

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

XXII ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ЛО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1988
Часть II

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1989

Поэма "Сват-нама", в отличие от лирических стихотворений Хуш-халя, не отличается высокими художественными достоинствами, она ценна как хроника его пребывания в Свате, сопровождаемая экскурсами в прошлые годы и размышлениями на политические, хозяйственные, религиозные и другие темы.

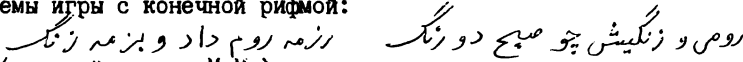
Источник: Сват-нама дэ Хушхал-хан Хатак. Дэ поханд Абд ал-Хайи Хабиби дэ саризе ау царгандуно сара, дэ Бисмиллах Хаккмал, Муджавир Ахмад Моманд, Насраллах Насир ау Латиф пэ ихтимам. [Кабул], 1358/1980.

М.Ш.Мамедова

РИФМА В ПОЭМЕ "СЕМЬ КРАСАВИЦ" НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

Выбранная для настоящего анализа поэма "Семь красавиц", по мнению специалистов, представляет собой вершину художественного совершенства среди всех поэм пентерицы Низами. А вставные новеллы этой поэмы по своей увлекательности, богатству образов, по технике стиха можно отнести к шедеврам мировой литературы.

Рассматриваемая нами новелла об индийской царевне – первая в поэме – является одной из самых больших по объему (509 бейтов). Как показало исследование, текст новеллы насыщен звуковой орнаментацией и изобилует рифменными фигурами. Рассмотрим некоторые приемы игры с конечной рифмой:


Ее (старшей пери – М.М.) румиец и занги как утро – двух цветов,⁵ [первый] дал бой Руму, [второй] утроил пир зангу.

Слово, несущее конечную рифму, поэт ставит в середине первого полустушия с некоторым видоизменением, концевая рифма вовлечена в тройную фигуру: слово-рифма занг и слово занги в первом полустушии составляют фигуру перенесения конца к началу, суть которой заключается в том, что слово, замыкающее бейт, возникает уже в начале или в середине бейта. Но повтор выполнен в его условленной модели: он соединен с фигурой таджнис – основанной на омонимах, так как занг в конце употреблено в значении звон, колокол, а в начале бейта – в значении зинджи, чернокожий. Рифмующиеся слова ранг – занг по своему графическому изображению отличаются лишь одним диакритическим знаком, что в свою очередь составляет фигуру таджниси хатт – графический таджнис. Заметим также, что основную рифму поэт дополняет во втором полустушии внутренней

рифмой: размейи - базмейи, что придает дополнительную благозвучность бейту.

На повторе конечной рифмы в составе короткой фразы построен следующий бейт:

شب باختر رسید و صبح دمید سخن ما باختری نرسید

"Ночь подошла к концу и уже утро наступает,

А разговоры наши ни к чему не привели"

Здесь мы видим повтор с видоизменением, но повторяются не только рифма, но и отдельные словесные блоки. Противопоставляемые словосочетания шаб бе ахар расид в начале бейта и сохана ма беахари нарасид-замыкающий бейт-образуют фигуру мутадад - буквально "противоположность", "сопоставление".

Примечателен следующий бейт, где конечная рифма возникает уже в первом полустихии, но повторяются в обратном порядке составляющие ее части:

بختم از یاری تو کار کند یاری بختم، مختیار کند

"Моя судьба может направляться лишь с твоей помощью,

Помоги моей судьбе и сделай меня счастливым"

Бейт построен на игре слов бахтийар, которое является ключевым для данного двустишия. Небогатую рифму с редифом поэт наращивает предваряющим рифменным созвучием. Слово-рифма бахтийар - счастливый - разделено в начале бейта на две составные части, из которых оно состоит: бахт - судьба и йари - помощь, которое образует фигуру перенесения конца к началу, а второй раз оно разделено в обратном порядке, что составляет фигуру ровный маклуб - перевертыш.

Еще один пример, где повтор, выполненный в рамках фигуры "перенесение конца к началу" соединен с другими фигурами:

مبکران کان شست خرمايَن تا بخرمای رسی شتاب مکن

"Потерпи, ведь финиковая пальма принадлежит тебе,

Не торопись, пока не дотянешься до финика"

Повтор - противопоставление кон - макон образует фигуру мутадад. К двум единицам конечной рифмы поэт добавляет еще два звуковых подобия внутри строк: кон - кан, основанные на омографах, так как кон - повелительное наклонение от глагола кардан и кан - сокращенная форма союза ке и указательного местоимения ан - образуют фигуру таджис ущербный.

Как показывает проиллюстрированные примеры, повторы рифм основаны на приеме "возвращение конца к началу". Этот прием "радд ал аджуз ала с-садр" является одним из самых своеобразных формально-словесных приемов, который широко применялся поэтами XII в. Ос-

нованный на повторе в конце бейта слова, которое уже было в его начале или середине, этот прием Рашид ад-Дин Ватват относит "к числу отборных приемов и признанных фигур красноречия".⁸ Теория различает два значимых варианта:

1. Слово, которое замыкает бейт, возникает в его начале.
2. Слово, замыкающее бейт, возникает в середине бейта.

В связи с этим нужно отметить примечательное явление средневековой поэтики: а именно деление бейта на своего рода зоны, выделяя начало и концы полустихий, как зоны повышенного напряжения. Этот тонкий композиционно-стилистический прием, как средство усиления рифмы, Низами применяет охотно и во многих разновидностях, о чем свидетельствуют вышеприведенные примеры.

У Низами мы находим большое разнообразие классических фигур, отмеченных теоретическим трактатом XII в. Напряжение стихотворного текста поэт создает введением совпадающих фонетических комплексов внутри бейта. Рифменные фигуры, которыми поэт уснащает текст, чрезвычайно разнообразны. Примечательно то, что поэт вводит в игру также рифменное слово первого полустихия как в следующих бейтах:

نوش سائى و جام نوشگوار
گر مگر کرد عشق را بازار

"От прелести кравчих и улады вина
Празднество любви оживилось"

"Зоной особого напряжения" является первая строка, где сближено по звучанию первое и последнее слово нущ - нущгевар. Полустихие сконструировано на повторе слова нущ в том же приеме возвращения конца к началу. Но и конец бейта поэт уснащает звуковыми подобиями, так как конечная рифма базар и предшествовавший рифме послелог ра образуют частичный маклуб.

جوى آبى و آبجوىت من
حنكى و كبرىست شوىت من

"Ты источник воды, а я жажду твоей воды,
Ты - земля, а я - вода, омывающая твои руки"

Ключевым словом является слово аб - вода, которое поэт применил в разных видоизменениях, используя прием маклубат - перевертыши, в первой строке. Созвучие продолжено и во втором полустихии в форме абдаст.

باز تب کرده را در آمد تاب
رغبتم تازه شد بيبوس و شراب

"У меня, едва успокоившегося, снова поднялся жар,
Старь моя воскресла от поцелуев и вина"

Как и в предыдущих бейтах, и здесь поэт вводит в игру конец первого полустихия, дополняя его в начале строки звуковыми подобиями. Но, очень тонко используя игру слог таб и таб, поэт

применяет фигуру таджнис ущербный.

Изобретателен поэт в умножении числа рифмующих единиц, которыми и так уснащен месневи в отличие от малых стихотворных форм, за счет дополнительных и внутренних рифм. Обогащая рифму, поэт тем самым добивается ее глубины:

همه یاقوت سرخ بد سنگش سرخ گشته خردگش از رنگش

"Все украшения на ней были из красного яхонта,
Тополя аляди под их лучами"

В общую рифмовку сангеш – рангеш подключается дополнительная ходангеш, которая стоит рядом с конечной рифмой и образует фигуру таджин ад-муздавидж – парная рифма. Вторая строка начинается со слова сорх, предшествовавшего рифме первого полустихия. Второе полустихие инструментовано на звуках г и щ, которые придают стиху особую звуковую окраску: гаште – ходангеш – рангеш.

بر سر کوه مهر تافته تافت زهره صبح چون شکوفه شکافت

"Измученное солнце скрылось за вершиной горы,
Утренняя заря расцвела словно роза"

Классический прием зу – л – кафийатайн – "двойная рифма", Низами реализует в разнообразных ее вариантах. Поэт, как мы видим, удваивает рифмующиеся слова повтором тафт – тафте, шекафт – шекуфе, и тем самым предваряет рифму фонетически близкими к ней созвучиями.

Еще более сложная игра с конечной рифмой в следующем двустишии:

مهر برداشتن ز کان نتوان کان بمهر است چو توان نتوان

"Невозможно снять печать с рудника,
Рудник запечатан, и такой, как ты, не справится с этим"

В рифменной линии бейта заложена идея конфликта: натаван – таван – натаван. Рифма построена на приеме удвоения своеобразно: рифма переключается с редифом, но еще и дополнена полным созвучием с ним: кан – натаван, таван – натаван.

Мы показали лишь некоторые художественные приемы, которые применял Низами в звуковой организации бейта, которыми так богата была персоязычная литературная традиция.

Как видно из вышеприведенных примеров, большая часть фигур замыкается на словах-рифмах. Исследование рифмы в составе общей риторической категории повтора позволяет еще глубже проникнуть в суть классического поэтического текста.

По справедливому замечанию филологов-иранистов, сама техника средневекового персоязычного стиха была намного богаче и разнообразнее, чем это нашло свое отражение в современной ей

науке о поэзии.⁹

Исследование текста "Семь красавиц" еще раз доказывает неопровержимость этих выводов. Лишь по мере развития средневекового стиховедения категория повтора, особенно повтора-рифмы, находит более широкое отражение в трудах по поэтике.

Создавая повторы, особенно повторы с видоизменениями, подобия и расподобления, продвижения и возвращения, комплексы, определяющие музыкальность стихотворного повествования, Низами значительно обогатил технологию персоязычного стиха – эстетику повтора.

-
1. Ю.М.Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 61.
 2. Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1985, с. 20.
 3. В.Котетишвили. Структура персидской рифмы. Тбилиси, 1986 г.
 - 4.

Все последующие цитаты даются по данному изданию.

5. Зд. румиец является символом для белизны лица пери, а под занги (букв. "чернокожий, черный") имеется в виду чернота ее волос.
6. Перевод буквальный, смысл второго мисра нам не вполне ясен.
7. Низами Гянджеви. "Семь красавиц". Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарий Р.Алиева. Баку, 1983. Здесь и далее за исключением бейта на с. 3, переводы даны по этому изданию.
8. Рашид-ад-Дин. Сады волшебства..., с. 105.
9. З.Н.Ворожейкина. Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время. М., 1985, с. 221.

Ж.С.Мусаэлян

И.А.ОРБЕЛИ И КУРДСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Интерес к курдам возник у И.А.Орбели еще в 1911 г., когда он после окончания СПб университета по рекомендации Н.Я.Марра был командирован Академией наук в Ван и Мокс для сбора диалектологических материалов. Именно здесь, изучая мокское наречие курдского языка, составляя курдско-русский словарь, слушая и записывая яркий и образный курдский фольклор, И.А.Орбели высоко