятия и

грудь – бушующие волны», «Твои волосы – отблески красного огня», «Твои голени – строганный плотником белый тополь» [209, 115].

В творчестве Бозора Собира сосуществование различных видов изображения вполне естественно, ибо его взгляд с первых поэтических шагов был направлен в сторону деревни, природы, предметного мира, подготовивших почву для его описательно-изобразительной поэзии. Поэт продвигался от романтической изобразительной поэзии к реалистической, умело используя этот вид не только для изображения пейзажей, объектов природного мира, которые сами по себе имеют эстетическую ценность, но и для выражения своих чувств, переживаний, эмоциональных раздумий, имеющих большое значение для познания духовного мира самого художника.

Источником современной таджикской описательно-изобразительной поэзии является, прежде всего, единство природного и предметного мира. Например, дерево как элемент природы для всех является деревом, и топор, созданный рукой человека, для всех – топором. Но это относится только к их природному значению, и когда оно используется поэзией, то данные образы приобретают еще и художественное, и символическое значения. Соотношения этих двух понятий – природно-предметного и художественно-символического – каждый раз могут быть разными, что связано с творческим замыслом поэта и с возможностями его поэтического таланта, способного создать поэтические символы событий, состояний, элементов природного и предметного мира. В этом случае первостепенное значение имеют художественное видение и воображение. И хотя природа остаётся той же природой, а вещи теми же вещами, но они по-разному отражаются в поэзии, потому что увиденны и представлены другим художественным воображением. Природа и вещи с появлением каждого истинного поэта приобретают в мире искусства новое восприятие. Как бы не назывались образ, изображение, художественные средства, они являются «художественной целостностью»

[46, 3], способной возникнуть во всем произведении или в одной аллегории, метафоре, потому что заново воссоздаются и превращаются в эстетический объект в поэтическом воображении поэта. Поэтому природа и вещи, приобретшие в стихотворении поэта новые качества, особенности, возможности, иногда, на первый взгляд, кажутся необычными, не взаимосвязанными, но воспринимаются, потому что увиденны новым взглядом и превращены в эстетический объект. Или же наоборот, самая обыкновенная вещь, увиденная тысячу раз, по причине того, что является неприметной, обычной, и увидеть ее всё равно, что не увидеть, потому что ей не придавалось никакого значения, в новом поэтическом осмыслении превращается в поэтический материал и приобретает эстетическую значимость. Эти два вида эстетического отношения к природе и элементам вещественного мира широко применяются в лирических описательно-изобразительных стихотворениях Фарзоны. Иногда может случиться так, что обе эти стороны отражены в одном стихотворении, примером чего является прекрасное стихотворение «Дервиш». Это стихотворение в хорошем смысле слова можно было бы назвать изобразительной загадкой, ребусом, если бы в загадке выражалось отношение поэта к описываемому объекту, что видно на примере тех свойств, которые придает ему поэт. Отношение поэта к объекту является душевным, любовным, теплота которого быстро завладевает и читателем. В связи с этим стоит полностью процитировать данное стихотворение.

С края нашей улицы,
Играя на бубне, качая лопатками, спев газели,
Идет одинокий, безумный дервиш.
Заплаты его рубища пузырятся.
Его светлые очи место заката солнца.
Только солнечная гурия прочтет базиликовое

письмо его губ,
Нежно погладит его одинокую голову.
Люди камни кидают в него, но он безразличен,
Идет своей дорогой, не имеет
претензии к разбойникам.
Наш, неимущий путник, не знает
еды и сна.
Эй, до сих пор не узнавший его, теперь, узнай:
Этот путник есть ручей воды [249, 158].

На первый взгляд, действительно, такие действия и качества, как игра на бубне, качание лопатками, пение газелей, одиночество и безумство, удалённость от ручья, при том, что у ручья синее рубище и оно может быть местом заката – отражения солнца, сотни раз увиденное каждым из нас, отличается от того, как увидел и сказал об этом поэт, потому что наш взгляд – обычный, а взгляд поэта на обычный предмет и состояние, а также их словесное выражение являются новыми, поэтичными. В этом стихотворении изображение состояния гармонирует с действием, или же изображение дается в действии, а действие в изображении, что в обоих случаях усиливает динамику стихотворения. Выражения, описания, изображения, уподобления, метафоры в том значении, в котором использованы в данном стихотворении, являются новыми, свежими, потому что сопоставленный объект является новым. Например, такие действия дервиша, как игра на бубне, качание лопатками, пение газелей, относящиеся и к ручью воды (особенно два первых), в современной таджикской поэзии, как нам кажется, использованы впервые. Такие выражения, уподобления и метафоры, как «синее рубище», «заплаты пузыря», «гурия солнца», «базиликовое письмо губ», являются сами по себе новыми, но вместе с тем, и сопоставленный объект используется впервые. Поэт смотрит на ручей воды тогда, когда уподобляет

его дервишу, не только реалистическим, но и духовным взглядом. Эта особенность проявляется в строках («Люди камни кидают в него, но он безразличен, // Идет своей дорогой, не имеет претензий к разбойникам»), что даже позволяет причислить этого дервиша к суфийской секте «маломатия», настолько уместным выглядит сравнение с ним ручья воды. Эта черта расширяет и углубляет подтекст стихотворения.

В лирических описательно-изобразительных стихотворениях Фарзоны первоначального периода её творчества, совпадающего с восьмидесятыми годами прошлого века, особое место занимает отображение природы, ее элементов и состояний в весеннее время года. Стихотворения «Весеннее объятие», «В приюте миндального деревца», «Зеленая статуя» относятся к числу тех, в которых между предметами и их качествами существуют разного рода отношения. Известно, что нахождение сходства среди не связанных между собой предметов или же открытие чего-то нового в знакомых, обычных, привычных взгляду предметах, состояниях всегда является необычным, производящим сильное впечатление. К примеру, в стихотворении «Весеннее объятие» сходство предметов и состояний построено на основе сходства и различия. В нем все элементы природы, видимые поэтом, описываются в объятии весны. Для создания пейзажа и изображения его живым, свежим поэт прибег к помощи таких средств художественного изображения, как аллегория, уподобление, олицетворение. “*гунчаҳои қафасӣ*” («бутоны в темнице»), “*дами руҳони бод*” («священное дыхание ветра»), “*муҳри зарринаи хушед*” («золотая печать солнца»), “*абри кофар*” («неверная туча»), принадлежащие миру природы, изображены не статично, а живыми, приведёнными в движение приходом весны. Даже зеленоватый цвет крыши – довольно подходящее определение, потому что намекает на глиняную крышу деревенских домов, более близкую природе. В третьей строфе поэт раскрывает свое присутствие и восхваляет «перо творца, от чуда которого цветет лист дня, изображая весну». Результатом творческих

исканий поэта является соединение двух далеких друг от друга предмета – «хауза» и «одежды» – и уподобление отражения синего неба в воде хауза синей одежде («Голый хауз надел на себя синюю одежду») [249, 159]. Аллегии, уподобления, метафоры, олицетворения, лежащие в основе описательно-изобразительной поэзии, создаются в результате взаимосвязи человека и природы, которые обмениваются между собой качествами. В связи с этим, большая степень несоответствия влияет на неожиданность, свежесть, выразительность, запечатление в памяти метафор, чего придерживается в своем творчестве и Фарзона. Эту особенность видения поэта можно проследить в четвертой строфе данного стихотворения:

Ты когда-нибудь слышал, о ночной путник,
ищущий солнца,
Что стена тоже почувствовала любовь.
Утро золотой водой на глиняной стене
Светящееся двустийше солнца написала [249, 159].

Стена и любовь – понятия, далекие друг от друга, хотя оба соотносятся с человеком: стена – результат работы рук человека, а любовь – души, чувств. Отдалённость и противоположность качеств стены, являющейся бесчувственным, заостенелым предметом, и любви – самого нежного человеческого чувства, не стали препятствием для того, чтобы поэт аллегорически придал ей диаметрально противоположное качество, тем самым указав на возрождающую, житнетворную сущность весны. Безусловно, стена воспринимается отдельно от человека, как объект, выполняющий функцию символа, и поэтому приписывание несвойственного ему чувства любви – человеческого качества – превращает его в художественное средство. Такая же антитеза существует и в фразе “*шабрави хуршедсуроғ*” («ночной путник, ищущий солнце»), отражающей человека,

занятого неосуществимой работой, что емко и кратко выражает мысль автора. Во втором двустишии этой строфы утро, представляющее собой время и характеризующее состояние природы, тоже наделяется человеческими чертами: золотой водой – метафорой лучей солнца – “...дар бари девори гилї // Байти нурони хуриед китобат карда” [249, 159] – («...на глиняной стене // Светящееся двустишие солнце написало»), что являет собой живописное изображение весеннего утра. Все детали, штрихи, действия и состояния в этом стихотворении, являясь частью весны и любви, побуждают к цветению, пению. В шести строфах стихотворения, от выражения «О, жаль» до слов «Я люблю тебя», все элементы природы и качества человека выражали сокровенный смысл этих слов символами, аллегориями. Но в конце поэт больше не мог скрывать тайну и открыл ее, но какой горький конец ждет поэта, выражено в заключительной строке: к сожалению, услышав «Я тебя люблю» из уст другого, не суждено мне прочувствовать наслаждение этих слов. Это заключение не подготовлено предшествующими строками, а прозвучало экспромтом, что усиливает его экспрессию, потому что поэтом заранее не был подготовлен план заключения, он пришел к такому выводу непосредственно, неосознанно, невольно, вследствие мгновенной реакции во время выражения переживания, что является доказательством истинности его эмоционального состояния, чувств. В этом проявилось самое существенное качество лирической поэзии, состоящее в выражении истинности эмоционального состояния в самом состоянии, подчинении себя естественному ходу переживаний. Это подтверждает искренность отображаемых чувств. Именно в этом свободном состоянии поэт создаёт прекрасное сравнение “булбули ринд” («соловей-гуляка»), уподобляя две несовместимые стороны, но найденное сходство делает его новым и необычным.

В лирической поэзии равноценное использование понятий весны и любви считается естественным: как весна для природы, так и любовь для

человека являются временем пробуждения. Поэтому взаимосвязь между весной и любовью в лирической поэзии – это соотношение двух пробуждений в ареале вечности. Цветенье миндального дерева является символом пробуждения природы, началом весны, любовь – символ пробуждения человека. В стихотворениях «В приюте миндального деревца», «Зеленая статуя», «В канун весны», эти два символа взаимопроникаются: миндаль влюбляется, а человек, мечтая о любви, цветет, как миндаль, что частично отображено в стихотворении «Зеленая статуя». Развитие лирического сюжета в этом стихотворении, с одной стороны, связано с изображением миндаля, а с другой, с эмоциональными раздумьями лирической личности. Будучи взаимообусловленными, они без особых трудностей меняются очертаниями: девушка «тонет весной в цветах», становясь похожей на миндаль, а миндаль превращается в девушку, и течёт «в ее жилах кровь весны», а «От ее красивого стана сочатся слезы дождя» [249, 189]. В этом случае детали пейзажа выполняют функцию отображения чувств и раздумий, выражающихся словесно-изобразительными средствами. Таким образом, сокровенные мысли, выражаемые поэтом в лирических описательно-изобразительных стихотворениях, изображаются посредством пейзажей природы.

«Зеленая статуя» – описательно-изобразительное стихотворение, в котором лирическая личность присутствует, но «В приюте миндального деревца» ее нет, речь в нём идет от имени повествователя. В этом стихотворении поэтически воссоздана великолепная картина, в центре которой изображается «потонувшее в цветах» миндальное деревце, обрамлённая такими деталями, как «серебряные облака», «дерзкое встряхивание ветра», наполненный от «волны цветов» «подол двора» и т. д. Стихотворение состоит из шести строф. Во всех строфах, кроме первой и шестой, в которых все три строки рифмуются между собой, первая строка свободная, вторая и третья рифмуются. Начиная с первой строки и далее, в

последующих строфах, уподобляя деревце миндаля «молодой серебряной красавице», поэт в то же время описывает и олицетворяет его, изображая в различных весенних состояниях. В четвертой строфе, где развитие лирического сюжета доходит до кульминации, «подол двора» «от дерзкого встряхивания ветра» наполняется «волной цветов», а за фразой «Ранним утром, когда ветер стучит в двери» идет строка «Выходит девушка, чтобы подметать цветы» [249, 189]. Таким образом, девушка выходит подметать цветы не по зову человека, а ветра, элемента природы, очень тонко подмеченного поэтом единства элементов и состояний природы. Поэтому девушка предстаёт как сама поэт, поскольку это она представила себя в образе миндального деревца в стихотворении «Зеленая статуя». Поэтому заключительная строфа относится к самой Фарзоне:

Потонувшая в цветах, потонувшая в сладких
мечтаниях,
Девушка ищет приюта под серебряным деревцем,
В светлой весне первой любви [249, 189].

При этом изящное, целомудренное, сдержанное выражение чувств в этом стихотворении является личностной и поэтической чертой самой Фарзоны, проявляющейся как в каждом мгновении ее реальной жизни, так и во всём творчестве. Повествуя в стихотворении «На пороге весны» о «побитом морозом миндале» зимой, о том, что весна «В его стволе озеленяла бутоны», в заключительном двустишии поэт произносит:

Просыпалась мечта в моей душе от зимней спячки,
Зеленая любовь начинала восхождение [249, 330].

Это является примером вживания в часть природы, в данном случае, миндаль, цветущий раньше всех и приносящий весть о приходе весны, но, к сожалению, иногда оказывающийся в плену у неожиданного мороза.

В стихотворениях восьмидесятых годов XX века – первого периода творчества Фарзоны – основным элементом художественного изображения является природа. Природа в своих различных проявлениях присутствует везде, как в кратких описаниях, так и в подробных. Эта черта, в большей степени присущая стихотворениям девяностых годов, стала одним из средств выражения лирических эмоций, придавших стихам весенней свежести, красок, благоухания. Известно, что эмоциональное воздействие стихотворения намного сильнее, если оно связано с лирическим переживанием, возникшим на основе связи с чувствуемой, осязаемой природой. Таким образом, в стихотворениях «В долине весны», «Член партии весны», «Зеленая песня», «Ночь бодрствования цветов», «Коралловое утро вишен», «Весна остается», изображаются различные картины природы во взаимосвязи с душевными лирическими переживаниями, которые оказывают на читателя сильное впечатление. В вышеуказанных стихотворениях человеческие эмоции и красоты природы дополняют друг друга, ощущается чувство полного слияния с природой, а красота деталей природы служит для выразительного, благоуханного, свежего, осязаемого изображения душевных переживаний.

В таких лирических описательно-изобразительных стихотворениях отношение поэта к природной среде и ее элементам отличается от его отношения к человеку и обществу, в большинстве случаев приобретая философский смысл, поскольку бытие природы, по сравнению с бытием человека, извечно. Детали природы, независимо от размера, например, являясь деревом или одним листом, солнцем или частицей, муравьем или небом, несут в себе печать вечности, поэтому, когда поэт выражает свои чувства с их помощью, приходит в соприкосновение с вечными элементами,

и, естественно, слова его приобретают большую значимость. Эта особенность хорошо прослеживается в стихотворении «В долине весны». В начале этого стихотворения, написанного белым стихом, описывается весеннее утро. В четырех начальных строках с особой теплотой и задушевностью описаны, уподоблены, показаны в соответствующих им состояниях несколько элементов природы – утро, деревья, листья, зефир, солнце:

Было утро, раннее (праведных), и деревья

Свои свежие, шелковые листья

Предоставляли ласкам зефира.

И в устах сура

омывались в золотом водопаде солнца [249, 319].

В данной отрывке для изобразительности и олицетворения использованы такие уподобления и метафоры, обе стороны которых составляют детали природы: листья – шелк, золотой водопад – солнечные лучи. Лирическая душевность проявляется не только в выборе красивых, приятных слов – утро, листья, шелк, зефир, аяты, губы, но и выражается непосредственно в действии – человеческой ласке, применённой к зефиру. В этой связи хотелось бы отметить, что в поэзии к деталям природы обращаются издавна, но в данном случае они воспринимаются по-новому, поскольку использованы не только как материал, они отображают душевное состояние поэта, особую сердечную теплоту. Стихотворение «Утро, раннее (праведных)» показывает духовно-психологическое состояние поэта, выраженное не словесными средствами, а посредством изображения суточного времени, наполненного заботой и любовью. Все элементы природы здесь утопают в своей красе и радости, и не задумываются о своем завтрашнем дне. Такое состояние изображается сценой завтрашнего дня,

когда осенний холодный ветер разбойничьи ограбит все плоды и листья с деревьев, оголив их так, что они не будут знать, как прикрыть свои «худые ребра», доказывая то, что это состояние, которое выражается вещественно, с чувством глубокого сожаления, противоположно прежнему, пережитому поэтом:

Не зная то, что однажды
Холодный разбойничий осенний ветер разграбит
их плоды и листья.
И деревья, стыдась в безысходности,
Не знают, как укрывать свою оголенность,
Как скрыть худые ребра [249, 319].

Данный отрывок показывает новый взгляд поэта на вещи, потому что даже без уподобления и метафор, а с помощью простого описания в строках воссозданы сцены, не имеющие аналогов в древней и современной таджикской поэзии. К примеру “*бараҳнагии нахлҳо*” («оголенность деревьев») и “*қабурғаҳои логар*” («худые ребра») относятся к числу описаний, являющихся результатом личного эмоционального опыта.

Между контрастными состояниями элементов природы единственным элементом, думающим о завтрашнем дне, является человек, та самая «мечтательная девушка», которая, беспокоясь об их судьбе, будет горевать. Человек прекрасен в своем горе, а природа – в своей безмятежности, поскольку завтра ее элементы получают новую жизнь, они вечные, но жизнь человеку даётся раз, поэтому он знает ей цену и сокрушается, чем и отличается от других элементов природы. Мечтательная девушка горюет по поводу гибели цветов и капель, потому что видит в них свою жизнь. Те капли, которыми девушка утром обрызгала цветы, уподоблены светильнику и одушевлены, потому что умирают, испаряются и соединяются с великим

светилом (метафора) – солнцем, поэтому их гибель прекрасна. Философия красоты гибели элементов природы заключается в том, что творец, умерщвляя их, создает новую жизнь. Человек не может красиво погибнуть, потому что связывающие его с другими сородичами многочисленные нити любви, будучи бесценными, обрываются навсегда.

В этом описательно-изобразительном стихотворении обращение поэта в образе «мечтательной девушки» к миру природы и ее разным элементам приобретает символично-аллегорический оттенок, поэтому человеческие чувства, раздумья, переживания легко соотносятся с ним, или же элементы природы оказываются под их воздействием. Логика развития сюжета лирического стихотворения определяется в соотношении, с одной стороны, изменчивого душевного состояния человека, а с другой, картин природы, на которых основано это состояние. Идеи, развивающиеся в лирическом сюжете, неразрывно связаны с диапазоном изображения, совместно расширяя и углубляя возможности передачи эмоциональных размышлений. Это значительно углубляет изобразительность и смысловую насыщенность стихов.

В стихотворениях Фарзоны подробно, кратко, описательно, изобразительно и т. д. изображаются различные пейзажи всех времен года, но весенних пейзажей больше всех, причину чего она сама объясняет в стихотворении «Член партии весны»:

Одним утром
Я, член многих президиумов, партий, компаний,
Освобожусь от всех скопищ с легкой душой
И стану членом партии весны [249, 376].

В стихотворении «Первая весть» «в груди снега» зимнего «Колеблется возродившийся цветок // Первый раз, как пульс далекой весны» [249, 301].

Как известно, весенние виды в большинстве случаев используются для выражения восторженных чувств, но не является исключением и их применение для изображения личностных и социальных проблем. Безусловно, прежде всего, это связано с психологическим настроем самого поэта и социальным состоянием общества. Поэтому вполне естественно, что в годы гражданской войны в стране, когда не только поэты, но и все общество было охвачено упадочным настроением, весенние виды природы даже в душе такого, исполненного самых нежнейших чувств, поэта, как Фарзона, пробуждали не радость и веселье, а горечь и печаль. В стихотворении «Черная весна» («Вознесение росы», 2000) весна, со всеми ее частностями и деталями, изображается потопленной в крови и плаче.

Этой весной...

... Облако, безжалостное облако,

В окружении кукурузных полей

Голодных, растрепанных детишек бил плетью дождя...

... Река

Днем и ночью стирала свои одеяния, но пятно крови

не смывалось [249, 226].

Как видно из данного отрывка, предметы, использованные для создания уподобления, наделены качествами, не присущими их природе. Их применение объясняется условиями изображаемого состояния, поэтому выглядит уместно, естественно. Например, облако, которое несет «благодатный дождь» (*“борони раҳмат”*), здесь наделено безжалостностью; дождь, ласкающий душу и тело, уподобляется плети, бьющей детишек; река – большая вода, смывающая все пятна, не может смыть с себя пятна крови. Так как война противоречит логике жизни, поэт для глубокой, эмоционально-патетической передачи ее совершенной бессмысленности, придает элементам

природы качества, резко противоположные их истинной сущности. В таких случаях эмоциональное воздействие слова намного усиливается, поскольку способы изображения полностью обусловлены состоянием поэта и его творческим замыслом. Драматизм переживаний, одерживая верх над естественным состоянием вещей, показывает их в соответствии с положением. При этом выражение чувств и переживаний преобладает над изображением пейзажей природы.

В стихотворении «Костоправ», в котором изображен зимний пейзаж, переживание поэта доминирует над показом истинных качеств предметов, что не препятствует их восприятию, а наоборот, способствует яркой драматичности пейзажа, оказывая сильное впечатление на читателя. Деревья обозначаются эпитетом «худые» и одушевляются, поскольку это качество относится к человеку, ветви деревьев – вещь осязаемого мира – уподобляются «костям зимнего вечера», что является не предметным, одушевленная воображением поэта бесстрастная река сравнена с пустым взором, выражая смутные, трагические переживания поэта. Поэт вокруг себя не видит никого, кто был бы с ней единомышленным, сочувствовал бы ей и для предотвращения такого состояния нашел какой-нибудь выход. Наоборот, все смотрят на неё с «усмешкой», как сатана, и она, вспоминая далекого любимого, говорит: «Он будет костоправом моей надежды» [249, 268], и надежду, являющуюся абстрактным понятием, связывает с действием из вещественного мира, чтобы выразить свою трагедию экспрессивней.

Виды природы, особенно весенние пейзажи, в лирической поэзии Фарзоны использованы и для выражения любовных, эстетических чувств, прекрасными примерами чего являются стихотворения «Коралловое утро вишен», «Весна остается». Оба стихотворения представляют большой интерес не только в отношении новизны содержания, но и формы. Стихотворение «Коралловое утро вишен» содержит 25 строк, 12 начальных являются описательно-изобразительными, после чего изображение

совмещается с выражением чувств и переживаний. Первая строка “*Субҳи марҷон баستاني олуҷаҳо*” («Коралловое утро вишен»), выбранная в качестве названия стихотворения, во-первых, высоко художественна, во-вторых, свидетельствует о чисто лирическом характере стихотворения, самая первая, поэтичная строка которого дала ему название. Выражение «коралловое утро вишен» означает, что вишня обретает цвет, созревает, она одушевляется, поскольку уподоблена девушке, надевающей коралловое ожерелье. В третьей строфе упавшее яблоко уподоблено сердцу, выражение «я его поднял» (*«бардоштам»*) на языке оригинала имеет двоякое значение – поднять и утешать, что придаёт фразе особую поэтичность.

Наклонилась, подняла одно яблоко
С земли.
Чье это сердце, сердце, как солнце,
Красивое [251, 27].

С четвертой строфы поэт начинает говорить о любви, которая чувствовалась в подтексте стихов, а затем соединяет её с изображением. В шестой строфе речь идет о сущности любви, и спрашивается, чему она подобна, «интимному слову» или раскату грома, но не делается заключения, оно отложено, довольно удачно отображаясь во втором двустийшии повтором слов “*баъд, баъд*” («потом, потом»). Стихотворение завершается повторением первой строки, окольцовывая его и возвращая читателя опять к коралловому утру вишен. «Весна остается» также описательно-изобразительное стихотворение, выражающее горячее, чистое чувство любви вместе с красивыми весенними пейзажами природы. Оно написано в жанре мусаммат мухаммас таркиббанд с некоторыми новациями, мастерски и свежо с формальной стороны. Это стихотворение в некотором роде является ответом на стихотворение самой Фарзоны «Весна пройдет» (Фарзона. Капля

из Мулияна, т. 1, с. 182) [249, 182], которое превосходит по своей изобразительности и свежести выразительных средств. Видно, что поэт в течение примерно десяти прошедших между созданием этих двух стихотворений лет усовершенствовался не только в плавности, образности речи, но и в художественном сочетании вещественного мира с выражением душевных чувств. Поэтому предметная и изобразительная основа второго стихотворения, по сравнению с первым, намного ярче и насыщеннее. Из названия этих двух стихотворений – «Весна пройдет», «Весна остается» – тоже понятно, что они выражают два вида переживания, связанных с весной и любовью, первое печальное от того, что они проходят, а второе – удовлетворенное, что они остаются. Первое стихотворение больше словесно-выразительное, второе – художественно-изобразительное. Прочитаем первую строфу, в которой отражен весь дух стихотворения:

Яблоко – светильник остается на дереве,
Рассказ воды остается в ручейке,
Мое сердце остается ждущим твое сердце,
Весна пройдет или весна остается?
Весна остается [251, 176].

Данное стихотворение состоит из четырех таких строф, только во второй строфе прибавлена еще одна строка, но так как она рифмуется, то, не нарушая созвучности, придает строфе дополнительное благозвучие.

В вышеприведенной строфе яблоко-светильник хорошее, свежее уподобление, с самого начала направляющее стихи по изобразительному пути; то, что яблоко остается на дереве, намекает и на постоянность чувств. После рассказа воды, тоже оставшейся в ручейке, поэт говорит о состоянии своего сердца: «Мое сердце ждёт твоё сердце», что соответствует состоянию человека и природы. Четвертая строка намеренно построена в

вопросительной форме, потому что поэт хочет приобщить читателя к своей исповеди: когда задается вопрос, читатель невольно готовится к ответу и на основе чувств, выраженных в предыдущих строках, вместе с поэтом скажет, что «весна остается». Смысл фразы заключается в том, что, несмотря на естественный уход весны, весна сердца, порожденная любовью, останется.

Когда внутренний мир созвучен внешнему, тогда каждая деталь будет отображать его теплые, задушевные чувства, объемлющие внешний мир. Человек становится продолжением природы, красота природы – отражением человеческой любви, дополняя друг друга, они создают совершенный мир любви и красоты. Весна теперь не только весна, время природы, она превратилась в постоянную, вечную любовь. Таково слияние человека и природы в лирической описательно-изобразительной поэзии, результатом чего являются вещественные образы и яркое художественное выражение душевного переживания.

Лирическая описательно-изобразительная поэзия, в которой объектом изображения становятся пейзажи (реки, горы, сады, цветники, луга в разные времена года), чаще всего встречается во второй половине XX века, в том числе в творчестве Фарзоны. В дальнейшем, вследствие социального прогресса, приобретения городами значительной роли в обществе, появляются, постепенно развиваются и занимают свое место среди других видов лирической поэзии новые ее виды. Поэзия, называемая городской пейзажной лирикой, принадлежит к этому числу. Фарзона родилась и проживает в городе Худжанде, поэтому в ее стихотворениях, по сравнению с другими поэтами, родившимися и воспитанными в деревне, описание города встречается намного чаще. В начальном периоде творчества Фарзоны город как объект и тема стихотворений встречается редко, проявляясь местами в стихотворениях, посвященных другим темам. В стихотворении «Сердце города» темой и основным объектом изображения и выражения переживаний является «сердце города» Сир-Дарья и экологическое состояние ее среды,

поскольку она протекает посередине города. В этом стихотворении Сир-Дарья – элемент природы – объект любви и восхваления, а город – творение рук человека, который загрязняет, осушает реку – «райское» творение природы, становится объектом порицания. В заключительном двустишии эта мысль выражена в такой форме:

Ох, Сейхун, благородное, теплое сердце

В железном, холодном теле города [249, 127].

Взгляд поэта на город Худжанд, прослеживающийся во многих стихотворениях поэта, каждый раз изменяется в связи с поэтическим замыслом: иногда он положительный, душевный, иногда печальный, осуждающий. Пафос стихотворения «Сердце города» идейно-отрицающий, однако в других стихотворениях, написанных в это время, будучи взаимосвязанным с целевой установкой, носит оттенок гордости. Например, в стихотворении «Воспоминание Камола» говорится «Мой Худжанд! // О, мой высокий трон моего высокого счастья!» [249, 105], в стихотворении «Ты и мой город»: «Мой город, как серебряная гурия, трепещет в твоём объятии» [249, 57], в стихотворении «Мой, с райским объятием город»: «Я его свежим обликом утолю свою сердечную жажду» [249, 16], в стихотворении «Воспоминание о Душанбе-цветнике»: «Подумал, продолжение Худжанда этот цветник» [249, 191], подтверждая, что этот город приятен поэту и любим им. При этом следует отметить и то, что эти стихи о городе, преисполненные чувством гордости и радости, написаны в восьмидесятые годы, в годы спокойствия и другого социального устройства общества, но трагические последствия гражданской войны привнесли в стихи, посвященные городской теме, мотив печали, безнадежности, осуждения. Вместе с тем необходимо отметить, что в стихотворениях, тема которых место Худжанда в культурной истории народа, город восхваляется. Но в тех случаях, когда говорится, что

он оторвался от своих исторических корней, например, в стихотворении «В уединение воображения», или же об эмиграции Камола Худжанди в стихотворениях «Камол», «Прощание Камола с Худжандом», стихи обретают мотив недовольства и упрека: «Ты заботишься о чужих, не имеешь нужды к нему // Ты ватой заткнул уши, кому ему петь?!» [250, 351] или: «Ты был городом без головы носящих шляпы, // Мы, босоногие, не вмещаемся в твои объятия» [250, 257]. Своеобразие подобной точки зрения заключается в том, что поэт использует город не нейтрально, только для показа его самоценности, а для выражения своей идейно-художественной цели.

Следует отметить, что описание города не часто встречается в русской поэзии советского времени, о чём писал Г. Н. Пospelов: «В русской советской лирике изображение городских пейзажей встречается не часто. В своем мирозерцании поэты нашей эпохи гораздо сильнее откликаются на самую сущность социально-политических и идейных противоречий в жизни своей страны и всего мира, нежели на их внешние проявления» [159, 147]. Эта же тенденция наблюдается и в стихотворениях Фарзоны, в которых характеризуется та или иная сторона городской жизни или изображаются его виды. К примеру, к этому ряду принадлежат стихотворения «И я стала вы», «Последняя радость Бога», «Забытый временем», «Полдень», «Кто-то из района Солнца» («До беспредельностей», 1998), в которых преобладает не выражение лирических раздумий поэта, а непосредственное изображение городской жизни.

Психологический настрой поэта, особенно лирического, очень изменчив, радость заменяет печаль, печаль – радость. Эта особенность прослеживается и в описательно-изобразительных стихотворениях: во время восторженного состояния впечатление, полученное от вида города, является радостным, а если не радостное, то и не печальное, как в стихотворении «Полдень». Это свободное по форме стихотворение содержит 28 строк, в его 12 начальных строках перечисление деталей выполняет номинативную

функцию, а не изобразительную, но так как она совмещена с движением, получается динамичной. Таким образом, в первой части стихотворения показывается, как чистый голос азана (призыв к молитве) очищает уши города, кто-то на своем старом платке совершает намаз, кто-то приветствует голубей усыпальницы Шейха Маслихатдина, мужчина несет в сумке картошку, женщина – «цветник неги», старец смотрит на закат, какой-то человек с кислой физиономией продает на дороге сахар. Указанные и прочие подобные детали, которые даны с соответствующими действиями и описаниями, совместно создают особую картину городской жизни. Выражение «Безжалостные воробушки // дерзко клюют // свежие лики виноградов» [250, 82] тоже отражает современное состояние наших городов, ибо наши города отличаются от крупных городов мира, где нет виноградников, тем, что имеют, возможно, на наше счастье, еще связь с деревней. Такие вышеперечисленные детали, как чистый голос азана, очищающего уши города, женщина – «цветник неги», свежие лики виноградов, вселяют в человека чувство радости. Поэтому строкой «Любимый, знаешь ли ты, что уже настал полдень» [250, 83] начинается вторая часть стихотворения, в которой выражены чувства и переживания лирической личности, с легким упреком делающей любимому замечание: почему ты в такой момент, располагающий к любви и радости, «...не усладишь свои уста произношением слово «Любовь» // Почему не доведёшь до моих ушей свой любимый голос, // Подобно тому, как дождь ночами любит проспекты города» [250, 83]. Аллегорическое выражение «дождь ночами любит проспекты города» – совершенное, наделённое глубоким смыслом, свежее уподобление, которое сравнивает любовь, абстрактное понятие, с дождем на проспекте, реальным понятием, представляя образец изобразительного мастерства.

Тема города или городские пейзажи в описательно-изобразительных стихотворениях Фарзоны в большинстве случаев несут нравственную,

эпитет «худые» выражает впечатление лирической личности, полученное от пейзажа. Существование тутовника в городе – один из признаков того, что наши города еще представляют собой полугород или полудеревню. «Зеркало ручейка» тоже является уподоблением, и то, что тутовники видят в нем отражение своих худых стеблей, относясь к качествам человека, олицетворяет их. То, что вода не подает голоса, говорит о безразличии всего окружающего в отношении происходящего, и в следующей строке выражается зримо и поэтически олицетворением лучей «подолами солнца». В пятой строке смысл всех аллегорий сжато выражается в ещё одной аллегории - «в тени не имеющей желаний», вторая часть которой «не имеющей желаний» выражает настроение и заключает мысль: город ко всему тому, что происходит, безучастен. Далее лирическая личность говорит о своих действиях, чувствах, переживаниях, выражающих последствия этого безучастия, и доходит до отражения драматического переживания: «На просторах города // Гуляют пустые шляпы» [250, 60]. «Пустые шляпы» – экспрессивная, запоминающаяся метафора людей бесчувственных, заполнивших просторы города и не оставивших места для «вдоха любви... солнца... красоты». При этом следует подчеркнуть своеобразие изображения города в стихотворениях Фарзоны – обязательное присутствие людей, поскольку состояние города связано с состоянием людей, и наоборот, состояние людей определяет состояние города. В этом стихотворении вначале изображается безучастное состояние города, поясняющее состояние людей, оказывающее влияние на чувства лирической личности с целью уподобить его себе: «Один придет. Стучит пальцем во все окна города и спрашивает: «Есть кто? Подайте голос! // Но никто не будет отвечать» [250, 61]. Но что делать в этой двусторонней безучастной атмосфере? Лирическая личность, выходящая из своего уединения, увидев все это, произносит: «... я убегаю от красоты...солнца... любви», дав понять, что она подобна им. Но это только с виду, потому что человек, понявший свое безучастие,

бесчувственность, не может остаться таким. Каждая строка стихотворения призывает к тому, что нельзя становиться таким, последняя надежда на того человека, который понимает это состояние и кричит, чтобы разбудить несведущих людей. Этим человеком является лирическая личность, следовательно, она не может стать им подобным, а наоборот, она должна превратить их в себя. Таким образом, вид и жизнь города отражают глубокую социально-нравственную позицию. Название стихотворения «Я стала вы» выражает не то, что сказано, а обратную мысль: вы станьте мной. Эта же мысль выражена в другом стихотворении из этого ряда «Кто-то из района Солнца». В данном стихотворении изображается город в конце ноября, поэтому в нём преобладают темные краски, оставляя тяжелое впечатление, потому что в среде, о которой говорится: «Эй, люди! Как легко // вашим губам // сказать слова ругани, // Так же легко вашим ушам их // слышать» [250, 277], нет места для радости и спокойствия.

В девяностые годы XX века, годы гражданской войны в Таджикистане, и после, когда уровень жизни городского населения значительно понизился, в пейзажных стихотворениях и посвящённых жизни горожан преобладает мотив горечи и печали, который в творчестве Фарзоны, исконной горожанки, отразится в большей степени. Поэтому во многих ее пейзажных стихотворениях и отражающих жизнь горожан много штрихов и деталей, показывающих тягостное состояние жизни его жителей. В стихотворении «Кто-то из района Солнца» такие детали, как «заплаты рубашки» уборщиков, сцена, где ранним утром ребенок, сидя или лежа «в старой арбе слушает музыку мётел, подметающих улицы», очень трогательны. Фарзона говорит о том, что у этой женщины-уборщицы дома нет никого, кому можно было оставить маленького ребенка, и она вынуждена для прокормления семьи утром, выходя на работу, брать ребенка с собой и сажать или класть его на тачку для вывоза мусора. Эта есть горькая правда, отражённая в реалистической городской пейзажной поэзии, и ее не может усладить даже

«музыка мётел, подметающих улицы». Но даже в таком состоянии поэта не покидает надежда, что этот ребенок «из пыли смотрит за продолжением утра». Пыль – символ недостатков сегодняшней жизни города, утро – символ завтрашнего дня, поэтому стихотворение заканчивается надеждой на завтра. В этой реально существующей действительности, изображённой в реалистическом ключе, поэт, погружающийся в мир грёз, в романтической манере объявляет, что «Кто-то идет из района Солнца», и заключает стихотворение, создав между его началом и концом антитезу для более выразительного звучания завершающей идеи.

Границы городской пейзажной поэзии могут быть весьма широки и охватывать различные существующие в нем объекты. К примеру, вид зданий, предприятий, жилые дома горожан по-своему отражают одну из сторон жизни и личности человека, потому что человек живет не в пустой, беспредметной среде, а среди вещей, и каждая из них передает о нем определенную информацию. От интерьера комнаты и внешнего вида дома можно получить не только общее представление о времени, национальных традициях, своеобразии жизни различных слоев населения, но и об укладе жизни, обычаях, нравах и пристрастиях живущего там человека. Данная тема в поэзии второй половины XX века, как и в поэзии Фарзоны, встречается редко, хотя, все-таки иногда возникает, но, не охватывает все стихотворение от начала до конца, а местами, штрихом. Это стало возможным благодаря тому, что в традициях таджикской классической поэзии, в которой сильна роль романтического воображения, сохранена приверженность не к изображению простой бытовой действительности, а к обобщенному, более высокому стилю изображения, продолжающемуся и в настоящее время с новыми оттенками.

В заключении стихотворения «Кто-то из района Солнца» речь идёт об окне и занавесе в комнате: «С века окон доносится запах сна. // Милый, посмотри, потяни занавес в одну сторону». Окно и занавес кроме своего

вещественного значения приобрели в некоторой степени символический оттенок, что расширило и смысловую нагрузку стихотворения. Из стихотворения «Начало освобождения» видно, что занавес совместно с другими вещами комнаты, в том числе ковром, растением, сосудом, люстрой, не только составляет интерьер, но и характеризует личность стихотворения.

Данное стихотворение состоит из двух частей, первая из которых заключается в изображении интерьера, подготавливающего основу для второй части, выражающей эмоциональное состояние лирической личности:

Подними занавеси.

Занавеси – враги солнца.

Пусть

Обесцветится ковер.

Старческое тело стены насладится поцелуем света.

Лики растений осветятся радостью в комнате

от входа солнца.

Сосуды по-новому заблестят.

Лампа люстры в этом ослепляющем свете

Поднимет ресницы и увидит, что ее подолы

Чернеют от умершей мошкары [250, 253].

В этом отрывке описание интерьера осуществлено не только ради изображения, каждая деталь свидетельствует о состоянии внутреннего мира личности стихотворения. Выражение «Занавесы – враги солнца» представляет собой не только одушевление занавесок, но и штрих к портрету личности стихотворения, показывающей своё отношение к ним. Человек, называющий занавес врагом солнца, любит свет, и его отношение к занавесу, преграждающему путь света, отрицательное. Занавес является не только вещью, но и, приобретая значение врага света, получает символический

оттенки. Когда человек говорит: «Пусть // Обесцветится ковер», выясняется, что он не в плену вещей, а влюблен в духовность, красоту и свет. В последующих строках стихотворения, где говорится о том, что старческое тело стены наслаждается поцелуем света, лики растений радостно светятся, когда в комнату входит солнце, и о других, доставляющих радость действиях, полнее отображается внутренний мир личности и всецело подтверждается ранее высказанная мысль о том, что изображение города и комнаты в большинстве стихотворений Фарзона созвучно отображению внутреннего мира человека.

ГЛАВА 4. ТАДЖИКСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕРСОНАЖНАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Разделение лирической поэзии на различные виды связано со своеобразием размышлений, лирических чувств и переживаний, описаний, изображений и повествования. Вид, обладающий этими качествами, но характеризующийся еще и собственными чертами, называется лирической персонажной поэзией. **Personnage** – французское слово, заимствованное из латинского языка. **Persona** означает личность, человека, участника, исполнителя роли, героя художественного произведения. Как известно, персонажи обычно присущи эпическим и драматическим произведениям. В этом случае «они всегда воплощают в себе те или иные характеристики общественного бытия и поэтому имеют определенные индивидуальные черты, получают собственные имена и создают своими действиями, протекающими в каких-то условиях места и времени, сюжеты таких произведений» [159, 151].

Поскольку термин «персонаж художественного произведения» включает в себя эти свойства, некоторые теоретики литературы, в том числе, Г. Н. Поспелов считают неуместным его использование для обозначения субъекта

лирической поэзии и выдвигают свои требования [159, 151]. Споры вокруг понятия «персонаж» и таких его разновидностей, как главный персонаж, второстепенный персонаж, эпизодический персонаж, обширны и долговременны. В суть этих понятий нет необходимости вникать, потому что предметом настоящего исследования является персонаж лирической поэзии, который своими специфическими особенностями существенно отличается от персонажей эпических и драматических произведений. Точки зрения о свойствах персонажа лирической поэзии, высказанные в работах русских ученых, тоже разнообразны. К примеру, И. Н. Исакова в своем исследовании «Классификация имен литературных персонажей: на примере материала произведений Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. А. Фета, Н. А. Некрасова» пишет: «... очень многие лирические стихотворения можно отнести к так называемой персонажной лирике. Это и любовная лирика, где есть не только лирическое “я”, но и лирическое “ты”, где могут появиться “он”, “она”, “они”, и дружеские послания, рисующие образ адресата; эпиграммы, мадригалы и пр. Таким образом, понятие персонажа применимо к произведениям всех видов литературы» [66]. Из всех имеющихся высказываний выделяются те, кто утверждает, что «понятие персонажа...» приемлемо, но мнение включающих стихи в виды лирической персонажной поэзии на основании одного только присутствия в стихотворениях «я», «ты», «он (она)» и «они» принять нельзя. Потому что в случае, когда не принимаются во внимание самые существенные элементы поэзии, а именно особенности лирических чувств и раздумий, роль описаний, изображений и повествований, определяющих ее видовую принадлежность, вся лирическая поэзия может быть представлена как персонажная. Это приведет к большому упрощению сложной и разносторонней проблемы.

Термин «персонажная лирика» в русском литературоведении используется для обозначения такого вида поэзии, в котором человек, предмет, событие, становясь объектом лирических чувств и раздумий,

приобретает индивидуальный характер и проявляется то типичными чертами, то – личностно-индивидуальными, отображая особенности социального бытия [159, 150-157]. Действие этой личности в связи со своеобразием лирической поэзии отличается от действий персонажей эпических и драматических родов, поскольку, являясь сжатым, в большей степени связано с поэтическим переживанием, нежели с процессом развития того или иного события, происходящего с этим персонажем и составляющего сюжет данного произведения. Следовательно, лирический персонажный вид поэзии, в большинстве случаев отличающийся небольшим объемом, может обладать способностью медитативного выражения чувств, переживаний и описательно-изобразительными возможностями.

В связи с тем, что в современном таджикском литературоведении до настоящего времени не существует научных исследований, посвящённых классификации видов лирической поэзии (существующие исследования являются в основном тематическими, формальными, жанровыми, а не видовыми), поэтому в них не говорится о таком виде лирической поэзии, которое получило название персонажной. В настоящее время сам термин **персонажная лирика** стал объектом размышлений, преследующих цель найти адекватный термин в таджикском языке. Слово **персона** переводится на таджикский язык как: 1. *шахс, симо; фард; зот*; 2. *кас, нафар, одам*. Слово **персонаж**: *персонаж, кахрамон*. Термин **персонаж** в «Словаре литературоведческих терминов» совершенно справедливо определен как один из участников событий художественного произведения, который имеет четырехстепенное значение и не оказывает воздействия на процесс развития сюжета [200]. Но если в термине «персонажная лирика» **персонаж** использовать в одном из этих значений, то невозможно будет в полной мере выразить задачи этой главы, потому что в персонажной лирике **персонаж** не является не только четырехстепенным, но даже трехстепенным, а оказывается первостепенным лицом, точнее первостепенной личностью. В

таком случае переводить слово **персонаж** как личность более соответствует цели исследования. Несмотря на то, что этот вид поэзии разнообразен, в большинстве случаев в нём проявляется личность в положительном или в отрицательном смысле (последний редко встречается в таджикской современной поэзии). Лица, присутствующие в таком роде поэзии, будучи положительными или отрицательными, действительно, считаются личностями. Если даже они такими не являются, то поэт, воссоздавая их в своем воображении, преобразует соответственно своей поэтической цели в отрицательные или положительные образы, прибавляя их характеру требуемые в данном случае качества, чтобы довести до уровня художественной личности. Из выше изложенного следует, что художественная личность превосходит лицо, потому что в ней больше присутствует поэтическое воспроизведение, обеспечивающее более объемное, глубокое, разностороннее выражение человеческого характера, его внутреннего и внешнего мира. Конечно, не нужно забывать, что в данном виде поэзии существуют и такие стихотворения, в каких имеются только намеки на те или иные качества характера человека, которые нельзя назвать символами личностей, поскольку не бывает правил без исключения. Имея в виду это исключение, можно принять термин *шеъри гиноии шахсияти* из таджикского языка как адекватный русскому **лирическая персонажная поэзия**.

Лирическая персонажная поэзия является одним из древних видов, потому что в поэтическом наследии античности, например, в греческой, римской литературе, этому виду принадлежат эпиграммы. Данный вид широко применяется в таджикской поэзии со времен Саманидов до настоящей поры.

Если при анализе таджикской классической поэзии руководствоваться этими критериями, то в ней можно найти множество примеров, относящихся к лирической персонажной поэзии, в эпистолярном жанре, китъа, газели,

рубай, кратком месневи, касыде, посвященным тем или иным личностям. Так, широко прославленная газель Рудаки «Доходит благоухание ручья Мулияна» [180, 68] представляет собой яркий пример лирической персонажной поэзии, посвященной восхвалению Эмира Нуха Сомони. Или же стихотворение «На смерть Абулхасана Муроди» «Скончался Муроди. Но однако же не умер, // Смерть такого ученого не малое дело...» [180, 86]), стихи «На смерть Шахида Балхи» «Караван Шахида пошел впереди // И наши караваны, подумай, увлек он за собой» [180, 87] тоже относятся к этому виду.

Разные жанры лирической персонажной поэзии – китъа (жанр короткого стиха), стихи, посвященные датам рождения или смерти, газели – часто встречаются и в диване Хафиза. Можно обратиться к стихотворению, которое поэт посвятил одному из своих благодетелей: Ходжи Кавому – Кавомиддину Хасану Тамгочи – министру финансов шаха Шейха Абуисхака Инджу, чтобы представить значение этого вида поэзии в его творчестве. В своей газели «О, кравчий, освети наш бокал светом вина» Хафиз избрал объектом своих лирических раздумий его личность и, в частности, сказал:

Голубое море небосвода и корабль полумесяца

Потонулись в жизненных благах нашего Ходжи

Кавома [270, 10] .

В другой газели с началом: «Тот, который дал твоему лицу цвет розы и шиповника» Хафиз произносит: «На ладонях печали времени сердце Хафиза обливалося кровью, // От разлуки с твоим лицом, о Ходжа Кавомиддин, прошу помощи» [270, 67]. Или же в газели с таким началом: «Страсть, молодость и рубиновое вино» говорится: «Тонкий знаток и остроумный рассказчик, как сладкоречивый Хафиз, // Милостиво освещающий весь мир, как Ходжи Кавом» [270, 184]. Кроме того, в газели с началом: «У меня обет

верности любимой, пока душа в моем теле...» сказано: «Прославился Хафиз среди друзей как гуляка, но // Я не горюю, потому что есть в мире Кавомиддин Хасан» [270, 195]. Точно таким же образом Хафиз, восхваляя или порицая, посвятил свои стихи и другим личностям, которые по содержанию чувств, раздумий и способам выражения относятся к лирической персонажной поэзии.

В отношении касиды, особенно панегириков, посвященных какой-либо высокопоставленной личности, следует отметить, что если данные жанры не содержат ташбиба и насиба – лирического вступления, заключающего в себе описания любви, вина и т.п., то есть представляют собой сокращенные касиды, и в них восхваляемая личность с невероятными гиперболами не вознесена за пределы человеческих возможностей, то они тоже могут принадлежать к данному виду поэзии. Но касиды обычно относятся к медитативно-изобразительной поэзии. В лирической поэзии второй половины XX века и в творчестве поэтов, исследуемых в настоящей работе, касиды встречаются очень редко. Но стихотворений, содержащих восхваление, написанных не в жанре касиды, а в других жанрах, принадлежащих к лирической персонажной поэзии, много, особенно в первой половине XX века. Эти стихотворения в большинстве случаев посвящены восхвалению выдающимся внутренним и внешним политическим деятелям, историческим датам, важнейшим государственным событиям, деятелям культуры и т. п., написаны пафосно, и относятся к лирической бессюжетной персонажной поэзии.

Лирические персонажные стихотворения в творчестве одного из самых ярких представителей таджикской поэзии XX века Мирзо Турсунзаде, посвященные выдающимся государственным, политическим, культурным деятелям, героям войны, в том числе, Долорес Ибаррури («Дочери Астурии», 1938), Садриддину Айни («О, огненный талант», 1939), И. Сталину («Новое счастье», 1939; «Во имя Сталина», 1940; «Руководителю», 1949), В. И.

Ленину («В. И. Ленину», 1940), капитану Гастелло («Память о капитане», 1941), Тешабою Одилову («Таджикский богатырь», 1943), Пушкину («А. С. Пушкину», 1949), Манолис Глезосу («Оберегайся», 1959), занимают значительное место и в основном воспевают и агитируют за политические, социальные идеи нового времени. Если взглянуть на подобные стихотворения Мирзо Турсунзаде, написанные во второй половине XX века, например, на стихи, посвященные В. Маяковскому («Великому современнику», 1953), Зульфие, узбекской поэтессе («Добро пожаловать», 1958), Гафуру Гуляму («Молодой парень», 1963), Расулу Гамзатову («Расулу Гамзатову», 1966), то можно заметить, что в них внимание поэта прежде всего приковано к деятелям культуры и в них заметно усилилось человеческое, чувственное, эмоционально-душевное начало. Из двух стихотворений поэта – «Добро пожаловать» и «Расулу Гамзатову» – в отношении выражения индивидуальных чувств первое стихотворение намного превосходит другие лирические персонажные стихи Мирзо Турсунзаде. По содержанию и намекам, имеющимся в стихотворении «Добро пожаловать», можно предположить, что оно, по-видимому, посвящено узбекской поэтессе Зульфие. Мирзо Турсунзаде как Председатель Комитета солидарности стран Азии и Африки бывшего СССР, членом которого также являлась узбекская поэтесса Зульфия, осуществлял множество служебных поездок в восточные страны. Совместные поездки Турсунзаде и Зульфии составляют тему этого стихотворения, вместе с тем оно отображает еще и душевную привязанность Турсунзаде к Зульфие, его гордость за неё, личность, которая воплотила в себе самые лучшие качества свободной женщины Востока. Но поэт сетует на то, что не имеет «силу таланта Рудаки», чтобы воплотить свое намерение, потому что эта «девушка, узбечка» не только красива собой, но и воплощает в себе всю красоту и счастье своей родины – Узбекистана, своим взглядом оживив весь Восток. Одно только обращение, вместившее чувств и душевных эмоций, является признаком

того, что в этом стихотворении выражение чувств и переживаний преобладает над отражением лирического события. Поскольку тема свободы женщины в творчестве Мирзо Турсунзаде имеет огромное значение, и здесь им в образе «девушки, узбечки» создан символ свободной и счастливой женщины Востока. В данном двустишии традиционный образ луноликой засиял другими гранями, что придало ему новую свежесть, поэтичность: «Ты, отразив свое лицо в воде, // Вывела луну из Нила» [239, 150]. В этом стихотворении выражена идея сотрудничества свободной женщины с государством, получившая развитие в других стихотворениях поэта и ставшая одной из центральных идей его творчества.

«Расулу Гамзатову» – одно из самых лучших лирических персонажных стихотворений Мирзо Турсунзаде, посвященное его другу, всемирно известному дагестанскому поэту. Стихи написаны после проведения Дней таджикской литературы в Дагестане и с особой задушевностью выражают впечатления поэта от родины и народа своего друга. Стихотворение состоит из девяти четырехстрочных строф с рифмовкой **ааба, ввгв**. По содержанию это душевные стихи, местами с юмором, воспевающие традиции и благородные качества характера дагестанского народа. Например, в данной строфе:

Когда бы тюбетейку, как папаху,
К одной из них забросил я в окно,
Боюсь, мою узорчатую сваху
Она, смеясь, отвергла б все равно [237, 103].

Перевод Я. Козловского

В этом стихотворении лицо, которому оно посвящено, в седьмой строфе, когда автор начинает пересказ его слов, превращается в лирическую личность и вспоминает прославленных предков таджиков, таких как Омар

Хайям, чья поэзия воспевала животворное вино жизни, улаждающее души и очищающее от злобы и вражды, соединяя их дружбой, любовью, чтобы они были вместе в радости и печали. В данном стихотворении, как и во всем творчестве Мирзо Турсунзаде, мерилom человека является влюбленность: «Друг, пусть будет кувшин наполнен до горла вином, // Пусть наши уши улаждают звуки чанга и рубаба. // Наша возлюбленная пусть будет собеседницей двух поэтов, // Испытав обоих, пусть одного выбирает» [239, 138]. Таким образом, в последние периоды творчества Мирзо Турсунзаде уменьшается политический и агитационный настрой его стихов, и поэтический взгляд на жизнь приобретает все более духовно-нравственный, мудрый характер.

Творчество Гафара Мирзо также изобилует стихами, посвященными руководителям страны, историческим датам, русскому народу, его городам, что не должно вызвать недоумения, потому что, как мы знаем, поэт, оставшийся в детстве сиротой, не только свои достижения, но и свое существование считал тесно связанным с ними. Но эти стихи страдают отсутствием высокой художественности.

Стихотворения «О красоте самопожертвования» (Памяти Героя Советского Союза Туйчи Эрджигитова, 1964), «Дух Восеъ» (1967) тоже являются лирическими персонажными стихами, посвященными памяти двух пожертвовавших собой героев. В стихотворении «О красоте самопожертвования» с пламенной страстью изображается сцена смерти героя, пожертвовавшего собой. Стихотворение начинается с момента прикрытия ДЗОТа телом героя, чтобы товарищи по оружию смогли двигаться вперед: «Грудью прикрыл он фонтан смерти, // И смерть задохнулась» [124, 216]. Затем поэт в пяти строках с помощью реальных предметов обрисовывает последние мгновения жизни героя, после чего приводит взволнованное эмоциональное лирическое отступление, которое

показывает, насколько он является душевным, заботливым человеком, отдавшим жизнь за свой народ и родину.

Ряд других лирических персонажных стихов Гафара Мирзо, в том числе «Русской поэзии» (1960), «Сердце» (Народному Артисту СССР Мухаммеджану Касымову, 1964), «Памяти устода Мирзо Турсузаде» (Цикл стихов, 1977), «Я спокоен за твое бытие» (Памяти трудолюбивого и видного деятеля таджикского народа... Джаббара Расулова..., 1982), «Галилей» (1996), «Шахнаме» (1997), «Аджаму» (1997), посвящены лицам, внесшим значительный вклад в разные сферы народной жизни.

Среди перечисленных стихов особенно выделяется стихотворение «Русской поэзии». По заглавию видно, что оно посвящено русской поэзии, но примечательно изображение этой темы. Поэзия – понятие не чувственное, не материальное, поэтому создание ее образа посредством материальных деталей требует богатого и, в то же время, реалистичного воображения, чтобы представить ее зримым, вещественным, чувственным образом. Это требование обязывает поэта избрать такие средства художественного выражения, как уподобления, метафоры из естественной среды и жизни русского края и народа, являющиеся источником данной поэзии и, в конце концов, воплощающие ее. Это самый лучший способ, с помощью которого абстрактное, нематериальное понятие можно выразить вещественно и чувственно. Поэтому Гафар Мирзо уподобляет русскую поэзию «пшеничному хлебу подовому», «ореху садовому», «морскому простору бурливому», «зеленым полям» и т. п. – новыми, свежими, отражающими особенности русского края и реалистическое качество его поэзии, выражениями.

Привет тебе, пшеничный хлеб подовый,
Тебе, дыхание виноградных лоз,
Приветствую тебя, орех садовый,

И яблоко, что соком налилось [128, 22].

Перевод С. Липкина

Говоря о таком виде изобразительности, необходимо подчеркнуть, что он отличается от простого воспроизведения пейзажа или портрета тем, что в нем объект является неосязаемым, нематериальным, он требует иного способа отображения, в котором детали накладываются одни на другие. К примеру, такие уподобления, легшие в основу создания образа русской поэзии, как «пшеничный хлеб подовый», «дыханье виноградных лоз», «орех садовый» и т. д., не дополняют друг друга, потому что каждое из них самостоятельное, а, помещаясь рядом, представляют одно из качеств объекта изображения – русской поэзии. Однако вместе они расширяют и совершенствуют изображение. В третьей строфе продолжается восхваление русской поэзии, которая уподобляется грандиозности высоких чувств, дару сердца, «разума величию» и красоте «без всяческих прикрас», которые являются абстрактными понятиями. Их использование вызвано самим объектом изображения, являющимся нематериальным, но поскольку поэзия имеет духовную сущность, в стихах, посвященных ей, должна быть выражена и эта сторона. Поэт Гафар Мирзо иносказательными описаниями и изображением, имеющим отличительные материальные и духовные качества и создающими образ русской поэзии, в заключительной строфе стиха, выражая свою любовь к русскому народу и его поэзии, называет ее «мой наставник, мой учитель», одновременно олицетворяя её. В самом деле, русская поэзия является одним из источников изучения и влияния на его творчество.

Два стихотворения из этого ряда – «Шахнаме» и «Аджаму» – написанные с целью возвеличивания Фирдоуси и его бессмертного творения, и по стилю, и по динамике похожи на предыдущее стихотворение, но отличаются от него по способу выражения. В данных стихотворениях место

художественных средств изображения занимает пафосное выражение отвлеченных раздумий, подтверждая, что и таким путем можно завладеть вниманием читателя до окончания стихотворения. Стихотворение «Шахнаме», состоящее из двадцати бейтов, начавшись, без единой остановки, без единой точки доходит до конца. Точка в тринадцатом бейте поставлена неверно, ибо действие не закончено, а продолжается. Это свидетельствует о том, что стихи написаны на очень высокой ноте и динамично. В начальных шести бейтах последовательно и с большой экспрессией говорится о потерях Ирана и иранцев – об истреблении зороастрийского учения, превращении эмиров, визиров, председателей в прислужников иноземцев, о покорении судьбе мужчин и женщин Ирана и захватнической политике арабских завоевателей. С седьмого бейта, без паузы, продолжая описание прежних действий, начинается возвеличивание выхода на арену «тусского поэта», тоже занимающее семь бейтов. Затем, с тем же глубоким чувством, начинается сказ о качествах оружия, карандаша, который отточил тусский поэт, то есть сказ о величии «Шахнаме», продолжающийся до завершения стихотворения. Поэт для поддержания динамики и экспрессии стиха кульминации приводит уподобления без вспомогательных слов, грамматических частиц, суффиксов, как, например, метафоры “*пӯлоди номус*” («сталь чести»), “*алмоси нанг*” («алмаз достоинства»), “*бонги қиём*” («набат восстания»), “*ҷарангоси ҳанг*” («звон мощи»), и в конце подводит итог, что тусский поэт заново возвел «Дворец Аджама», древком которого является его карандаш, а материей – «Шахнаме».

Как только возведен заново Дворец Аджама,
Над ним развевалось это знамя,
Древком которого является этот карандаш,
Сияющим материалом “Шахнаме” [127, 159].

Лирическая персонажная поэзия в творчестве Мумина Каноата с самого начала занимала значительное место и имела свои особенности, отличающие ее от стихов других поэтов. Прежде всего нужно отметить, что стержень его лирической персонажной поэзии связан не только с наименованием лица, которому стихотворение посвящено, что соответствует многим стихотворениям данного вида, но и лирическим событием, дающим начало чувствам и переживаниям, создающим соответствующую атмосферу развития лирического сюжета. Эту особенность можно заметить почти во всех его персонажных стихотворениях.

Мумин Каноат с самого начала своего творчества с большой заинтересованностью относился к личности выдающихся научных, культурных, исторических и современных деятелей, которые сподвигли его не только на создание отдельных стихов, но и поэм. Лирические персонажные стихи «На странице света» (Рудаки, 1958), «О, поэт Саманидов» (Фирдоуси, 1959), «Мой друг!» (Пулату Толису, 1962), «С уважением к его седым волосам» (Мирзо Турсунзаде, 1963), «Казахский напев» (Олжасу Сулейменову, 1963), «В оплакивание устода Асими», (1995), «Лоику Шерали» (2000) имеют свои содержательные и художественные особенности, обеспечившие им соответствующее место в литературе.

В стихотворении «На странице света» речь идет об исторической вечности устода Рудаки, его поэтическом таланте и личности. Хотя в этом стихотворении имя Рудаки не произносится, но по контексту, например, в первых двух бейтах, которые намекают на его старость, отраженную в его касыде – элегии о старости, и строке «С плачем руда (музыкального инструмента взволновал весь мир» [96, 44], можно понять, что оно посвящено Рудаки, потому что он сам в своем стихотворении говорит о себе, что играет на руде.

Стихотворения «С уважением к его седым волосам» (Мирзо Турсунзаде, 1963), «Казахский напев» (Олжасу Сулейменову, 1963) посвящены

известным творческим личностям и их человеческим качествам. В стихотворении «С уважением к его седым волосам» личность Мирзо Турсунзаде, бывшего в период создания этого стихотворения на высоте своей поэтической славы, создается молодым поэтом Мумином Каноатом с чувством глубокого уважения и почитания. В первой строфе, выражая свое уважение к «седым волосам», «зеркальному сердцу» этого «любимого народом» и высокого, «как седьмое небо», поэта, М. Каноат признается, что его «стихи стали ему крыльями в пути». В третьей строфе терпение поэта, объекта стихов, уподобляется терпению земли, что соответствует его характеру. Такие качества, которые видит автор в Мирзо Турсунзаде, как «великодушные и высокое имя», «чистейшая скромность», относятся к внутренней духовной жизни человека, поэтому и образ его предстает в духовно-нравственном плане. Данное стихотворение написано в форме четырехстрочной строфы, со спокойным выражением переживания, соответствующего личности Мирзо Турсунзаде, – степенной, спокойной, терпеливой. В противоположность этому стихотворение «Казахский напев», посвященное Олжасу Сулейменову, представляет собой очень динамичное произведение. Причина этого различия, прежде всего в материале, теме и содержании стихотворений. Первое стихотворение, как уже было отмечено, выражало любовь и уважение молодого автора к прославленному поэту, поэтому стиль был спокойным, замедленным, а второе изображает сцену, наполненную стремительным действием, требующим соответствующего динамичного изображения. Поэтому и стихотворный размер, являющийся разновидностью хафифа и состоящий из стоп **фоилотун мафоилун фаилун (фаълон)** со схемой: –У– – / У – У– / УУ– (– –), соответствует динамичности выражения. Большую роль при этом играет стиль, потому что стиль может придать спокойному замедленному размеру динамичности. «Казахский напев» по порядку рифмы является месневи с рифмой **аа бб**. Но его четыре начальные строки написаны в форме четырехстрочной строфы, и

только в четвертой строке приводится глагол. Это все способствует динамичному выражению лирического сюжета, зависящего от содержания, потому что стихотворение должно отражать бег коня, подобный ветру, который символизирует поэзию Олжаса Сулейменова.

Даль весенняя...
Всадник – во весь опор...
А степной простор – как цветной ковер.
Хлещет шир ослепительная в глаза,
Скачет конь – стремительная гроза [93, 22].

Перевод С. Северцева

Это стихотворение при помощи изображения пейзажа (весны в степи), предметов (коня, степи, трав, всадника), действия (бега коня, веяния ветра) рисует картину, полную интенсивного движения, свидетельствуя о своеобразии поэзии и, конечно же, личности поэта, потому что поэзия всегда соответствует личности поэта. В последующих строках, разделенных на короткие фразы, сохраняется напряженный динамичный стиль: «День смеется, // ветер в ушах свистит, // Да гремит барабанная дробь копыт. // Сердце крылья раскрыло, // стремясь в полет, // Будто сокол, // клетку грудную // рвет!» [93, 22]. Эта, наполненная жизнью, сцена образно отражает поэзию Олжаса Сулейменова.

Стихотворения «Память» (Старшему брату Анвару, 1973), «Председатель» (Энаджон Байматовой, 1973) тоже относятся к лирической персонажной поэзии, воплощающей личности, отображая военные и трудовые подвиги. К такому виду относятся и газель «В оплакивание устода Асими», и семь рубаи – элегии «Лоику Шерали», которые по своей поэтичности, совершенству стиля, за исключением некоторых частных недостатков, обладают огромным преимуществом по сравнению с другими

стихами этого вида. В частности, в содержательном и художественном плане мастерски оформлено начало газели «В оплакивание устода Асими»:

Настало утро, и ты взойдя – войдя ушел,
Что за уход, о боже, ты в вечность ушел [79, 119].

В первой строке трагическая смерть от руки бездушных и неразумных врагов, Асими, насчитывающего в годы гражданской войны более семидесяти лет, выражена замечательным скрытым уподоблением и неожиданным, но необыкновенно удачным противопоставлением, которые сравнивают его уход с уходящим восходом, тогда как утро приходит восходя, и это контрастное состояние показывает его уход как приход утра. Действительно, уход в вечность должен произойти так, как поэт говорит в следующей строке: «Что за уход, о боже, ты в вечность ушел».

Мумин Каноат с самого начала своего творчества писал стихи на зарубежные темы, среди которых были и персонажные стихи, например, «Манолису Глезосу» (1961), посвященное руководителю освободительных движений греческого народа. Поэт и в последующие периоды своего творчества писал подобные стихи, темой большинства которых были Восток, особенно Афганистан, и его выдающиеся личности. Нужно отметить, что М. Каноат к теме Афганистана и его личностей относился не как к зарубежной тематике, а как к родственной, поэтому его стихотворения отличаются большей эмоциональностью, проникновенностью чувства. В стихотворениях «Приди» (Посвящается Бурхониддину Раббони, 1992), «Масудом родило его небо» (1995), «Контурсы Забула» (1995) личности, их характеры и жизнь изображаются различными художественными способами. Три указанных стихотворения написаны в форме газели. Газель «Приди», посвященная бывшему Президенту Афганистана, религиозному лидеру Бурхониддину Раббони, в большей степени имеет духовный отпечаток, прослеживающийся

уже с первых бейтов. В этой газели такие строки, как «Откажись от зерна, сверх силков приди... // Что требуешь следа, в поисках имени приди... // Оберегая дух, приди, приди продолжение любви» [79, 110], содержащие духовные мотивы, доказывают данное утверждение.

В двух других газелях – «Масудом родило его небо», «Контурсы Забула» – Мумин Каноат воплощает внешний и внутренний мир Ахмадшаха Масуда при помощи описания его душевных и воинских качеств. Первая газель, состоящая из девяти бейтов, написана в размере мутакориб мусамман солим **фаўлун фаўлун фаўлун фаўлун** со схемой: У – – / У – – / У – – / У – – . Поскольку данный размер, в основном, используется при создании героических произведений, поэт, выбрав его для своей газели, желал придать своим лирическим чувствам эпическое звучание. Газель является лирическим жанром, и использование для нее стихотворного размера эпической поэзии подтверждает предположение, что поэт стремился совместить два вида переживания – лирическое и эпическое – чтобы воссоздать образ своего героя в двух планах – внутреннем и внешнем. Газель начинается такими строками:

Нет сомнений в его борьбе на земле, и во времени,
Так как Масудом (счастливым) родило его небо.
Каждый кто видит его борьбу незначительной,
Тот не видит, что засада находится на башне
симурга (сказочной птицы) [79, 114].

В этих двух бейтах поэт хотел подчеркнуть, что вся жизнь Масуда прошла в борьбе за родину, и никто не может считать его борьбу незначительной, потому что она на башне Симурга, находящейся на духовных высотах. В следующей строке Мумин Каноат так выражает свое духовное виденье личности Масуда: «Какие сумасброды, какие слепые, // Не

увидели пророческий свет на его лбу» [79, 114]. Выражение «пророческий свет», которое обычно используется в отношении пророков, посланников Бога, соотносясь с личностью Масуда, придает ей духовную окраску. Таким образом, воинские и духовные качества сочетаются для того, чтобы отобразить внешний образ и духовный мир героя. Например, в следующем бейте поэт, обращаясь к Богу, говорит: «Если ты создал другого Рустама, // Не посадил на Рахша, на седло» [79, 114]. Это штрих к его военному облику, а бейт: «Или его Рахш идет по небесам, // «Что оттуда доходит его мягкое ржание» [79, 114], поясняющий, что из небес доходит мягкое ржание Рахша, объединяет его опять же с небесным, духовным миром. Заключительный бейт также подтверждает, что личность Масуда и его борьба связаны с двумя сферами – бытовой и духовной: «Родина была всю жизнь лозунгом его борьбы, // Да будет вечным его мир и вера» [79, 114]. Во второй газели образ Масуда создается этими же двумя способами. Например, если строка «Из злополучной среды он голову возвысил» говорит о его социальной борьбе, то строка «Тот, который не вышел за круг своей веры» [79, 115] – о духовных стремлениях.

В поэзии второй половины XX века появление одного за другим лирических персонажных стихов Кутби Киромы, изданных затем отдельным сборником «Сердце брата» (1985), объясняется внутренней социальной потребностью. Стихи сборника в основном написаны в 60-80 годы XX века, когда Таджикистан достиг в социально-экономических, культурно-политических сферах значительных достижений, в которых роль выдающихся личностей этих сфер весьма значительна. К тому же в этот период расширялась культурная связь страны с бывшими советскими республиками и другими странами мира, основанная на двухстороннем сотрудничестве. Поэтому появление в творчестве Кутби Киромы, содержание которого составляет, в основном, социальная тематика, лирических

персонажных стихов, посвященных лидерам указанных сфер деятельности как внутри страны, так и за ее пределами, было естественным явлением.

В отличие от других современников в персонажной лирике Кутби Киромы почти не встречаются стихи, посвященные высокопоставленным политическим деятелям, таким как Ленин, Сталин и т. п., кроме поэмы «Страж мавзолея» (Каменный мост, 1980), в которой восхваляется Ленин и таджикский солдат, охранявший его мавзолей. В лирических персонажных стихотворениях Кутби Киромы преимущественно воссоздавался образ человека труда. Только краткое перечисление его персонажных стихов достаточно для того, чтобы представить, насколько высокое место занимает у него человек-труженик по сравнению с другими людьми: стихотворение «Память друга» посвящено памяти Регезова из Львова, приехавшего в казахские степи для выращивания пшеницы, «Поэзия, объявляющая весь мир» строителю Устомиршарифу из Урметана, «Старому дехканину» первым переселенцем, превратившим Вахшскую долину в долину «белого золота» – хлопка, «Мастеру-гранитчику из Ленинабада Муртазохону Ибодуллаеву» и т. д. В стихотворении «Шахмухаммаду Шахмурадову» свою цель изображения образа человека-труженика поэт выражает таким образом, что она воплощается в конкретной художественной форме и в других стихотворениях:

Пока в исканиях мужчины-труженники,
Как в зеркале их отражается судьба.
С шести сторон в мире многотрудном и суровом
Доброе имя есть достижение мужчин-
тружеников [90, 90].

Ряд стихов Кутби Киромы посвящен друзьям поэта или же лицам, которых он хорошо знал. В этих стихах в большинстве случаев поэт говорит

о качествах, характерных для людей этой местности или вообще народа, которые одновременно отражают их индивидуальность и типичность. В стихотворениях «Гостиная» (А. Насимову), «Фалгар» (Ёрмураду), «Уратюбе» (Для Хабибулло Саидмурадова), «Матчинский друг» (Наврузу Раджабову) применен именно такой способ создания образов лирических личностей. К примеру, в стихотворении «Гостиная», посвященном А. Насимову, речь идёт о традиции таджикского народа, состоящей в том, что во время строительства дома обязательно сооружается гостиная для гостей, чтобы принять их надлежащим образом.

— О боже, освети светом лица гостя наш дом,
Открой двери наших сердец перед гостем как утро.
Мы надеемся на твою милость, о боже, будь
милостливым!

— Гость – милость божья, вечная для таджикского
парня [93, 24].

В стихотворении «Фалгар», посвящённом Ёрмураду, для создания образа лирической личности также используется одно из характерных качеств людей этой местности, в частности, стариков – всегда сидеть на обочине дороги: «Завернув в скатерть две лепешки ждущими гостя глазами» [93, 26].

В стихотворении «Ура-Тюбе», посвящённом Хабибулло Саидмурадову, лирический образ создан таким же путем, и о ремесле людей этой местности, прославившем их, – изготовлении хороших национальных ножей говорится: «Острый, как кровь патриотизма, чести и славы, // Твои мастера изготовили ножи из самого лучшего железа» [93, 34]. В каждом стихотворении способ отражения образа лирической личности, безусловно, связан с ремеслом, характером, поведением индивида и творческим замыслом поэта, связанным

с тем, какую черту личности необходимо отобразить образцовой. Поэтому некоторые из этих личностей изображены серьезными, принципиальными, другие – озорными, забавными, что, с одной стороны, показывает их соответствие реальности, а с другой, присутствие юмора, остроумие в таланте поэта. Эта особенность прослеживается в стихотворениях «Тоска» (Дяде Шарофу), «Хлопководу Московского района Абдулу Кенджаеву», «Прославленному хлопководу Кулуху Бодомову», в которых образ данных личностей создан из озорных, забавных деталей и поступков. Насколько разносторонне будут отображены жизнь и личности в ней, настолько и творчество поэта будет интересным, потому что жизнь и люди не только в литературе, но и в действительности ценятся своим разнообразием.

В творчестве Кутби Киромы лирические персонажные стихотворения, отображающие образ литераторов, деятелей культуры, искусства Таджикистана, бывшего Советского Союза и зарубежных стран, занимают не меньшее место, чем труженики, простые люди. Кутби Киромом созданы стихотворения, посвященные поэтам, ученым, литераторам, таким как Накибхан Туграл, Садриддин Айни, Мирзо Турсунзаде, Мухаммад Асими, Мирсайд Миршакар, Боки Рахимзаде, Рахим Джалил, Аминджан Шукухи, Ашур Сафар, Мумин Каноат, артистам - Тухфе Фазыловой, Барно Исхаковой, Джурабеку Мурадову, литераторам братских народов – Сергею Есенину, Олжасу Сулейменову, Кайсыну Кулиеву, Александру Вампилову, Виктору Бокову, и зарубежным поэтам – Пабло Неруде, Файзу Ахмаду Файзу, Муину Бсису и некоторым другим, отображающие ту или иную сторону их личностей и творчества.

В данных стихотворениях автор, ведя речь об ответственности поэта, его значимости и достоинствах, тяжелейших творческих муках, иногда показывает его в реалистическом ключе, а иногда как личность, стоящую над действительностью, то есть в романтическом ключе. Если эти стихи написаны в виде обращения к живущему поэту, то стиль речи имеет

романтическую окрашенность, сила и мощь лирической личности или автора-поэта несоизмеримо выше действительности, но если они написаны, например, в жанре элегии, после ухода поэта из жизни, тогда стиль реалистический, ближе к миру бытия, к жизни. Эта отличительная особенность присуща двум стихотворениям Кутби Кироме, посвященным Мирзо Турсунзаде: «Послание Мирзо Турсунзаде» и «Памяти Мирзо Турсунзаде». Первое стихотворение, изображающее Мирзо Турсунзаде и Кутби Кироме монументальными: разбивающими купол неба, перекрывающими дороги грому и бурям, расплавляющими цепи и прочее, написано с использованием гипербол, высоким стилем и в романтическом ключе. Во втором стихотворении – элегии о смерти поэта Мирзо Турсунзаде, тема, предметы изображения земные, стиль реалистический, речь ведется о плаче гиссарского чабана, слезах дехканина, неожиданном вопросе детей. Если в первом стихотворении кипит чувство гордости за лирическую личность и себя – поэта, автора, то во втором – сердце автора обливается кровью из-за горечи страдания, вызванной смертью лирической личности стихотворения – поэта и покровителя народа. Чувство гордости уводит поэта на небо – в среду романтического изображения, горечь смерти и разлуки приводит на землю – реалистическую атмосферу изображения, что поэт даже начинает использовать разговорный стиль. В первом стихотворении река соединилась со степью, чтобы украсить её, а во втором «по другому плачет», и автор стихов тоже начинает стонать из-за ухода поэта, который служил для пробуждения континента Азии.

Азия пробудилась, ты же почему уснул, отец?
Почему ты нам не говорил об этом горе, отец?
Водичка Варзоба этой ночью по другому плачет,
Или же ты сверлил гору на лад своей души,
отец? [93, 93].

В этой связи необходимо обратить внимание на словосочетание “*обаки Варзоб*” («водичка Варзоба»), имеющее определённый смысловой оттенок. “*Обак*” - «водичка», то есть от горя, от плача река Варзоб высохла, уменьшилась, вода Варзоба тоже убита горем из-за смерти своего поэта. Автор, высказывая соболезнование воде, говорит “*обаки Варзоб*”, то есть: «ты, моя дорогая, я сопереживаю тебе, ты тоже со мной горюешь».

Лирические персонажные стихи «Пабло Неруда» – элегия о смерти поэта, «Файз Ахмад Файз», «Муин Бсису» принадлежат к числу тех стихов, в которых социальная значимость поэта стоит на первом плане и образ указанных личностей создается посредством показа их вклада в освобождение людей и улучшение условий социальной жизни на земле. Например, образ личности Пабло Неруды - всемирно известного чилийского поэта, борца за свободу, создается такими штрихами, которые показывают его носителем знамени счастья своего народа.

Одним из самых лучших лирических персонажных стихов поэта является стихотворение «Сергею Есенину», посвященное известнейшему русскому поэту, которое по сравнению с другими его стихами отображает человеческий и творческий образ Есенина в высшей степени привлекательным, причиной чего послужила сама пленительная поэзия Сергея Есенина. Его поэзия представляет собой поэтический образ русской земли, страны «лунной ночи, с ручьями золотых волос», «грациозных возлюбленных», «лесов, ручьев, степей». Человеческая и творческая натура этих двух поэтов схожа, и если Сергей Есенин является поэтом необъятных лугов своей родины – Рязани, Кутби Киром – поэт долины Зеравшан и гор Фалгара. Если Есенин влюблен в ручей золотых волос, Кутби очарован возлюбленной, «пахнущей ароматом роз и рассвета», оба они – служители кубка вина, освежающего души. Возможно, сходство натур обеспечило задушевность, красоту, свежесть данного стихотворения, одновременно

рисующего очертания личности Есенина и Кутби Кирона. В стихотворении есть тонкие намеки на факты из жизни Есенина, например, его желание осуществить путешествие в Иран и создание цикла стихов «Персидские мотивы». Две последние строфы отображают эти факты в привлекательной художественной форме, одновременно указывая на то обстоятельство, что поэтическая опьянённость в большинстве случаев является здравомыслием, то есть она возникла вследствие столкновения с эпохой смутного времени, которую нельзя не принимать во внимание.

Давай, будем пить, чтобы не говорили,
Что мир как карта и поэт картёжник,
Время само хорошо знает, что все наше
Пьянство от трезвостей! [93, 106].

Газели «Я высок, как вершина» (Джурабеку Мурадову), «Для Барно Исхаковой» являются отличными образцами лирической персонажной поэзии, художественно отображающей существенные особенности личности и творчества этих замечательных певцов. В начальных четырех бейтах первой газели лирической личностью является сам Джурабек Мурадов, говорящий о своей коренной связи со средой, взрастившей его. В данном случае поэт соблюдает меру, и лирическая личность не говорит о своем искусстве, а описывает и восхваляет горы, реки, родники, куропаток и соколов своей родины и благодарит их за то, что они послужили основой его искусства и дали его песне крылья.

В газели «Для Барно Исхаковой» поэт с самого начала говорит от своего имени, используя местоимение «я» и игру слов “*барно - Барно*”, восхваляет искусство певицы, услышав которое, не помещается в целом свете: «Я на этом свете, больше не помещусь в другом мире // Кроме тебя, Барно, нет во мне другой радости» [93, 102]. Эта газель, состоящая из двенадцати бейтов,

изображает творческий облик певицы посредством одобрений и восхвалений, упоминанием песен, спетых певицей. Для этой цели называются песни из «Шашмакома», «Ирак», «Сегох» и стихи Рудаки, Хафиза, Джами, исполненные этой несравненной певицей, каждый из которых в душе поэта пробудил целый мир чувств и переживаний. Более того, поэт, не удовлетворяясь указанием на свою очарованность, мастерство ее пения, показывает «божественных ангелов» поэзии Хафиза и Джами безумно влюбленными, больше, чем он сам. Как, например, в этом бейте: «Божественные ангелы поэзии Хафиза льют слёзы // Когда ты поешь песню «Ирак» иным голосом» [93, 102].

По лирическим персонажным стихам можно определить, какие проблемы в большей степени находятся в сфере интересов поэта, потому что часто наряду с изображением личности предметом размышления становятся самые насущные проблемы времени. Такой личностью может быть не только современник поэта, но и каждый индивидуум, посредством личности и действий которого выражается творческий замысел поэта. В этом случае поэт выходит за рамки изображения, выражения точных индивидуальных деталей характера личности и в большей мере использует штрихи, показывающие эту личность как носителя идей, которые он желает выразить с её помощью. Во второй половине XX века, особенно после пятидесятих годов, проблема национального самосознания, если не прямо, откровенно, то наряду с изучением истории, культуры прошлого, постепенно, понемногу находит для себя место в литературе. Этот дух времени был быстро осознан молодёжью, в том числе Лоиком, являющимся одним из лидеров этого поколения. Дух национального самосознания проявлялся в его творчестве в разных видах, в том числе и в персонажной поэзии. В его стихотворениях, посвященных Борбаду, Абуабдуллаху Рудаки, Абуали ибн Сино, Абулькасыму Фирдоуси, Омару Хайяму, Ахмаду Донишу и другим, в основном сквозной линией проходит этот дух национального самосознания,

который распространялся в таджикском обществе шестидесятых – семидесятых годов. Стихотворение «Путь к сердцам» (1964), посвященное чествованию Абуабдуллаха Рудаки и возведению его памятника в столице республики, создает его духовный образ вместе с описанием таких трагических событий его жизни, как ослепление, выдворение из дворца. Это такой образ, который, воплощая национальные чаяния, ради их сохранения терпел всевозможные муки и лишения, к чему был не безучастен и народ.

В противовес желанию преклоняющихся перед
чужими

Сплетал народ со следом Рудаки свою судьбу [317, 84].

В этих строках есть намек на то, что национальное самосознание великих гениев не было оторвано от народной судьбы, наоборот, народ связывал свою судьбу с ними и чурался преклоняющихся перед чужими. Чужими являются те, кто, захватив арийские земли, истребили ее культуру, преклоняющимися перед чужими являются выходцы из этой земли, ради мирских благ ставшие сообщниками чужим. Одним из основных элементов национального самосознания доисламской культуры считается, например, «Авеста» и древняя арийская культура. Поэтому создание образов таких великих деятелей этой культуры, как Борбад, приобретает огромное значение для выражения национального самосознания не только истории прошлого, но и в современности. Лоик в эпиграфе стихотворения «Пальцы Борбада» (1986) использует строки из древней книги «Китаб-ут-тадж» («Корона книги»), указывающие на основу национального самосознания в древней истории: «Мастер мелодии и пения Борбад своей музыкой и пением всколыхнул Иран против арабских халифов, после того, как его стремление не дало результатов, он отрубил себе пальцы и сжег свой барбат-лютню» [317, 117]. Образ Борбада, жившего примерно полторы тысячи лет до Рудаки, создается

такими же национально-патриотическими штрихами. В этом стихотворении лирическим персонажем является сам Борбад, который говорит:

Мои мелодии не будут иметь пользы
Пока дым криков народа подымается до небес,
От того что в колыбели “Авесты”
Властвуют скитальцы пустынь и степей [317, 118] .

Борбад как один из зорких и несравненных музыкантов нации от начала до конца стихотворения противопоставляет свою личность и мастерство чужим угнетателям и предостерегает свой народ не верить их лживым обещаниям, однако его голос не был услышан. Хотя Борбад с горечью и кровью сердца говорит: «Родина с божественным ее ликом, // Родина с космическим своим притяжением // Сотни раз лучше мехрабов и мечетей арабов...» [317, 119]. Эта горечь и сожаление на разные лады звучат почти во всех стихах Лоика, посвященных великим личностям истории. Когда поэт в стихотворении «Ахмад Дониш» (1975 г.) говорит, что: «Весь мир был слеп, один ты зряч, // Весь мир был немым, один ты говорящий» [317, 99], понятно, что основу этого несчастья он видит в этом вековом преклонении, повергшем страну в такое состояние.

Однако были великие личности, которые над этим угнетением возвышались, как горные хребты до небес, и воплощали в своих произведениях во всем истинном патриотическом блеске национальные чаяния народа. Великий Абулкасым Фирдоуси был их символом, а его «Шахнаме» и ее герои – вечным памятником национальных чаяний. Поэтому создание Лоиком, одним из основных мотивов творчества которого является пропаганда национального самосознания, цикла стихов «Вдохновение из Шахнаме», состоящего из нескольких лирических персонажных стихотворений на эту тему, является вполне естественным. В данном цикле

стихов разными способами создаются образы кузнеца Ковы («Восемнадцатый сын Ковы», «Плач Ковы по семнадцати сыновьям»), Рустама («Гордость Рустама», «Последний бой Рустама»), Тахмины («Плач Тахмины по Сухробу»), Фирдоуси («Завешание Фирдоуси», «Кориз Фирдоуси») и других героев, их личности показаны с самых притягательных сторон. К примеру, Рустам, являющийся символом стойкости Ирана и древних традиций его предков, величественно говорит о своем богатырском мужестве:

Я сломал вражескую шею Дьявола.
Я сломал позвонок политики царей.
Я победителем был со своей крученной булавой,
Я разбивал наковальни со своим
закаленным кулаком [317, 525] .

Интересно то, что Рустам, как и Антей из древнегреческой мифологии, видит силу своего нестигаемого духа в кровной связи с «родной землей»: «Если родная земля не была бы моей опорой, // Как я мог бы гордиться только силой своей?! » [317, 525]. Родина для Рустама не только территория и все сущее Ирана, но и вся его богатая древняя культура, сохраняющая традиции справедливости, гордости, мужества и человеколюбия. Это, конечно, не только детали личности Рустама, но и показатели сознания народа. Поэтому, когда Рустам требует для Сухроба бальзам жизни, а Кавус не дает, он говорит: «Победа за мной и за бодрым Ираном, // Мое проклятие твоему безопорному существу!» [317, 525]. И это проклятие не только самого Рустама, но и всего народа «бодрого Ирана», который послал его «безопорному существу». «Безопорное существо» – это существо, которое оторвано от своей почвы, от истинной культуры своего народа, основанной на человечности, в связи с чем такое «безопорное существо» в последующих

веках становится игрушкой в руках степных завоевателей, преклоняющихся перед чужими, произрастающими из этой же породы. Таким образом, личность Рустама, созданная Фирдоуси, являющаяся показателем типического социального сознания, используется Лоиком для современных насущных потребностей эпохи, потому что основные его положения, как любовь к народу, патриотизм, востребованы и в наше время.

Стихотворение «Плачь Тахмины по Сухробу», являющееся самым эмоциональным произведением этого цикла, создает женский образ на основе материнской боли и печали, первоначально создавая впечатление о личностной значимости образа. Но если вдуматься, можно понять, что эти горечь и печаль выходят за личностные рамки, потому что смерть Сухроба от руки Рустама не победа, а поражение, поражение Рустама – поражение истины от уловки и обмана, поскольку Рустам, будучи символом чести и патриотизма, погубил своей рукой самое дорогое создание своей жизни подстрекательством и обманом «не имеющих опор». Поэтому плачь Тахмины не только плачь по своему ребёнку, а плачь по всем мечтам, чаяниям, идеалам своим и Рустама. Идеалом Рустама был патриотизм.

В лирической персонажной поэзии Лоика мифологические, исторические, культурные образы личностей, наряду с конкретными идейно-эстетическими задачами, выполняют задачи воспитания национального самосознания, проявляющегося разнообразными способами. Например, в ряде стихов, как уже было отмечено, эта задача выражалась посредством почитания национальной культуры, и в ряде других, рассмотреть которые ещё предстоит, в форме противостояния стремлениям чужих присвоить себе непринадлежащее им наследие культуры. В стихотворениях «Буали – ученый с добрым результатом», «Группа называет Сино арабом», «Еще одна группа» показывается лирическая личность Сино через указание на его истинную национальную принадлежность, не имеющую никакого отношения к арабам и тюркам, но, к сожалению, антиисторическими действиями панарабистов и

пантюркистов причисленную к этим народам и культурам. К примеру, в стихотворении «Еще одна группа», написанном в форме протеста по поводу издания в Турции книги под названием «Исследование о личности и произведениях великого тюркского философа и знатока медицины ибн Сино», лирический образ Сино создан под этим углом зрения.

Лирические образы Садриддина Айни и Бабаджана Гафурова в стихотворениях «Айни» и «История – свидетель...» созданы изображением их научной и литературной деятельности, направленной на собирание, изучение, пропаганду и почитание истории и культуры нации. К сожалению, стихи страдают пафосностью, отсутствие в них описательно-изобразительных свойств, особенно, в стихотворении «Айни», причисляет их к числу публицистических.

Ряд лирических персонажных стихотворений Лоика посвящен поэтам, писателям, деятелям культуры, с которыми он был непосредственно дружен, в частности, Мирзо Турсунзаде, Боки Рахимзаде, Мумину Каноату, Сулейману Лоику, Махмуду Вахиду, Акашарифу Джураеву, Сорбону, Гоибу Сафарзаде, Мухиддину Олимпур, чьи лирические образы очерчиваются изображением деталей их характера, деятельности. Он написал десять стихотворений, в которых с гордостью восхваляет личность, деятельность и высокое достоинство Мирзо Турсунзаде. Эти стихи писались на протяжении десяти лет, с 1971 до 1981 годов, безусловно, разными стилями и способами, доказывая, что все это время личность и творчество Турсунзаде были объектом лирических раздумий и переживаний Лоика. Каждое из этих стихотворений имеет свою собственную тематику, в соответствии с чем описывает ту или иную сторону личности и деятельности Турсунзаде. Например, в стихотворении «Континент поэзии», где поэт непосредственно обращается к личности самого Турсунзаде, речь идет в основном о свойствах души и поэзии поэта, имеющих наряду с личными раздумьями, переживаниями еще и общечеловеческое значение. Поэтому Лоик после слов

о том, что в сердце Турсунзаде поместилась Азия со всеми ее восстаниями, в результате которых «цепи рассыпались в руках рабов», «оковы поломались на ногах пленных», говорит и о личных качествах его поэзии: «Ее любовь выбрала гнездом, // В ней мир свил гнездо // Как ласточки весной... // В ней из вечных сокровищ // Кроме сокровища слов, сокровища любви нет, // Настолько она благозвучна, // Что не нуждается в лести» [317, 504]. В этом стихотворении Лоик вместе с изображением качеств личности и поэзии Турсунзаде выражает свое понимание сущности поэта и поэзии в целом.

Конечно, желание независимости поэзии прочитывается не только в творчестве Мирзо Турсунзаде, но и Лоика, который говорит об этой проблеме посредством поэзии Турсунзаде. Кроме того, Лоик проблему развития национального самосознания, занимающую значительное место в его поэтических размышлениях, видит и в творчестве Турсунзаде и призывает преемников его поэзии принять и продолжить его миссию. Об этом Лоик в стихотворении «Наряду с горными вершинами Таджикистана», в частности, пишет: «Если вы национальную честь // имеете в своем роду и существе // Мало свить гнездо в высотах горных, // Гнездо // Свейте в высотах его положения» [317, 507]. Видно, что Лоик в этих строках имеет в виду известное стихотворение Мирзо Турсунзаде «Высокое гнездо», где поэт говорит: «Если совьешь гнездо – то свей на вершинах // Свей на вершинах наших гордых гор» [238, 144], и добавляет еще один штрих к лирическому образу поэта подтекстом, взятым из его же стиха.

Из тех десяти стихотворений, восхваляющих Мирзо Турсунзаде, элегия о его смерти «День похорон» написана в 1981 году, через четыре года после кончины поэта. До этого в стихотворении «Наряду с горными вершинами Таджикистана» о кончине Турсунзаде, в частности, в одном из бейтов, было сказано: «Если вы на его похоронах пролили слезы, // Прочли строку из его сказаний» [317, 507], но специальное стихотворение появилось намного позже. Лоик долго вынашивал в душе горестные чувства, связанные с этой

кончиной, готовя себя к ее более глубокому, эмоциональному выражению. Действительно, данное стихотворение по сравнению со стихотворениями других поэтов, написанных по этому поводу, в отношении насыщенности содержания, глубоких раздумий, эмоциональных переживаний и поэтичности выражения имеет больше преимуществ и воссоздает человеческий и творческий облик Турсунзаде намного совершеннее, величественнее. Стихотворение Лоика состоит из 16 четырехстрочных строф, имеет размер рамал мусамман максур (махзуф) с порядком рифмы **ааба, ввгв**. Следует отметить, что эта форма соблюдается до конца стихотворения, хотя Лоик во многих случаях очень свободно обращается с формой, изменяя ее. Но в данном случае, в силу того, что содержание слишком печально, тягостно, избранный тон выдерживается от начала и до конца, чтобы с большей экспрессией выразить всю горечь утраты от преждевременной смерти и этим превосходно показать величие ушедшего поэта.

В этом стихотворении Лоик для создания поэтического облика Турсунзаде умело использует поэтические строки самого поэта. К примеру, смысл этой строки Лоика: *“Аз замин нонрезаҳоро реза-реза чиду рафт”* [317, 509] – («С земли собирая понемногу крошки хлеба, ушел»), – вызвано следующей строкой стихотворения Турсунзаде «Крошки хлеба»: *“Аз замин нонрезаҳоро чида мемолам ба чаши”* [238, 146] – («С земли собираю крошки хлеба и подношу к глазам»). В 15 строфе, начинающейся строкой *“Боз аз мулки абад ҳам бингарад сӯи замин”* [317, 510] тоже слышится отзвук строки Турсунзаде из стихотворения «Земля»: *“Дар фазо парвоз кардам гарчи аз рӯи замин...”* [238, 122] – («Хотя я вылетел в небо из земли...»). В других строфах тоже вспоминаются места и предметы, являющиеся объектами стихов Турсунзаде, в связи с теми или иными событиями из жизни поэта, накладывающие новые штрихи на его облик. К примеру, в шестой строфе речь идет о речке Варзоб и о том, что Турсунзаде на ее берегу читал стихи. Использование Лоиком этих деталей наряду с такими художественными

средствами, как метафора, уподобление, олицетворение прибавляет новые очертания облику поэта:

Я до сих пор удивляюсь, что в тот счастливый день

Он читал нам газель или же река?... [317, 509]

В вышеприведённых строках река олицетворена и использована в двух значениях, как река и как метафора поэта, что выглядит очень поэтично. Таким образом, Лоик, используя в данном стихотворении, как своё видение, так и слова Турсунзаде о себе самом, создает его лирический образ более полно и многогранно.

К лирическим персонажным стихотворениям относятся стихи «Махмуду Вахиду», «На похоронах друга-сверстника» и «Сочувствующий горам» (Памяти Акашарифа Джураева), из которых два первых, посвященных Махмуду Вахиду, и последнее, посвящённое певцу Акашарифу Джураеву, по-своему интересны и, с художественной точки зрения, представляют творческие образы этих личностей. Стихотворение «Махмуду Вахиду», написанное в 1971 году к тридцатилетию этого несравненного театрального актера, напоминает о том, что он в своем искусстве не имеет равных, в связи с чем поэт говорит: «Если у тебя нет проводника, // Иди вдоль реки, // Однажды дойдешь до глубины реки» [317, 376]. Так, это свободное стихотворение, состоящее из шести трехстрочных строф, указывает артисту, что идя по пути самопостижения и самоистязания, можно, наконец, достичь намеченной цели: «Найдешь, все то, что ищешь, // Узнаешь, все, что не знаешь // Дойдешь, куда хочешь, о предвидящий...» [317, 376]. Второе стихотворение – элегия о трагической смерти Махмуда Вахида – написано в 1979 году, в год его смерти, и изображает образ артиста в самый яркий период его творчества. Этот образ создан в соответствии с человеческой и творческой личностью актера. В стихотворении вспоминается мечта

Махмуда Вахида, который на таджикской сцене хотел сыграть роль Гамлета в трагедии Шекспира, и намекается на мировой масштаб его таланта. Эти два стихотворения, посвященные другу поэта, написаны в конкретное время: одно – когда артист искал пути «вхождения» в искусство и совершенствования, другое – когда он, пройдя этот путь, достиг цели, но к сожалению, в этот момент ушел из жизни. А стихотворение «Сочувствующий горам», посвященное памяти превосходного певца Акашарифа Джураева, изображает и восхваляет личность певца в некое обобщенное время. Это стихотворение написано в форме четырехстрочной строфы с порядком рифмовки **ааба, ввгв**, размером хазадж мусамман солим, которому многочисленность рифм в строфе и певучесть размера придают большую музыкальность. Указанным способом поэт лишний раз хотел оживить в памяти читателя задушевные песни и мелодии певца.

Ты пел и таял каждый камень гор,
Расширялся беспредельно узкий мир гор.
Ты пел и отражался в глазах людей
Многоцветьем красочный мир гор [317, 94].

Это стихотворение от начала до конца пронизано душевными чувствами, возникающими от волнительных мелодий и песен Акашарифа Джураева. Третья строфа выполнена с особым мастерством, поэтично, тонко изображая мелкое дрожание волны на поверхности воды, когда певец ударяет по струнам танбура. Бахрома танбура уподобляется бантикам на волосах горянок, что является отличным ярким уподоблением. Кроме того, в стихотворении намек на любовное содержание песен певца выражен таким народным метафорическим словосочетанием, как “*адо шудан*” («страдать») и “*гум задани дил*” («взволнованное биение сердца»). В качестве редифа три раза использовано слово “*меларзад*” («дрожать»), что тесно связано со

струнами танбура, присутствие в словах каждой строки буквы «з» служит благозвучному музыкальному оформлению стиха. Эти качества совместно создают представление о творческой личности певца и атмосфере его деятельности, способствуя тому, что это персонажное лирическое стихотворение стало одним из самых лучших образцов этого вида.

Лирические персонажные стихотворения Лоика имеют широкий тематический диапазон. Часть из них написана с целью восхваления выдающихся деятелей литературы и культуры. В некоторых стихах поэт выступает как повествователь, другая часть написана в жанре элегии от имени ушедших близких. Этот способ дает возможности для прискорбного, горестного выражения боли, потому что речь ведется от имени человека, потерявшего самого близкого, например, отца, потерявшего сына, или же сына, потерявшего отца. Лирические персонажные стихи «Отец, о мой отец. Посвящение чистейшему духу Муродуллоху Шерализаде», «Элегия Джамшеду» принадлежат к этой разновидности. Первое из указанных стихотворений является плачем сына по Муродуллоху Шерализаде, который был главным редактором газеты «*Садои мардум*» («Голос народа») и в 1993 году вследствие внутренних противоборств безвинно и совершенно случайно был застрелен. Стихотворение, передавая сильнейшие страдания, одновременно воссоздаёт и личность этого благородного человека, воспроизводя такие его качества: «Убили моего умного, проницательного отца // Убили моего даровитого мастера своего дела, отца // ...Убили свет моего дома» // ...Убили свет моего утра и вечера, // Суть смысла мира – мой отец, // О мой отец, о мой отец, о мой отец! // Он был светочем сообщества сердец» // В глубине могилы одинокий, о мой отец» [317, 459]. Стихотворение «Элегия Джамшеду. Плач по молодому доктору Джамшеду Асими, убитому пулей убийц и во соболезнование его благородного ученого отца Аслиддина Асими...», ставшего для поэта «старшим братом» [317, 462], написано в 1994 году от имени отца. Горечь и печаль этого стихотворения

выражены намного сильнее, мучительнее, чем в стихотворении «Отец, о мой отец», потому что его страдание невыносимее, как говорится в народе: «Смерть родителей – наследство, смерть детей – лезвие алмаза».

В творчестве большинства поэтов второй половины XX века встречаются стихотворения, посвященные героям Великой Отечественной войны 1941-1945 годов, что говорит о значительности этой темы в ту эпоху. Такие стихотворения обычно относятся к лирической персонажной поэзии. Лоиком тоже был написан ряд подобных стихов, в том числе «Незаконченные строки» (1964), посвященное памяти поэта-воина Хабиба Юсуфи, и «Лебединая песня» (1965 г.) – в память о Герое Советского Союза Исмаиле Хамзаалиеве. Второе из этих стихотворений является более насыщенным смыслом и художественным. Оно написано от имени самого героя. Стихотворение воссоздает жизнь героя в предсмертные мгновения: приход весны, влюбленность, вознесение до небес свадебной песни «Ёр-ёр», с которыми герой для спасения других, идя «в пасть огненной смерти», прощается со всем дорогим – матерью, неувиденным будущим, людьми. Он идет, чтобы умереть и остаться в вечности, с такими словами:

Прощай, прощай, о волнение музыки «Наврузи

Аджам»,

Прощайте, о ждущие глаза моей матери.

Прощайте, о две волнистые косы моей любимой,

Мой свадебный халат ты надень, мой брат! [317, 36].

Выражение переживания в этом стихотворении, поднимаясь вертикально с большой эмоциональной экспрессией, сразу заканчивается в наивысшей точке напряжения. Заключительная строка поэтично и в смысловом отношении насыщенно воплощает собой предсмертные чувства и переживания героя, высокохудожественно выраженные тем, что он свой

свадебный халат завещает брату, то есть тем живым, которые продолжат жизнь на земле.

Это стихотворение написано в форме, так называемой, свободной, впервые использованной в современной таджикской поэзии начала века Садриддином Айни в стихотворении «Марш свободы», но получившей развитие в шестидесятые годы в творчестве Мумина Каноата и Лоика. Мумин Каноат в те годы своими творческими исканиями открывал пути новаторским поискам в поэзии, и Лоик, будучи молодым поэтом, продолжил этот путь более «бурно». Стихотворение Лоика «Новый стих», посвященное Мумину Каноату, еще раз подтверждает эту мысль. Оно, в основном, провозглашает социальную ответственность поэта, в чем и заключается смысл творчества Мумина Каноата. Поэтому в нем лирический творческий образ Мумина Каноата создается с точки зрения социальной миссии поэта, посредством воспоминания моментов, своеобразия жизни и творчества Айни. Теперь поэзия не является средством выражения только добросердечия, новый век требует, чтобы она была и орудием свободы и благоустройства жизни народа. Поэтому поэт произносит:

Стих был написан кровью сердца и острием копья,

Он стал средством от вековой болезни

истории [317, 371] .

Совершенно справедливо, что одной из важнейших проблем, затрагиваемых новой поэзией, является именно эта новая социальная миссия поэта, которая больше внимания уделяет «вековой болезни истории» и, по мере возможности, ставит её в поле зрения общества с тем, чтобы призвать к устранению. Теперь образ поэта в лирической персонажной поэзии интересен и значим с этой стороны, чего придерживается и Лоик в создании творческого облика Мумина Каноата.

Бозор Собир с первых своих творческих шагов обращался к новому стиху, особенности которого видны и в его лирической персонажной поэзии. В его первом сборнике стихов «Узел» (1971) есть два стихотворения, которые хотя и посвящены личностям: одно из них – «Лампа» (Посещение усыпальницы Джами), другое – «Памятник» (Посвященное портрету Пушкина), но в них выражение переживания поэта по поводу объекта изображения, в данном случае, усыпальницы и портрета, превалирует над лирическими раздумьями о личностях этих стихов – Джами и Пушкина. Поэтому данные стихотворения относятся к виду лирической медитативно-изобразительной поэзии, несмотря на указание, что они посвящены личностям. Однако стихотворение «Жизнь», посвященное брату, принадлежит лирической персонажной поэзии. В первой строфе этого стихотворения, состоящего из двух четырехстрочных строф, содержатся лирические раздумья поэта о жизни, уподобленной горам, имеющим «трудно проходимые перевалы», за которыми следуют еще более «высокие перевалы». Во второй строфе говорится о превосходстве брата, который величием своего благородства может пройти эту жизнь «даже деревянными ногами» [210, 60].

Во втором сборнике поэта «Кремень» (1974) имеются стихотворения «Дерево поэзии» (Мумину Каноату), «Узы» (Доро Дусту), привлекающие внимание с этой точки зрения. Первое стихотворение относится к лирической медитативной поэзии, хотя и посвящено Мумину Каноату, потому что в нем содержатся раздумья самого Бозора Собира о поэзии, в целом, несомненно, вызывающие интерес. Это стихотворение именно по причине отображения идеи общей миссии поэзии, может относиться непосредственно к Мумину Каноату как поэту-новатору. В то же время, если бы это стихотворение было посвящено какому-либо другому хорошему поэту, то ничего не утратило бы от своей ценности, потому что в нем нет качеств, отличающих его личность и творчество от других. Но стихи «Узы»,

посвященные Доро Дусту, относятся к лирической персонажной поэзии, потому что в них есть именно те детали, которые характеризуют личность стихотворения – Доро Дуста. Он являлся журналистом, другом, работавшим вместе с Бозором Собиром в газете «Просвещение и культура». Это стихотворение написано в форме нимаи и начинается таким двустишием: «Ты не написал рассказ, не сочинял стих // Но ты поэт, ты писатель... » [203, 45]. В этом двустишии указано на то, что Доро Дуст не пишет рассказы и стихи, в других строках его характерные черты раскрываются эпитетами «сомкнутые губы», «чрезмерная скромность», «два вдумчивых глаза». К тому же, поэт в пятой и шестой строфе с благодарностью говорит о той степени влияния, которую имела эта личность на его творчество. Если данный факт является проявлением большой скромности поэта или все же правдой, то служит безупречности его облика. В заключительной строфе эта мысль высказана метафорически хорошо.

В сборнике «Ресницы ночи» (1981), изданном через семь лет, лирических персонажных стихов намного больше, в числе которых «Памятник Айни», «Скальпель Сино», «Судьба поэта» (Плачь по Лахути), «Люблю тебя, как Бухару» (Благодарность мастеру Джалолу Икрами), «В память о Мухаммеджане Рахими», «Рахиму Хашиму», «Памяти профессора Тимура Сабирова», «Лоику», «Путешествие в сердца» (К кончине Мирзо Турсунзаде), написанные в разных формах и стилях в зависимости от содержания. Например, стихи «Памятник Айни», «Скальпель Сино» написаны в форме четырехстрочной строфы, но «Лоику» в свободной форме нимаи. Однако даже те стихи, которые написаны в устойчивой форме, внутри видоизменены, что свидетельствует о свободном отношении поэта к жанровым формам. Изменение порядка рифмовки внутри четырехстрочной строфы («Памятник Айни»), создание строк на одну стопу больше или меньше («Я тебя люблю, как Бухару») и тому подобное вольное обращение с формой вызваны теми или иными потребностями содержания.

Примечательно то, что большинство этих стихотворений потом были сильно отредактированы, сокращены, некоторые вошли в последующие сборники даже с изменёнными названиями, о чем будет сказано в ходе их анализа.

Стихотворение «Памятник Айни» вначале состояло из двенадцати четырехстрочных строф, но в сборнике «Если есть поэт и поэзия...» (2006 г.) его новый вариант назван «Айни» и сокращен до пяти четырехстрочных строф. Купирование слова «памятник» свидетельствует о том, что поэт в новой редакции стихов основное внимание уделяет личности самого Айни, (что, безусловно, правильно, потому что личность важнее памятника) и начинает стихотворение сразу с четвертой строфы, непосредственно относящейся к Айни:

Во второй и третьей строфе речь идет о деятельности Айни в деле ознакомления народа с великим «океаном слова» – поэзией, поиском, нахождением и изданием наследия прошлого, подтверждающего длительное историческое существование таджикской нации. Эти две строфы из прежнего варианта стихов, но во второе двестишие третьей строфы поэт вносит существенную корректировку. Двестишие *“Дар Фаранг аз аҳди Сомон гар асар мекофтанд, // Дар Бухоро тӯдае дуздона зар мекофтанд”* – («Если на Западе искали след времен саманидов // В Бухаре по-воровски искали золото»), отредактировано следующим образом: *“Дар Бухоро бохабар буд мардум аз дунё агар, // Аз Алӣ буд бохабар, аз Бӯалӣ буд бехабар”* [210, 28] – («Если в Бухаре народ знал о мире что-то // Знал об Али (зять пророка Мухаммада – А. Х.), но не знал о Буали» (Авиценне – А.Х.), что вызывает большой интерес, потому что, с одной стороны, это сближает речь с основным объектом стихов, с другой стороны, показывает изменение взгляда поэта на проблему отношений Восток – Запад. Мнение Бозора Собира, после его эмиграции в США, о роли Запада в отношениях с Востоком стало резко отрицательным и проявилось во многих стихах этого периода. Поэтому вышеназванное двестишие и особенно строка «Если на Западе искали след

времен саманидов» своим положительным тоном о действиях Запада на Востоке совершенно меняет отношение к Западу, то во второй строке ярко выражено его сожаление о том, что народ знал о религиозном мессии, но не знал о миссионере знания. Таким образом, девятая строфа становится четвертой, восьмая строфа – пятой, заключительной. В этих строфах указывается на заслуги Айни в нахождении и ознакомлении мирового сообщества с величайшими личностями нации, такими как Рудаки, Авиценна. В заключении каждый таджик называется творением его наследия, и выражается благодарность его трудам: «Если не Таджикистан, то каждый таджик является его созданием, // Пробужденная память народа – его пробужденная память» [210, 28].

Из древних исторических деятелей культуры и литературы в двух персонажных стихотворениях Бозора Собира объектами лирических раздумий стали Борбад и Авиценна. Стихотворение «Борбад» (Сборник «Идя, осязая,...», 1987) написано после «Скальпеля Сино». Стихотворение «Скальпель Сино» при первом и втором издании в сборниках «Ресницы ночи» (1981) и «Идя, осязая,...» опубликовано в своем изначальном виде и состоит из десяти четырехстрочных строф. Но в сборнике «Если есть поэт и поэзия...» (2006) оно сокращено до восьми строф, от первоначального варианта остались всего семь строк, остальные в большей или меньшей степени или же полностью отредактированы. На наш взгляд, поэт сократил все информационные строки, оставив самые содержательные, поэтические строки для того, чтобы стихи звучали сжато в смысловом и поэтическом отношении, что, безусловно, заслуживает одобрения. Так как сопоставление этих редакций не входит в цели данной работы, предметом анализа станет последний вариант. Однако следует отметить, что в годы, когда поэт был втянут в политические распри, в результате чего эмигрировал в США, его взгляды на правительство стали отрицательными, что ярко отразилось в новом эпиграфе стихотворения: «Все законы – правительственные, кроме

«Канона» Авиценны» [210, 22]. Конечно, противопоставление этих законов в таком виде является неглубоким, поверхностным противопоставлением. В целом сущность этого стихотворения состоит в изображении личности и научно-литературного наследия Авиценны, родившегося и возросшего на таджикской земле и культуре, которого, к сожалению, в противовес исторической и культурной действительности, турки и арабы безосновательно причисляют себе. Эта мысль прослеживается с самого начала стихотворения:

Тюрк и араб везде приписывают к себе Авиценну,
Чтобы найти лестницу на крышу небо его славы,
Но Авиценна унес свою лестницу вместе с крышей,
Тюрк и араб бесполезно затевают эти набеги [210, 22].

В этой строфе смысл величия Авиценны и безосновательность присвоения его турками и арабами превосходно выражены посредством метафор, в частности, “*боми шухрат*” («крыша славы»), “*нардбон*” («лестница»), “*бом*” («крыша»). В строке “*Турку тозӣ барҳадар ин турктозиҳо кунад*” словосочетание “*турку тозӣ*” («тюрк и араб») и слово “*турктозӣ*” («набеги») создают легко запоминающийся каламбур. Во второй строфе принадлежность Авиценны таджикскому народу тоже выражена довольно поэтично:

Извечно лекарством таджика был корень колючки, но
Но издревле благоухает ароматом Сино этот народ.
Можешь услышать от уст его стариков и старух:
«Не моя рука, не моя рука, а рука исцелителя
Лукмана!» [210, 22].

В четвертой строке народное выражение «Не моя рука, не моя рука, а рука исцелителя Лукмана!», которое народ произносит во время лечения больного, интересно тем, что использованием имени этого сказочного арабского лекаря доисламских времен в связи с именем Авиценны поэт, наверное, хотел, во-первых, указать на древность таджикского учения о лечении, и, во-вторых, потому, что имя Лукмана многократно упоминается в таджикской народной культуре. Характерные черты таджикского народа являются отличительными чертами и самого Авиценны, потому что этот народ не только «благоухает ароматом» Авиценны, но и для достижения своих исторических потребностей, ничего не имея, кроме «неисцелимых недугов», «Ждал его Сухроб до сих пор целительное средство, // На руках у отца, окровавленный руками отца, // Авиценну произвёл на свет» [210, 22], не смотря на свои вынужденные лишения, всегда был растущим, как корни в живительной влаге. Каждый штрих, налагаемый поэтом на образ народа, относится и к Авиценне, и каждый штрих, налагаемый на Авиценну, прибавляется к образу народа, ибо они тождественны. Поэтому эта наполненная смыслом и художественно оформленная строфа относится не только к таджикскому народу, а к обоим – народу и его сыну, Авиценне:

Сказ о фениксе для меня не сказка,
Но биография моего народа, живущего
с криком о помощи,
Тот, который горит, но из своей пепели
Взлетит, как птица огнепоклонников [210, 22].

На протяжении всей истории ни народ не забывал об Авиценне, ни Авиценна о народе, они всегда приходили друг другу на помощь, и поэтому после эпохи Авиценны, когда могол Чингиз «свалил стены Бухары», против его стрел и сабель «Таджикский народ взял исцелительный скальпель

Авиценны, // Исцелительный скальпель Авиценны взял весь мир» [210, 23], – говорит поэт, что является безусловной истиной.

«Борбад» – лирическое персонажное стихотворение, которое состоит из одиннадцати четырехстрочных строф, внутри которых численность строк меняется. В этом стихотворении Борбад показан как несравненный музыкант, личность, воплощающая в себе арийскую культуру и национальное пробуждение, доказательством чему являются строки: «Его язык был языком пламени Зороастра, // Его погасил (убил) тот, который погасил (убил) Зороастра» [206, 194].

Основное содержание стихотворения «Борбад» заключается в кровной связи музыканта с национальной культурой и ее почитанием, ради которых он готов всем своим существом восстать против всякого варварства. В этой борьбе арабские халифы отрезали его пальцы, чтобы он не мог играть на своем барбате-лютне, сшили ему губы, чтобы он не мог петь свои хоросанские песни, и люди Хоросана, когда узнали об этих варварствах, «Где видели халифов, их разделяли на куски», и, отвергнув их «арабскую киблу» (кибла – сторона, к которой обращаются мусульмане лицом во время молитвы), повернулись «В сторону зороастрийской киблы...». В этом стихотворении личность самого поэта проявилась вначале в качестве повествователя, но когда речь доходит до несправедливостей и историческом деспотизме в отношении народа и творчества Борбада, которого угнетатели приписывают себе, тогда поэт уже не может сдерживать себя в роли повествователя и начинает говорить, как личность, как поэт:

Во имя Борбада, с белым стихом, которого создаю,
Будто поливая молоко на зачеркнуиые места,
Я смываю с его имени молоком зачеркнутую линию,
Ошибки...[206,195].

Следовательно, в лирическом персонажном стихотворении при необходимости может присутствовать несколько личностей, как и в вышеприведённом стихотворении присутствовали личности Борбада, повествователя и поэта, каждый из которых выполнял свои задачи в оформлении композиции и выражении содержания.

Стихотворения «Ахмад Дониш» (январь 1990 г.) и «Памятник Фирдоуси» (осень 1992 г.), посвященные этим двум великим личностям науки и литературы, тоже являются персонажными. Следует отметить, что Бозор Собир и до этого обращался к личности Фирдоуси, написав стихи под названием «Фирдоуси» (сборник «Идя, осязая,... 1987), но во время создания второго стихотворения его взгляд на исторические и современные социальные события сильно изменился. Тематика двух указанных стихотворений различна, первое в основном посвящено выражению раздумья и переживания поэта Бозора Собира относительно таланта и величия Фирдоуси и состоит из семидесяти девяти строк, написанных размером музореъ ахраб макфуф махзуф (максур), состоящим из 14 слогов по арузу. Если бы поэт с теми же критериями, с какими редактировал свои прежние стихи, подошёл к этому своему стихотворению, то, может быть, сократил бы его, потому что оно имеет много разветвлений, от сокращения которых стихи намного выиграли бы. Например, если в стихотворении, в том виде, в котором оно существует, сократить вторую, третью и десятую строфу, то стихотворение стало бы намного цельнее, компактнее, несмотря на то, что во время редакции оно может получить совершенно иную форму. Это, безусловно, воля поэта, но указать на композиционную рыхлость стихов необходимо. Но в данном случае поэт, подходя серьёзно к этому стихотворению, взял только первоначальное двустиишие и под названием «Звездные гвозди» поместил его в сборнике «Если есть поэт и поэзия...» (2006 г.):

Солнце ушло, и за солнцем закрылась
Кожаная двери ночи отбитые звездными
гвоздями [210, 74].

Стихотворение «Ахмад Дониш» после издания в сборнике «Глаза тополя» (1991) помещено в книгу «Если есть поэт и поэзия...» (2006 г.) и в отличие от других стихов, которые поэт сильно отредактировал или же переписал заново, приведено в первоначальном виде, только с одним отредактированным двустушием в последней строфе и добавлением эпиграфа – слов самого Ахмада Дониша: «Забудут твою могилу, и не будут знать, где она находится». Данное стихотворение написано в форме четырехстрочной строфы со свободным порядком рифмовки.

В стихотворении «Ахмад Дониш» поэт для создания образа лирического персонажа использовал сюрреалистические средства изображения. Проблема стихотворения – невнимательное отношение людей к великим личностям, что, безусловно, является результатом низкого уровня социально-экономического и духовно-нравственного развития общества, забывшего о национальном самосознании. Тема стихов – забвение людей дома и могилы такого великого человека, как Ахмад Дониш, который всю жизнь трудился для их самопознания, самосознания и просвещения, несмотря на то, о нём забыли. Сюжет стихотворения основан на том, что однажды ночью Ахмад Дониш переворачивается в своей могиле, встает и направляется к своему дому за пером и доской для письма, но, не найдя своего дома, возвращается и не находит свою могилу. Эта мысль поэтично выражена в десяти четырехстрочных строфах. Ахмад Дониш воспроизведён в образе ученого, постоянно размышляющего о науке и действии, который, упокоившись в «стране ужасов», думает о «своем пере, доске и линейке». В третьей строфе с помощью метафор и уподоблений превосходно показано, как ночью великий ученый направляется к своему дому:

Встал из земли Бухары как пар,
Пошел за доской и пером в сторону своего дома.
Луна была на небе как каса (чаша) среди воды,
Рядом спали новый и старый город [210, 27].

В этом своем фантастическом путешествии ученый Ахмад Дониш видит памятник, «Одетый в кожанку, с высокой кепкой кожаной», совершенно незнакомый и не похожий на бухарца, т. е. памятник Ленину, и город, наполненный белыми домами, среди которых не видно его лачуги. А когда поэт возвращается, его ждет еще одно горестное лишение: нет «его жалкой могилы». Таким образом, данное стихотворение, будучи печальным рассказом о судьбе ученого Ахмада Дониша, является предостережением потомков о том, что почитание великих предков означает выполнение своего долга перед ними.

Ряд стихов Бозора Собира посвящен его соратникам и современникам: замечательному писателю Сатыму Улугзаде («Устоду Сатыму Улугзаде»), литературоведам Мухаммеджану Шукурову («Автограф Мухаммеджану Шукурову»), Шарифджону Хусейнзаде («Благодарность» Устоду Шарифджону Хусейнзаде), Аслиддину Асими – «Аслиддину Асими», Акбару Турсуну – «Акбару Турсуну», Рахиму Мусулмониён («Ты во имя Аллаха милостивого и милосердного»). Некоторые из них в последующих изданиях в разной степени отредактированы или написаны заново, но с исключением посвящений. Редактура в большинстве случаев произведена для сокращения и совершенствования стихов, исключение имен посвященных произведено в результате изменения отношения поэта к этим личностям, что связано с переменной позиции или же человеческих отношений.

Стихотворение «Рахиму Хашиму» в первом издании состояло из девяти четырехстрочных строф, но в сборнике «Если есть поэт и поэзия...»

оставлена только завершающая строфа, остальные сокращены. Правда, эта строфа в очень сжатой поэтической форме выражает основную мысль поэта:

Пока есть таджикская культура,
Точно, останется и его имя,
Не в начале, не в конце,
А как цветок в средине тетради [210,72].

Это удачное заключение, но и среди восьми вышестоящих строф имелись неплохие строфы, например, 1, 2, 4, 8, в которых была подготовлена основа для вывода такой завершающей мысли. Данные строфы могли служить более полному, совершенному представлению человеческого и творческого образа Рахима Хашима, поэтому их сохранение в таком виде или немного отредактированном было бы не напрасным. Но сокращение и редактирование поэтом стихотворения «Ты во имя Аллаха милосердного и милостивого», на наш взгляд, допустимо, потому что его мысль полностью выражена в отредактированной третьей строфе. Данное стихотворение в первом издании состояло из пяти пятистрочных строф, имеющих разный порядок рифмовки, но в последней редакции оно было сокращено в несколько раз и стало состоять из трех бейтов месневи. Таким образом, стихотворение «Путешествие в сердца», посвященное памяти Мирзо Турсунзаде, при двух первых изданиях напечатано в первоначальном варианте, но в последнем издании под названием «Путешествие поэта» состоит из четырех строк месневи, сохранив от прежнего стиха лишь две строки:

Это путешествие было близким, до берегов Варзоба,
Но как у Варзоба у людей были слезы на
глазах [210, 72].

Ряд других лирических персонажных стихов Бозора Собира посвящен уходу из жизни его друзей, близких и родственников. Стихотворения «Памяти брата профессора Тимура Сабирова», «Послание скорби» (Памяти Назиры Каххаровой), «Воспоминание о Джуме Одина», «Благословенна твоя память, Муаззама» принадлежат к числу тех, в которых страдания поэта изображены беспредельно тягостными, особенно если стихи посвящены его близким, как, например, брату – Тимуру Сабирову. Однако наряду с этим могут упоминаться и их профессиональные качества: если они ученые, то их качества, соответствующие образу истинного учёного, если писатели – писательские, способствующие более полному представлению их человеческих и творческих образов.

В качестве доказательства обратимся к двум персонажным стихотворениям, одно из которых посвящено памяти брата, ученого-математика, другое – ушедшей в молодости писательнице Муаззама. Стихотворение «Памяти профессора Тимура Сабирова» впервые было напечатано в сборнике «Ресницы ночи» (1981), потом в книге «Если есть поэт и поэзия...» (2006) с добавлением в заглавии слов «моего брата» и несколькими исправлениями в тексте стихов. Это стихотворение написано в форме четырехстрочной строфы, состоящей из 11 строф, со свободным порядком рифмовки внутри строфы. В нём в большей степени выражаются боль и скорбь поэта, чем изображение образа, что вполне естественно, потому что в такой момент водоворот горя охватывает человека всецело, требуя моментального выражения, чему и следует поэт. В том числе, во второй и третьей строфе это горе выражается такими художественными средствами, как уподобление, олицетворение:

Пошел в сад, чтобы спросить его деревьев,
Желтый сад, который был как я

в жару, беспомощным,
Сад, не услышав меня, осыпал пожелтевшие листья,
Разорвал в сотни клочки свое золотом шитое
платье [210, 37].

До того, как прийти в сад, поэт искал следы брата в своих мыслях и веянии ветра, в процессе поиска он пришел в сад и увидел печальную сцену. Прежде всего, поэт своим вопросом олицетворил сад, чтобы приблизить его к своим чувствам, и увидел, что сад в жару подобен ему самому, и, еще раз олицетворив его, сравнил пожелтевшие листья с золотым шитьём на платье. В другой строфе, посмотрев в небо, среди клеток плакучей ивы – метафоры веток, висящих вокруг ивы, поэт произнес свои горестные стенания – почему он не умер прежде, чем испытал эту боль. Поэт увидел среди движущихся облаков «груды тетрадей», «подушку и одеяло», намекающих на то, что брат был из ученой среды, некоторое время болел и был прикован к постели. В последующих строфах поэт говорит о своих переживаниях по уходу брата, спрашивает «у мира облаков», не находится ли его брат «за хрустальными холмами воздуха». От этого его вопроса ангелы в небе так сильно взрываются, что от их «льющих слез» весь мир становится мокрым.

Стихотворение «Благословенна твоя память, Муаззама» при переиздании в нескольких местах отредактировано и названо «Посвящение памяти Муаззамы». Оно написано в форме четырехстрочной строфы с порядком рифмовки **абвб**, гдед, и воссоздает человеческий и творческий образ этой рано ушедшей молодой талантливой писательницы несколькими очертаниями.

Ушла ты молодой, и сгорели за тебя сто молодых,
Влюбленный отдельно, соавтор и соратник отдельно.
Твой «Белый конь» любви, о, дева литературы,

Пасется в груди писателей [205, 75].

В последующих строфах к ее молодости и тому, что она была любимой, добавляются подробности, воссоздающие ее творческий образ языком метафоры, налагающим новые штрихи на особенности писательского дарования Муазамы, как, например, то, что её произведение «Белый конь» запечатлелось в сердцах писателей, что она мастерски оттачивала части предложения, украшала разноцветьем материал изображения – «с поля слов собирала камни-помехи». Таким образом, создается человеческий и творческий облик персонажа стихотворения.

Лирические персонажные стихи Фарзоны в основном посвящены ученым, поэтам, деятелям искусства современности и истории. В первый период ее творчества – восьмидесятые годы XX века – были написаны стихи «Обращение народа к духу Ахмада Захира», «Разговор с Махастии», «Цветок огня» (Устоду Гулрухсор), помещённые в сборнике «Молния» (1989). Два из вышеуказанных стихотворений посвящены современникам поэта – афганскому певцу Ахмаду Захиру и таджикской поэтессе Гулрухсор, третье – исторической личности, поэтессе Махастии. Из этих трех личностей Фарзона была лично знакома с Гулрухсор, а с другими была знакома по их творчеству. Афганский певец Ахмад Захир был особо любим таджикскими слушателями, и, возможно, поэтесса так назвала свое стихотворение, посвященное ему от имени народа. Фарзона, называя песни певца «вестью жизни», «песней пробужденного сердца в сонном мире», сожалеет о том, что «творец песни» теперь «в вечном безмолвии» и от его покрытых землей губ не исходит мелодия, ибо убийца с каменной душой мечом ударил по его сердцу, и никогда не смыть пятна этой крови. Поэт в данных стихах намеком говорит о причинах убийства любимого народного певца – Ахмада Захира, по которому угадывается, что к нему приложили руки повелители его страны той эпохи. Называя их «золим» – тираном, Фарзона не считает кровь сотни

таких правителей равной его пролитой крови, что является справедливым приговором поэта совершившим такую подлость. Поскольку песни певца «своим звучанием» исцеляли болезни, искореняли изъязны, превращали молчание в мелодии, они никогда не умрут, и его певец каждый день будет рождаться заново, «как вестник счастья».

Стихотворение Фарзоны «Цветок огня», посвященное поэтессе Гулрухсор, – превосходная романтическая газель, свидетельствующая о тонкой поэтической натуре автора. Написанное в первый период ее творчества, когда ещё предстояло достигнуть совершенства в поэтическом мастерстве, тем не менее, стихотворение отличается исключительным мастерством.

В девяностых годах в творчестве Фарзоны лирические персонажные стихи начинают занимать более существенное место. К ним относятся стихи, собранные в сборнике «Аяты любви» (1994), такие стихотворения, как «Упала, как слеза» (Памяти Муаззамы Ахмад), «Белый журавль» (Ширин Каримзаде), и цикл «Вести предков», содержащий 12 стихотворений, посвященных великим личностям науки и литературы, начиная от Рудаки до Икбала.

Муаззама была талантливой писательницей, входившей в литературу одновременно с Фарзоной. У них были дружеские отношения. Безвременная кончина подруги вызывает в душе поэта целый мир чувств от утраты, сожаления от недолговечности жизни, которые выражены мотивом продолжительной грусти, соответствующим содержанию стихов. Данное стихотворение резко отличается от «Цветка огня» не только тем, что они выражают различные чувства, что вполне естественно, ибо первое посвящено живому (к счастью) другу, второе – ушедшему, и выражает мотив горечи и утраты.

Из среды земных грешников,

Самая одинокая небожитель, куда ушла?
О последнее сияние незапятнанное,
Ты ушла по нашей неразумности [249, 266].

Поэт в этих стихах выражает важнейшую сторону чувств и раздумий своей подруги, ее жгучую любовь к древней истории своего народа: «Сомон умер, через тысячу лет // Ты оплакивала его горе» [249, 266]. Автор намекает еще и на то, что покойница ушла из жизни, так и не выйдя замуж, что усиливает страдания ее друзей. Поэт вспоминает одну зимнюю снежную ночь, возвещающую о душевной красоте обеих: «О, те ночи, излучающие свет, что слышала я // Осыпающиеся волны твоего голоса, // На улице шел снег, но мы были // Опьянены зелеными воспоминаниями, которые объяли весну» [249, 266]. Эта сцена и переживание, действительно, относятся к обоим творцам, неповторимым, с романтической душой, одна из которых, к счастью, нашла возможность для их выражения, оживляя память другой.

Стихотворение «Белый журавль» принадлежит к другому роду переживаний, но оно тоже наполнено грустью, исходящей из песни и жизни персонажа стиха, – Ширин Каримзаде – поэтессы, страдающей параличом рук и ног, ушедшей из жизни в молодом возрасте. Стихотворение, написанное при ее жизни, является поэтическим сказом о её судьбе, наполненной болью и страданием, с надеждой, хоть капельку облегчить трагедию этой молодой, несчастливой девушки. Стихи имеют форму нимаи, очертания личности и жизни умершей молодой поэтессы обрисованы, в основном, во второй части:

Твои песни
Наполненный болью крик журавля, разлученного
от стаи,
Который получил пулевое ранение и его

крылья скручиваются.

И его взгляд – сожаление,

Провожает улетающих друзей.

Не печалься, о, мой белый журавль,

Тебя исцелит Творец и потом

Даст тебе продолжить полет по

настоящему [249, 331].

Цикл «Вести предков» составляют персонажные стихи, посвященные созданию человеческого и творческого облика Рудаки, Дакики, Фирдоуси, Насира Хосроу, Хайяма, Мевлеви, Саади, Хафиза, Камола, Бедиля, Икбала. Естественно, такого рода стихи сочиняются при изучении наследия этих великих личностей, и, что их образы созданы на основе впечатлений Фарзоны, полученных от их творчества. Поэтому во многих стихах преобладает описание их духовных качеств, ибо, во-первых, жизнь и наследие этих гениев дает множество тем для духовных размышлений, и, во-вторых, в самом поэтическом сознании Фарзоны преобладает духовность, что, несомненно, имеет для неё первостепенное значение при знакомстве с другими личностями. Ввиду того, что этот цикл написан в политически и социально беспокойный период жизни общества, когда в духе времени преобладали боль и сожаления, почти во всех стихах слышится мотив горечи и отчаяния, который, с одной стороны, исходит из самой жизни и наследия этих классиков, с другой стороны, является следствием воздействия общественного сознания на поэта-автора. Данная мысль в первом стихотворении «Весть предков» выражена следующим образом: «однажды пророки Аджамы... великие Поэзии» появляются в воображение поэта и говорят «свое последнее завещание»: «Чтобы услышать вздохи Аджамы и с сожалением // Посмотреть на состояние опустившихся наследников» [249, 338]. Это двустишие, несомненно, выражает не только идеи великих предков

о своих наследниках, но и мысли нынешнего поэта о своих современниках. Кроме этого, автор в заключительной строфе говорит о том, что у этих наследников «ватой заткнутые уши», т.е. не услышав на протяжении тысячи лет этих нравоучений, услышат ли их теперь?!

Контуры личности каждого из этих великих гениев обрисовываются при помощи самых существенных особенностей и деталей их жизни и творчества. Например, при произнесении имени Рудаки сразу вспоминаются имена Сомони и Бухара, с которыми навечно связана творческая и человеческая судьба устода. Поэтому поэт в первой строфе стихотворения «Рудаки» говорит:

До Бухары пришел я вместе с рекой Зеравшан,
Уходя из запутанности, пришел к Сомону.
Из моего теплого приветов открылись глаза Бухары,
Так как я пришел как солнце со светящими
глазами [249, 338].

Известно, что обращение к истории используется для того, чтобы говорить о сегодняшнем и завтрашнем дне, таким является и этот цикл стихов. Фарзона, говоря о Бухаре, в тесной взаимосвязи с именем великого поэта эпохи саманидов – Рудаки, называет ее «утонувшей в безмолвии», т.е. все слова, звучащие не на ее родном языке, не доходят ни до кого. Фарзона в заключительном двустишии от имени Рудаки выражает надежду, исходящую из логики его сущности и творчества, одновременно являющуюся и ее мечтой: «До сих пор река Зеравшан мой свежий стих // Доносит до Бухары, до Бухары, до Бухары...» [249, 338], цель которой – пробудить народ Бухары, до сих пор ходящий с ватой в ушах. Эта мысль лежит и в основе стихотворения «Фирдоуси», темой которого является война между Ираном и Тураном, в сущности являющихся одной страной и народом

одного происхождения, что составило основу сюжета многих поэм «Шахнаме». Облик Фирдоуси создается именно как личность, познающая себя – сведущего поэта, который всю свою жизнь отдал пробуждению сознания народа. «Шахнаме» является самым лучшим доказательством этой цели и отличительной чертой образа поэта, но каждое поколение видит его по-своему, своими глазами, к чему стремится и Фарзона. В видении Фарзоны Фирдоуси прежде всего предстает с этой своей особенностью – познанием себя и сожалением о том, что народ не сведущ в своем истинном происхождении и, не проявляя к этому должного внимания, становится объектом обмана и покорности другим.

Мы высокие как горы, но почему свергнутые,
Освобожденные от себя, почему раб другого.
Говорим на одном языке, но не понимаем души
друг друга,
Связанные одной кровью, почему мы
разрозненные? [249, 343].

Совершенно естественно, что поэт, чувствующий эту разъединенность, покорность, рабство, говорит об объединении, независимости, свободе и указывает, что он создал «Шахнаме» для того, чтобы на протяжении истории защитить честь и достоинство этого народа. Человеческий и творческий образ Фирдоуси в его лирических отступлениях предстает восхваляющим богатырские единоборства ради защиты родины, полностью отображающий смысл всех поэм вечной «Шахнаме».

Насыр Хосроу в своем лирическом отступлении говорит о том «огне и трагических событиях», которые одержали верх в его эпоху, и о тех исканиях в духовном мире для выхода из этого состояния. В конце, выходя из терпения из-за этих несправедливостей, начинает спорить с Богом, что

является самым существенным вопросом его жизни и творчества. Раздумья ученого поэта заключаются в строках «О Боже, скажу правду, все козни от тебя, // Но из-за боязни не могу пререкаться» [269, 586], опираясь на которые Фарзона увидела существенные особенности образа Насыра Хосрова: «Я спорил с Богом по твоей вине, // Почему ты создал нас с такой сущностью?!» [249, 344] Насыр Хосров, как и Рудаки, Дакики, Фирдоуси, восхваляет древний Аджам, его культуру, религию, традиции и проклинает тех, кто поверг и попрали их: «Я среди ахриманов (дьяволов) с черным нутром // Хурмузда (бога добра) воспеваю и правила любви» [249, 344].

Вражда Хайяма с существующим социально-политическим, духовно-нравственным общественным устройством его эпохи является примером самой глубокой человеческой вражды с деспотическими режимами. Поэтому, выступая против всех аскетических нравоучений, он поднимает знамя научной истины своего учения, которое должно служить людям, созданным Богом. Поэт, следуя по этому пути, разрывает аскетизм и ханжество, и с беспримерным бесстрашием объявляет сильным мира сего:

О, аскет, открыл ты рот, упрекая меня,
Неверным назвал меня, пропахнув сам вином.
Неверный я, стал щитом вздохов слабых,
Ты мусульманин, какие добрые дела
свершил? [249, 346].

Поскольку в цикле «Вести предков» все великие личности предстают в своих лирических отступлениях, т.е. говорят от своего имени, то и Фарзона старается по мере возможности применять их стили речи. Поэтому в стихотворении «Мевлеви» она использует размер раджаз мусамман солим, имеющий более радостный, плясовой ритм, состоящий из стоп **мустафьилун мустафьилун мустафьилун** со схемой: – – У – / – – У – / –

– У – / – – У – , многократно встречающийся в творчестве Мевлано и «Диване Шамс Табрези». Данное стихотворение написано в форме газели, обладает духовным свойством, исходящим из содержания газелей Мевлано. Духовные искания Мевлано, в конечном итоге, тоже имеют социальное и гуманистическое значение, следуя чему, Фарзона и создает его образ.

Я в этом рассеянном мире, искал связь сердец,
Я хотел, чтобы сильные стали щитом вздохов слабых.
Это было моей надеждой и волей, о, мой завтрашний
потомок,
Это мое наставление понадобится тебе завтра и после
Завтра [249, 348].

Стихотворение «Хафиз» написано четырехстрочной строфой, каждая из которых содержит что-то из его газелей, для воссоздания истинного человеческого и творческого облика Хафиза. Начальное двустопное газели перекликается с известным бейтом газели Хафиза: «Если тюрчанка из Ширази покорить мое сердце // За ее родинку индийской отдам Самарканд и Бухару») [270, 6], говорящее устами Хафиза о наболевшей проблеме современного поэта о том, что Самарканд и Бухара – истинные таджикские города, «отобранные». В первой строфе имеются намеки ещё на две другие газели Хафиза, усиливающие высказанную мысль:

Не показывай индийскую родинку – наша
щедрость уменьшилась,
Тот Самарканд и Бухара теперь тоже потеряны.
Облако брызнуло водой в мое лицо, но я
не пробудился,
И на тот, другой мир, ушел этот без вина

Третья строка строфы перекликается с этим двустишием Хафиза: «Наше сонливое счастье пробудится ли, // Так как брызнуло водой в глаза ваше светлое лицо» [270, 11], а четвертая строка – с этим двустишием: «О, Хафиз, если ты в смертный день достанешь кубок вина, // Внезапно поведут от кабака в рай» [270, 50]. И в других строках можно увидеть отзвук строк газелей Хафиза. Использование изречений, несомненно, является доказательством того, что образ Хафиза, прежде всего, отражен в его творчестве, и самое лучшее его изображение можно воссоздать теми штрихами, которыми он изображал себя. Фарзона правильно поступает, что прибегает именно к их помощи. Таким образом, во всем стихотворении прослеживается обращение к газелям Хафиза, преследующее цель как можно правдивее отобразить содержание его наследия и приблизить его образ к лирической личности его поэзии. Следовательно, в результате творческого замысла автора Хафиз проявился в образе свободомыслящего мудреца-гуляки, в каком облике существует и сама лирическая личность его поэзии. Поскольку в большинстве своих газелей сам Хафиз является лирической личностью, его образ почти идентичен ей, поэтому отображать его образ, используя детали его же газелей, значит, приблизиться к истинной сущности его личности.

Таким же образом, в большей или меньшей степени с опорой на наследие и других великих деятелей, таких как Камол Худжанди, Джами, Бедиль, Икбал, созданы и их лирические образы, которые почти все с сожалением говорят о своей судьбе и родине предков – Аджаме, то есть о родине рождения или же культурной родине. Например, заключение лирического отступления Джами звучит таким образом: «Разбилась Чаша Джамшеда и умер солнце Аджамы, // Как жаль, жалоба Джами попусту расстрачивается» [249, 352]. Лирическое отступление Икбала тоже

заканчивается вопросом-сожалением: «Каким станет Аджам завтра?! // Каким станет Аджам?!» [249, 354], означая, что для каждого из них счастье Родины – самая священная цель их жизни и творчества, внушаемая ими наследникам. Фарзона от начала до конца цикла воплощает эту идею как основную, превращая облик каждого из этих великих людей в зеркало отражения данных раздумий.

После создания этого цикла, в последующие годы, Фарзона продолжает писать лирические персонажные стихи по тому или иному поводу; некоторые из них, к сожалению, посвящены кончине, а другие – восхвалению дорогих, уважаемых ею личностей. В сборнике «Пора заката мечты» «Блеск благодеяния» (Устоду Абдуманнону Насридинну), «Соловей со счастливым голосом» (Устоду Джурабеку Мурадову), «Один отрывок памяти» (В память Мухиддина Олимпура), «Освещающий сущность» (Устоду Мухаммеджану Шакури) принадлежат такому виду персонажных стихов.

Газель «Блеск благодеяния» (Устоду Абдуманнону Насриддину), посвященная этому замечательному, к сожалению, теперь покойному, ученому, имеет духовную ауру и восхваляет его личность и труды с самой существенной стороны – духовной значимости. Данный ученый, в основном, занимающийся текстологией классической литературы, был честным и благородным человеком, освещающим душу блеском духовности, ради чего и трудился, не жалея сил. Газель Фарзоны наполнена выражением благодарности этой личности и его освещающим душу трудам, и начинается с чувством удивления, восхищения именно этими его качествами. Эта красивая, замечательная газель состоит из одиннадцати бейтов, исходящих из глубины души поэта, потому что и сама Фарзона, как личность и поэт, больше склонна к духовному миру, т.е. говорит о вещах, являющихся и для нее смыслом существования. Вот почему данная газель наполнена теплотой и задушевностью. К тому же, поэт, оглядевшись вокруг себя, к сожалению, видит людей, для которых духовность не имеет никакого значения, живущих

только ради приобретения имущества, в пьянстве и чревоугодии. В такой атмосфере единственным убежищем пробужденного человека становится другой одухотворённый человек, верный и искренний, постоянно стремящийся к высоким человеческим побуждениям. Поэт уподобляет перо ученого ключу от дверей утра, и, олицетворяя наступившее утро после ночных духовных трудов, говорит, что оно со смехом входит в дом, являясь вестью, наполненной смыслом и благодеянием дня. В следующем бейте фразеологическое словосочетание “*мо дузд шудему шаб маҳтоб*” («мы стали ворами, но ночь стала лунной») используется, изменяя его смысл: “*Бирез субҳи сафоро ба ҷони душману дӯст, // Ба ҳар кӣ дузд бувад, ҳада кун шаби маҳтоб*” [250, 56] – («Осыпай чистотой утра души врагов и друзей, // Тому, кто является вором, подари лунную ночь»), что означает: вору, т. е. жаждущему духовности, освети ночь – дорогу, чтобы он смог, сколько захочет, её унести, ибо унести духовность, воспользоваться ею, не является злом и преступлением, которое следует скрывать от людских глаз. Фарзона, для того чтобы ярче показать образ персонажа стихотворения, широко использует такие средства художественного изображения, как уподобление, метафора, противопоставление. Например, в бейте “*Ба он ки шабнарақӣ кард, офтобаи деҳ, // Ба он ки чанг барорад, бибор ашки саҳоб*” [250, 56] – («Тому, кто уподобляется летучей мыши, дай солнце, // Тому, кто поднимает пыль полей – слезы облаков») удачно использовано противопоставление имеющих характер летучих мышей, т.е. почитающих мрак, солнцу, а поднимающих пыль – слезам облаков. Таким образом, ярче и глубже отражается человеческий и творческий образ ученого Абдуманнона Насриддина как духовной личности, противостоящей бездуховности времени.

Фарзона черпает свои персонажные стихи из сокровенных глубин души личностей, им посвященных, она раскрывает их душевный мир и превращает в объект восхваления их истинных качеств. Во многих случаях эти качества

соответствуют ее духовному миру. Фарзона в современной таджикской поэзии является самым влюбленным поэтом в красоту человека и природы и поэтому, когда она посвящает стихи памяти мастера-фотографа Мухиддина Олимпура, который фотографировал людей и природу с огромной любовью, качества этих двух людей совмещаются и делают стихи необычайно красивыми. Именно такой является газель «Один отрывок памяти», состоящая из десяти бейтов:

Где твои глаза, чтобы они очаровывались весной,
Твой молниеносный взгляд, чтобы стал лентой.
Чтобы листал полное собрание сочинения цветов,
Чтобы снял копии золотистых листьев.
Хрусталь капли положи в ладонь, чтобы в странице
листа,
Для твоих глаз стало четким письмо пыли [250, 103].

Как видим, в трех процитированных начальных бейтах частое использование уподоблений, наполняя предметную основу стиха, служит его совершенному художественному оформлению. Молниеносный взгляд, полное собрание сочинений цветов, хрусталь капли, страница листа, письмо пыли принадлежат к их числу. Использование средств художественного изображения и в других бейтах вносит в стих свежесть и разнообразие. Среди всех красот природы поэт сожалеет о том, где находятся теперь те глаза, видящие в листе любовное соединение росы и цветка, а весь мир – манящим небывалой красотой.

К сожалению, получилось так, что Фарзоне пришлось написать несколько стихов-элегий, и, несмотря на то, что они являются подлинными художественными произведениями, мучительная боль, которую перенес поэт при их создании, вызывает сочувствие. Два ее стихотворения – «В скорби

Элегия «Здравствуй, о, вечный» написана в форме месневи и состоит из тридцати пяти бейтов. В ней поэт с самого начала представляется, как колокольчик Меджнуна в степи, голос которого не доходит ни до кого, хотя издающий голос «не один человек», а «все человечество». Это, действительно, трагическое начало, стихи сразу начинаются с кульминационной точки, охватывающей четыре бейта, и являющейся отголоском книги Лоика *“Фарёди бэфарёдрас”* («Крик о помощи не имеющего спасителя»). В четвертом бейте, Фарзона, нас, современников, видит мертвецами, которые не услышали крики поэта о предотвращении национальной трагедии – гражданской войны, и произносит:

На усталом его плече был наш гроб,
На руках у него было наше рубиновое
сердце [251, 284].

Современники были, как покойники в гробу, но не являлись умершими, потому что сердца их были рубиновыми, кровавыми, но не были живыми, ибо не имели сил услышать одинокий голос поэта, призывающий их оставить войну, мщение и быть единомышленными. Общество находилось в состоянии между жизнью и смертью, что нельзя было различить – живо оно или мертво. После этих четырех бейтов, выражающих раздумья автора о своем состоянии и людском, поэт обращается к объекту, персонажу стиха – Лоику, с вопросом, что он будет делать «с нашими трупами», и получает ответ, что «должен ценой жизни» «открыть уши родины своей», чтобы она могла слышать «правды весть». Эта часть стихотворения, написанная в виде разговора автора и персонажа, тоже состоит из четырех бейтов. Затем еще раз приводится лирическое отступление автора, продолжающееся в трех бейтах и выражающее его сожаление, боль и горе по поводу утраты «бодрствующего колокола», «талисмана», «правдоискателя», «вестника

утра» с вопросом: «куда ушел». Далее в семи бейтах восхваляется непосредственно персонаж стихов – Лоик, в конце чего говорится, что: «Он пришел существом, освещающим мир, // Пришел, как Джамшед, и принес Навруз» [251, 284]. В следующем бейте автор, обращаясь к персонажу стихов, называет его «дорогим отцом», выражая ему свое горе и называя себя «сиротой», а свое сердце – «огромной могилой», чтобы как можно экспрессивнее выразить свою боль. В последующих бейтах автор обращается к Богу, горе Чилмехроб, родине поэта, опять к самому поэту, и чередуя обращения то к поэту, то к объектам, окружающим его, высказывается о благородных, неповторимых качествах покойного поэта, о своей любви, восхищении и боли утраты, и в конце заключает:

Ты, о, поэзия Аджамы, пребудь да пребудь,
Вопреки небытию, пребудь да пребудь.
Здравствуй, о, муж, бесконечного пути,
Здравствуй, о, вечный, вечный! [251, 284].

Таким образом, элегия заключается не прощанием, а приветствием вечного будущего, что в действительности отображает не только веру автора стихов, но и всех читателей и почитателей поэта Лоика.

«Утро восхода мандрагоры (Камолу Насрулло)» – лирическое персонажное стихотворение, написанное в честь его 50-летия в форме белого стиха, встречающегося и в творчестве Камолы Насрулло. Вначале автор использует отличное противопоставление “*даймоҳ*” – “*мехргийёҳ*” «зимы» – «восхода мандрагоры»: «Утро твоего рождения, // хотя на пороге зимы, // Но есть утро восхода мандрагоры» [251, 217], затем изображает утро восхода мандрагоры, которое относится к утру рождения поэта. В частности, утро называется «утром рождения жасминов» или же «памяти жасминов», «утром вести светлой натуры», «рождением доброты» и т. д.. Несмотря на то, что

они не имеют отношения к рождению поэта, однако, чем соответствие между объектами дальше, тем она неожиданней и свежей. В некоторых строках прослеживаются высказывания самого Камола Насрулло, другие содержат элементы влияния его стихов. Когда автор обращается к персонажу стихов со словами: «Ты говоришь, что все поэты – синонимы утра», то опирается непосредственно на слова самого поэта, а когда говорит, что: «О, твои бальзамированные стихи – // Костоправ наших разорванных земель» – передает стихи Камола Насрулло, писавшего: *“Тоҷкистонро дигар қисмат макун”* [139, 7]. – «Не разделяй больше Таджикистан». Это стихи Камола Насрулло, написанные после гражданской войны, в годы мирного национального согласия, имеющие радостный, жизнеутверждающий дух. Во всем творчестве Камола Насрулло преобладает этот оптимистический дух, и поэтому автор, восхваляя персонаж стихов, произносит: «Сегодня для поздравления тебя с рождением // К тебе от солнца придет письмо. // Павлинье перо солнца превратится в твоих руках в перо» [251, 218]. Далее автор, обращаясь к географическим частям Таджикистана, таким как Зеравшан, Бадахшан, и духовному бытию человека – любви, познанию, поздравляет их с утром рождения поэта. Это красивое, наполненное любовью стихотворение является результатом влияния личности и поэзии друга и соратника поэта, и примером превосходного лирического персонажного стихотворения, реалистично и художественно изображающего творческие и человеческие качества одного из талантливых творцов.

ГЛАВА 5. ТАДЖИКСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

О лирическом повествовательном виде поэзии в теоретических работах, исследующих непосредственно поэзию, существуют различные мнения. Одной из причин расхождения во мнениях оказывается вопрос, в какой мере

с лирической поэзией, являющейся выразителем внутреннего мира, личных чувств и раздумий, могут соотноситься произведения, созданные в повествовательном стиле, т.е. основу которых составляет событие, а в развитии сюжета действуют персонажи, потому что эти качества принадлежат эпическому роду литературы, а не лирическому. Данная проблема стала предметом анализа в ряде исследований ученых, посвященных классификации видов лирической поэзии, её особенностей, в том числе В. В. Виноградова [40], Б. В. Томашевского [227], В. М. Жирмунского [58], Г. Н. Пospelова [159], Т. И. Сильмана [194], Л. Я. Гинзбурга [48]. При этом необходимо обратить особое внимание на два момента. Во-первых, как отмечает Г. Н. Пospelов: «Художественная речь со всеми своими разновидностями – это одна из сторон ф о р м ы литературных произведений. А родовые их различия лежат гораздо глубже, и представляют собой... один из аспектов их с о д е р ж а н и я» [159, 158]. Данное утверждение теоретика является постулатом, потому что повествовательное слово может существовать в структуре всех художественных родов – эпического, драматического, лирического, и не является их важнейшим признаком, определяющим их родовую принадлежность, т. е. они «...представляют собой... один из аспектов их с о д е р ж а н и я», и поэтому, будучи использованными в структуре лирического произведения, не могут изменять специфику лирического рода. Во-вторых, события, сюжет и персонажи лирической повествовательной поэзии отличаются от подобных элементов произведений эпического, драматического родов; они не развиваются до той степени, как в этих группах произведений, не достигают совершенной индивидуальной формы, оставаясь как контуры, помогая в обосновании чувств и раздумий, содержания произведения, т. е. выполняют вспомогательную функцию. Помимо этого, в произведениях лирической повествовательной поэзии существуют рассказ, разные личности, но всегда чувства и раздумья превалируют над ними, а из рассказов и событий, в

большинстве случаев, выводится обобщающее заключение, отображающее мысль произведения.

Самой существенной особенностью лирической повествовательной поэзии, выделяющей ее среди других видов – медитативной, медитативно-изобразительной, описательно-изобразительной – считается то, что центральным в ней является предмет, отдельная личность в статичном или движущемся состоянии, воспроизводящиеся в неограниченном временном отрезке. Предмет, индивидиум, события и действительность в целом становятся объектом лирических чувств и переживаний личности стихотворения на протяжении различного времени, будучи в постоянном движении и изменении. Ввиду того, что эти преобразования происходят на протяжении длительного времени, а не краткого, определенного отрезка, появляется необходимость более полного их отображения, что становится причиной усиления роли повествования в таком виде поэзии. Как известно, повествовательность присуща эпическому роду, изображающему социальную действительность, а не лирическому роду, выражающему социальное сознание. Но повествовательность лирической поэзии в корне отличается от эпической, ибо в ней развитие художественной действительности не изображается так, как в эпических произведениях, с её помощью передается общее эмоциональное впечатление субъекта стихотворения от отображаемой действительности, тогда как это общее эмоционально-чувственное переживание в эпических произведениях является следствием изображаемой действительности.

Другим отличием повествовательности лирической поэзии от эпической заключается в том, что в ней действительность и изображаемое событие не описываются во всей полноте и подробностях, а очень кратко, только в соответствии с выражением лирической мысли. Событие и действие лирической личности повествовательной поэзии как бы выхватываются из своего естественного развития, но и в таком состоянии они представляются

самостоятельными, совершенными, потому что присутствие лирической личности в них реально ощутимо. Но, вместе с тем, повествование в этом виде поэзии остается лирическим и не приобретает эпических, даже лиро-эпических черт, ибо другая его особенность – краткость – сохраняется. Роль подробности повествования в нем выполняет экспрессия выражения.

Вполне естественно, что лирическая повествовательная поэзия, как и все другие виды поэзии, может быть изобразительной, но во всех случаях в ней ощущается процесс развития лирических раздумий. Соотношение между наличием или отсутствием изображения, эмоциональных раздумий и повествования в каждом конкретном случае проявляется по-своему, что создает композиционную основу стихотворения. Таким образом, наличие личности, сюжета или же их отсутствие придают каждому стихотворению свою специфику.

Лирическая повествовательная поэзия в таджикской классической литературе в большинстве случаев создавалась в форме месневи с рифмовкой **аа, бб**, но не самого месневи, являющегося эпической или лиро-эпической формой, так как его порядок рифмовки простой, соответствующий повествовательному стилю, не составляющий трудности для нахождения рифмы, ибо каждый новый бейт может иметь новую рифму. Самые лучшие образцы лирической повествовательной поэзии в классической таджикской литературе имеются в творчестве Саади Ширази в его «Бустон»-е и «Гулистон»-е. Множество рассказов «Бустон»-а принадлежат этому виду поэзии. Среди них можно найти примеры малых и больших размеров этого вида с рифмовкой месневи. Например, в первой главе «Бустон»-а имеется повествовательное стихотворение Саади, состоящее всего из трех двустиший, начинающееся строкой «Слышал, что Джамшед благородный...» [320, 172], после которого приводится рассказ, тоже принадлежащий этому лирическому повествовательному виду, но состоящему из 22 двустиший, начинающихся строкой: «Слышал, что благородный Дарья... » [320, 173].

В «Гулистон»-е Саади обращается к этому виду в зависимости от содержания и создаёт его не только в форме месневи, но и в другие формы, в частности *қитъа* (отрывок, жанр поэзии), разные формы четырехстрочной строфы. К примеру, в первой главе рассказ о низкорослом царевиче заключается двумя бейтами повествовательной поэзии:

Слышал ли ты, мудрый тощий
Сказал однажды толстому глупцу:
«Арабский конь, если даже немощный,
Все же лучше чем стояла ослов [320, 51].

В третьей главе «О любви и молодости» рассказ о Лейли и Меджнуне Саади завершает лирическим повествовательным стихотворением, состоящем из 10 бейтов месневи и начинающемся нижеследующим бейтом: «Был молодой влюбленный, добродетельный, // Который был в лодке с приятной любимой...» [320, 120]. Следовательно, лирическая повествовательная поэзия может охватить самое разнообразное содержание. Различные ее виды – реалистический, романтический, символический и т. д. – часто встречаются и в творчестве других таджикских классических поэтов, в том числе в “*Маснави маънавӣ*” («Духовном месневи») Джалолиддина Балхи. Данный вид занимает особое место в творчестве поэтов-суфиев, арифов, так как является очень удобной формой для высказывания мудрых истин посредством реалистических, символических рассказов и притч. Поскольку эта проблема требует отдельного, подробного исследования, выходящего за рамки данной работы, автор ограничивается этими краткими замечаниями.

Лирическая повествовательная поэзия, к которой относятся такие стихотворения, представляющие ее разнообразные виды и отражающие различные темы, как «Воля Зейнаб» (1939), «Гиссарская долина» (1940), «До

свидания, дорогая мама» (1941) «Невеста из Москвы» (1945), «Орел» (1946), в творчестве Мирзо Турсунзаде чаще встречается в первой половине XX века. Относительно вышеназванных стихотворений необходимо отметить только то, что они для Мирзо Турсунзаде служили подготовкой к написанию последующих стихов этого вида, заложивших основу для формирования цикла «Индийская баллада», большинство стихов которого являются повествовательными. Данный цикл стихов в свое время принес Мирзо Турсунзаде славу за пределами страны. В пятидесятые годы им были созданы стихотворения «Известный рассказ» (1950), «О человеке, иногда выносящем, иногда не выносящем шутку» (1952), «Электричество и семья» (1952), «Мигрант» (1952), «Лимон» (1952), «Очки» (1955), принадлежащие разным видам лирической повествовательной поэзии, посвященные внутренним и зарубежным темам. Эти стихи также следует считать подготовкой к овладению реалистическими приемами повествовательной поэзии, созданной в последствии, в основном, в форме месневи. Стихи «Золотое кольцо» (1960), «Клятва» (1961), «Три красавицы Востока» (1965), «Виноградная лоза и земля» (1967), «На книжном базаре» (1967), написанные в шестидесятые годы, по сравнению с другими повествовательными стихами, созданными ранее, имеют явное преимущество по значимости содержания, художественному оформлению и композиционному строению. Например, в стихотворении «Золотое кольцо» речь идет о том, что во время купания любимой в горной речке ее золотое кольцо уносит водой. Это простое, обыденное явление под художественным пером поэта превращается в интересное поэтическое событие. Чем оно достигается? Во-первых, безусловно, поэтическим видением и переживанием данного события, посредством которого отражается красота любимой, чувство любви поэта к ней, его человеческое отношение к горной речке, выраженное с использованием соответствующих художественных средств. Стихотворение удачно начато с кульминации события, что сразу приковывает внимание.

Если, предположительно, поменять местами первый и второй бейт, то стихи потеряют это свойство, особенно в оригинале, что свидетельствует о том, что стихи превосходно продуманы в композиционном плане. Во втором бейте в оригинале в словах “*оббозӣ*” и “*об бозӣ*” («плавание» и «игра в воде») использован каламбур. Сам сюжет стихотворения, изображающий плавание любимой в речке, для таджикской любовной поэзии шестидесятых годов был новым. Причина, понятно, в национальных и религиозных обычаях. Но, конечно, дело не только в событии, хотя с социальной точки зрения, т. е. равноправия женщины и мужчины и особенностей светского общества, оно весьма значимо. Само по себе событие не становится поэзией, для того чтобы оно стало поэзией, необходимо его поэтическое видение и выражение, осуществлённое Мирзо Турсунзаде. В третьем и четвертом бейте изображается радостное плавание любимой, ее разнообразные игры с водой, в трех последующих бейтах с помощью таких средств художественной изобразительности, как олицетворение, уподобление, противопоставление, отображается живая, наполненная действием, запоминающаяся сцена:

И лишь догадаться ты сможешь тогда,
Что крепко ее обнимает вода.
Трепещет она, устремляясь ко дну,
Как будто ягненок у барса в плену [237, 64].

Перевод С. Липкина

В этих строках вода – река олицетворяется: как влюбленный, «крепко ее обнимает». В этом трепетании воды и любимой река уподобляется барсу, а любимая – ягненку в лапах барса, и когда кольцо теряется в воде, в настроении любимой, в противоположность прежней радости, появляется грусть (в оригинале: «Ушел радостный оттенок со счастливого лица»). В восьмом бейте появляется сам влюбленный поэт и говорит любимой:

Гуфтамаш: Эй чони ширин, ғам махӯр!

Садқаи сар гӯю биншин, ғам махӯр! [235, 64].

Обращение “*чони ширин*” («сладкая душа», «дорогая») в первой строке, которую дословно можно перевести: «Я сказал ей: О, дорогая, не печалься!», и “*садқаи сар*” («да станет это твоей жертвой») во второй строке, взятые из народно-разговорной речи, придают стихам особую теплоту и задушевность. Далее в двух бейтах опять же говорится о красоте любимой, а в последующих пяти бейтах – о речке, к сожалению, тоном агитатора, после чего стихотворение завершается. Однако, эти пять присоединенных бейтов выпадают из контекста, без них стихи намного выиграли бы в насыщенности и художественном совершенстве. Когда оригинал был сопоставлен нами с переводом Семёна Липкина, то выяснилось, что переводчик именно так и поступил, сократив эти агитационные строки, и написав, исходя из значения последних строк, новый заключительный бейт.

«Золотое кольцо» принадлежит к тому виду лирического повествовательного стихотворения, в котором имеется хоть и краткое, но реалистическое содержание, лирический персонаж – любимая, и автор – влюбленный. Стихотворение «Виноградная лоза и земля» тоже является повествовательным, но с ещё более кратким сюжетом, лирической личностью которого только один раз, в первой строке, выступает садовник, а остальные строки являются следствием действий из первой строки.

В лирическом повествовательном стихотворении «На книжном базаре» речь ведется от третьего лица. Оно также небольшое по содержанию, но выражено многословно и поэтому слишком затянуто. Стихи состоят из пятнадцати бейтов месневи, написанных хорасанским стилем, размером хазадж мусаддас махзуф (максур). В основе сюжета следующее событие: некий поэт приходит на книжный базар, чтобы узнать, какой спрос на его

книги. К сожалению, он узнаёт, что никто не спрашивает его книги, все хотят приобрести классику – Хайяма, Пушкина и т.д. Поэт, увидев это, задумался, почему его книги не покупаются, хотя, по его мнению, он близок к современникам. Но он не знал что:

Не знал он, бедняга, что будут и впредь

Бокалы сдвигаться, сердца пламенеть[237, 101].

Перевод Я. Козловского

В этом переводе Я. Козловского сокращены три незначительных бейта, отчего стихи выиграли в компактности и насыщенности.

Мирзо Турсунзаде в последние периоды своего творчества, по сравнению с прежними, не часто обращался к лирическому повествовательному виду, возможно, потому, что в эти периоды он, в основном, писал поэмы, основу которых составляет повествование. Этот вид, войдя в структуру его поэм, не проявился в отдельности, несмотря на то, что у него была к нему привязанность.

В лирической повествовательной поэзии рассказ и предание имеют свою специфику, отличную от эпической. Прежде всего, как было выше отмечено, данные виды короче по объёму, чем эпические, но с большей экспрессией чувств и переживаний и всегда в той или иной степени сохраняют свою философичность. В раздумье, выражающемся через рассказ, размышляющий – лирический субъект – тоже присутствует, иногда непосредственно, выраженный местоимениями (я, ты, он, она и т. д.), иногда и без выражения этими местоимениями. Самой существенной особенностью лирической повествовательной поэзии является то, что в ней запечатлевается среда, атмосфера и определенное время, в котором происходит действие. Таким образом, стихи избегают вторичности, общих тем «обо всем, но ни о чем», что часто встречается в таджикской поэзии первой половины XX века. В

конце сороковых и начале пятидесятих годов, когда Аминджон Шукухи определял свое место в современной таджикской поэзии, к сожалению, таких стихов «обо всем, но ни о чем» было множество. Но Аминджон Шукухи сравнительно быстро, чем другие поэты, преодолел этот недостаток, особенно в своей любовной лирике. Поэтому в те годы его любовная лирика имела огромный успех у читателей, потому что они изображали событие, действие вместе с лирическим чувством и переживанием в конкретной среде, месте и атмосфере. Стихотворения «Ты только забыла обо мне», «Унесла мое сердце, но оставила меня», «Симпатичная», «Хорошо знаешь», «Ожидание», «У моря» принадлежат к числу созданных в те годы и принесших новое веяние в современную таджикскую любовную лирику. Во всех вышеперечисленных стихотворениях теплые, душевные любовные чувства лирической личности выражаются в определенной ситуации, среде, атмосфере, что заложило основу их новизны и неповторимости. К примеру, в стихотворении «Ты только что забыла обо мне» в повествовательном стиле выражается любовное чувство в определенном месте, обладающем своими очертаниями и предметами. Поэт, рассказывая о том, что прошлым вечером он прошел по тем местам, где гулял с любимой – по берегам ручья и под деревьями – обращается к ней:

... Ты помнишь, одним вечером, там,
О чём мы оба, сидя, говорили.
Ты, дорогая, шутя, время от времени пошлёпала
Меня по лицу сломанной веткой базилика [330, 119].

Данные стихотворения Аминджона Шукухи в контексте поэзии пятидесятих годов прошлого века были неожиданными, потому что любовные стихи тех лет в большинстве случаев были надуманными, лишёнными конкретной, реальной предметной основы. Это новое

реалистическое направление в лирической поэзии появилось, во-первых, как внутренняя психологическая особенность и творческая потребность поэта, во-вторых, как результат изучения творчества русских поэтов, в частности, А. С. Пушкина и, особенно, М. Ю. Лермонтова. Как отмечает Н. Л. Степанов, один из исследователей поэзии А. С. Пушкина: «Реализм лирики Пушкина сказался прежде всего в подлинности ощущений и переживаний автора, в раскрытии всего богатства его личности» [216, 121]. Аминджону Шукухи, лирическому поэту по своей природе, не доставало именно истинности в выражении чувств и переживаний, реалистичности изображения вещественного мира, чему он научился у Пушкина и Лермонтова. Обращение А. Шукухи к творчеству данных поэтов было совершенно правильным и логичным, потому что, как пишет известный литературовед А. С. Бушмин: «Ищут в другой литературе и берут из нее прежде всего то, чего нет у себя. Берут чужое, но такое чужое, которое не противоречит собственным потребностям и возможностям, которое, следовательно, может стать своим» [38, 141]. Таким образом, в творчестве А. Шукухи утвердился и упрочился реализм в выражении чувств и переживаний лирической личности, что в последующем было применено в стихотворениях «Молодость и путешествие», «Ночь», «Только одна минута», «Добавление к старой истории», «Сель», «Иудино дерево», «Веселый ветер».

Лирические повествовательные стихи делятся на виды, они могут быть с реалистическим, романтическим, иносказательным сюжетом. Из вышеназванных стихов, к примеру, «Веселый ветер» написан в реалистическом, «Иудино дерево» – в романтическом, «Сель» – в иносказательном ключе. В них присутствуют различные субъекты: лирическая личность, автор, иногда событие рассказывается от имени третьего лица, повествователя. В стихотворении «Сель» рассказ ведется от имени повествователя, в нем нет ничьего вмешательства, поскольку поэт желал, чтобы его вывод для большей убедительности следовал из самого

события. Сель с самого начала олицетворяется – разговаривает, угрожает, проявляет надменность, заносчивость. Он все смывает, уничтожает на своем пути, и некий проходящий псевдоученый просит его, чтобы он не навредил ему, обещая взамен прославить сель на весь мир. Затем лжеучёный говорил: «Разбрызгивая слюну во все стороны, // Появилась старательно новая речка» [327, 48], но так как она быстро закончилась:

Он, пусть, ценою жизни, но не раскроется тайна,
Говоря, теперь об этом, таким образом, ведет речь:
Речка завидуя, с помощью ручейка
Проглотили эту молодую сель [327, 48].

Обратимся к другому виду лирической повествовательной поэзии, к стихотворению «Веселый ветер», состоящему всего из двух четырехстрочных строф, в котором автор присутствует только как наблюдатель лирического события.

С озорством веселый утренний ветер
Когда играл с коротким подолом,
Вдруг из двух, как форель колен,
Неторопливо поднял платье.

Неприлично было смотреть,
Опустил голову, как бы, раздумывая.
В одно мгновенье две рыбы ушли под водой,
Утренний ветер, спасибо тебе за озорство! [329, 177].

Как видно, событие, изображённое в стихотворении, может иметь место в жизни, оно не романтическое или иносказательное, оно неожиданное, но

обычное, которое может случиться в любое время. Повеял утренний ветер и поднял короткий подол платья женщины с ее колен. Свидетель события, исходя из приличий, опустил глаза. Простой рассказ, но поэзия, потому что очень простым способом, без лишних слов, показывает очарование красотой, подтекст которой – влюбленность. Содержание новое, стиль мягкий, пленительный, изобразительные средства свежие, смысл выражен с изящным юмором.

Источником современной таджикской лирической повествовательной поэзии в основном является сама жизнь, поэтому она многогранна и разнообразна, в связи с чем и занимает значительное место в творчестве поэтов, в большинстве своём опирающихся не на воображаемую, а на реальную действительность. Конечно, не одно из художественных произведений не создается без художественного воображения, которое можно разделить на две группы. Во-первых, художественное воображение, лежащее в основе события произведения, и, во-вторых, художественно оформляющее это событие. Их место и соотношение в каждом произведении могут быть разными, требующими в каждом конкретном случае своего определенного анализа. Из творчества Гафара Мирзо видно, что в нём значительное место занимает художественное воображение, лежащее в реальном жизненном событии. Поэтому он с первых периодов своего творчества в большинстве случаев обращается к повествовательному виду лирической поэзии. Например, стихотворения «В поисках счастья» (1951), «Последний знак» (1952), «Старец с тайнами» (1953), «Лук Рустема» (1955), «Груда камней» (1955), «Звезды» (1956), «Гора Чилдухтарон» (1956), «Сказание о воде жизни» (1956), «Сказание о Солнце и Луне» (1956), «Бальзам любви» (1957) являются лирическими повествовательными, относящимися к разным его видам. Основу стихотворения «Звезды» составляет народное поверье. Лирический сюжет этих стихов мог иметь место в жизни самого поэта Гафара Мирзо, потому что он воспитывался в

детском доме и мог услышать об этом рассказ воспитательницы. Однажды ночью, когда воспитательница рассказывала детям, что каждый человек имеет на небе свою звезду, дети, быстро посмотрев на небо, присвоили себе самые большие звезды. Однако воспитательница сказала, что эти большие звезды принадлежат тем, кто посвятил свою жизнь борьбе за счастье людей, а ваши еще маленькие, как вы сами. И если вы посвятите свою жизнь людям, то тогда и ваши звезды станут такими же большими. Лирический сюжет рассказывается от имени автора, который является одним из воспитанников. Заключает стихи наставление о том, что после себя нужно оставлять большие звезды.

Гафар Мирзо широко использовал возможности лирической повествовательной поэзии. В шестидесятые годы прошлого века, в период творческого расцвета и совершенства, им было создано множество лирических повествовательных стихов, посвященных разнообразным социально-нравственным, любовным темам, примером которых могут служить стихотворения «Румяное лицо, черное лицо» (1961), «Вопиющее невежество» (басня, 1961), «Легенда о дехканине и его сестре – весне» (1962), «Скрипка» (1962), «Пузырь» (басня, 1968). Вкратце рассмотрим стихотворение «От шутки до любви» (1962), содержание которого, взятое из повседневной жизни, представляет собой начало влюбленности. Оно создано на основе простого лирического сюжета, шутки и игры двух молодых людей, превратившихся в конце в любовь. Содержание стихотворения составляет шуточный рассказ, очаровывающий читателя своей игривостью. Стихи начинаются с изображения девушки-соседки, у которой «косички, как мышьи хвосты», «на лице веснушек вороха», «ее походка – прыгание», «две ссадины на ее коленях», никогда не заживающие. В таком же стиле говорится о заключении пари молодого парня с девушкой, по которому во время встречи она должна говорить ему «здравствуй», а он в ответ ей должен давать щелчок по носу.

Условье это состояло в том,
что каждый раз, когда я ее встречу,
я отвечаю на привет – щелчком
по кнопке носа, вздернутого кверху [120, 72].

Перевод С. Куняева

В данном стихотворении использовано много слов и выражений не поэтического стиля, естественно и с юмором отражающих чувства и переживания молодого парня, которые могут стать устойчивыми формулами любовно-шуточного стиля лирических стихов. Такое изменение смыслового оттенка слов, принадлежащих предметному прозаическому миру, если не отделять их от действительности, вносит свежесть и естественность в отражение чувств и переживаний субъекта, наполняя стихи элементами вещественного бытия. Лирический рассказ, таким образом, оповещает нас о том, что эти события продолжались несколько лет, пока «одним утром» вместо девочки, у которой «косички, как мышинные хвосты», перед молодым парнем предстала:

Как роза вдруг расцветшая весной,
от тайного сознания торжествуя,
она стояла молча предо мной,
как будто в ожиданье поцелуя [120, 72].

Перевод С. Куняева

В этих стихах совершенно новый лирический сюжет, до этого не встречавшийся в любовной лирике, поэтому чувство и переживание лирической личности – молодого влюбленного, со всеми средствами их

художественного отражения тоже обладают свежестью. В нем даже знакомые слова и словосочетания, выходя за рамки своих обычных, традиционных понятий, получают новый смысловой оттенок. Несмотря на то, что, например, в строках *“Турфа гуландом саломам бидод”*, *“Духтари рухсора чу садбарги тар”*, *“Чехраи софи чу табоширро”*, *“Гардани фавворае аз шиirro”* присутствуют слова и словосочетания *“гуландом”* («изысканная»), *“садбарги тар”* («свежая роза»), *“табошир”* («мел»); белизна, *“шир”* («молоко»), веками используемые в таджикской любовной лирике настолько, что даже стали шаблонными, в новой атмосфере и при не традиционном способе выражения мыслей, переживаний и эмоций, соединённых с шуткой и иронией, не представляются избитыми, скучными, а, наоборот, обновлёнными, необыкновенными, свежими. В классической поэзии слово *“табошир”* («мел») применяется для уподобления белизне, но в таджикской поэзии XX века, как нам кажется, оно использовано впервые. Уподобление шеи девушки фонтану молока тоже относится к числу новых средств изобразительности. Создание в двустишии *“Пошнаи қолиби чонкафиirro // Як сараки мӯй бубардошта”* [127, 111] – («Каблук – форму души – обуви // Немножечко приподнимая») метафоры души в виде каблука также является новаторским, поскольку простая, грубая бытовая вещь превращена в символ любовного стихотворения – самой изысканной формы лирической поэзии. В заключительной строфе лирический сюжет завершается неожиданным поцелуем, и возвещает о неосознанной любви, которая незаметно росла в душе молодого парня. При этом кораническое выражение *“кунфаякун”* использовано не в своем подлинном значении – всего сущего в мире, а в народном употреблении, означающем сокрушение и воссоздание всего сущего в мире, весьма уместного и завершающего стихи стремительно. Таким образом, новый любовный сюжет, чувство и переживание придают новизну и свежесть традиционным символам классической поэзии, утратившим свою прежнюю оригинальность, а деталям

вещественного мира, вновь входящим в поэтический арсенал, придают особенную красоту. Это придает лирической повествовательной поэзии, в которой описание, изображение и личность имеют определяющее значение, художественное своеобразие.

Два стихотворения – «Две привычки» (1980) и «Верный, как собака» (1983) – относятся к двум видам лирической повествовательной поэзии. Первое не обладает обычным сюжетом, написано на основе переживаний самого поэта, сюжет второго стихотворения реалистичный, рассказанный от имени третьего лица. Таким образом, в творчестве одного поэта в зависимости от замысла используются различные виды лирической повествовательной поэзии.

Лирические повествовательные стихотворения могут иметь реалистические, романтические, фантастические сюжеты, в которых действуют разные субъекты. В сюжете между субъектами происходят конфликты, которые, развиваясь, продолжаются на определенном отрезке времени и пространства. Поскольку эти конфликты развиваются не как в эпических произведениях и в своем кратком, сжатом виде выражают социальное сознание поэта, стихи принадлежат к лирическому повествовательному виду. Некоторые эпические поэты в начале своего творческого пути часто обращаются к этому виду, возможно, потому, что эпическое начало их таланта заставляет испытать себя в этом малом виде, чтобы потом создать большие эпические произведения. Несмотря на то, что в творчестве талант присутствует изначально, он все-таки требует опыта, особенно в создании крупных эпических произведений, поэтому эпические поэты интуитивно чувствуют необходимость с самого начала творческого усовершенствования работать в лирическом повествовательном виде. Подобная мысль возникает, в том числе и в процессе исследования творчества Мумина Каноата, который в начале своего творческого пути был более склонен к лирической повествовательной поэзии, а потом перешел к

лирическим, лиро-эпическим, собственно эпическим поэмам. Стихотворения «Новая луна» (1955), «Сон немецкой матери» (1955), «На пути верности» (басня, 1956), «Рассказ о водяном колесе» (1957), «Символ спасителя» (1958), «Трибуна поэта» (1958) являются лирическими повествовательными, относящимися к первому периоду творчества Мумина Каноата. Они значительно различаются между собой по типу сюжета, конфликта, роли субъектов, стилю повествования и изобразительности. Сюжет стихотворения «Новая луна» в целом сложен из выражения переживания в результате сопоставления состояния двух лун – небесной и земной, свободной и счастливой женщины – таджички. В этом стихотворении раннего периода творчества поэта явно чувствуется влияние «общих» стихов пятидесятых годов, возможно, этому способствовало то, что оно написано только на основе переживания, и если бы оно содержало событие, наверное, стало бы несколько конкретизированнее. Переживание передается от имени повествователя, в стихотворении нет субъекта, который совершал бы какое-нибудь определённое действие. Другое стихотворение, написанное Мумином Каноатом в том же 1955 году, – «Сон немецкой матери» – по сравнению с «Новой луной» содержательнее, художественнее. В нем вначале изображается ночь, затем рассказывается о горе и печали матери, у которой два молодых сына убиты на войне, о ее беспокойстве и терзаниях о будущем своего маленького ребенка, о сне, в котором она видит страшную гибель двух своих сыновей. Встав с криком, она успокаивается, увидев ребенка рядом с собой и услышав по радио голос Москвы, оповещающий о мире.

Самым интересным повествовательным стихотворением этого периода творчества Мумина Каноата является «Рассказ о водяном колесе» с увлекательным фантастическим сюжетом. В прежних изданиях стихотворение заключалось обобщением мыслей, изъятых поэтом из последних изданий. В этом стихотворении, состоящем из четырнадцати бейтов месневи, повествуется об истории простого мужика, который

однажды, путешествуя, не нашёл места, где привязать своего осла, и привязал его за уголок водяного колеса, а затем пошел спать. Но, проснувшись, он не нашел своего осла на месте, потому что «в полночь... встал сильный ветер», и, подняв бедного осла, бросил в сторону реки. Мужчина поторопился к «старухе» - «знатоку» и «изложил обстоятельства дела», чтобы она помогла его найти. Высказанная в пяти двестишестидесятих заключительная мысль, имеющаяся в прежних изданиях, была простоватой и явно присоединённой, поэтому поэт в расцвете лет почувствовал это и изъял её. Теперь заключительная мысль следует из содержания самого рассказа: простаки, к сожалению, для устранения своих трудностей обращаются к еще большим простакам и всю жизнь проводят в ожидании решения своей проблемы. Эта заключительная мысль более насыщенная, поэтичная, чем в ранее изъятых строках.

Лирические повествовательные стихотворения Мумина Каноата, созданные в шестидесятые годы XX века, в том числе «Звезды Кремлевской башни» (1962), «Сон Героя» (1964), «Гули Бодом» (Цветок Миндаля – кличка коня, 1966), «Доброе продолжение пути» (1966), «Казнь Восэ» (1966) резко отличаются в содержательном и художественном плане. О Восэ, народном герое, мятежнике, написано много стихов, однако стихи Мумина Каноата по своей сжатости, вертикальности развития лирического сюжета, динамичности и художественности являются одними из самых лучших. Стиль стихотворения повествовательно-изобразительный. В трех начальных бейтах вкратце изображается дворец шаха и без излишних разъяснений выражается отношение поэта к нему: «Дворец. Летнее место увеселение шаха, // Место казни безвинных «мятежников» ...[79, 67]. Фраза стихотворения «безвинные мятежники» отображает отношение поэта к осужденным. В третьем двестишестидесятих: «По середине виселица, // Восэ у подножия, // Устойчивый, как его гора Балджуван» [79, 68], это отношение проясняется в большей степени и указывает веру поэта в правдивость дела и

непобедимость воли героя. Сразу после этого изображается прекрасная фантастическая сцена, которая, не давая читателю времени для сомнения, возбуждает полное доверие к ней.

Однако Восэ является объектом симпатии не только поэта, но и горы, то есть и природа «вместе с ним», ибо он борется ради жизни, и соединение природы с героем совершенно естественно, поскольку она рождает жизнь. Таким образом, обрисовывается внутренний и внешний облик Восэ – безвинного мятежника, возвращенного самыми лучшими народными традициями (подтверждением тому является сцена, где Восэ перед тем, как сунуть голову в петлю, целует землю), устойчивого как гора. В последующих строках к этому образу добавляются новые штрихи. Поэт несколько не сомневается в том, что его фантастическая сцена достаточно убедительна, и поэтому реакцию площади выражает одним словом: *“Во ачаб!”* («О, как удивительно!»). Потом воин-всадник привязывает веревочную петлю к ветви чинары, чинара издает самый дорогой голос для героя – голос его дочери Гулизар, еще раз подтверждая этим единение природы и жизни с героем. В тот момент, когда шея героя оказывается в петле и рубашка сужается на его теле, лирический сюжет доходит до своей кульминации.

Это последний штрих, налагаемый на образ Восэ, показывающий его во всём величии. Смерть Восэ не равноценна его исчезновению, его смерть – это соединение с вечной жизнью, ибо царская чинара, с которой он сравнился телом и судьбой, является частью вечной природы.

В стихотворении «Доброе продолжение пути» (Владимиру Луговскому, 1966) воплощён лирический образ известного русского поэта Владимира Луговского с помощью повествования о его трудовой и творческой деятельности. В стихотворении изображается действительность двух времен – старое, побежденное, но изо всех своих последних сил старающееся отстоять себя, и новое, победившее, но еще не такое сильное, чтобы не опасаться своего врага. Это подтверждается изображением строительства

дороги, приобретшего широкое, всеобъемлющее символическое значение. Строительство дороги является только способом отражения созидания нового общества и поэтому в стихотворении на него указывается всего два раза, а в остальных случаях речь идёт о состоянии времени, внутренних переживаниях, эмоциональных размышлениях. Стихи начинаются с сожаления поэта о том, что «непобедимая арена борьбы Рустема, место пиршества Авиценны, Рудаки, Хайяма... стало полем воров... марионеткой времени» [79, 71], показывающее противоположное состояние этой страны в двух исторических периодах. Русский поэт приезжает сюда именно в такое время, пешком, по роду службы: как воин и как строитель дороги. Поэт влюблен в «ночь», потому что ночь часто ассоциируется с написанием стихов, но «вечер» вызывает у него тревогу, потому что связан с набегами врагов нового времени. И действительно, когда поэт был «в плену мелодий ... тайн ...расположенный к полетам... голосам»:

Вдруг дошел звук выстрела,
Бегущего коня.
Который бек прискакал к деревни без сторожа?
Пришло великое бедствие [79, 69].

«Той ночью ты подружился с пулей и ружьем, как со своим пером», – говорит поэт человеку, который приехал сюда с душой поэта и документами строителя дорог, но в данное время выполняет службу солдата. Неблагоприятное время стало причиной того, что человек, которого «природа выдающимся поэтом» создала, не вспоминает о поэтах и великой истории страны Аджам, где он только трудится и борется с врагами нового строя, тогда как:

Если даже в доме таджика ничтожно было имущество,

Но в каждой колыбели был Хафиз или диван

Хафиза [79, 70].

Этими словами поэт, не смотря на то, что страна в данное время находится в водовороте трагических событий, указывает на ее нерасторжимую связь со своей древней общечеловеческой культурой, что вселяет надежду на ее счастливое будущее, ибо народ, чтящий свою культуру, возвращается к ней.

Если ты с именем Хафиза входил в дом таджика,

Вдруг превратился бы лачуга таджика

в дворец из щедрости [79, 70].

И это, действительно, осуществляется, подтверждением чему являются строки: «Зимою // Смеется, вспоминая тебя, цветок миндаля, // Видишь, кулябский Мирзо завершает твой путь. // Благое продолжение твоему духу, // Благое продолжение твоему пути», где выражение «Зимою // Смеется, вспоминая тебя, цветок миндаля» [79, 71] приобретает и символическое значение, поскольку зима – символ трудной поры, а цветок миндаля – символ победы, цветения жизни.

В поэзии Кутби Киромы формы эпического восприятия мира и его событий, выраженные лирическими средствами, встречаются чаще. Как уже было отмечено, ни один литературный род не проявляется в чистом виде, в эпических произведениях присутствуют лирические свойства, в лирических – эпические, и в обоих могут присутствовать драматические черты. Хотя между эпическим и лирическим восприятием мира существует неизменное различие, но в процессе выражения посредством языка, стиля и средств художественного изображения оно проявляет исконную суть того или иного рода. Кроме того, сами события различаются по своему значению,

грандиозности, объёму времени и пространства, одни требуют подробного эпического изображения, другие – краткого, лирического. Однако каждый поэт, в произведениях которого большое место занимают события внешнего мира, обладает и эпическим восприятием действительности, проявляющимся в его лирических стихотворениях. Самой существенной чертой поэтического таланта Кутби Киром является то, что он в большей степени проявляет интерес к событиям внешней действительности и показывает внутренний мир в связи с внешним. Но сам Кутби Киром, как человек и поэт, является лирической личностью, ибо он со своим беспокойным, кипучим характером холерика, всеобъемлемостью чувств, переживаний и моментальной реакцией на все происходящее не мог не быть поэтом и лирической личностью. Поэтому то, что он видит и воспринимает из событий внешнего мира, по настоящему своей лирической природы моментально (быстрота, конечно, требует краткости, что является спецификой лирического рода), со всей страстью, эмоциональностью воплощает в стихи. Эта особенность прослеживается в стихотворениях первого периода его творчества, в частности, «Запах хлеба» (1962), «Живые сироты» (1962), «Украшение казахской степи» (1963), «Мои ровесники» (1964), «Любимая проходит по этой улице» (1964) (потом переименованное на «Сердце берет меня за шиворот»), «Чудо человеческое», «Беседа детей».

Данный вид в его поэзии отличается от произведений других его современников теплым, страстным лирическим повествованием, многокрасочным изображением, высоким и часто гиперболическим выражением. Его стихи легко узнаваемы, ибо порождены именно его поэтическим стилем. Стихотворение «Любимая проходит по этой улице», относящееся к начальному периоду его творчества, является в большей степени повествовательно-словесным, нежели изобразительным, однако западает в душу своей глубокой искренностью. От второй строки *“Бұи гулу бұи саҳар мекунад”* – («Она благоухает розой и ранним утром») веет

свежестью, относящейся и к любимой, и к раннему утру. Истертая метафора «розой благоухает любимая в соседстве с ранним утром» приобрела оригинальность. Гиперболизм стиля Кутби Киромы проявляется в строке “*Аз ҳарами моҳ назар мекунад*” – («Смотрит из святилища луны»), являясь одним из самых индивидуально-личностных качеств его поэтического стиля. «Святилище луны» – тоже новообразованная поэтом метафора, удачно использованная, указывающая на высокий статус любви и любимой.

В стихотворении «Спарилась каменная куропатка» (1968) автор вначале не показывает себя, говорит за завесой рассказа и только в конце проявляет себя как свидетель лирического события лишь одной фразой: “*Ман намедонам*” («Я не знаю»). В том, что поэт, будучи субъектом стихотворения, вначале, не обнаруживая себя, рассказывает лирическое событие, проявляется его мировосприятие и жизненная позиция, потому что его присутствие незримо ощущается и все чувства, переживания и волнения принадлежат ему.

На первый взгляд, в этом стихотворении рассказывается об одном простом событии. Некий охотник возвращается с дороги и, повесив «ружьё наклонно», уходит «с надеждой на осень», потому что «в это время года грешно стрелять» и «другой старец, ставивший сеть» и ловивший куропаток, «свернул свою сеть и положил в уголке» и «развязал узел силка». Затем изображается веселье и пир куропаток, а в конце поэт задумывается о том, каково будет положение осенью. Но что превращает это простое событие в поэзию, проникающую в сердца? Несомненно, эмоциональная чуткость, горячая любовь к миру природы, чувствующаяся за каждым словом повествования и изображения. Поэт олицетворяет куропаток, употребляя такие выражения, как “*сармастанд*” («опьяненные, веселые»), “*базм барпо мекунанд*” («организуют пир»), “*ханда мерезанд*” («смеются»), относящиеся к человеку. В результате охота человека становится похожей на охоту за существами, имеющими личность, похожими на людей, что

абсолютно невозможно не только с точки зрения поэта, но и всеобщей. Это один из способов придать повествованию эмоциональную чувствительность, душевность. Умело использованы риторические фигуры – *тарсеъ* – в двустишии “*Ханда мерезанд дар гулзорҳо, // Хона месозанд дар гулхорҳо*” [96, 44]– («Смеются в цветниках, // Вьют гнездо среди цветов и шипов»), где созвучные и соразмерные слова “*ханда*” – “*хона*”, “*мерезанд*” – “*месозанд*”, “*дар гулзорҳо*” – “*дар гулхорҳо*” придают стихам певучесть, мелодичность, соответствующие радостному жизненному настрою. В результате риторическая фигура *тарсеъ* приобрела дополнительную функцию яркого выражения мысли для более экспрессивного отображения содержания. Любовь поэта к миру природы выражается разнообразными способами. Например, в строке «В душе жестокого охотника появилось милосердие» [96, 44] наряду с указанием на жестокость охотника вызывается чувство любви и сострадания к объекту этой жестокости, прекрасному компоненту природы – куропатке. Или же в этих строках:

Старик, ставящий сеть, осенним днем,
Прекрывая родники,
Ставил сеть обмана,
Живыми отрезающий цыплятам головы
Дружелюбным тоном... [96, 44].

Такие действия «старика, ставящего сеть», как «ставить сеть обмана», «живым отрезать цыплятам головы», да еще «дружелюбным тоном», что, конечно, является сарказмом, как, например, в поговорке “*душманро бо шакар куштан*” («уничтожать врага сахаром»), то есть уничтожать врага хитростью. Это, с одной стороны, характеризует «старика, ставящего сеть», с другой стороны, к жертвам этих действий, являющихся частью живой природы, пробуждают заботливость. Хотя в этих строках нет намека на

наличие поэта, но его душевное присутствие чувствуется во всём подтексте, ибо изображается лирическое состояние.

Данное стихотворение состоит из 32 строк *нимой*, написанных размером рамал, но только в 26 строке личность поэта проявляет себя.

Я не знаю осенней порой,
Чем завершается дело,
Кому повезет.
Но я рад сейчас тому, что пуля и сеть
Удалились, удалились из ряда,
Спарилась каменная куропатка,
Настала весенняя пора [96, 45].

Стихотворение заключается надеждой поэта на то, что «завершение дела» осуществится победой природы. Этот мотив надежды звучит во всем творчестве Кутби Киромы, в повествовании, эмоциональных размышлениях всех субъектов его поэзии, являясь своей образной чертой его поэтического мировосприятия. В этой связи следует отметить, что эмоциональные раздумья поэта в анализируемом стихотворении выражены посредством повествования, изображения деталей вещественного мира. Изображение здесь в основном двоякое: изображение действия и панорамное изображение. Стихотворение начинается с выражения того, что «В сердце жестокого охотника появилось милосердие» [96, 44], и он, повернув назад, «Свое ружье, повесив дулом вниз, ушел» [96, 44]. После изображения действия со строки «Теперь спарились куропатки и радостные» [96, 44] начинается изображение состояния радости, полета, устройства пира, «смеха» куропаток и кипения родников. Совершенно естественно, что оба эти типа изображения появились из наблюдений за предметным миром. Предметы здесь тоже разделяются на два типа: предметы, принадлежащие миру природы, такие как родник,

ручейки, куропатки, цветник, шиповник, душица, гора, кустарники, солнце, и другого типа, являющиеся результатом культурной жизни человека, то есть ружье, сеть, силок, четки, пуля, совместно создающие соответствующую атмосферу для экспрессивного выражения повествовательным способом чувств лирической личности.

Данное стихотворение еще и потому типично для Кутби Киромы, что оно относится к существенному кругу тем его поэзии – деревни, среды, и если еще шире, то долины Зеравшана, которые в последствии займут основное место в его творчестве. Это с тематической, содержательной стороны. А в плане формы его типичность проявляется в стиле, языке, очень близкого народному разговорному языку, примеры чего можно проследить на протяжении всего стихотворения. Уже в первой части:

Бар дили сайёди бераҳм (?) раҳм омад,
Гашт аз раҳ ин пагоҳ,
Милтиқашро сар нишеб овехт, рафт,
Бо умеди тирамоҳ.
Гуфт: «Дар ин фасли сол,
Тирандозӣ убол» [96, 44].

В сердце жестокого охотника появилось милосердие,
Этим утром он повернулся с пути,
Повесил свое ружье дулом вниз, ушел,
С надеждой на осень.
Сказал: «В эту пору года,
Стрелять грешно».

Если в фразе *“Бар дили сайёди бераҳм (?) раҳм омад”* – («В сердце жестокого охотника появилось милосердие») не принимать во внимание

предлог “бар”, который использован вместо “ба” по требованию размера аруз, то весь стиль повествования является народным. И в других строках слова и словосочетания “гаит аз рах”, “милтиқаиро сар нишеб овехт, рафт”, “бо умеди тирамоҳ”, “тирандозӣ убол” в большей степени относятся к народному разговорному языку, а не письменному литературному. Даже вместо литературно-книжного слова “вабол” или “вубол” использована его народно-разговорная форма “убол”. Правда, эта форма слова употреблена для обозначения языка персонажа стихов – охотника, но могла быть использована и просто так, поскольку в стихотворении большая роль принадлежит народному разговорному языку. Этот языковой и изобразительный стиль в последующие периоды творчества Кутби Киромы сочетается со стилем классической поэзии, год от года формируясь, совершенствуясь, становясь самой характерной особенностью его поэтического стиля. Таким образом, для повествования, выражения лирических эмоциональных раздумий, предметно-изобразительного отражения своих чувств и переживаний поэт часто и умело использует ресурсы народного языка.

Лирические повествовательные стихотворения занимают значительное место в творчестве Кутби Киромы, представляя собой превосходные образцы этого вида поэзии. Они имеют разнообразную тематику и содержание, однако социальная тематика превалирует над другими и количеством, и качеством. Стихотворения «Мои дети играют в войну», «Память солдата», «Плот», «Воспоминание», «Холик-прививщик», «Глаза души» принадлежат к этому виду и лаконичными, эмоциональными рассказами и страстными переживаниями выражают различные темы современной социальной жизни нашего народа.

В шестидесятые годы XX века, время восхождения Лоика на поэтическую авансцену, роль личности в обществе и литературе, отражающей социальное, культурное состояние общества заметно

увеличивалась. Это оказало влияние не только на все виды поэзии вообще, но и на виды лирической поэзии, например, ее повествовательный вид, что прослеживается в усилении роли личности автора. Во всех видах поэзии Лоика роль субъекта лирики – лирической личности, поэта, автора, повествователя очень заметна, что, безусловно, с одной стороны, является доказательством чисто лирической сущности его поэтического таланта, а с другой стороны, возрастания роли индивида в обществе и увеличения значимости внутреннего мира личности. Если рассуждать в целом, ядром большинства лирических повествовательных стихотворений Лоика является человек со своими различными индивидуальными качествами, вокруг которого вращаются все события, чувства и переживания. Показать мир под углом зрения личности является одной из черт мировосприятия данного поэта. Обратимся к стихотворениям, в которых субъектом является личность самого поэта, проявляющаяся в различных обликах и повествующая о событиях своей реальной и духовной жизни, в частности, стихотворениям «Наставление матери», (1960), «Воспоминание о детстве» (1976), «Вокруг скатерти Навруза» (1977), «Согдийцы, когда приходили в гости к друзьям» (1979), «Беспечное время моего детства» (1979), «Костоправ» (1986), «Своя рука» (1988), «Мама, о моя не повидавшая мир, мама» (1989), написанным на протяжении почти тридцати лет, в которых роль поэтической личности с каждым годом становится ярче и значительнее. В стихотворении «Наставление матери», относящееся к ученическому периоду деятельности поэта, повествуется о наставлениях матери, которая хочет воспитать свое дитя, призывая следовать по пути праведных. Сюжет стихотворения составляет не событие, а воспоминание сына о наставлениях матери, внушающей ему начинать все дела с правой руки, ночью ложиться на правый бок и т. д., что имеет нравственную направленность. Это короткое стихотворение состоит из четырех четырехстрочных строф, в которых сын повествует о матери.

«Воспоминание о детстве» относится к другому виду лирического повествовательного стихотворения, имеющего развёрнутый лирический сюжет, который может произойти в действительности, ибо такие события часто происходят в жизни пастухов. Стихотворение в связи с развёрнутостью сюжета создано в пятнадцати четырехстрочных строфах, написанных размером хафиф мусаддас махбун аслам со стопами **фоилотун мафоилун фаълун** и порядком рифмовки **абвб, гдед**. В начальных строфах повествуется о том, как сначала с неохотой, но потом с «влечением и старанием» повествователь в детстве шёл пасти отару овец. Видно, что повествователь – будущий поэт, потому что его взгляд на окружающую среду поэтический, и его «влечение и старание» пасти овец, сводящееся к тому, чтобы собирать цветы на холмах для матери и поиграть с барашками, воспроизведено художественно. В третьей строфе рассказ об этих прекрасных детских желаниях продолжается:

Чтобы некоторое время на горных высотах
Увидеть место схода снежных лавин.
Заплетать косы водопада,
Задумчиво посидеть на скале [317, 287].

Во втором превосходном двестишии повествователь, на наш взгляд, хочет намекнуть на то, что малолетний пастух – это будущий поэт, или же эту задумчивость резко противопоставить последующему трагическому состоянию, чтобы добиться сильного эффекта. Однако это тот случай, когда «красота красот» несколько претит вкусу, потому что уводит реалистичность события в романтическое русло, становясь к тому же причиной некоторой замедленности динамично развивающегося сюжета. Затем идет описание горных пейзажей в тот день, когда после дождя «Жемчуг и кораллы полились на поля») и «Свободно паслись барашки...» [317, 287], «Весело

паслись барашки») и «Овца на одной стороне облизывала с любовью // Своего новорожденного барашка» [317, 287]. В седьмой строфе ситуация неожиданно меняется, встряхивая человека и бросая его из состояния покоя в трагическое, уничтожающее:

Неожиданно спустился с небо
Гриф, унес барашку в когтях,
Овца вздрогнула и завопила,
Что ж, я страдала ради тебя?! [317, 287].

В пяти последующих строфах изображается сцена, в которой за тенью улетающего грифа бежит овца с горем, ненавистью и надеждой освободить своего барашка, а за ней мальчик-пастух, чтобы остановить овцу от бесполезного преследования. Стиль повествования в соответствии с состоянием напряженный, краткий. К сожалению, появляется обрыв, куда падает тень барашка, и овца бросается за ней в обрыв. Это трагический конец бедной овцы, случившийся в силу материнской любви. Мысль стихов понятна, никакая опасность и трагедия не могут остановить материнскую любовь. Повествователь выносит для себя из этой трагедии и другое заключение: законы жизни являются жестокими. Когда после этого ужасающего исхода и своего плача навзрыд он пришел в себя, то увидел, что было «небо беспечно». Однако повествователь говорит: «Гриф в тот день вместе с барашком // Будто унес и мое детство...» [317, 289], утверждая, что произошло первое понимание безжалостности жизни, в борьбе с которой человек взрослеет. Выражение нравоучения в заключение также является одной из особенностей повествовательной поэзии, удачно выполненное в данном случае. Анализируемое лирическое повествовательное стихотворение содержит лирический развёрнутый, совершенный сюжет-воспоминание, состоящий из пролога, завязки события, развития, кульминации и развязки,

рассказанный устами поэта. В этой связи проанализируем другое лирическое повествовательное стихотворение, содержащее шесть кратких сюжетов. «Молитвы и дороги» (1988) – белый стих без определенной системы рифмовки, состоит из десяти частей разного объема, самая подробная часть составляет 27 строк, а самая краткая – 5 строк. В этом стихотворении повествуется о шести встречах поэта, находящегося за рулем автомобиля, с путниками на дорогах. Вначале, кажется, что эти события не очень важные, но мастерство поэта заключается в том, что в ходе рассказа читатель незаметно подводится к значительному нравственно-философскому заключению. Так как содержание стихотворения основано на морально-этических нормах народа, таких как получение благословения, почитание пожилых, помощь нуждающимся, стиль имеет оттенки народно-поэтического языка. Поэт повествует о том, что на дороге «красивая девушка» и «пьяный, падая и вставая», «плотный мужчина..., суровость фигуры которого // наполняет весь проспект // и дым его сигареты // становится ореолом вокруг луны» [317, 433], просят его довести, но он не выполняет их просьбу. В конце каждой просьбы объясняется причина отказа, обоснованная с нравственной точки зрения и поэтически логичная. Например, просьба «плотного мужчины» отвергается потому, что «у него из более человеческих, // нет в душе даже вздоха», и это заключение является закономерным следствием картины, изображённой поэтом. В этом стихотворении поэтом, находящимся за рулем автомобиля, три просьбы отвергаются, а три принимаются, из которых особенно запоминаются две последние, относящиеся к «сгорбленной старухе» и «изогнутому старцу». В частности, благословение старухи, высказанное в традиционном народном стиле, и ее состояние после того, как поэт довез ее до жилища, отражены очень реалистично и эмоционально.

В этом лирическом повествовательном стихотворении, содержащем лирические раздумья и изображение, иногда называются детали

вещественного мира, как, например, проспект, дым сигареты, плетёная корзина, морковь, репа, борода, посох, с целью полнее отразить атмосферу события. Иногда, совместно с прилагательными они описывают состояние объекта, который в данном случае является человеком. Например, “*дўшизаи қашанг*” («красивая девушка»), “*чашмони хуморбаста*” («томные глаза»), “*марди ғалча*” («плотный мужчина»), “*нурбадан*” («полнотелый»), “*шикамдамида*” («выпуклый живот»), “*қомати заминбўс*” («согнутая до земли фигура»), “*чашмони обрав*” («слезящиеся глаза»), “*модари пири ларзон*” («старая дрожащая мама»). В этих многочисленных деталях, служащих для создания атмосферы стихотворения, интересны их разнообразие, роль в жизни каждого объекта, индивида стихов. В них показаны разнообразные оттенки слова в выражении состояния, мастерское использование слов, распространенных в народном языке, отлично характеризующих человека. Все эти изобразительно-выразительные средства служат смысловой и художественной наполненности стихотворения. Несомненно, такому полному выражению соответствующего содержания способствовала и свободная форма стихотворения, состоящая из размеров аруза и привычной рифмовки.

Всё вышеперечисленное использовано не только ради подробного изображения среды, индивидов и лирического события, а для того чтобы незаметно, естественно и логически, а не заранее продуманно, вывести философское заключение. Несмотря на то, что эти разнообразные детали существуют в отдельности, они не разбросаны, а вместе создают почву, на которой всегда будет цвести духовно-нравственное дерево жизни народа. Исходя из этого, поэт предостерегает тех, кто забывает об источнике, орошающем корни этого дерева, – народной мудрости. Данная мысль хорошо выражена в разговоре между поэтом и «изогнутым старцем». Когда старец, довезённый до дома, ищет в кармане деньги, чтобы оплатить проезд, то слышит, что поэт просит взамен благословения. Вот что происходит с ним в

этот момент: «Он свой посох // от поспешности // роняет на землю // и раскрывает руку благословения: // «Счастливого пути, сынок, // спокойно иди, красивым возвращайся! // Счастливого пути, // медленно иди, постоянно иди! // Если бы таких, как ты, благодетелей // на дорогах мира // было много, // то спина небосвода, // как моя спина, // не была бы сгорблена // из-за тяжестей, перегрузов...» [317, 435].

В этом отрывке действие старца, который «...свой посох // от поспешности // роняет на землю // и раскрывает руку благословения», прекрасно отображает его психологическое состояние. В строке «... Свой посох // от поспешности // роняет на землю» одно невольное движение без слов показывает все положение старца, у которого в кармане, может быть, было очень мало денег, или вообще не было, но «я» поэта, сохраняя приличия, об этом ничего не говорит и показывает его состояние одним движением. Таким образом, вся литература в целом и поэзия в частности основаны на деталях. Смысл в том, что доброта – основа человечности, независимо от того, мало её или много, ибо тот, кто не делает маленькое добро, не способен и на большое. И если бы люди взяли друг друга за руки, то никто не был бы изогнутым и опавшим. Исходя из этого, поэт в конце заключает, что его «от пристанища к пристанищу // ...благословения старцев, // старцев мудрых, праведных» [317, 435], что является отражением философии народной жизни.

В творчестве Лоика имеются еще и другие виды лирических повествовательных стихов, в том числе в которых личность поэта отсутствует, например, стихотворения «Вознаграждение» (1964), «Караван гор» (1968), «Встреча солнца» (1976), «Молитва дождя» (1981), с аллегорическим сюжетом – «Два матчинца в овринге» (висячие мостики-проходы на отвесных участках горных троп, (1982), «Развод Марзича», с реалистическим сюжетом – «Душа матчинца», анализ которых позволяет раскрыть новые особенности этого вида поэзии.

Ни один литературный вид не проявляется в чистом виде, в каждом художественном произведении их свойства взаимопроникаются в разной степени. Особенно в XX веке, когда взаимопроникновение литературных видов и жанров стало своеобразием литературы этого времени, неизменно развиваясь и расширяясь. Таким образом, особенности каждого вида сопрягаются в их внутренней форме, что наблюдается и во внутренней форме лирической повествовательной поэзии. Например, в современной таджикской лирической повествовательной поэзии прослеживаются элементы медитативной поэзии, в результате чего в повествовательной поэзии может появиться еще и медитативно-повествовательная поэзия, в которой по сравнению с чисто повествовательной поэзией элементы описания и изображения встречаются в большей степени. Такой вид лирической повествовательной поэзии, в которой значительную роль играют лирические раздумья, описания и изображения, часто встречается в творчестве Бозора Собира. Причина этого в том, что Бозор Собир является поэтом изобразительного характера и повествование облекает в изобразительную форму, а не оформляет словесными выразительными средствами. Эта особенность его лирической повествовательной поэзии, в которой имеются и лирические раздумья описательно-изобразительного характера, встречается с первого его сборника стихов «Узы» (1971), в стихотворениях «Возвращение», «Чинара», «Возвращение птицы». Это свойство его поэзии усиливается, развивается в последующие годы, примером чему могут служить стихотворения «Дождь», «Солдат», «Смотря в зеленый край горизонта», «Утро весны», «Упал с дерева тени», «Иосиф», «Лачуга матери», где повествование всегда совмещено с описанием, изображением и лирическими раздумьями субъектов стихотворений.

Стихотворение «Возвращение» написано Бозором Собиром в шестидесятые годы, после его возвращения из служебной поездки в

Афганистан. Это рассказ о возвращении из служебной поездки на Родину, совмещенный с описанием, изображением соседней страны, пейзажей дорог, любви и гордости за свою Родину, выраженных в лирических раздумьях поэта. Поскольку в данном стихотворении повествование превалирует над другими элементами, это позволяет отнести его к виду лирической медитативно-повествовательной поэзии.

Слабый шелест пшеничного поля
Напоминает давнего друга,
Сверчки всю ночь на дальнюю дорогу
Наставляют меня [202, 27].

В данной строфе такие элементы вещного мира, присутствующие в ночной среде, как пшеничное поле, сверчки, называются не изобразительными средствами, а звуками, отображающими слабый (*“бемадор”* в народном языке – слабый) шелест пшеничного поля и наставляющий голос сверчков, то есть в этих строках звуки, являющиеся одним из видов описания, присутствуют в повествовании. В других строках повествование также совмещается с описанием, изображением, в том числе, *“роҳ торик”* («дорога темная»), *“даштҳо торик”* («степи темные»), *“ситора чашмандоз”* («звезда мигающая»), *“теппаҳо сангистон”* («холмы каменистые»), *“Фараҳ беқарораку густох”* («Радость беспокойная и дерзкая»), *“...навниҳолаки сарпаст, //* («... низкое молодое деревце»), *// Духтари бофарогати ҳомун”* [202, 27-28] – («Отдыхающая дочь степи»). Данные описания-определения присутствуют наряду с повествованием, как и в других строках. Лирической личностью этого стихотворения является сам поэт, выступающий в роли повествователя. Лирический сюжет образован, в основном, из рассказа о возвращении, лирических описательно-

изобразительных раздумий и переживаний, возникающих от увиденных в дороге вещей и пейзажей.

В стихотворении «Дождь» повествователь, которым является сам поэт, под звуки «мелкого теплого дождя» вспоминает свою деревню и повествует о нескольких личностях и событиях. Это стихотворение состоит из тринадцати четырехстрочных строф с перекрестной рифмовкой. Шесть начальных строк составляют лирический пролог, образующий начало повествования: «Шел мелкий теплый дождь, // Промывал стекла окон, // Наполнял песней улицу, // Смывал пыль с трав. // Из земли доносился запах пыли, // Увлажнялись свежие тюльпаны» [205, 93]. Во втором двустишии второй строфы появляется первая лирическая личность – девушка-ровесница поэта, являющаяся первой его детской любовью. Третья строфа выражает переживания поэта о его детской влюбленности, четвертая и пятая строфа – о деревне и ее людях. Далее вспоминаются старик, связывающий хворост и просеивающий палисадник, старуха, занятая выпечкой кулчи (маленькая лепешка), ребёнок, звонивший в школе, бегущий и падающий ребёнок и т. д. Это реалии детства поэта, и воспоминания о них обоснованы с бытовой и психологической стороны. В четырех последующих строфах речь идёт о социальной действительности, повествуется об Ахмаде – деревенском почтальоне, его военном прошлом (участие в Великой Отечественной войне 1941-1945 г.г.) и службе после войны. В десятой строфе повествование о событиях заканчивается, но стихи продолжают еще в трех строфах в форме выражения раздумий.

Данное стихотворение состояло из тринадцати четырехстрочных строф, что немало для лирического повествовательного вида, однако, такой вид может иметь и очень короткую форму, например, как стихи «Утро весны», состоящее всего из двух четырехстрочных строф. В первой строфе изобразительным повествованием показан полет весенним утром одинокой птицы, отделенной от стаи, которая в глазах поэта представляется письмом

от далеко находящегося любимого человека. Но когда поэт в заключительной строфе говорит о том, что с ним произошло после наблюдения этой сцены, стихотворение получает символическое звучание, выражающее состояние одинокого поэта, оказавшегося вдалеке от своей любимой. Таким образом, независимо от объема стихов элементы повествования и выражения лирических описательно-изобразительных раздумий, соединяясь, создают между лирической повествовательной и лирической медитативной описательно-изобразительной поэзией вид, который можно именовать лирическим повествовательно-описательно-изобразительным видом.

Стихотворение «Иосиф» написано на основе библейской притчи об Иосифе, сыне пророка Якова, и является чисто лирическим повествовательным стихотворением. Являясь пересказом известной притчи, стихотворение состоит из тридцати трех бейтов месневи. Что касается его художественных достоинств, то оно является только пересказом, ничего нового в нем нет. Это стихотворение в творчестве Бозора Собира является исключением, потому что почти во всех его лирических повествовательных стихотворениях имеются элементы описательно-изобразительных раздумий. Как нам кажется, повествование с элементами описательно-изобразительных раздумий должно использоваться для создания новых смыслов. Повествовательная структура стихов служит как средство формирования представления поэта о времени и пространстве, находящихся в центре его эмоционально-чувственных раздумий. Поэтому в процессе повествования поэт в каждом событии и предмете, становящемся объектом описания и изображения, ищет и видит свое отражение. Стихотворение «Лачуга матери» (1998) являет собой образец такого повествования, где каждый предмет, становясь объектом порождения эмоциональных чувств поэта, наряду с выражением лирических раздумий показывает и его идеологическое представление об определенном времени и пространстве. Это стихотворение содержит шестьдесят строк, самая малая часть состоит из четырех, самая

большая – из семи строк, имеющих свободный порядок рифмовки. В двух начальных строфах описывается деревенская лачуга матери с тутовником и мешком кислого молока, как мешком луны, что присуще таджикским деревням, то есть первые две строфы являются полностью изобразительными. С третьей строфы начинается воспоминание о времени и месте, являющихся результатом эмоций от воспоминаний.

Я, погружаясь в детское тело,
Себя вижу под спелым тутовником,
Под градом тутовника
Вижу несколько спящих сирот [208, 58].

Четвертая строфа, состоящая из семи строк, представляет собой печальный описательный рассказ о том, как мать спит в обнимку со своими сиротами. Здесь метафоры “*тахтаи дил*” («кровать (доска) сердца») и “*пахтаи дил*” («вата сердца»), являясь свежими и созвучными, придают стихам поэтичность. С этого места и до шестой строфы через воспоминания поэта в стихи входит личность матери. В шестой строфе поэт опять прибегает к помощи таких художественных изобразительных средств, как уподобление, олицетворение, и уподобляет небо котлу, котел неба – котлу матери, который она мыла песком, и, придавая метафорическому выражению “*гови гардун*” («коровы неба») реальный смысл, уподобляет корове своей матери, которую доит утренняя заря, как мать свою корову. Таким образом, в последующих строфах при помощи описательно-изобразительных средств с мотивом грусти и печали, подчёркивающим сиротскую жизнь детей, повествуется о деталях лачуги матери, туте и тутовнике, под которым, обнимая друг-друга, спят ее дети сироты. Поскольку поэт давно повзрослел и изображаемое проходит через его память, в конце с ним остаются сожаление

и душевная боль. Это стихотворение, целью которого является пересказ сиротских горестей, своей глубокой грустью запечатлевается в сердце.

Подводя итог, следует отметить, что в стихотворениях Бозора Собира повествование всегда сопряжено с описанием и изображением, которые в большинстве случаев взаимозаменяют свойственные им функции: повествование описывает и изображает, а изображение повествует, что позволяет отнести его стихи лирическому повествовательному описательно-изобразительному виду.

В творчестве Фарзоны чисто лирические повествовательные стихи встречаются не часто, такой вид поэзии у нее большей частью смешан с лирическими раздумьями, описаниями и изображениями, доказывая исключительную лиричность ее поэтического таланта. Например, стихотворение первоначального периода её творчества «Кипарис Кишмара» из сборника “Молния” (1989), позднее с большими изменениями напечатанное в трехтомнике стихов (т. 3, г. 2003), является лирическим повествовательным стихотворением, посвященным мифологии. Оно повествует о кипарисе, который «... Зороастр привез аз рая и посадил в селении Кашмар (Кошмар)... Это райское дерево, имеющее небесную природу, до такой степени стало могучим, что, по преданиям, в его тени отдыхали сразу более десяти тысяч овец...» [57, 481]. Поэт создал сюжет о мифологическом дереве, чтобы с помощью художественного повествования пересказать суть религии Зороастра. Стихи начинаются с обращения к человеку, у которого в сердце «сильное переживание мага», и ожидания от него такого действия: «Вспомни то время, когда Зороастр // С надеждой, чтобы узнать тайны земли, // Пальцем стучал по двери небес» [249, 122]. В этих строках выражена суть учения Зороастра о том, что он ищет пути постижения «тайн земли» через «небеса», т. е. указывает на земную, жизненную основу этого учения. Далее в четырех строфах речь идёт о том, как было посажено дерево Кипарис Кишмара и как висели «с его ветвей

плоды звезд», с какой целью Зороастр посадил это дерево: «Каждый, кто поднимется по его ветвям, // В конце откроет дорогу к раю» [249, 122]. С шестой строфы начинается рассказ о лирической личности стихов – Шахрияре, который «... велением прелестной возлюбленной» должен «... принести цветы из рая». Однако Шахрияр, поднимаясь по дереву с огромными затруднениями, всё же не достиг рая, чтобы достать цветы для возлюбленной. Вследствие этого Шахрияр начинает сомневаться в учении Зороастра и проклинает его, но из потустороннего мира доходит до него ангельский голос, останавливающий его такими словами: «Эй ты, земной, не говори плохо о Зороастре», и призывающий всегда держать живой «лампу мечты». Таким образом, в последующих восьми строфах речь идет об учении Зороастра и Кипарисе Кишмара, которые наставляют человека на духовное совершенствование и воздержание от низостей, высокомерия и лжи. В продолжении этих слов поэт-повествователь притчи обращается к читателям в двух строфах, заключающих стихотворение, призывая их к тому, чтобы они «...в саду своих сердец // Взрастили Кипарис Кишмара») и «...как свой предок – Зороастр // Поклонились бы искрам души и глаз». В данной притче видны все основные части сюжета: пролог (первая строфа), экспозиция (от второй до шестой строфы), завязка (от шестой до четырнадцатой строфы), развязка (от четырнадцатой до двадцать второй строфы), финал (двадцать вторая и двадцать третья строфа), в очень краткой форме, характерной для лирической поэзии. Такое соприсутствие всех элементов сюжета редко встречается в лирической поэзии, поскольку обычно некоторые его элементы опускаются для того, чтобы как можно короче, динамичнее отобразить сюжет.

Другое лирическое повествовательное стихотворение Фарзоны «Сказ о жемчуге и мусорщике на реке», написанное пятью годами позже стихотворения «Кипарис Кишмара», в сюжетном плане по сравнению с

первым намного основательнее, совершеннее, компактнее и динамичнее. Сюжет этого стихотворения сразу начинается с завязки:

Нашел мусорщик жемчужину,
Поцеловал и сказал: «О, редчайшая жемчужина!
Ты прибавила собой красоте мира,
Ты только достойна мне... [249, 286].

В данном стихотворении, начинающемся с повествования сказителя, присутствует субъект – мусорщик, собирающий на реке солому и хворост, действия которого и составляют сюжет. Действие и переживание этого субъекта происходят в определенном времени и месте, что характерно для эпических произведений, однако, это стихотворение принадлежит к лирическому роду, потому что в нем преобладает не выражение свойств социального бытия, а социального сознания. К тому же, сюжет очень сжат, действия короткие, речь повествователя и субъекта стихов – мусорщика – эмоционально-экспрессивная, и, самое важное, образы стихотворения – жемчужина, солома и хворост – обладают символическим значением. Именно это является причиной принадлежности стихотворения к лирическому роду. Проанализируем особенности стихотворения. После завязки события, состоящего в нахождении мусорщиком жемчужины, начинается лирическое отступление, в котором он эмоционально восхваляет жемчужину, что, скорее всего, относится к самому поэту, а не мусорщику, потому что язык, и стиль выражения характерны для поэтической личности. К примеру, такие выражения, как: «О, чистое и красивое, как глаза росы... // Как зеницы ока, поместись в глаза, // Ты, Чаша Джемшеда, отрази весь мир» [249, 286], и тому подобные являются этому подтверждением. Это тоже является фактом принадлежности стихотворения к лирическому виду, потому что в нем преобладает чувство, переживание,

раздумья личности поэта над другими элементами. Развязка события начинается после лирического отступления, в котором мусорщик помещает жемчужину в сапог подальше от злых глаз и чтобы не потерялась. На реке появляются солома и хворост, и мусорщик по старой привычке, забыв о жемчужине в сапогах, бросается в реку, чтобы достать на берег солому и хворост. Кульминация события выражена в этом двустишии: «Из щели сапога несравненная жемчужина, // Скользнув, упала в глубину реки» [249, 287]. Развязка сюжета разрешается выходом мусорщика из реки, снятием сапога, поиском жемчужины, после чего сюжет достигает финала, когда мусорщик, не найдя жемчужины, кричит от отчаяния. Затем начинается эпилог-послесловие повествователя-поэта, состоящий из трех бейтов, заключающихся мудростью.

В этом стихотворении мусорщик, мелкая солома и жемчужина, безусловно, являются символами: мусорщик – символ ничтожного человека, занимающегося таким же делом – собиранием мелкой соломы из реки, и привыкшего к своему ничтожеству, жемчужина – символ дорогостоящей вещи, приобретение ее – символ стоящего дела, который не помещается в сознании мусорщика. Поэтому, когда ему внезапно случается найти жемчужину, он не может по достоинству оценить ее, ибо его ничтожная натура берет верх.

Сюжет стихотворения «Кольцо» составляет событие и детские переживания личности стихотворения, которым является сам поэт. В этом стихотворении элементы предметного мира и события, в основном, использованы в своем вещественном смысле, т. е. они не превращены в художественные символы, метафоры и иносказания, кроме кольца, которое в конце стихотворения превращается в символ «светлой и чистой» юности. Сюжет данного стихотворения построен на основе одного происшествия, имеющего начало и конец. Оно принадлежит не только внешнему, событийному миру, поскольку переживание воспринимающего –

личности поэта – наполнено лирическими эмоциями, т.е. событиями внутреннего мира, поэтому оно лирическое. Происходящее событие довольно простое. В детстве поэт наблюдал, как по их улице проезжала конная повозка, хозяин которой, одетый в лохмотья, собирал обноски людей в обмен на что-нибудь. Поэт, которому только что исполнилось десять лет, тоже взамен старого порванного паласа получил дешевое металлическое кольцо, с которым связывает все свои детские мечты. Но когда он пошел в школу, учитель выкинул кольцо в сторону, сняв его с пальца. Если бы событийная сторона сюжета не была сопряжена с лиричностью, оно осталось бы на уровне простого события и не превратилось бы в поэтическое. Поэтичность придают ему чувства и переживания личности стихов, полученные от этого события, т. е. лирический сюжет стихотворения.

Прохождение конной повозки по улице – обычное явление, что является началом событийного сюжета, но отношение поэта к ней, наделение эпитетами «быстро, красиво и торжественно» превращает событие в необыкновенное: прохождение повозки сопровождается звоном, заставляющим стекла окон звенеть, уединившихся – открыть занавесы, далекое солнце – веселиться, глядя на радость детей. Когда повозка с конем, являющаяся обычным предметом вещественного мира, стала объектом лирического стихотворения, то приобрела лирическую окраску, хотя и использована в своем реальном понятии, но выполнила функцию изображения образа, наполнив атмосферу стихотворения и придав ему осязаемую вещественность. В лирическом стихотворении ни одно использованное слово или выражение не остается в пределах строки, двустишия, строфы, а вносит определенное эмоционально – смысловое воздействие на весь контекст, что подтверждается продолжением стихов.

Одетый, в лохмотья, временами кричал из своей
обветшалой трибуны:

«О, люди! Выносите старые одежды!» [249, 273].

Слово “*жандапӯш*” («одетый в лохмотья»), использованное в этой строке, не только накладывает отпечаток на весь текст, но даже влияет на понимание прежней строфы, изображавшей прохождение повозки глазами ребёнка, как сцену, наполненную радостью и весельем, а теперь с нотами, отражающими бедность и печаль. Получение дешёвого кольца взамен «изношенного паласа» прибавляет образу личности новые очертания, обозначающие ее социальное положение. Таким образом, каждое слово, предмет и действие в лирическом повествовательном стихотворении являются больше, чем словом, предметом и действием, являя собой ряд чувств и переживаний. С этим дешёвым, «некрасивым и грубым» кольцом ребёнок – личность стихотворения – связывает самые «красивые мечты» и «теплые, светлые и незнакомые чувства». Повествовательный стиль с повторением выражения “ман бар он...” («я с ним...») придает стихотворению лиричность, приумножая динамику его чувственной атмосферы.

Я с ним связывал самые красивые мечты,

Я с ним связывал теплые светлые незнакомые чувства [249, 273].

Элементы вещественного мира, входящие в лирические повествовательные стихотворения, независимо от сути, величия или незначительности, ценности или дешевизны, обязательно тем или иным способом связаны с личностью стихотворения. А в этом стихотворении даже являются объектом чувств и раздумий, поскольку одно дешёвое кольцо превратилось в воплощение ценнейших надежд и детских чаяний, потому что оно присутствует не только как предмет, а как зеркало, отражающее различные проявления переживаний личности стихотворения. Элементы

вещественного мира в лирическом повествовательном стихотворении всегда связаны с личностями стихотворений, потому что, во-первых, их выбор из богатого вещественного мира является фактом их избранничества, сущности, и, во-вторых, они пронизаны настроением и переживаниями личности, отражающими её внутренний мир.

Отношения между элементом вещественного мира, событием, сюжетом и личностью в лирической повествовательной поэзии каждый раз в стихотворении может сложиться по-новому, что является доказательством неограниченных возможностей отображения события, чувства, раздумий и лирических переживаний в таком виде поэзии. Стихотворения «Отрезок воспоминания» (Доктору Саидгани Кодери Бузургзаде) и «Мечта ни о чём» (или же по мотивам «Бустон»-а Саади) тоже являются лирическими повествовательными стихотворениями, но в их сюжете не происходит определенное событие, оно рассказывается по воспоминаниям поэта и повествователя, т. е. у них сюжет лирический, основанный на выражении воспоминаний и переживаний. В первом стихотворении поэт рассказывает о своей психологической проблеме, являющейся причиной его апатии и равнодушия к жизни. Как видно из названия стихотворения, в нем речь идёт об искусстве врача, выявляющего причины и место болезни.

Причину горьких мучений и усталости поэта врач видит в том, что он печалится по «ушедшим» и «приходящим», «собранным и разбросанным», о том, что «время» «смертоносное», что «По нашим сердцам проходят его колеса», и внушает ему поступить таким образом: «Ты не думай плохо о друзьях и недругах, // С благодарностью на устах принимай эти минуты. // Так засмейся, чтобы развеялась твоя печаль, // Чтобы вся твоя болезнь превратилась в радость» [250, 52]. Такими словами врач воздействует на дух и психику больного, после чего он «мирится» «с вчерашней радостью» и начинает новую, счастливую жизнь. Как было отмечено, сюжет данного стихотворения состоит из воспоминаний и переживаний поэта, они, как две

нити, сплетены между собой так, что невозможно их разъединить – одно становится причиной возникновения другого. Например, если первая строка «Некогда Бог охладел ко мне» имеет характер воспоминания, то вторая строка «Мое тело стало местом болезни» [250, 50] носит характер переживания. Таким образом, воспоминания и переживания, иногда в одном двестиштии, а иногда в нескольких, переплетаются между собой на протяжении всего стихотворения, что усиливает лирическое начало.

Стихотворение «Мечта ни о чём» (или по мотивам «Бустон»-а Саади) является чисто лирическим повествовательным стихотворением, в котором событие, происходящее в определенном времени и месте, отсутствует. В результате в нем четко не прочерчены все элементы сюжета, как например, завязка, кульминация, развязка. Стихотворение создано на основе переживаний повествователя о действиях непостоянного, влюбленного в себя молодого человека, который к своей «Чистой, нежной и преданной» [250, 105] жене охладел, и «Его взгляд влечет каждая падаль» [250, 106], т.е. сюжет составляет лирическое переживание. В содержании этого переживания преобладают нравственные поучения, что вполне естественно, так как источником этого стихотворения является нравственно-поучительное произведение Саади.

Стихотворение «Забитый временем» принадлежит к числу лирических повествовательных стихов, в которых рассказ выражает социальное сознание поэта, что позволяет отнести его к лирическим стихам. Этот рассказ извлекается из памяти повествователя, которым является сам поэт. Оно не происходит в определенном времени и месте, как это бывает в эпических рассказах, а рассказывается, в общем, хотя понятно, что происходит в наше время, в нашей атмосфере. Начало стихотворения тоже указывает на это: в нем в форме повествовательного прошедшего далекого времени говорится: «Был молодой человек...», и начинается рассказ о молодом человеке, который в начале улицы города занимается продажей своих, ничего не

стоящих вещей. В стихотворении состояние молодого человека, который разложил свой товар для продажи, показывается посредством упоминания вещей: «ником непокупаемые конфеты, одетые в бумажные одеяния», «дешевые сигареты», мыло, и машины, которые проезжают и приезжают. Диссонанс поэта с этим состоянием выражен во второй строке стихотворения «Сила Рустема кричала из его здоровых плеч», т. е. его сила и возможности никак не соответствуют той работе, которой он занимается. Это недостаток общества, которое не может в полной мере, плодотворно использовать возможности своих членов. Когда индивид выпадает из поля зрения общества, его физические и духовные силы не находят своего применения, он не может выполнить своего человеческого предназначения и в результате становится безразличным к жизни, что и происходит с этим молодым человеком, который «не задумывался о приходе и уходе весны». Поэт вглядывается в сущность городского вида и каждый накладываемый им штрих ярче показывает его нездоровое состояние: «Летом его молодость увядала под солнцем // и зимой саван снега обвивал его молодость» [251, 47-48]. Изображённый момент далее расширяется и вбирает в себя годы жизни молодого человека, лето и зиму его жизни, усиливая его трагедию. В конце стихотворение заключается такими строками:

Безжалостное время
посадил молодого человека на старый
стул и забыл [251, 48].

В кратком рассказе лирические эмоции и раздумья поэта выражаются сильной экспрессией, эмоциональным всплеском, отражающем его социальное сознание. В этом стихотворении взгляд на сущность городской жизни, выражение душевного состояния личности превалирует над изображением вида города, потому что каждый новый налагаемый штрих,

деталь являются характерными чертами его жизни. Это, безусловно, происходит под влиянием социальных болезней эпохи, которые практически не дают возможности любоваться красотой города, потому что жизнь сначала нужно создать, а потом любоваться ее красотой.

Как видно, эти лирические повествовательные стихотворения Фарзоны принадлежат к различным видам. Если в одном значительное место занимает реалистический рассказ, то в другом символичное повествование, если в одном в подтексте рассказа превалирует выражение лирических эмоциональных раздумий, то в другом – изображение места происшествия событий с предметными деталями. Таким образом, в каждой определенной ситуации соотношение стиля повествования, выражение эмоций и раздумий, изображение видов и деталей происходящих сюжетных событий и переживаний поэта изменяется и создаёт разнообразные виды лирической повествовательной поэзии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лирическая поэзия является динамичным видом художественного творчества, который в процессе своего развития приобретает новые возможности отражения содержания. Поэтому исследование её видов на каждом новом этапе развития становится особо актуальным и является самым продуктивным и всеобъемлющим способом, поскольку оно позволяет анализировать их фундаментальные особенности.

Общим содержанием лирической поэзии являются эмоциональные раздумья, чувства, переживания, возникающие во внутреннем мире поэта как реакция на действия и события внешнего мира. Следовательно, для анализа специфики этой поэзии необходимо особое внимание уделять особенностям восприятия чувств, раздумий, переживаний и степени их проявления в тексте, поскольку именно они определяют его видовую принадлежность.

На территории Советского государства, в том числе и в Таджикистане, период, когда литература и лирическая поэзия понемногу освобождались от груза идеологической пропаганды, начался со второй половины XX века. Эта относительная свобода стала возможной после осуществления реформ в обществе, и оно оказало свое влияние на русскую литературу и современную поэзию, где под названием «шестидесятники» появилось поколение, яркими представителями которого были А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина, выражающие свои эмоции намного свободнее, чем прежние поколения. Этот процесс оказал влияние и на национальные литературы, в том числе и на современную таджикскую поэзию, примером чего является творчество М. Каноата, Кутби Киромы, Лоика Шерали и Бозора Собира. Но это влияние не ограничивается только поколением шестидесятых годов, а распространилось и на творчество более чувствительных представителей других поколений, которые, по мере возможностей освобождая себя от идеологических ограничений, стремились к более полноценному, правдивому выражению своих эмоциональных раздумий. Так, например, если такие стихотворения, написанные после стихотворения Лоика «К матери» (1965), как «Мать» (1966) М. Турсунзаде, «До дня встречи» (1968) А. Шукухи, авторы которых принадлежат поколению тридцатых-сороковых годов, сравнивать с прежними стихотворениями этих же авторов на тему матери, то можно увидеть, насколько их изобразительная палитра стала свободной, широкой, задумчивой и правдивой. Эта литературная действительность, исследованная в данной работе, еще раз подтверждает мысль, что современная таджикская лирическая поэзия достигла своей истинной сущности, заключающейся в правдивости выражения чувства, мысли, эмоциональных раздумий, в основном во второй половине XX века. Эта существенная для лирической поэзии проблема была объектом всестороннего анализа этого исследования, приведшего автора к следующим заключениям.

В таджикской поэзии второй половины XX века в творчестве представителей разных поколений, таких как Мирзо Турсунзаде и Фарзона, различные виды лирической поэзии, постепенно развиваясь, приобрели свою совершенную форму. Одним из самых распространенных видов была медитативная поэзия, которая в результате получения личной духовной жизни человека, наряду с его социальной, большей значимости, понемногу стала занимать свое существенное положение.

Эмоциональные раздумья субъекта лирики, в каком бы образе он не проявился – личности поэта, лирической личности, автора или повествователя, заявляет о себе в результате двух видов отношений к миру действительности – интровертном и экстравертном, не имеющих преимущества одного над другим. Но вместе с тем в стихотворениях поэтов прежних поколений – Мирзо Турсунзаде, Аминджона Шукухи, Гафара Мирзо – стремление к внешнему миру чувствуется сильнее, чем в поэзии последующих поколений и таких поэтов, как Лоик и Фарзона, потому что их творческая программа основывалась на отражении социально-активного человека. В состоянии интровертности человек становится постоянно размышляющим, анализирующим каждое свое слово и действие, что выражает его внутренний облик. Лирическая медитативная поэзия в творчестве поэтов указанного периода развивается, сочетая эти два вида отношения – отношения, направленные во внутрь и во вне – с человеком и миром.

Лирическая медитативная поэзия в творчестве М. Каноата, Кутби Киромы и, особенно, Лоика получает новое развитие, становится более насыщенной идейно, тематически, выражая внутренний мир человека со всеми его сложностями, многоликостью радости и печали, достижениями и неудачами, добром и злом. В результате образ субъекта лирики тоже становится ярче, конкретнее. Отображаясь в облике лирической личности, личности поэта, повествователя, или же, как объект эмоциональных

раздумий, субъект всегда, во всех случаях стремится сохранить свою индивидуальность. Внутренний и внешний мир видится теперь как арена борьбы противоположностей, сердце человека – как чаша противоположных полюсов его бытия, реалистические раздумья сочетаются с романтическими, восхваление – с порицанием, земное – с небесным. Человек приобретает ценность не только как социальный индивид, созидающий и преобразующий общество, но и как индивидуальная личность, занятая созиданием и преобразованием в своем внутреннем мире. Свобода человека признается самой высшей ценностью его бытия. Теперь он стремится заново построить отношения с обществом, окружающим миром.

Субъект лирики в медитативной поэзии Бозора Собира показывает себя в большинстве случаев приверженцем национальных духовных ценностей, оставшихся в деревне. Сплачиваясь с природой, субъект на некоторое время освобождает себя от идеологических установок, но потом, с конца восьмидесятых годов, когда приобщается к политической деятельности, отдает себя всецело этому поприщу. Но во всех случаях лирический субъект его поэзии считает природу и деревенскую среду первоисточником своих поэтических, эмоциональных чувств и раздумий. Его медитативная поэзия, избегая всякой отвлеченности, является в основном результатом деятельности его пяти человеческих органов чувств, и этим своим качеством представляет интерес.

В медитативной лирической поэзии поколения, входившего в литературу в восьмидесятые годы, в том числе Фарзоны, его самой яркой представительнице, усиливается аналитический взгляд на общественные закономерности и противоречия. Этот аналитический взгляд не является отвлеченным, а наоборот, всегда выражается вещественно-чувственно, элементами мира бытия, с всеобъемлющей эмоциональностью. Субъект ее лирики не только проявляет интерес к социальной жизни общества, но и постоянно размышляет над внутренним миром человека, что усиливает

психологическую струю ее поэзии. В лирических эмоциональных раздумьях Фарзоны реальный мир, сливаясь с романтическим, создает новый мир поэтических раздумий.

В лирической медитативной поэзии этого периода субъект лирики, проявляющийся в творчестве поэтов первой половины века в различных образах, гармонирует с обществом, а конце века, вследствие социальных перемен в обществе оказывается в заметных противоречиях с ним, что даже признается как показатель его человеческой и гражданской ценности.

Другим видом лирической поэзии является медитативно-изобразительная, в которой чувства, раздумья, переживания выражаются посредством описания и изображения элементов предметного мира. Человек для вещественного и чувственного выражения своего внутреннего состояния прибегает к помощи внешнего мира, сравнений, уподоблений. В таком виде поэзии для более совершенного выражения эмоциональных раздумий занимают значительное место такие средства художественной изобразительности, как метафора, уподобление, олицетворение, гипербола, символы. Однако описание, изображение, элементы вещественного мира являются вспомогательными средствами для совершенного, чувственного выражения эмоциональных раздумий.

В лирической медитативно-изобразительной поэзии М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата год от года, наряду с выражением социальных раздумий, приобретают большое значение и размышления о жизни личности, что осуществляется посредством изображения деталей вещественного мира. Для достижения этой цели используются такие художественные средства, с помощью которых поэт, обращаясь к элементам природного мира – горам и рекам, деревьям и птицам и им подобным, одушевляет их, чтобы выразить свою мысль экспрессивнее, вещественнее. Степень использования элементов природы и деталей вещественного мира в каждой литературе соответствует среде обитания ее народа. В горных

странах, например, чаще встречаются горы, в морских странах – моря, служащие средством отражения внутреннего мира субъекта стихотворения.

В лирической медитативно-изобразительной поэзии взгляд поэта может быть как интровертным, так и экстравертным. Интровертный взгляд придает стихам лиричность, а экстравертный – эпичность, но преобладает всё же частота обращения не к внешнему миру, а внутреннему. Этой особенностью отличаются лирические медитативно-изобразительные стихотворения Гафара Мирзо, Мумина Каноата, Кутби Киромы. В таких стихотворениях наряду с обликом одной личности могут проявиться и контуры нескольких личностей, что расширяет панораму человеческих образов их лирики. Так как в медитативно-изобразительной поэзии значительна роль интровертного взгляда, она проявляет больший интерес к внешнему миру, и отражает его особенности, самой значительной из которых в исследуемом периоде является возрастание роли личности в общественной жизни. Эта тенденция углубила гуманистическую струю медитативно-изобразительной поэзии, что хорошо прослеживается в творчестве Лоика.

Эмоциональные раздумья выражаются различными средствами и приемами: одушевлением и олицетворением, статичным или динамичным изображением, обращением личности к объекту и тому подобными, являющимися результатом обращения поэта к внешнему миру, расширяющим сферу художественной выразительности. Вместе с тем отражение внутреннего мира, особенно нравственно-духовной жизни, отныне понимается и изображается не только как личностная проблема, а как вопрос, определяющий дальнейшее существование народа и нации. Он осуществляется различными способами: эмоционально-чувственными и интеллектуальными, описательно-изобразительными, обращениями к объекту или же исповедальными. Такое стихотворение может иметь лирический сюжет, который в большинстве случаев основывается на

развитии мысли, чувства, переживания, нежели на развитии действий, событий.

В лирической медитативно-изобразительной поэзии в целях более полного и экспрессивного выражения раздумий поэта символы применяются намного чаще, чем в других видах. Здесь широко используются и истинные символы, созданные в процессе исторической жизни человека, и сотворенные самим поэтом.

Каждый поэт, как и каждый индивид общества, живет в той или иной социальной среде и реагирует на действительность, которая его окружает. Каким бы образом не происходило это реагирование, осознанно или неосознанно, оно всегда сопровождается в душе поэта эмоциями. Самое существенное качество поэзии Фарзоны, отличающее её от других, заключается именно в этой всеобъемлющей эмоциональной чувствительности. Благодаря ее творчеству в современной таджикской поэзии расширяются возможности использования эмоциональной чувствительности в выражении различного поэтического содержания. Мир, который она создает, независимо от элементов, принимаемых или отвергаемых ею, в итоге являют мир, наполненный чувствами любви, заботы и сердечности.

В описательно-изобразительной лирике, по сравнению с эмоциональными раздумьями субъекта, существенное значение имеют описание и изображение элементов вещественного мира, воплощающих тему стихотворения. В ней различные проявления вещественного мира пробуждают в субъекте лирики те или иные чувства и переживания, создавая в стихотворении многообразие оттенков эмоциональных раздумий. Этот процесс может осуществляться и без участия субъекта. Пейзажная лирика – один из распространенных видов. В связи с социальным развитием общества понятие пейзажа расширяется, включая теперь не только такие элементы природы, как горы, реки, деревья, луга, но и вид построек, зданий, дорог,

проспектов, аэропортов, самолетов, машин – словом, все то, что входит в сферу жизнедеятельности человека. Пейзажная поэзия является самым лучшим средством познания человека и его связей с природой и не только помогает развитию эстетических чувств, но и способствует сопричастности субъекта процессу творения. Превосходные образцы этой самой живой поэзии имеются в творчестве М. Турсунзаде, А. Шукухи, Г. Мирзо, М. Каноата, К. Киромы и др., потому что они оживляют природу. В пейзажной поэзии растёт самостоятельность изображения, идея не задается заранее, а непосредственно исходит из самого пейзажа и его атмосферы. Извечность природы побуждает в поэзии к философским размышлениям о вечном.

Лирическая описательно-изобразительная поэзия, обращаясь к пейзажам, временам года, городам и деревням, человеческим телам и лицам, среде обитания людей, превращает их в эстетический объект, способствуя гуманизации человека. Природа способствует возникновению различных размышлений – философских, социальных, нравственных, духовных, любовных – поэтому поэты год за годом все чаще обращаются к ней, что прослеживается в творчестве Лоика, Бозора Собира, Фарзоны. Лирическая описательно-изобразительная поэзия отражает всевозможные человеческие переживания – радости и печали, любовь и ненависть, благодарность и осуждение и тому подобное, в высшей степени, вещественно и чувственно. Используемые поэтами элементы вещественного мира и природы, кроме своего предметного значения получают еще и художественное, благодаря поэтическому таланту дорастая до степени содержательных символов, примером чего служит творчество Лоика, Бозора Собира и особенно Фарзоны. Творчество Фарзоны способствовало расширению в современной таджикской поэзии изображения видов города с его зданиями, отражающего и внутренний мир его жителей, что преумножило значение данного вида поэзии как отображающего различные стороны социальной жизни.

Вид лирической поэзии, имеющий особенностей лирической медитативной, медитативно-изобразительной и описательно-изобразительной поэзии, и вместе с тем, имеющий и свои собственные особенности, является такой поэзией, которая посвящена политическим, государственным, историческим, литературно-культурным и подобным личностям. Она именуется лирической персонажной поэзией. Такой вид поэзии, в различных формах, существовала еще в древнегреческой, римской и в классической таджикско-персидской поэзии. Лирическая персонажная поэзия, создающаяся в различных жанрах, в большом количестве существует и в современной таджикской поэзии второй половины XX века. Она, если в начале, в большинстве была посвящена политическим, государственным личностям, руководителям коммунистической партии, то в последующем, в конце столетия, их место занимают деятели науки, литературы, культуры, искусства, что само по себе является признаком расширения демократической атмосферы в обществе и литературе. Это результат изменения социально-политического климата общества, и, следовательно, изменения взгляда литераторов к роли и места личностей в обществе. Соответственно этому меняется и ценность поведения и поступков индивида, повышается значение личностей стороны характера, и субъекты стихотворений выражают свои чувства и раздумья более искренно, разносторонно. Эта особенность зримо проглядывается не только в творчестве более молодого поколения, но и в творчестве М. Турсунзаде, примером которого является стихотворение, посвященное Расулу Гамзатову. Год за годом расширяются и границы охвата лирической персонажной поэзии.

Во второй половине двадцатого века межнациональное познание народов внутри страны советов расширилось, что стало причиной появления ряд циклов лирических персонажных стихов. В творчестве К. Кирова оно составило целую книгу, стихи которой были посвящены литературно-культурным деятелям, не только входящим в состав сообщество этих

народов, но и представителям других народов. Лирическая персонажная поэзия в творчестве таких поэтов, как Лоик, Бозор Собир и Фарзоны была использована для расширения и углубления национального самосознания. Поэтому, в таком виде поэзии этих поэтов были созданы прекрасные образы деятелей науки, литературы, искусства, которые являлись воплощением самых лучших, вечных таджикских национальных особенностей, начиная от Зороастра и Борбада до Ахмад Дониша и Мирзо Турсунзаде, охватывающие период нескольких исторических тысячелетий. По стихотворениям, посвященным таким личностям, воспринимаются не только их личностный и творческий облик, но и существенные социально-культурные особенности времени. Поэтому, лирическая персонажная поэзия является средством не только познания выдающихся исторических и современных личностей, но и значительным фактором познания существенных сторон социальной жизни их эпох.

Лирическая повествовательная поэзия может иметь некоторые элементы других видов лирической поэзии, но основную ее особенность составляют события, которые происходят не в одном кратком отрезке определенного времени, о чем повествуется субъектом стихотворения. Этот вид стихотворения соответственно своего лирического сюжета, может быть кратким или более подробным. Повествовательная основа становится причиной его более реалистической особенности. Но вместе с тем, лирическая повествовательная поэзия создается и, с романтическим, иносказательным, притчевым, фантастическим сюжетом. Она имеет очень разнообразную тематику: социальную, философскую, нравственную, духовную, любовную и т. д. Ее субъект в большинстве проявляется как повествователь, но, однако в нем не исключается и присутствие поэта, лирической личности. Поэтому она может иметь разнообразную форму. В ней в разном соотношении используются элементы изобразительности и повествовательности, если в одном виде преобладает изобразительность, то в

другом может быть повествовательность, но, в общем, преобладают элементы повествовательности. На ряду, с использованием достижений письменной классической поэзии, лирическая повествовательная поэзия имеет тесную разнообразную связь с устным народным творчеством, охватывающей не только тематическую, содержательную, но и ее формальную, стилевую, языковую сторону.

Одновременно с повышением роли личности в обществе повышается и роль субъекта лирической повествовательной поэзии, занимая в ней центральное место. Мир теперь видится с точки зрения личности, чему является примером лирическая повествовательная поэзия Лоика. Философская окраска мыслей тоже является особенностью этого вида. Лирические персонажные стихи могут создаваться на основе одного или же нескольких лирических сюжетов. Детали предметного мира в них имеют важное значение, потому что они выражают признаки времени и реальной атмосферы, происходящего события. Изображение проявляется в результате использования деталей, элементов вещественного мира, что имеет большое место в таком виде поэзии Бозора Собира. В изображении существуют не только элементы предмета, как цвет, вид, объем, но и звук, голос, которые более оживляют его, ибо голос является основным признаком одушевленности предмета. В результате взаимопроникновения элементов лирической медитативно-изобразительной и лирическо-повествовательной появляется новый вид, которого можно назвать лирическо-повествоательно-изобразительной поэзией. Поэтому, можно заключить, что границы между видами лирической поэзии не так незыблемы, они, взаимопроникая создают новые виды. Тематику и содержание лирической персонажной поэзии составляют самые разнообразные жизненные события, но, однако, в них преимущественное место занимает автобиографический материал, события, которых пережила сама личность стихотворения. Если даже не так, но личность стиха высказывает их таким образом, что они представляются, как

бы, испытанными им самим. Это является одним из существенных качеств лирической повествовательной поэзии Фарзоны. Ее поэтическая личность, прежде чем описывать событие, так растворяет, испытывает его в своей душе, что оно становится именно ее опытом. Душевность выражения тоже служит средством достижения этой цели. В лирической повествовательной поэзии лирический сюжет, лирическая личность и вещественный мир имеют тесные, разнообразные связи, которые в каждом конкретном случае проявляются по-разному, что подтверждает ее широкую возможность охвата самых различных тем и содержаний.

Несомненно, виды лирической поэзии не ограничиваются только этими исследуемыми, их можно разделить еще на другие виды. Они могут быть темой дальнейших исследований автора этой работы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуманнон Абдурахмон. Раздумья и воображения / Абдурахмон Абдуманнон. – Душанбе: Адиб, 2006. – 216 с. (на тадж. яз.).
2. Абдуманнон Абдурахмон. Сияние лиц / Абдурахмон Абдуманнон. – Душанбе: Адиб, 2015. – 212 с. (на тадж. яз.).
3. Амонов Р. Народные четверостишия и художественная символика / Р. Амонов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 296 с. (на тадж. яз.).
4. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение / Г. Л. Абрамович. – М.: Учпедгиз, 1953. – 318 с.
5. Авеста в русских переводах (1861-1996), составитель, общая редакция, примечания, справочный раздел И. В. Рака. Издание 2-е, исправленное / Авеста в русских переводах. – СПб.: Журнал «Нева», «Летний сад», 1998. – 480 с.
6. Авесто. Старинные песни и иранские тексты. Предисловие и исследования Джалил Дустхох / Авесто. – Душанбе: Конуният, 2001. – 792 с. (на тадж. яз.).
7. Авфи Мухаммад Бухорои Сададдин. Лучшее из лучших. По изданию профессора Эдуарда Брауна и редакции Казвини. Под новой редакции и примечаниями Саида Нафиси / Мухаммад Авфи Бухорои Сададдин. Тегеран: Ибни Сино, 1335. – 872 с. (на персид. яз.).
8. Аджами Мухаммадали. Благоухающая страна поэзии. Исследования поэзии устада Мумина Каноата, Лоика Шерали и Салмона Хироти / Мухаммадали Аджами. – Душанбе: Пайванд, 2002. – 63 с. (на тадж. яз.).
9. Аджами Мухаммадали. Мысль и чувства в поэзии. Исследования и критика таджикской современной поэзии / Мухаммадали Аджами. – Душанбе: Адиб, 2008. – 280 с. (на тадж. яз.).

10. Акбаров Юсуф. Судьба человека и судьба поэзии. Некоторые проблемы таджикской современной лирики / Акбаров Юсуф. – Душанбе: Дониш, 1980. – 195 с. (на тадж. яз.).
11. Амонов Р. Таджикская народная лирика / Р. Амонов. – Душанбе: Бухоро, 2013. – 595 с. (на тадж. яз.).
12. Антология таджикского фольклора. В 6 т. Т. 1. Четверостишья, двустишья / Составители Р. Амонов, Ш. Умарова, Н. Азимов, Т. Исраилова. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 288 с. (на тадж. яз.).
13. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М.: Художественная литература, 1967. – 184 с.
14. Асмус В. Ф. Избранные философские труды. Т. 1 / В. Ф. Асмус. – М.: МГУ, 1969. – 412 с.
15. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещное слово / А. Н. Афанасьев. – М.: Советская Россия, 1988. – 512 с.
16. Барохани Ризо. Золото в меди. В 3 т. Т. 1/ Ризо Барохани. – Тегеран: 1371. – 626 с. (на персид. яз.).
17. Барохани Ризо. Золото в меди. В 3 т. Т. 2 / Ризо Барохани. – Тегеран: 1371. – 627 – 1434 с.
18. Барохани Ризо. Золото в меди. В 3 т. Т. 3 / Ризо Барохани. – Тегеран: 1371. – 1435 – 2109 с. (на персид. яз.).
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
20. Беленький М. С. О мифологии и философии Библии / М. С. Беленький – Москва: Наука, 1977. – 166 с.
21. Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2 / В. Г. Белинский. – М.: ОГИЗ, 1948. – 928 с.
22. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. II / В. Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1953. – 766 с.
23. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. IV / В. Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1953. – 673 с.

24. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. V / В. Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1954. – 862 с.
25. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. VIII / В. Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1955. – 727 с.
26. Белый Андрей. Пепел / Андрей Белый. – М.: Никитские ворота, 1929. – 189 с.
27. Берггольц Ольга. Разговор о лирике» / Ольга Берггольц. //Литературная газета. – 1953. – № 44; Против ликвидации лирики. //Литературная газета. – 1954. – №129.
28. Бертельс Е. Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы / Е. Э. Бертельс. – М.: Восточная литература, 1960. – 557 с.
29. Библия.
30. Бобоев Ю. Вступление к литературоведению / Ю. Бобоев. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 240 с. (на тадж. яз.).
31. Бонди С. М. О ритме / С. М. Бонди // Контекст 1976. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 100-129.
32. Боров Ю. Эстетика / Юрий Боров. – М.: Полит. лит., 1969. – 350 с.
33. Брагинский И. Западно-восточная структура в лирике Гёте и Пушкина / И.С. Брагинский. // ШарқиСурх, – 1963. – №7. – 160 с.
34. Брагинский И. С. Из истории таджикской и персидской литературы / И. С. Брагинский. – М.: Наука, 1972. – 524 с.
35. Брагинский И. 12 миниатюр. От Рудаки до Джами / И. Брагинский. – М.: Художественная литература, 1976. – 304 с.
36. Буало. Поэтическое искусство / Буало. – М.: Худ. лит., 1957. – 232 с.
37. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества / Б. Я. Бухштаб. –Л.: Наука, 1974. – 136 с.

38. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы / А. Бушмин. – Л.: Худ. лит., 1978. – 224 с.
39. Ватвот Рашидаддин. Сад волшебства и тонкостей поэзии. Под редакцией и примечаниями Саида Нафиси / Рашидаддин Ватвот. – Тегеран: Китобхонаи Борони, 1339. – 737 с. (на персид. яз.).
40. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1971. – 240 с.
41. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды / В. В. Виноградов. -М.: Наука, 1976. – 511 с.
42. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
43. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. Гаевский. – М.: Искусство, 1981. – 383 с.
44. Галанов Б. Живопись словом / Б. Галанов. – М.: Советский писатель, 1974.–344 с.
45. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М.: Искусство, 1968. – 304 с.
46. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Часть 1 / Г. Д. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
47. Гегель. Эстетика. В 4-х томах. Т. 3 / Гегель. – М.: Искусство, 1971. – 620 с.
48. Гинзбург Лидия. О лирике. Издание второе, дополненное / Лидия Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.
49. Гироми Бахром. Цветы и растения в тысячи лет персидской поэзии. Сравнения и метафоры / Баром Гироми. – Тегеран: Сухан, 1386. – 526 с. (на персид. яз.).
50. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. / Ф. М. Головенченко. – М.: Высшая школа, 1964. – 317 с.
51. Гринберг И. Л. Пути советской поэзии / И. Л. Гринберг. – М.: Художественная литература. – 382 с.

52. Гулназар. Кутби – полюс поэзии / Гулназар. – Душанбе: Деваштич, 2007. – 74с. (на тадж. яз.).
53. Гусев В. И. В середине века / В. И. Гусев. – М.: Советский писатель. – 1967. – 300 с.
54. Деххудо Алиакбар. Словарь Деххудо. Вторая редакция. (Электронный ресурс). Один электронный оптический диск / (CD-ROM)Тегеран: Тегеранский университет. (на персид. яз.).
55. Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века / Е. В. Ермилова // Контекст 1976. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 160-177.
56. Ёхаки Мухаммаджафар. Как жадуемый кувшин. История современной персидской литературы / Мухаммаджаъфар Ёхаки. – Тегеран: Джами, 1374. – 384 с. (на персид. яз.).
57. Ёхаки Мухаммаджафар. Словарь мифов и сказаний в персидской литературе. Составление и примечания Рустама Ваххоба / Мухаммаджафар Ёхаки. – Душанбе: Бухоро, 2014. – 748 с. (на тадж. яз.).
58. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой / В. Жирмунский. – Л.: Наука, 1973. – 184 с.
59. Жирмунский В. Теория стиха / В. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
60. Заробихо Мухаммадиброхим. Под покровительством Хафиза (Сводное толкование двенадцати газелей Хафиза) / МухаммадиброхимЗаробихо. Тегеран: Кадевар, 1389. – 640 с. (на персид. яз.).
61. Зарринкуб Абдулхусайн. Знакомство с литературной критикой / Абдулхусайн Зарринкуб. – Тегеран: Сухан, 1338. – 508 с. (на персид. яз.).
62. Зарринкуб Абдулхусайн. Поэзия без лжи, поэзия без маски / Абдулхусайн Зарринкуб. – Тегеран: Илми, 1379. – 352 с. (на персид. яз.).
63. Зехни Т. Искусство слова / Т. Зехни. – Душанбе: Маориф, 1992. – 304 с. (на тадж. яз.).

64. Ибн Сино. Поэтика / Ибни Сино. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 192 с. (на тадж. яз.).
65. Ибодиён Махмуд. Вступление к стилистике литературы / Махмуд Ибодиён. – Тегеран: Овои нур, 1372. – 146 с. (на персид. яз.).
66. Исакова И. Н. Система номинаций литературного персонажа [Электронный ресурс]. Zzz.dissercat.com
67. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Часть 1, 11, 111 / М. Каган. –Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
68. Кадкани Мухаммадризо Шафеи. Образность воображения в персидской поэзии / Мухаммадризо Шафеи Кадкани. – Тегеран: МИиК ИРИ, 1368. – 588 с. (на персид. яз.).
69. Каззози Мирджалолиддин. Перистые воображения / МирджалолиддиниКаззози. – Тегеран: Рузбех, 1376. – 330 с. (на персид. яз.).
70. Кайковус Унсурмаоли ибн Искандар. Избранное Кабус-наме. Подготовлено Саидом Нафиси / Унсурмаоли Кайковус. – Тегеран: Чопхонаи Сипехр, 1320. – 361с. (на персид. яз.).
71. Каноат Мумин. Караван света / Мумин Каноат – Душанбе: Ирфон, 1970. – 144 с. (на тадж. яз.).
72. Каноат Мумин. Зеленая река. Поэмы и стихи / МуминКаноат. – Душанбе: Ирфон, 1975. – 176 с. (на тадж. яз.).
73. Каноат Мумин. Свет на вершинах. Стихотворения и поэмы. Перевод с таджикского / Мумин Каноат – М.:Художественная литература, 1976. –208 с.
74. Каноат Мумин. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.1. Стихи / МуминКаноат. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 208 с. (на тадж. яз.).
75. Каноат Мумин. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.2. Поэмы / МуминКаноат. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 192 с. (на тадж. яз.).
76. Каноат Мумин. Стихотворения и поэмы / Мумин Каноат. – Душанбе: Адиб, 1993. – 176 с. (на тадж. яз.).

77. Каноат Мумин. Животворная сила / Мумин Каноат. – Душанбе: Сарпараст, 2002. – 141 с. (на тадж. яз.).
78. Каноат Мумин. Мое чистое зеркало / Мумин Каноат. – Душанбе: Хазиная адаби Таджикистан, 2002. – 240 с. (на тадж. яз.).
79. Каноат Мумин. Любовь небо. Избранные стихотворения / Мумин Каноат. – Душанбе: Адиб, 2007. – 376 с. (на тадж. яз.).
80. Каноатов Мумин. Волны. Стихи. Поэма / Мумин Каноатов. – М.: Советский писатель, 1968. – 132 с.
81. Карочи Рухангез. Фуруг, печальная мятежница / Рухангез Карочи. – Ираншахр: ИРА, 1376. – 171 с. (на персид. яз.).
82. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (Становление греческой философии) / Ф. Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
83. Киром Кутби. Полет любви / Кутби Киром. – Душанбе: НДТ, 1963. – 108 с. (на тадж. яз.).
84. Киром Кутби. Запах хлеба / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 84 с. (на тадж. яз.).
85. Киром Кутби. Вдохновение / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1968. – 40 с. (на тадж. яз.).
86. Киром Кутби. Напевы гор / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1970. – 163 с. (на тадж. яз.).
87. Киром Кутби. Высокий порог / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1972. – 175 с. (на тадж. яз.).
88. Киром Кутби. Привитая земля / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 80 с. (на тадж. яз.).
89. Киром Кутби. Глаза сердца / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 192 с. (на тадж. яз.).
90. Киром Кутби. Преданность / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1978. – 208 с. (на тадж. яз.).
91. Киром Кутби. Каменный мост / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 160 с. (на тадж. яз.).

92. Киром Кутби. Гордая голова / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 452 с. (на тадж. яз.).
93. Киром Кутби. Сердце брата / Кутби Киром. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 224 с. (на тадж. яз.).
94. Киром Кутби. ...Любимая приходит / Кутби Киром. – Душанбе: Адиб, 2002. – 128 с. (на тадж. яз.).
95. Киром Кутби. Письмо из дальней дороги. Стихи / Кутби Киром. – Худжанд, 2002. – 108 с. (на тадж. яз.).
96. Киром Кутби. Трибуна совести / Кутби Киром. – Душанбе: Адиб, 2012. – 312 с. (на тадж. яз.).
97. Кляшторина В. Б. Современная персидская поэзия / В. Б. Кляшторина. – М.: Наука, 1962. – 148 с.
98. Кляшторина В. Б. Новая поэзия в Иране / В. Б. Кляшторина. – М.: Наука, 1975. – 256 с.
99. Контекст 1973. Литературно-теоретические исследования / Под. ред. А. С. Мясникова, П. В. Палиевского, Я. Е. Эльсберга. – М.: Наука, 1974. – 416 с.
100. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
101. Косидовский Зенон. Библейские сказания / Зенон Косидовский. – Москва: Политическая литература, 1966. – 456 с.
102. Комёр Таки Вохидиён. Наука художественных средств. Предисловие и примечания Урватулло Тоир и Саидмурод Саидали / Таки Вохидиён Комёр. – Душанбе: 1993. – 52 с. (на тадж. яз.).
103. Костин В. Что такое художественный образ / В. Костин. – М.: Советский художник, 1962. – 135 с.
104. Лангруд Шамс. Аналитическая история новой поэзии. Т.1 / Шамс Лангруд. – Тегеран: Марказ, 1370. – 652 с. (на персид. яз.).
105. Лангруд Шамс. Аналитическая история новой поэзии. Т.2 / Шамс Лангруд. – Тегеран: Марказ, 1370. – 705 с. (на персид. яз.).

106. Лангруд Шамс. Аналитическая история новой поэзии. Т.3 / Шамс Лангруд. – Тегеран: Марказ, 1370. – 785 с. (на персид. яз.).
107. Лангруд Шамс. Аналитическая история новой поэзии. Т.4 / Шамс Лангруд. – Тегеран: Марказ, 1370. – 671 с. (на персид. яз.).
108. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – М.: Художественная литература, 1957. – 519с
109. Лихачев Д. С. Родная земля / Д. С. Лихачев. – М.: Просвещение, 1983. – 256 с.
110. Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 1 / Д. С. Лихачев. – М.: Художественная литература, 1987. – 656 с.
111. Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 3 / Д. С. Лихачев. – М.: Художественная литература, 1987. – 520 с.
112. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 368 с.
113. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1982. – 479с.
114. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1972. – 272 с.
115. Маймин Б. А. Русская философская поэзия / Б. А. Маймин. – М.: Наука, 1976. – 190 с.
116. Мандельштам О. Слово и культура / О. Мандельштам. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
117. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
118. Мирзо Гаффор. Асрор. / Гаффор Мирзо. – Сталинобод: НДТ, 1957. – 156 с. (на тадж. яз.).
119. Мирзо Гаффор. Триста шестьдесят шесть граней. Книга 2 / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1964. – 172 с. (на тадж. яз.).

120. Мирзо Гаффор. Сердце на ладони. Перевод с таджикского Станислава Куняева и Игоря Шкляревского / Гафар Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 152 с.
121. Мирзо Гаффор. Триста шестьдесят шесть граней. Книга 3 / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1968. – 148 с. (на тадж. яз.).
122. Мирзо Гаффор. Триста шестьдесят шесть граней. Книга 4 / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1972. – 128 с. (на тадж. яз.).
123. Мирзо Гаффор. Нор и Нур. Стихи и поэмы / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 176 с. (на тадж. яз.).
124. Мирзо Гаффор. Избранные стихотворения. Кн. 1. / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1979. – 352 с. (на тадж. яз.).
125. Мирзо Гаффор. Сборник стихов. Кн. 2 / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 296 с. (на тадж. яз.).
126. Мирзо Гаффор. Сенцасия встречи. (Стихи) / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Ирфон, 1984. – 144 с. (на тадж. яз.).
127. Мирзо Гаффор. С сыновьем трепетом / Гаффор Мирзо. – Душанбе: Адиб, 1999. – 192 с. (на тадж. яз.).
128. Мирзоев Гафар. Стихи. Перевод с таджикского. / Гафар Мирзоев. – М.: Художественная литература, 1975. – 154 с.
129. Михайлов Ал. Лирика сердца и разума / Ал. Михайлов. – М.: Советский писатель, 1965. – 396 с.
130. Мирзоюнус Матлуба. Национальная литература и диалог культур. Сборник статей / Матлубаи Мирзоюнус. – Худжанд: Ношир, 2016. – 515 с. (на тадж. яз.).
131. Мусулманкулов Рахим. Тайны слова / Рахим Мусулманкулов. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 152 с. (на тадж. яз.).
132. Мусулманкулов Рахим. Блеск пленительной поэзии / Рахим Мусулманкулов. – Душанбе: Ирфон, 1984. – 223 с. (на тадж. яз.).
133. Мусулманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв. / Рахим Мусулманкулов. – М.: Наука, 1989. – 240 с.

134. Муслумониён Раҳим. Востребованность поэтического ответа на духовные нужды нар ода в Таджикистане / Раҳим Муслумониён. Номаи порси. № 3. 1375 / 1996. – 320 с. (на персид. яз.).
135. Мухаммедходжаев А. Гносеология суфизма / А. Мухаммедходжаев. – Душанбе: Дониш, 1990. – 114 с. (на тадж. яз.).
136. Мысливченко А. Г. Человек как предмет философского познания / А. Г. Мысливченко. – Москва: Мысль, 1972. – 189 с.
137. Набиев Абдухолик. Судьбы литературы и судьбы людей / Абдухолик Набиев. – Душанбе: Ирфон, 1983. – 144 с. (на тадж. яз.).
138. Навои Абдул Хусайн. Вельможи книги «Хабиб-ус-сияр» от монгольского нашествия до смерти шаха Исмaила 1 / Абдул Хусайн Навои. – Тегеран: Ассоциация наследия и культурных ценностей, 1324. – 343 с. (на персид. яз.).
139. Насрулло Камол. Не разделяй больше Таджикистан / Камол Насрулло. Душанбе: Адиб, 1996. – 192 с. (на тадж. яз.).
140. Нафиси Саид. Жизнь и поэзия Рудаки. Ред. Мухаммеджон Умаров, Мубашшир Акбарзод / Саид Нафиси. – Душанбе: Нодир, 2008. – 934с. (на тадж. яз.).
141. Небольсин С. К вопросу о классических традициях / С. Небольсин // Контекст 1979. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1980. – С. 178-209.
142. Нодирпур Нодир. Сборник стихов / НодирНодирпур. – Тегеран: Нигох, 1381. – 998 с. (на персид. яз.).
143. Нумони Шибли. Поэзия Аджамa или история поэтов и литературы Ирана. Т. 1-2. Перевод Сайид Мухаммад Фахр Дои Гелони / Шибли Нумони. – Тегеран: Дунёи китоб, 1368. –Т. 1 –300 с. Т. 2– 367 с. (на персид. яз.).
144. Нумони Шибли. Поэзия Аджамa или история поэтов и литературы Ирана. Т. 3-5. Перевод Сайид Мухаммад Фахр Дои Гелони /

Шибли Нумони. – Тегеран: Дунёи китоб, 1368. –Т. 3 –204 с. Т. 4 – 267 с. Т. 5 – 204 с. (на персид. яз.).

145. Нуралиев Ю. Лукмон Хаким / Ю. Нуралиев. – Душанбе: Ирфон, 1991. – 95с. (на тадж. яз.).

146. Нуров Нурали. Авеста и культурное наследие таджиков / Нурали Нуров. – Худжанд: Нури марифат, 2001. – 162с. (на тадж. яз.).

147. Образное слово Блока / Под ред. А. Н. Кожина. – М.:Наука,1980. – 216 с.

148. Овешан А. Поэт в беломраморной башне / А. Овешан. – Стокгольм: Асри джадид, 1368. – 211 с. (на персид. яз.).

149. Османов М. Н. Стиль персидско-таджикской поэзии 1Х-Х вв. / М. Н. Османов. – М.: Наука,1974. – 267 с.

150. Отаханова Х. Взаимосвязь чувств и мыслей / Х. Отаханова. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 244 с. (на тадж. яз.).

151. Отаханова Х. Эволюция жанра поэмы в таджикской современной поэзии. – Душанбе: АН РТ, 2015. – 615 с. (на тадж. яз.).

152. Оташи Манучехр. Сборник стихов. Т. 1 / Манучехр Оташи. – Тегеран: Нигох, 1386. – 1000 с. (на персид. яз.).

153. Охонниязов В. Понятие и символы цветов в персидско-таджикской классической поэзии / В. Охонниязов. –Душанбе: АН РТ, 2010. – 243 с. (на тадж. яз.).

154. Очерк истории таджикской советской литературы. Часть 2 / Ред. Брагинский И. С., Шукуров М., Эдельман А., Хусейнзода Ш. – Сталинабад: НДТ, 1957. – 423 с. (на тадж. яз.).

155. Очерк истории таджикской советской литературы / Ред. З. Г. Османова и М. Ш. Шукуров. – М.: Академия наук СССР, 1964. – 480 с.

156. Первин Лоренс А. Психология личности (теория и исследование). Перевод доктора Мухаммад Джафара Джаводи, Парвин Кадевара. Второе издание / Лоренс А. Первин. – Тегеран: Рисо, 1373. – 448 с. (на персид. яз.).

157. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М: МГУ, 1970. – 331 с.
158. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – М: Просвещение, 1972. – 272 с.
159. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М: МГУ, 1976. – 208 с.
160. Поспелов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 352 с.
161. Пригарина Н. И. Поэзия Мухаммада Икбала / Н. И. Пригарина. – М.: Наука, 1972. – 196 с.
162. Проблемы романтизма. Т. 2 – М.: Наука, 1971. – 303 с. / Н. Я. Берковский. О романтизме и его первоосновах.
163. Проблемы таджикской современной литературы. Составитель Ю. Бобоев. – Душанбе: Ирфон, 1970. – 416 с. / М. Шукуров. Слово о лирике и ее жизненного смысла. – С. 183-224. (на тадж. яз.).
164. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. – М.: Наука, 1964. – 340с. / И. С. Брагинский. Изучение вклада народов Востока в мировую эстетическую мысль.
165. Пурномдориён Таки. Размышление над поэзией Ахмад Шомлу. Первое издание. / Таки Пурномдориён. – Тегеран: Обон, 1357. – 477 с. (на персид. яз.).
166. Пурномдориён Таки. Путешествие в тумане. / Таки Пурномдориён. – Тегеран: Зимистон, 1374. – 592 с. (на персид. яз.).
167. Ракитин В. И. Искусство видеть / В. И. Ракитин. – М.: Знание, 1973. – 126 с.
168. Рахмонов Ш. Место бейта в стихе / Шохзамон Рахмонов. – Душанбе: Дониш, 1980. – 66 с. (на тадж. яз.).
169. Рахмонов Ш. Мусаммат. Эволюция и формирование / Шохзамон Рахмонов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 172 с. (на тадж. яз.).

170. Рахмонов Ш. Эволюция лирических единиц / Шохзамон Рахмонов. – Душанбе: Адиб, 1988. – 144 с. (на тадж. яз.).
171. Рахмонов Ш. Поэзия и Айни / Шохзамон Рахмонов. – Душанбе: Маориф, 1994. – 189 с. (на тадж. яз.).
172. Рахмонов Ш. Несколько слов о персидско-таджикской лирике / Шохзамон Рахмонов. – Душанбе: Шарки озод, 1999. – 134 с. (на тадж. яз.).
173. Рахмон Шохзамон. Эволюция и структура лирических жанров в персидско-таджикской поэзии / Шохзамон Рахмон. – Душанбе: Пайванд, 2010. – 310 с. (на тадж. яз.).
174. Редекер Хорст. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве / Хорст Редекер. – М.: Прогресс, 1971. – 168 с.
175. Рейснер М. Х. Эволюция классической газели на форси (X-XV века) / М. Х. Рейснер. – М.: Наука, 1989. – 224 с.
176. Риджои Бухорои. Словарь поэзии Хафиза / Ахмад Али Риджои Бухорои. – Тегеран: Интишороти илми, 1370. – 724 с. (на персид. яз.).
177. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Под ред., Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлаха, М. А. Сапарова. – Л.: Наука, 1974. – 230 с.
178. Родуёни Мухаммад бинн Умар. Выразитель поэтической речи. Подготовлено профессором Ахмад Оташ, под редакцией Маликушшуаро Бахор / Мухаммад бинн Умар Родуёни. – Тегеран: Асотир, 1362. – 263 с. (на персид. яз.).
179. Рози Шамсиддини Мухаммад ибн Кайс. Свод критериев поэзии Аджамы. Под редакцией Мухаммад ибн Абдулваххоб Казвини, примечаниями Мударисса Разави и новой редакции доктора Сируса Шамисо / Шамсиддини Мухаммад ибн Кайс Рози. – Тегеран: Илм, 1388. – 640 с. (на персид. яз.).
180. Рудаки. Стихи / Рудаки. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 224 с. (на тадж. яз.).
181. Рудаки. Диван Адама поэтов Абуабдуллоха Рудаки / Рудаки. – Душанбе: Персидско-таджикский НИИ, 2000. – 190 с. (на тадж. яз.).

182. Саидзода Джамолиддин. Мир поэзии Лоика / Джамолиддин Саидзода. – Душанбе: Бухоро, 2013. – 139 с. (на тадж. яз.).
183. Сайфуллаев А. Меридианы поэзии / А. Сайфуллаев. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 136 с.
184. Сайфуллаев А. МирзоТурсун - заде / А. Сайфуллаев. – Душанбе: Ирфон, 1983. – 464 с. (на тадж. яз.).
185. Салимов Ю. Наследие жизни. Т. 1 / Юсуфджон Салимов. – Худжанд: Нури марифат, 2003. – 564 с. (на тадж. яз.).
186. Салимов Ю. Наследие жизни. Т. 2 / Юсуфджон Салимов. – Худжанд: Нури марифат, 2003. – 488 с. (на тадж. яз.).
187. Самарканди Давлатшох. Летописи поэтов. Под редакцией Мухаммада Рамазони /Давлатшох Самарканди. Тегеран: Нодир, 1338. – 431 с. (на персид. яз.).
188. Самарканди Низомии Арузи. Четыре трактата / Низомии Арузи Самарканди. – Душанбе: Ирфон, 1986. – 180 с. (на тадж. яз.).
189. Сатторзода Абдунаби. Краткая история персидско-таджикской теории литературы / АбдунабиСатторзода. – Душанбе: Адиб, 2001. –139 с. (на тадж. яз.).
190. Сатторзода Абдунаби. Аристотель и таджикско-персидская мысль (IX – XVвв.) / Абдунаби Сатторзода. – Душанбе: Адиб, 2002. –260 с.
191. Сатторзода Абдунаби. Дополненная персидско-таджикская поэтика / Абдунаби Сатторзода. – Душанбе: Адиб, 2011. –380 с. (на тадж. яз.).
192. Сафар Умар. Жить с поэзией / Умар Сафар. – Душанбе: Андалеб-Р, 2015. – 180 с. (на тадж. яз.).
193. Сафо Забехулло. История литературы в Иране. Т. 5 / Забехулло Сафо. – Тегеран: Фирдавс, 1371. – 636 с. (на персид. яз.).
194. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – М.: Советский писатель, 1977. – 223 с.

195. Сирус Б. Рифма в таджикской поэзии / Бахром Сирус. – Душанбе: НДТ, 1956. – 186 с. (на тадж. яз.).
196. Сирус Б. Таджикский аруз / Бахром Сирус. – Душанбе: НДТ, 1963. – 288 с. (на тадж. яз.).
197. Сирус Б. Новая теория рифмы в таджикской поэзии / Б. Сирус. – Душанбе: Ирфон, 1972. – 48 с. (на тадж. яз.).
198. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии / В. Д. Сквозников. – М.: Наука, 1975. – 368 с.
199. Словарь литературоведческих терминов / Редакторы Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
200. Словарь литературоведческих терминов / Р. Ходизода, М. Шукуров, Т. Абдуджаббаров. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 188 с. (на тадж. яз.).
201. Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX-XX веков / В. В. Кожин, С. Г. Бочаров, Е. В. Ермилова, Г. А. Белая и др. – М.: Наука, 1974. – 388 с.
202. Собир Бозор. Узы / Бозор Собир. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 68 с. (на тадж. яз.).
203. Собир Бозор. Кремень / Бозор Собир. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 48 с. (на тадж. яз.).
204. Собир Бозор. Цветы шиповника / Бозор Собир. – Душанбе: Ирфон, 1978. – 128 с. (на тадж. яз.).
205. Собир Бозор. Ресницы ночи / Бозор Собир. – Душанбе: Ирфон, 1981. – 181 с. (на тадж. яз.).
206. Собир Бозор. Идя, осязая... / Бозор Собир. – Душанбе: Адиб, 1987. – 208 с. (на тадж. яз.).
207. Собир Бозор. Глаза тополя / Бозор Собир. – Душанбе: Адолат, 1991. – 120 с. (на тадж. яз.).
208. Собир Бозор. Проволока / Бозор Собир. – М.: Трансдорнаука, 1999. – 80 с. (на тадж. яз.).

209. Собир Бозор. От «Цветы шиповника» до «Колючей проволоки». (Избранные стихи) / Бозор Собир. – М.: Интрансдорнаука, 2003. – 255 с. (на тадж. яз.).
210. Собир Бозор. Если есть поэзия и поэт... / Бозор Собир. – Душанбе: Адиб, 2006. – 328 с. (на тадж. яз.).
211. Собир Бозор. Кровь пера (Избранные стихи) / Бозор Собир. – Душанбе: Шуджойён, 2010. – 132 с. (на тадж. яз.).
212. Соколов Э. В. Культура и личность / Э. В. Соколов. – Л.: Наука, 1972. – 228 с.
213. Солоухин Владимир. Времена года. Картины русской природы / Владимир Солоухин. – М.: Советская Россия, 1964. – 190 с.
214. Стейс В. Т. Мистицизм и философия. Перевод Бахоуддина Хуррамшохи / В. Т. Стейс. – Тегеран: Суруш, 1375. – 384 с. (на персид. яз.).
215. Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма / М. Т. Степанянц. – Москва: Наука, 1987. – 191 с.
216. Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды / Н. Л. Степанов. – Москва: Советский писатель, 1959. – 412 с.
217. Табари. Перевод толкование Табари. Группа ученых Мовароуннахра. Под редакцией Джафара Мударрис Содики. / Табари. – Душанбе: Бухоро, 2014. – 822 с. (на тадж. яз.).
218. Табаров С. Жизнь, литература, реализм / С. Табаров. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 324 с. (на тадж. яз.).
219. Табаров С. Пайрав Сулаймони / С. Табаров. – Душанбе: Дониш, 2012. – 539 с. (на тадж. яз.).
220. Табиби Абдулхаким. Обзорение суфизма в Афганистане / Абдулхаким Табиби. – Кабул: Байхаки, 1356. – 236 с. (на персид. яз.).
221. Тамимдори Ахмад. Книга Ирана. История персидской литературы: школ, периодов, стилей и видов / Ахмад Тамимдори. – Тегеран: Алхудо, 1379 – 289 с. (на персид. яз.).

222. Тейлор Э. Первобытная культура / Э. Тейлор. – М.: ГСЭИ, 1939. – 600 с.
223. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы – М.: Наука, 1964. – 487 с. / В. Д. Сквозников. Лирика.
224. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1966. – 480 с.
225. Томашевский Б. В. Стих и язык / Б. В. Томашевский. – М.: -Л.: Художественная литература, 1968. – 472 с.
226. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение / Б. Томашевский. –Л.: Мин. просв. СССР, 1969. – 536 с.
227. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
228. Турсун-заде М. Избранные произведения. / Мирзо Турсун - заде. – Сталинобод: НДТ, 1955. – 412 с. (на тадж. яз.).
229. Турсун-заде Мирзо. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1 / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: НДТ, 1962. – 268 с. (на тадж. яз.).
230. Турсун-заде Мирзо. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2 / МирзоТурсун - заде. – Душанбе: НДТ, 1962. – 284 с. (на тадж. яз.).
231. Турсун-заде Мирзо. Дорогая моя / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Ирфон, 1965. – 98 с. (на тадж. яз.).
232. Турсун-заде Мирзо. Три красавицы Востока / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Ирфон, 1967. – 216 с. (на тадж. яз.).
233. Турсун-заде Мирзо. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1 / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 328 с. (на тадж. яз.).
234. Турсун-заде Мирзо. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2 / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 336 с. (на тадж. яз.).
235. Турсун-заде Мирзо. Мой век / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 352 с. (на тадж. яз.).

236. Турсун-заде Мирзо. Стихи и поэмы / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Адиб, 1991. – 320 с. (на тадж. яз.).
237. Турсун-заде Мирзо. Пусть всегда будет женщина / Мирзо Турсун- заде.– М.: Стилистика, 2001. – 152 с.
238. Турсун-заде Мирзо. Всегда с Родиной. / Мирзо Турсун - заде. –Душанбе: Адиб, 2004. – 409 с. (на тадж. яз.).
239. Турсун-заде Мирзо. Избранные стихи / Мирзо Турсун - заде. – Душанбе: Адиб, 2011. – 430 с. (на тадж. яз.).
240. Турсунов Акбар. Возрождение Аджамы / Акбар Турсунов. – Душанбе: Ирфон, 1984. – 208 с. (на тадж. яз.).
241. Туси Ходжа Насируддин. Основы заимствования. Под редакцией Мударриса Разави / Ходжа Насируддин Туси. – Тегеран: Донишгохи Техрон, 1326.– 634 с.
242. Туси Ходжа Насируддин. Меры стиха. Составители Урватулло Тоир, Мирзо Абдуллоев, Рахмуддини Джалол / Ходжа Насируддин Туси. – Душанбе: Ориёно, 1992.– 152 с. (на тадж. яз.).
243. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы / Ю. Тынянов. – Л.: Прибой, 1929. – 595 с.
244. Фалаки Махмуд. Музыка в персидском белом стихе / Махмуд Фалаки. – Гамбург: Навид, 1989. – 171 с. (на персид. яз.).
245. Фараби Ал. Логические трактаты / Ал – Фараби. – Алма-Ата: Наука, 1975. – 675 с.
246. Фарзона. Молния / Фарзона. – Душанбе: Адиб, 1989. – 128 с. (на тадж. яз.).
247. Фарзона. Заклинание любви / Фарзона. – Душанбе: Адиб, 1994. – 176 с. (на тадж. яз.).
248. Фарзона. До беспредельностей / Фарзона. – Худжанд: Рахим Джалил, 1998. – 220 с. (на тадж. яз.).
249. Фарзона. Капля из Мулияна. В 3 т. Т. 1. / Фарзона. – Худжанд: Нури маърифат, 2003. – 510 с. (на тадж. яз.).

250. Фарзона. Капля из Мулияна. В 3 т. Т. 2. / Фарзона. – Худжанд: Нури маърифат, 2003. – 471с. (на тадж. яз.).
251. Фарзона. Капля из Мулияна. В 3 т. Т. 3. / Фарзона. – Худжанд: Нури маърифат, 2003. – 378 с. (на тадж. яз.).
252. Фаривар Хусайн. История иранской литературы и поэтов / Хусайн Фаривар. – Тегеран: Амири Кабир, 1350. – 369 с. (на персид. яз.).
253. Фольклор Куляба. Часть 1. / Душанбе: Деваштич, 2007. – 540 с. (на тадж. яз.).
254. Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века / Г. М. Фридендер. – Л.: Наука, 1971. – 295 с.
255. Фуруг Холида. Восхождение Митро и несколько других воображений. Второе издание / Холида Фуруг. – Кабул: Анджумани калами Афганистан, 1391. – 101с. (на персид. яз.).
256. Хакимов Аскар. Поэзия и время. Проблемы развития современной таджикской поэзии / Аскар Хакимов. – Душанбе: Ирфон, 1978. – 256 с. (на тадж. яз.)
257. Хакимов Аскар. Во владениях слова. Литературные портреты / Аскар Хакимов. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 224 с. (на тадж. яз.).
258. Хакимов Аскар. Творцы созвучий. Мотивы восточной поэзии. Перевод с таджикского Станислава Золотцева / Аскар Хакимов. – М.: Советский писатель, 1988. – 256 с.
259. Хакимов Аскар. Испытание поэзией. Поэзия Востока: классика и современность. Перевод с таджикского Станислава Золотцева / Аскар Хакимов. – Душанбе: Адиб, 1992. – 240 с.
260. Хаким Аскар. Собрание сочинений в 7 томах. Т.3. Видовые особенности лирической поэзии (на материале таджикской лирической поэзии второй половины XX века) / Аскар Хаким. – Ходжент: Ношир, 2017. – 512 с. (на тадж. яз.).

261. Хаким Аскар. Собрание сочинений в 7 томах. Т.4. Исследования и статьи по современной таджикской поэзии / Аскар Хаким. – Ходжент: Ношир, 2017. – 564 с. (на тадж. яз.).
262. Хаким Аскар. Собрание сочинений в 7 томах. Т.5. Исследования и статьи по современной таджикской поэзии / Аскар Хаким. – Ходжент: Ношир, 2017. – 652 с. (на тадж. яз.).
263. Хамроев Дж. История новой таджикской литературы / Джумакул Хамроев. – Ташкент: Тамаддун, 2015. – 544 с. (на тадж. яз.).
264. Ходжибаева Б. А., Мирзоюнус М. Голубая родина Фирдоуси... Таджикистан в русской литературе 20-30-х годов XX века / Бароат Ходжибаева, Матлюба Мирзоюнус. – Худжанд: Нури марифат, 2010. – 328 с.
265. Ходизода Расул. Из истории и современности таджикской литературы. Сборник статей / Расул Ходизода. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 143 с. (на тадж. яз.).
266. Ходизода Расул. Суфизм в персидско-таджикской литературе / Расул Ходизода – Душанбе: Адиб, 1999. – 187 с. (на тадж. яз.).
267. Холшевников Р. Основы стиховедения. Русское стихосложение / Р.Холшевников. – Л.: Наука, 1973. – 168 с.
268. Хонлари Парвиз Нотил. Размер персидской поэзии / Парвиз Нотил Хонлари. – Тегеран: ИБФИ, 1345. – 303 с. (на персид. яз.).
269. Хосров Насыр. Полное собрание сочинений. Деван поэзии / Носир Хосров. – Душанбе: Эр – граф, 2003. – 956 с. (на тадж. яз.).
270. Хофиз Шамсиддин Мухаммад. Полное собрание сочинений / Шамсиддин Мухаммад Хофиз Шерози. – Тегеран: Замон, 1379/2001, – 360 с. (на тадж. яз.).
271. Хусайни Атоулла Махмуд. Художественное мастерство. С предисловием, пояснением и редакцией Рахима Мусулманкулова / Атоулла Махмуд Хусайни. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 224 с. (на тадж. яз.).

272. Хусайни Хасан. Бедиль, Сипехри и индийский стиль / Хасан Хусайни. – Тегеран: Суруш, 1367. – 152 с. (на персид. яз.).
273. Хусейнзода Ш., Шарифов Х. Место Ибн Сино в истории таджикской литературы / Ш. Хусейнзода, Х. Шарифов – Душанбе: Маориф, 1985. – 118 с. (на тадж. яз.).
274. Хусейнзода Ш. Семнадцать статей. / Ш. Хусейнзода – Душанбе: Хумо, 2007. – 347 с. (на тадж. яз.).
275. Чадвик Чарлз. Символизм. Перевод Махди Сахоби / Чарлз Чадвик. – Тегеран: Марказ, 1375. – 88 с. (на персид. яз.).
276. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1968. – 374 с.
277. Чичерин А. В. Стиль лирики Тютчева / А. В. Чичерин // Контекст 1974. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 275– 294.
278. Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1978. – 279 с.
279. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. – М.: Художественная литература, 1985. – 447 с.
280. Шаабони Ризо. Правила и традиции Навруза / Ризо Шаабони. – Душанбе: Пайванд, 2011. – 259 с. (на тадж. яз.).
281. Шакури Мухаммаджон. Здесь Хоросан. Духовность, язык и национальное возрождение таджиков / Мухаммеджан Шакури. – Душанбе: Фарханги ниёкон, 1996. – 326 с. (на тадж. яз.).
282. Шакури Мухаммаджон Бухорои. Взгляд на современную таджикскую литературу двадцатого века / Мухаммеджан Шакури Бухараи. – Душанбе: Пажухишгохи фарханги форси-точики, 2006. – 456 с. (на тадж. яз.).
283. Шамисо Сирус. Обзорение газели в персидской поэзии / Сирус Шамисо. – Тегеран: Фирдавс, 1369. – 312 с. (на персид. яз.).
284. Шамисо Сирус. Собрание сочинений о стилистике / Сирус Шамисо. – Тегеран: Фирдавс, 1373. – 330 с. (на персид. яз.).

285. Шамисо Сирус. Стилистика поэзии / Сирус Шамисо.– Тегеран: Фирдавс, 1376. – 432 с. (на персид. яз.).
286. Шамисо Сирус. Новый взгляд на художественность / Сирус Шамисо.– Тегеран: Фирдавс, 1381. – 214 с. (на персид. яз.).
287. Шамисо Сирус. Знакомство с арузом и рифмой / Сирус Шамисо.– Тегеран: Фирдавс, 1381. – 150 с. (на персид. яз.).
288. Шамисо Сирус. Поэтическая речь / Сирус Шамисо.– Тегеран: Фирдавс, 1381. – 328 с. (на персид. яз.).
289. Шамисо Сирус. Взгляд на Сипехри / Сирус Шамисо.– Тегеран: Садои муосир, 1382. – 409 с. (на персид. яз.).
290. Шамисо Сирус. Литературные виды / Сирус Шамисо.– Тегеран: Фирдавс, 1383. – 374 с. (на персид. яз.).
291. Шарифзода Худои. Духовность и внешний мир / Худои Шарифзода. – Душанбе: Адиб, 2012. – 351с. (на тадж. яз.).
292. Шарифзода Худои. Тринадцать статей / Худои Шарифзода. – Душанбе: 2013. – 271с. (на тадж. яз.).
293. Шарифов Худои. Стилъ и мастерство / Худои Шарифов. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 176 с. (на тадж. яз.).
294. Шарифов Худои. Художественное слово / Худои Шарифов. – Душанбе: Маориф, 1991. – 160 с. (на тадж. яз.).
295. Шарифов Худои. Огорченные и надеющиеся / Худои Шарифов. – Душанбе: Сино, 2001. – 195 с. (на тадж. яз.).
296. Шарифов Худои. Мелодия Аджамы / Худои Шарифов. – Душанбе: 2002. – 208 с. (на тадж. яз.).
297. Шарифов Худои. Теория прозы / Худои Шарифов. – Душанбе: Пайванд, 2004. – 319 с. (на тадж. яз.).
298. Шарифов Худои. Тайны мира / Худои Шарифов. – Душанбе: Нодир, 2004. – 353 с. (на тадж. яз.).
299. Шарифов Х. Слово о национальной литературе (сборник статей) / Х. Шарифов. – Душанбе: Пайванд, 2009. – 476 с. (на тадж. яз.).

300. Шерали Лоик. Юность / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 80 с. (на тадж. яз.).
301. Шерали Лоик. Вдохновение / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1968. – 48 с. (на тадж. яз.).
302. Шерали Лоик. Улыбка зари / Лоик Шерали. – Душанбе: Ирфон, 1969. – 88 с.
303. Шерали Лоик. Заздравная / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 128 с. (на тадж. яз.).
304. Шерали Лоик. Берега / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1972. – 80 с. (на тадж. яз.).
305. Шерали Лоик. Щепотка Родины / Лоик Шерали. – Душанбе: Ирфон, 1975. – 160 с. (на тадж. яз.).
306. Шерали Лоик. Мелкий дождь / Лоик. – Душанбе: Маориф, 1976. – 48 с. (на тадж. яз.).
307. Шерали Лоик. Человек в пути / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1979. – 232 с. (на тадж. яз.).
308. Шерали Лоик. Каменные страницы / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 272 с. (на тадж. яз.).
309. Шерали Лоик. Сокровища очей / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 384 с. (на тадж. яз.).
310. Шерали Лоик. Встречаю солнце. Стихи. Перевод с таджикского / Лоик Шерали. – М.: Художественная литература, 1983. – 224 с.
311. Шерали Лоик. И дым отечества / Лоик. – Душанбе: Ирфон, 1986. – 464 с. (на тадж. яз.).
312. Шерали Лоик. Солнечный дождь. / Лоик Шерали. – Душанбе: Адиб, 1988. – 526 с. (на тадж. яз.).
313. Шерали Лоик. Я и река. Избранные стихи / Лоик. – Душанбе: Адиб, 1991. – 304 с. (на тадж. яз.).
314. Шерали Лоик. Праздничная чаша (или избранные газели) / Лоик. – Душанбе: ЦК КПТ, 1991. – 192 с. (на тадж. яз.).

315. Шерали Лоик. Неуслышанный крик / Лоик. – Душанбе: Адиб, 1997. – 240 с. (на тадж. яз.).
316. Шерали Лоик. Воображения. Избранные стихи / Лоик. – Душанбе: Адиб, 2001. – 112 с. (на тадж. яз.).
317. Шерали Лоик. Полное собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. (Книга 1) / ЛоикШерали. – Худжанд: Рахим Джалил, 2001. – 724 с. (на тадж. яз.).
318. Шерали Лоик. Полное собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. (Книга 2) / ЛоикШерали. – Худжанд: Рахим Джалил, 2001. – 712 с. (на тадж. яз.).
319. Шерали Лоик. Диван сердца / Лоик. – Душанбе: Адиб, 2006. – 492 с. (на тадж. яз.).
320. Шерози Саади. Избранные сочинения / Саади Шерози. – Сталинабад: НДТ, 1956. – 435 с. (на тадж. яз.).
321. Шеърдуст Алиасгар. Современная поэзия Ирана / Алиасгар Шеърдуст. – Душанбе: Пажухишгохи фарханги форси-точики. – 2012. – 476 с. (на тадж. яз.).
322. Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (X1-X11вв) / Б.Я. Шидфар. – М.: Наука, 1974. – 286 с.
323. Шукуров М. Эстетический взгляд народа и реалистическая проза / М. Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1973. – 160 с. (на тадж. яз.).
324. Шукуров М. Грани художественного исследования / М. Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 281 с. (на тадж. яз.).
325. Шукухи Аминджон. Голос Сердца / Аминджон Шукухи. – Душанбе: НДТ, 1957. – 227 с. (на тадж. яз.).
326. Шукухи Аминджон. Аллея влюбленных / Аминджон Шукухи. – Душанбе: НДТ, 1962. – 71 с. (на тадж. яз.).
327. Шукухи Аминджон. Горячее дыхание / Аминджон Шукухи. – Душанбе: НДТ, 1964. – 192 с. (на тадж. яз.).
328. Шукухи Аминджон. Вдохновение / Аминджон Шукухи. – Душанбе: Ирфон, 1970. – 40 с. (на тадж. яз.).

329. Шукухи Аминджон. Обращение слова / Аминджон Шукухи. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 232 с. (на тадж. яз.).
330. Шукухи Аминджон. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1/ Аминджон Шукухи. – Душанбе: Ирфон, 1977. – 400 с. (на тадж. яз.).
331. Шукухи Аминджон. Ветка базилика / Аминджон Шукухи. – Душанбе: Адиб, 2003. – 128 с. (на тадж. яз.).
332. Эглетон Терри. Вступление к теории литературы. Перевод Аббаса Мухбир / Терри Эглетон. – Тегеран: Марказ, 1368. – 322 с. (на персид. яз.).
333. Эйхенбаум Б. О поэзии / Б. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.
334. Электронная библиотека персидской поэзии. «Дурджи 3» (Электронный ресурс). Три электронных оптических дисков (CD-ROM). – Тегеран. 2007. (на персид. яз.).
335. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.
336. Юшидж Нимо. Слова соседа / Нимо Юшидж. – Париж: Ховарон, 1328. – 164 с. (на персид. яз.).
337. Юшидж Нимо. Ценность чувств и пять статей о поэзии и спектале / Нимо Юшидж. – Тегеран: Гутенберг, 1351. – 134 с. (на персид. яз.).