

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНА
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ им. З.М.БУНИЯТОВА

М.Д. КЯЗИМОВ

ПЕРСИДСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XX ВЕКА

БАКУ – 2005

Научные редакторы :

доктор филологических наук, профессор Г.Б.БАХШАЛИЕВА

кандидат филологических наук М.А.МУХАММАДИ

Книга посвящена исследованию персидской поэзии последней трети XX века. В ней анализируются общие черты поэзии данного периода, прослеживаются изменения, происходившие в ней на протяжении 1970-х - 1990-х годов. Наряду с освещением ведущих тенденций поэзии, в работе рассматривается жизнь и творчество отдельных ее представителей. Книга рассчитана на специалистов, студентов вузов, а также широкие читательские круги.

ЦЕННЫЙ ВКЛАД В ИРАНИСТИКУ

Автор представляемой вниманию читателей книги – доктор филологических наук, профессор Мехти Кязимов хорошо известен как в нашей стране, так и за ее пределами как видный специалист в области средневековой персоязычной литературы. Его исследования о художественном наследии гениального азербайджанского поэта Низами Гянджеви, о его поэтической школе, в особенности о такой своеобразной форме ее функционирования и развития как назире, давно привлекли внимание научной общественности и получили высокую оценку ведущих востоковедных центров. Важные заслуги принадлежат М.Кязимову в области перевода на русский язык персоязычных исторических и литературных памятников средневековья. Особо следует отметить его книгу «Из истории суфийской мысли» (Баку, «Элм», 2001), в которую вошли комментированные переводы трудов трех выдающихся суфийских авторов XI и XIII вв. – Абдаллаха Ансари, Наджм ад-Дина Рази и Фахр ад-Дина Ираки.

И вот перед нами его очередное исследование, посвященное новейшей истории персидской литературы – событие, редко встречающееся в нашей научной практике, ибо ученые, которые занимаются изучением литературной классики, обычно не уделяют внимания современному периоду, и наоборот. Но безусловно, для настоящего ученого-профессионала не существует временных ограничений и он может успешно исследовать художественные произведения как средневековья, так и современности, добиваясь при этом одинаково плодотворных результатов. «Персидская поэзия конца XX века» ярко подтверждает это.

Однако не только этим обуславливается интерес, вызываемый настоящей работой. Дело в том, что она посвящена почти неизученному периоду персидской поэзии. Как отмечает и сам автор, «поэзия 1970-1990-х годов остается все еще малоизвестной и даже неизвестной нашему читателю (добавим, что и многим нашим специалистам – Г.Б., М.М.) как по большинству имен, так и по произведениям, что в первую очередь относится к последним двум десятилетиям XX века». Между тем это обстоятельство становится причиной серьезных

трудностей не только в исследовательской, но и в преподавательской работе наших коллег. Кстати, в «Истории персидской литературы XIX-XX веков» (Москва, 1999), написанной авторитетным коллективом российских востоковедов, данный период можно сказать, не освещен. Да и в самом Иране пока не появились более или менее обобщающие труды о литературном развитии страны в послереволюционный период.

Такое положение, естественно, вызвано прежде всего объективными факторами, а именно, революционными событиями 1978-1979 годов и последующими процессами в Иране, а также несистематизированностью огромного художественного материала, создававшегося в послереволюционные десятилетия. Неслучайно, что для сбора необходимого материала М.Кязимову пришлось совершить ряд научных командировок в Иран.

На слабую исследованность послереволюционной персидской поэзии оказали влияние и факторы субъективного порядка. Так, в отличие от классического периода с его «статичной» картиной, изучение современного динамичного литературного процесса сопряжено с риском подмены основных тенденций случайными фактами и преходящими увлечениями. Поэтому последнее требует от исследователя, помимо навыков литературоведческого анализа, также и умения заглядывать в перспективу, способности предвидеть, и при необходимости даже предсказывать судьбу различных художественных явлений и отдельных мастеров слова. Выражаясь иначе, в данном случае исследователь должен быть не только историком и теоретиком литературы, но также и литературным критиком. Настоящая книга показывает, что именно такими данными обладает ее автор. Это подтверждается как методикой рассмотрения истоков и общей картины послереволюционной персидской поэзии, так и выбором девяти авторов в качестве ее ведущих представителей. Поэты, которым в книге посвящены обширные очерки, с одной стороны представляют различные литературные поколения, а с другой – отдельные художественные направления, что позволило автору создать целостную картину тематического и идейно-эстетического диапазона персидской поэзии конца прошлого столетия.

Одним из важнейших итогов исследования является, на наш взгляд, выявление того, что исламизация культурных и духовных ценностей в послереволюционном Иране носила не такой уж тотальный, всеобъемлющий характер, что литература, подвергаясь мощному влиянию господствующей идеологии, тем не менее продолжала развиваться по своим имманентным законам, что художественные поиски выдающихся поэтических личностей или на пересечении традиционалистских и модернистских устремлений.

Итак, восполняя существенный пробел в отечественном востоковедении, книга проф. М.Кязимова «Персидская поэзия конца XX века» может служить надежной отправной точкой для дальнейших исследований в этом направлении. Надеемся, что и сам автор, находящийся в расцвете творческих сил, продолжит свои изыскания и представит в будущем научной общественности еще более широкую и всеохватывающую книгу о современной литературе соседней страны. Но и в теперешнем виде ее можно охарактеризовать как ценный вклад в нашу иранистику.

д.ф.н., проф. Г.Б.Бахшалиева

к.ф.н. М.А.Мухаммади

Введение

Персидская литература относится к числу одной из самых древних и богатых литератур мира. Особенно примечательным в ее истории оказался классический период, когда жили и творили гениальные мастера поэтического слова и на свет появились выдающиеся произведения, начиная с «Шах – наме» Фирдоуси и до «Хафт ауранг» Абд ар – Рахмана Джами.

Классическая поэзия стала вершиной поэтического искусства и на многие века определила развитие словесности в Иране. Ее традиции сильны и по сей день, хотя современная поэзия претерпела перемены. Ее путь в XX веке был долгим и сложным, тесно переплетался с общественно – политическими событиями в стране.

Исторически сложилось так, что XX век для Ирана ознаменовался двумя революциями, совершившимися в начале и в конце столетия. Это были конституционная революция 1905 – 1911 годов и исламская революция 1978 - 1979 годов. В период между двумя революциями страна не стояла на месте. Изменения охватывали все сферы жизни, общественного сознания, в том числе науку, культуру, литературу. Персидская проза и поэзия освобождались от устаревших канонов и преград и активно отображали действительность.

В первые десятилетия XX века в творчестве таких писателей, как Мухаммад Али Джамал – заде, Садек Хедаят, Бозорг Алави, Мушфиг Каземи, Сан’ати – заде Кермани, Мухаммад Хеджази и др. шел процесс становления жанров новеллы, рассказа нового типа; формировался социальный, исторический роман. Существенно преобразовалась и поэзия. Классические жанры в ней, сохраняя формальные признаки, наполнялись новым содержанием, сообразно с историческими условиями. Это проявилось в частности в творчестве Абулкасема Лахути, Фаррохи Йезди, Мир – заде Эшки, Ираджа Мирза и других поэтов. Наибольший же сдвиг в ней наметился с возникновением направления,

получившего название «ше'р – и ноу» («новая поэзия»). Оно привело к переосмыслению художественных принципов поэтического искусства, его эстетического идеала.

Изменения, происходящие в персидской литературе, большей частью носили эволюционный характер, претворяясь в жизнь на протяжении длительного времени. Исламская же революция не то, чтобы ускорила данные процессы, а круто повернула их в иное русло, связав прежде всего с идеологической сферой. Это сказалось не столько на формальных компонентах литературного творчества, сколько на его идейно – содержательной основе. Литература приобретала новое качество, которое в свою очередь не оставалось стабильным, а соотносилось с общественно – политической обстановкой.

Ее резкая смена в 1978 – 1979 гг., как и перемены в литературе, произошли не сразу, а готовились на протяжении предыдущих лет. И, говоря о поэзии Ирана конца XX века, следует иметь в виду не только послереволюционный период, но и последнюю треть столетия в целом, включая то время, когда закладывалось ее будущее своеобразие. Наиболее заметно эта тенденция проступала в 1970-х годах. К сожалению в отечественном литературоведении состояние поэтического слова как до, так и после революции обстоятельно не изучалось, что, с одной стороны, обусловило наш интерес к поэзии 1970 – 1990-х годов. Существуют лишь разрозненные суждения о ней, а публикации исчисляются всего несколькими статьями о творчестве некоторых поэтов.

Собственно, и в иранском литературоведении эта тема освещена недостаточно. Несмотря на то, что издательства Ирана каждый год публикуют десятки книг стихов современных поэтов, всевозможные поэтические сборники, целые серии книг, знакомящих с современной поэзией, тем не менее этот огромный материал все еще ждет своего серьезного исследователя. Большинство работ иранских ученых представляют собой не теоретические системные труды, анализирующие специфику и основные черты литературы этого времени, а являются скорее антологиями, в которых избранным стихам поэтов предпосланы небольшие аналитические фрагменты, или предисловия, содержащие высказывания и наблюдения общего

характера. В качестве примера можно привести множество книг подобного рода, в частности (34; 35; 39; 84; 95 и др.).

Исключение составляют лишь книги «Фарханг – и кетабшенаси – йи ше’р –и шаиран» («Библиографический словарь по стихам поэтов») М. Гафурийе – Садатийе и «Тарих-и тахлили-йи ше’р-и ноу» («Аналитическая история «ше’р-и ноу») Ш.Лангаруди (см.79; 86-88). Книга М.Гафурийе – Садатийе - это солидное трехтомное издание библиографического типа, содержащее сведения о всех публикациях нескольких сотен поэтов Ирана в основном новейшего времени. Хотя это и не теоретический труд, однако его практическая польза для исследовательской работы несомненна, учитывая то, что по другим источникам не всегда удается правильно установить точное количество и названия поэтических сборников и различных публикаций того или иного автора. Часто в работах ученых приводятся противоречивые и непроверенные сведения, тогда как указанное издание позволяет с большой долей уверенности говорить о произведениях поэтов или перепроверять данные других работ.

Вторая книга, автором которой является Ш.Лангаруди, не менее значительное издание, состоящее из четырех томов и посвященное «новой поэзии». На протяжении всей книги Ш.Лангаруди прослеживает историю возникновения и развития «ше’р-и ноу» вплоть до исламской революции. Однако несмотря на название, она, также как и другие работы иранских литературоведов, страдает отсутствием достаточной исследовательской части. Скорее книга напоминает своего рода энциклопедию «ше’р-и ноу», в которой по годам собрано все, что относится к «новой поэзии», включая сведения о поэтах и их произведениях, издание сборников «ше’р-и ноу», отдельные стихи, критические статьи о «ше’р-и ноу», сведения об издательствах, журналах и т.п. Но все же значение работы Ш.Лангаруди трудно переоценить, поскольку она содержит большой и крайне необходимый фактический материал, который может быть использован в дальнейших изысканиях.* С научной точки зрения более разработанными и последовательными выглядят труды российских востоковедов(см. 13; 14; 15 и др.). Хотя они и не занимались вплотную интересующими нас проблемами, тем не менее результаты и

теоретические положения их работ, в частности по поводу характера персидской литературы 1940 – 1970гг., культурного наследия и его восприятия в Иране в 1960 – 1980гг. могут быть приняты в качестве серьезной методологической основы и способствуют более глубокому осмыслению происходящих в современной художественной словесности процессов. Наше внимание к поэзии 1970 – 1990-х годов, с другой стороны, было вызвано тем, что даже имеющиеся оценки литературы революционного и послереволюционного периода, как правило, довольствуются констатацией того факта, что в ней усилилась религиозная окраска и преимущественное место заняли религиозные мотивы и образы. Конечно, данная оценка не подлежит сомнению и, действительно, в литературе, поэзии Ирана религиозная тематика играет большую роль.

Другое дело, что можно оспорить положение о том, что она была всеобъемлющей. После иранской революции возникло множество произведений, воспевающих исламские идеалы, а также отражающих известные события в истории ислама, но наше исследование как раз свидетельствует о том, что поэзия не ограничивалась религиозными рамками, а откликалась на актуальные, злободневные вопросы в жизни страны и общества.

Тематический диапазон ее был весьма широким и художественное творчество охватывало все направления лирики: от любовной до военной. Причем в любовной лирике, наряду с вполне предсказуемыми мотивами божественной любви, применялись образы и ощущалось настроение, объяснимое с точки зрения земного, реального чувства. Гражданские же или, скажем, социальные мотивы совсем не обязательно отражали религиозную ломку общественного сознания или подчеркивали религиозный долг гражданина, а освещали различные стороны непростой и многогранной, порой не проступающей на поверхность, жизни общества и часто содержали критическую струю.

Естественно, что разнообразное содержание требовало соответствующей реализации. Персидская литература, как указывалось, всегда отличалась богатством форм, распространяющемся и на поэтическое творчество. На протяжении веков в

ней происходила смена стилей, подвергались трансформации все структурные уровни художественного произведения.

В XX веке со становлением «ше’р – и ноу» поэты обрели большие возможности для самовыражения и удачно применяли их на практике. Такое положение сохранялось и в постреволюционной поэзии, хотя в ней просматривалась некоторая односторонность, заключающаяся в преимущественном использовании отдельных жанров для воплощения определенной тематики. Идеологические рамки в целом не стали преградой для формальных показателей, а художественные решения в основном зависели от степени индивидуального мастерства и творческой фантазии.

Поэзия, таким образом, предстала сложным, многоплановым явлением, требующим всестороннего и детального изучения. Конечно, в одном исследовании трудно осуществить широкий анализ с охватом всех ее специфических черт и типологических характеристик. Для подобной работы необходимо накопление достаточного фактического материала.

В то же время поэзия 1970 – 1990-х годов остается все еще малоизвестной и даже неизвестной нашему читателю как по большинству имен, так и по произведениям, что в первую очередь относится к последним двум десятилетиям XX века. В этот период в поэзию пришло много авторов, которые вместе с уже авторитетными мастерами, продолжавшими свою творческую деятельность, создавали ее новый облик, формировали эстетические критерии.

Принимая во внимание данное обстоятельство, книга сориентирована на то, чтобы, помимо рассмотрения общих вопросов, осветить творчество конкретных авторов. Задача заключается в том, чтобы показать по возможности объективную и реальную картину персидской поэзии, ее идейно – тематической основы, обозначить контуры ее метода, отметить функционирование классических жанров и «новой поэзии», затронуть художественную образность. Однако исследование данных вопросов носит все же опосредованный характер, поскольку книга актуализируется прежде всего с точки зрения истории литературы. Ее главная цель состоит в изучении творчества отдельных представителей поэзии. При этом мы сочли

нужным проследить его различные этапы с самого начала, а не только с какого-то одного момента, с тем, чтобы сопоставить их, показать на фоне внешней среды и в конечном итоге ярче раскрыть индивидуальность каждого автора.

Ясно, что не все имена и не все произведения можно было охватить, и мы остановились на девяти авторах. Сам выбор был обусловлен несколькими причинами. Следовало познакомить читателей с поэтами разных поколений, разных судеб, творческих устремлений, поэтических способностей, понимания жизни. Исторические процессы оказались сильнейшим фактором в общественном сознании масс, их социальном поведении. Но тем не менее восприятие их среди художников слова, людей с разным складом ума не могло быть одинаковым.

В конце XX века в Иране жили и создавали произведения поэты старшего поколения, завоевавшие популярность еще до 1970-х годов. Это были известные не только в поэтической среде, но и в широких слоях населения страны люди, такие как Хушанг Эбтехадж, Манучехр Аташи, Нусрат Рахмани. Большая часть их жизни прошла в иных условиях и, скажем, революция или другие события не привела к полной переориентации их творчества и отказу от годами складывавшихся художественных пристрастий и отработанных приемов и средств. Это продемонстрировали их произведения, в которых вечные вопросы человеческого существования, осознание жизненного опыта и уже открытых для себя истин преобладают над суждениями и мыслями, вызванными изменившимися обстоятельствами.

В противовес им плеяда молодых поэтов оказалась более подверженной эмоциям, революционно – патриотическим настроениям, а их стихи особенно в первые годы после революции нередко носили отпечаток категоричности мнений. Многие из них принимали непосредственное участие в революционных событиях, ирано – иракской войне, что также не могло не сказаться на их чувствах и обостренной реакции на происходящее. Со временем их оценки становились более зрелыми и спокойными, а круг их интересов затрагивал, наряду с политикой и идеологией, и другие сферы действительности. Часть молодых поэтов более решительно подошла к освещению острых проблем, стоящих перед обществом,

отражению вопросов социальной справедливости, осуждению имеющихся недостатков, а их лирика расширила границы самостоятельного направления в современной поэзии.

Такие поэты, как Салман Герати, Гейсар Аминпур, Али Реза Газве сумели сказать свое слово, и их стихи среди произведений революционной поры выделяются профессионализмом, отточенностью форм. Эти поэты опережают в творческом развитии остальных, а их художественный потенциал позволяет уверенно смотреть в будущее поэтического творчества в Иране. К сожалению, ряды молодых поэтов уже понесли серьезные потери. Трагически оборвалась жизнь одного из самых талантливых авторов Салмана Герати. Правда, то, что он успел написать, стало заметной вехой в современной литературе и заслуживает более пристального изучения.

Помимо возрастного представительства, круг изучаемых имен в настоящей книге базировался на таком факторе, как индивидуальное влияние. Здесь имеется в виду то воздействие, которое оказали на поэзию стихи отдельного автора. Поэты, подобные Мухаммаду Хусейну Шахрийару или Нима Юшиджу, прославились не только как выдающиеся мастера. Их роль в развитии поэтического искусства, влияние на целые поколения поэтов были огромны. Как известно, Нима Юшидж вообще вошел в историю литературы новейшего времени в качестве основоположника «ше'р –и ноу». Творчество и Шахрийара, и Нима Юшиджа всегда имело многочисленных поклонников и последователей. Оставили свой след в поэзии и имели своих почитателей также Хушанг Эбтехадж, Нусрат Рахмани и многие другие.

Однако в этом плане мы избрали для рассмотрения творчество другого поэта, произведения которого пользовались особой притягательностью. Это - Сохраб Сепехри. Человек своеобразного мироощущения, склонный к углубленному мистико – философскому созерцанию видимого мира и вместе с тем не чуждый модернистским устремлениям Сохраб Сепехри вызвал неподдельный интерес к своему творчеству в среде иранских поэтов, любителей поэзии. Особенно их привлекала медитативность лирики С.Сепехри, ее камерный и одновременно

общественно значимый настрой, что само по себе показывало пример для интерпретаций в той же послереволюционной мистической поэзии. Некоторые авторы с успехом восприняли его, создавая стихи в установленном русле, но тем не менее открытые для широких истолкований.

И, наконец, еще одно обстоятельство, сказавшееся на нашем выборе, заключалось в том, чтобы обрисовать творчество типичных и в то же время незаурядных поэтов; тех, чьи произведения в наиболее яркой форме отражали существенные тенденции современной поэзии. Сделать это было нелегко, поскольку таких выявилось немало. Не все они смогли избежать конъюнктурных моментов и односторонних подходов к существующим реалиям, но главное – они не хотели идти по проторенной дороге, не вникая в смысл происходящего; стремились к новизне, качественным преобразованиям, чутко улавливая общественные настроения и реагируя на них своим словом. Они наметили облик поэзии последних десятилетий, и на их творчестве основывался наш выбор; впрочем, как и любой другой, он, видимо, страдает субъективностью и относительностью.

Несмотря на это, настоящий вариант, как нам кажется, может быть принят в качестве предварительного, открывающего возможности для дальнейших обобщений. Помимо отмеченных приоритетов, в нем учтены и такие симптоматичные явления, как, скажем, творчество Али Мусави Гармаруди и Мухаммада Али Сепанлу.

Если первый прославился как один из зачинателей революционной поэзии, крупный поэт, общественный деятель, принимавший участие в революции и воплотивший ее идеалы в своих произведениях, то второй, может быть не столь знаменитый, как его собрат по перу, тем не менее также занимает свое место в поэзии, представляя то ее крыло, которое бурному течению жизни, предпочитает философский взгляд на мир и символическое объяснение событий и процессов в общественной и природной среде.

При таких кардинальных различиях творчество обоих авторов характерно для поэтической палитры современного Ирана. Она не выглядит однотонной или бесцветной и содержит порой самые неожиданные оттенки, лишней раз

предостерегая от одностороннего понимания и поспешных выводов, настраивая на комплексное изучение объекта. Кроме того, на фоне общей картины не столь обязательным оказывается доминирование какого – то одного семантического сегмента поэзии, так как внимание переносится на разветвленность поэтической сферы, достигнутой за счет художественной деятельности, протекавшей на протяжении 1970 – 1990-х годов.

ПОЭЗИЯ 1970-Х ГОДОВ. ТЕМЫ И ИДЕИ

Персидская поэзия в 1970 –е годы переживала сложный этап в своем развитии. Ее состояние определялось двумя важными факторами: социально – политическими процессами, происходившими в стране и тенденциями, наблюдавшимися в литературе. С начала 1960-х годов в Иране отмечался рост производительных сил, продолжавшийся и в начале 1970-х годов. Он оказал влияние на всю сферу социальных взаимоотношений. Интенсивно развивалась общественная мысль; на страницах периодики, в многочисленных публикациях рассматривались вопросы идеологии и культуры, обсуждались духовные приоритеты, намечались возможные пути, по которым должно было двигаться иранское общество. 70-е годы ознаменовались дальнейшей консолидацией национального самосознания, поиском и разработкой концепции историко – культурной самобытности Ирана, его взаимоотношений с западным и восточным миром (11, 89).

В это время значительную остроту приобрели дискуссии о культурных традициях, духовном наследии, религиозных ценностях. Одновременно под воздействием сложившейся обстановки росло понимание значимости гражданской позиции, необходимости противодействия социальной несправедливости, приобщения народных масс к борьбе за свои права. Решительный настрой в общественном сознании наблюдался с середины 1970-х годов, достигнув апогея к моменту развертывания широких революционных выступлений против шахского режима.

Общественные идеи сказывались и в литературе, хотя в 1970-е годы она оказалась более открытой идеологическим и художественным веяниям и существенное внимание в ней было уделено поиску чисто творческих форм отображения действительности и выражению своего отношения к ней. Особенно показательной в этом плане выглядела поэзия. В 1960 – 1970-х годах, несмотря на то, что успешно развивались классические жанры, преобладающее место в ней все же занимала «ше’р-и ноу» (см. 13, 120; 16, 167). Множество поэтов создавали свои

произведения, следуя ей, и были опубликованы сотни сборников стихов «новой поэзии».

Функционируя в качестве самостоятельного направления в поэзии, «ше'р-и ноу» в свою очередь не оставалась однородным явлением. В ней самой происходили различные изменения, приводившие к возникновению новых течений. Так, в 1960-х годах в полный голос о себе заявили приверженцы «моудж-и ноу» («новая волна»), становление которой было связано с именем поэта Ахмада Реза Ахмади. А в 1970-х годах появилось еще одно течение, названное «ше'р-и пластик» («пластичная поэзия») или «ше'р-и таджассоми» («воплощающая поэзия»), которое, по мнению поэта и литературного критика Исмаила Нуриала, стало своеобразным синтезом «ше'р-и ноу» и «моудж-и ноу» (см. 88, 367). Основными характеристиками «ше'р-и пластик» явились «ясность изложения и образительность языка» и «свобода творческого самовыражения» (букв. «свобода разума творца» по выражению И.Нуриала) (88, 368).

Активные творческие поиски в области форм и методов изображения в поэзии Ирана этим не ограничились и в 1970-х годах возникло еще одно течение «моудж-и наб» («чистая волна»), сторонники которого обнаружили более интенсивное тяготение к художественным экспериментам. Представителями «моудж-и наб» выступили в основном молодые поэты, такие как Арийа Арийапур, Хормоз Алипур, Сирус Радманеш и др.

Динамика разработок в области «ше'р-и ноу» в какой – то мере проявилась на традиционной поэзии. Она также оказалась подверженной изменениям, хотя они проступали не столь явно. Так, поэтесса Симин Бехбехани, анализируя современную газель, отмечала, что она отличалась проникновением в ее художественную ткань новых слов, понятий, выражений. Важным моментом, по ее мнению, было то, что смысловая разрозненность бейтов классической газели, при которой каждое двустишие представляло собой самостоятельную семантическую единицу, сменилось на современном этапе наличием единого смыслового поля всей газели, которое составляли входящие в нее бейты (см. 40, 30 – 33).

Подмеченные С.Бехбехани черты можно было бы дополнить другими, сказавшимися в частности на объеме стихов, разной длине строк и т.д. Кроме того, изменения намечались и в остальных классических жанрах. Но главное заключалось в том, что поэзия как в новых, так и в традиционных формах не стояла на месте, будучи законсервированной в старых, знакомых или искусственных содержательных компонентах, а с пристрастием и интересом отслеживала политические процессы в стране. Верно указала В.Б.Кляшторина, «... в литературе 1970-х годов заметно возросло влияние идей национального самосознания, более масштабным и углубленным стало представление о противоречиях реального мира» (16, 114). Поэты и писатели пытались разобраться в окружающем, обозначить в нем свою роль, тем более, что годы, предшествовавшие исламской революции, выделялись не только усиленным выдвижением идеологических концепций, но были насыщены событиями в различных сферах жизни.

В начале 1970-х годов поэзия уделяла внимание проблемам классового противостояния, положению индивида в условиях индустриализации страны. Авторы занимала участь простых людей, рабочих, тружеников, втянутых в орбиту суровых столкновений, вынужденных влачить незавидное существование и за бесценок продавать свой труд, чтобы прокормить семью. При этом еще они испытывали страх, что могут в любой миг лишиться работы, остаться не у дел.

Тяжелое положение, сложившееся на предприятиях, обрисовал Манучехр Нейестани в стихотворении «Кархане» («Завод»). Завод у него показан не как место, в котором человек с удовольствием трудится и с удовлетворением созерцает плоды своего труда, но как пространство, доставляющее ему лишь страдание и осознание горечи утрат. Здесь не создано нормальных условий, всюду дым, грязь, грохот, а «груды» рабочих «завязали давнюю дружбу с терпением и туберкулезом». Люди на предприятии, как пишет поэт, бессловесны, с чужими, изменившимися лицами, опухшими от усталости и ветра глазами; они могут лишь вздыхать, вспоминая об отдыхе и горячем чае, а «крики их сердец» уносит «безжалостный ураган».

Тему, затронутую М.Нейестани, продолжил М.Азад в стихотворении «Тарик роушан аст» («Темнота светла»). Она предстает в еще более резкой, экспрессивной

интеллигенции. С таким положением, естественно, не могли смириться прогрессивные поэты, и призывы к единению с народом впоследствии не раз звучали в персидской поэзии.

Важность вопроса, поднятого М.Азадом, получила подтверждение в ряде других стихотворений. Некоторые поэты пытались рассматривать его под более широким углом. В частности Мина Асади связала его с проблемами целого поколения. Согласно поэтессе, оно бездумно разбазаривало свои силы, не ставя перед собой никакой цели, не использовало свои возможности, не задумывалось о завтрашнем дне, а жило сиюминутными желаниями. И только теперь осознало никчемность и бесполезность своих действий. В стихотворении с симптоматичным названием «Дар бихудегиха» («В бесполезности») есть такие строки:

Сейчас, когда наши головы ударились о камень заносчивости,
Наши сердца от всей этой никчемности опечалились,
Ноги наши от всей этой беспредельности сильно устали,
На наших плечах тяжкий груз презрений,
На наших лицах следы горестных томлений,
Наши руки переполнены заботами жизни.
Жаль, мы [только] сегодня поняли,
[Что] остановились [в своем движении],
Остановились и [стали] гнить,
Остановились и в никчемности бесполезно сгнили (88, 230).

Оценка, данная своему поколению М.Асади, перекликалась в персидской поэзии с идеей создания образа мужественного, решительного героя, обладающего чувством ответственности за людей и способностью повести их за собой. Однако такой образ значимый в плане художественного воздействия сложился не сразу. В 1970 – 1972 годах в стихотворениях «Баран... баран» («Дождь... дождь») Махмуда Саджджади, «Барбандид махмалха» («Закройте паланкины») Реза Шабири – Маали, «Дуст ба дивар» («Друг со стеной») Мухаммада Зохари, «Дар па-йи йек руд»

(«Возле одной реки») Камбиза Садиги герой выглядит беспомощным, его постоянно охватывает беспокойство. Он сопереживает происходящему, видит враждебность окружающей обстановки, но в нем еще нет желания бороться с ней. А в некоторых стихах проступает также его разочарованность в людях, неверие в их помыслы. Так, в газели «Джами гонах хахам» («Я хочу кубок греха») Симин Бехбехани лирический герой, обращаясь к самому себе, говорит, что прожил жизнь «в мечте по человеку», но получил взамен ужасающего демона:

Говорю себе: « [Ну что] увидел. В мечте по «человеку»

Прошла твоя жизнь и сейчас – вот то, что ты хочешь!» (40, 166).

Стремление противостоять сложившимся условиям, отстаивать убеждения вызревает в душе героя постепенно, отражая растущее напряжение в обществе. Правда, в ряде произведений начала 1970-х годов он предстает смелым и действенным, открыто заявляя о своих намерениях. Это относится к стихам тех авторов, которые лучше понимали остроту ситуации, предвидели возможное развитие событий. Одним из них явился поэт и журналист Хосров Голсорхи, вероломно казненный шахским режимом в 1973 году.

Взглядам Х.Голсорхи была свойственна радикальность и непримиримость к правящей верхушке. Ш.Лангаруди пишет, что он был «последовательным революционером, искренним и пылким, который бескорыстно защищал обездоленный народ в шахском суде, и пожертвовал жизнью ради заветной мечты» (88, 376). Поэзия Х.Голсорхи отличалась революционным пафосом, ее пронизывали идеи свободолобия, борьбы в защиту обездоленных, готовности отдать все, что у него есть для всеобщего блага и справедливости.

Особенно ярко эти моменты проявились в последних стихах поэта, таких как «Ше'р-и бинам» («Стихотворение без названия»), «Габл аз э'дам» («Перед казнью»), «Лалеха-йи шахр-и ман» («Тюльпаны моего города»). А в стихотворении «Фарда» («Завтра»), поднимая свой голос за права неимущих, Х.Голсорхи говорил о стойкости и сопротивлении и верил в конечный успех:

Когда приходит ночь и стучит в дверь,
Я говорю себе:
«Я завтра же
Своим друзьям, которые все плачут от нищеты (букв.
наготы),
Скажу:
Плач – это дело облаков».
Я и ты [своими] пальцами, подобными мечу,
Я и ты [своими] словами, подобными пороху,
Можем положить конец нищете
И сказать миру громким голосом:
«Увидели, в конце мы стали обладателями
солнца» (88, 382).

Смерть Х.Голсорхи всколыхнула передовую общественность. Она получила широкий резонанс в поэзии. Ахмад Шамлу, Реза Барахани, Сиявуш Кесраи и другие посвятили стихи этому трагическому событию, в которых гневно обличали произвол властей, лишивших жизни поэта – гражданина, патриота своей родины.

Начиная с середины 1970-х годов политическая, гражданская лирика заняла прочное место в персидской литературе. Во многом этому способствовало забастовочное движение, развернувшееся в 1975 – 1976гг. (см. об этом 12, 457) и послужившее мощным импульсом развития общественных устремлений. В поэзии стали усиливаться также мотивы, связанные с ожиданием каких – то перемен. Они еще были не вполне осознаны. Но уже в 1973г. в стихотворении «Фарда аввалин руз-и донйаст» Мирза - ага Аскари советовал читателю готовиться к грядущей поре, образно названной «первым днем мира».

Мотивы ожидания, надежды на лучшие времена неоднократно встречались в творчестве Имрана Салахи, Казема Садата Ашкури, Шафии Кадкани, Сиявуша Кесраи и др. Хотя иногда их герой пребывал в сомнениях, находясь на распутье и не

зная как поступить, как об этом говорилось в стихотворении «Дузах, амма сард» («Ад, но холодный») Мехти Ахавана Салеса, но преобладало в его облике все же стремление к энергичным действиям, движению вперед. В ясной форме оно отразилось в большом стихотворении поэтессы Тахере Саффар – заде «Сафар-и ашегане» («Любовное путешествие»).

Т.Саффар – заде относится к числу известных современных авторов, видных представителей «ше’р-и ноу», в чьем творчестве отчетливо проявились ведущие тенденции литературного развития 1970-х годов. В это десятилетие было издано четыре сборника ее стихов: «Садд-о базуван» («Преграда и руки»), «Сафар-и панджом» («Пятое путешествие»), «Харакат-о дируз» («Движение и вчерашний день»), «Бей’ат ба бидари» («Союз с пробуждением»), отличающихся злободневностью тематики.

«Сафар-и ашегане» входит в состав сборника «Сафар-и панджом». Содержание стихотворения неоднородно. Поэтесса высказывается в нем по ряду социальных, политических, религиозных, нравственных вопросов, предлагает свою трактовку происходящих процессов и места человека в них, говорит о предназначении поэта, критикует интеллигенцию. Лирический герой стихотворения постигает мир в его сложных взаимосвязях, видит его отрицательные стороны, обусловленные корыстолюбием, жадной наживы, существующим насилием и забвением справедливости. Согласно поэтессе, им следует противостоять, воспитывая в себе человека, понимая бренность «стеклянных окопов и бумажных зонтов» в свете божественной вечности и двигаясь к любви и доброте. Надежда на их достижение, на лучшую долю не оставляет героя, восклицающего:

И я всегда в пути,

И мои влюбленные глаза

Всегда имеют цвет достижения [цели] (70, 115).

В 1970-е годы Т.Саффар – заде часто обращается к общественной тематике, обличает власть предрержащих. Она выступает против среды, уродующей человека,

унижающей его достоинство, превращающей его в низкое, презренное существо. На это она указывает в стихотворении «Хампоштан» («Гнущие спину»), напоминая еще и о том, что некоторые люди, потерявшие человеческие качества, только и думают о личной выгоде, о своих интересах и страстях; они забыли обо всем, готовы поклоняться кому угодно и солнце их «восходит на Западе». Обвиняя Запад в бедах Ирана, поэтесса не снимает вины и с собственных властителей судеб, создавших подобную атмосферу и губящих страну. С болью в сердце она пишет о том, во что превратилась родная земля:

Эта страна из – за распрей гнущих спину
Сейчас стала мостом (т.е. сама согнулась – М.К.).
Этот древний Неджд,**
Великий и прославленный Неджд храбрецов
Сегодня, о как жаль,
Выглядит (букв. есть) большой и
заброшенной ямой,
В которую мусор чужаков
Сбрасывают (71, 27).

Вспоминая былое величие державы и сравнивая его с нынешним положением, поэтесса тем не менее не теряет надежды на то, что «униженные люди», ставшие посмешищем, устыдятся своих поступков. Она считает возможным вновь воззвать к их совести и напомнить, что первым противником тех, кто потерял свое достоинство, был пророк Ибрахим, полагая, что хоть это как – то повлияет на них.

Рассматривая общественную среду, сталкивая своего героя с внешними обстоятельствами, Т.Саффар – заде ассоциирует их в основном с городской реальностью. Для нее город неприемлем и как средоточие множества современных зол и пороков, и как проводник западной идеологии и образа жизни. Атмосфера города, по мнению поэтессы, отрицательно воздействует на душевные и физические силы человека, сковывает его волю, заставляет искать убежища, чтобы укрыться в

нем от внешних раздражителей и стрессов, найти тишину и покой. В стихотворении «Аз дуд-о дошман-о рах» («От дыма и врага и пути») герой не знает, как избавиться от городского дыма и копоти. Он закрывает все окна своей «комнаты – клетки», никогда не видевшей природы, и каждый вечер засыпает, представляя себе журчание реки. Он понимает, что «жаркие, металлические, задымленные тени» города будут «сжигать» его, как и всех, но несмотря на это, хочет пройти сквозь них и выбраться отсюда.

Негативное восприятие городской среды проступает у Т.Саффар – заде и в других стихотворениях, среди которых выделяется «Техран». Негодующий запал поэта переносит в нем на столицу. Противопоставляя Тегеран северным и южным районам страны с их природными особенностями, она затем вопрошает:

Что имеет Тегеран,
Кроме вертикальных могил (т.е. строений – М.К.),
Кроме дыма.
Что есть Тегеран, кроме как
Непригодный расточитель
Без моря,
Без сердца,
Воспитанный чужим и безнравственный (71, 20).

Ясно, что Тегеран в данном случае выбран не только в качестве конкретного объекта критики, но и олицетворяет город вообще; город контрастом которого в поэзии выступает природа. Ее пространство, заполненное положительной энергией, оказывает благотворное влияние на героя. Он ощущает себя ее частичкой и не видит никаких преград для общения с ней, как это показано в стихотворениях «Морур-и шабане» («Течение ночи»), «Сетареган» («Звезды») Т.Саффар – заде.

Идея единения с природой, поиска в ней духовной опоры занимала немаловажное место в поэзии 1970-х годов. Она волновала многих поэтов, среди которых были Фаридун Мошири, Мехти Ахаван Салес, Бижан Джалали, Йадаллах

Амини, Манучехр Аташи и др. Получила она отражение и в творчестве такого выдающегося мастера художественного слова, как Мухаммад Хусейн Шахрийар.

Его поэзия и в 1970-е годы, и в более раннее время, характеризовалась приближением к художественным традициям и культурному наследию, воспринимавшимся как необходимое звено духовного развития общества и становления личности. Нравственный облик этой личности для поэта имел решающее значение. Поэтому столь важно для него было проследить ее взаимоотношения с окружающим миром, с природой. Он считал, что тяга к ней способна возвысить и облагородить человека, нравственно очистить его. Но в гармонизации взаимоотношений человека и природы у Шахрийара наблюдались отличительные черты, заключавшиеся в усилении религиозного начала.

Это прослеживается, к примеру, в стихотворении «Джелве-йи хода дар хонар» («Сияние Бога в искусстве»), написанном в 1976г. Возможно, подобная интерпретация была связана с общим увеличением религиозных мотивов в поэзии в преддверии разворачивающегося революционного движения. В стихотворении Шахрийара есть несколько изумительных описаний природы. Причем поэт не просто упоминает ее, но показывает конкретную картину весеннего или осеннего пейзажа. Он сообщает о том, что природа наполнена волшебными красками и образами, чарующими звуками и удивительной игрой света и тени. Многообразие ее проявлений восхищает и завораживает. Она предстает, словно «музыкальный зал», и автор просит выйти из города на природу, услышать ее голоса:

Выйди из городов,
Услышь голос полей и звуки пастбищ,
[Услышь] маленький голос провинций и
узрей появление караванов,
Услышь ржание лошадей, голоса коров и телят (68, 466).

и далее:

Но мы... не верим!
Когда скатерти все пусты,
Эти зеленые листья разве
Дадут завтрак бедняку?
Жаль!
Этому цветению померанцев,
Этим сияющим фиалкам
Мы чужды.
Сейчас [пришла] весна
С охапкой цветов,
Но есть ли польза [в этом]?
Страдающий, голодный человек
И в садах полных цветов одинок (88, 422 – 423).

Преобладание социальных, гражданских идей в поэзии 1970-х годов не означало того, что поэты забыли о других темах. Напротив, успешно развивалась любовная, философская лирика, рассматривались нравственные вопросы. Верно подметил поэт Али Бабачахи, имея в виду революционную пору: « и в кровавые времена можно стать влюбленным» (48, 756). Поэты пишут о любви вообще, силе и всеобщности ее проявления, показывают чувства влюбленных. Значительное место в стихотворениях уделяется светскому аспекту любви, как например, в «Ашигане» («Любовно») Ахмада Шамлу, «Мехр миварзим» («Мы лелеим любовь») Фаридуна Мошири, «Дар собх-и Исфахан» («Исфаханским утром») Джавада Моджаби и др. Однако во время революции и особенно в постреволюционный период любовь трактуется в мистическом смысле и воспринимается большей частью как любовь к Богу.

В 1970-е годы в творчестве некоторых авторов разрабатываются как светские, так и мистические мотивы в любви. Это относится, скажем, к лирике Назира Шарафханеи. В его сборнике «Замзамеха» («Напевы»), изданном в 1979г., содержатся стихи, написанные в подавляющем большинстве в жанре газели.

Любовь составляет их основное содержание. Это такие газели, как «Бахане» («Повод»), «Нийаз» («Нужда»), «Дел-и ман» («Мое сердце»), «Сетаре-йи ашк» («Звезда слез»), «Манам... тойи» («Я... ты») и др. Их композиция и художественный рисунок примерно одинаковы, использованы одни и те же слова и выражения, стилистические приемы, сходны переживания героев, но тем не менее любовное чувство в плане светской или религиозной окраски в них достаточно однозначно. Оба пласта существуют параллельно, не смешиваясь друг с другом, и выделяются различными способами, к примеру, образами отдельных бейтов. Это подтверждается в газели «Бахане», где уже матла содержит характерный образ «Друга», сигнализирующий о ее семантической направленности:

Страданию любви к Тебе, о Друг, я подвергся,
Это [Твоя] благосклонность, что сотней несчастий я
охвачен (60, 11).

Религиозные мотивы приводятся в поэзии Н.Шарафханеи в спокойной манере, без излишней эмоциональности. Позиции автора в данном случае скорее присуща определенная рассудочность. В стихотворении «Дин-о херад» («Религия и разум») он говорит о представителях различных религий, каждый из которых защищает превосходство своего вероучения. Однако, по мнению поэта, такие взгляды ошибочны и истинность религии должна сочетаться с рациональным подходом к ней, соизмеряться «весами разума».

Творчество Н.Шарафханеи иногда соприкасается с художественной традицией. Помимо классических форм и образов, это проявляется еще в нескольких моментах. Так, у поэта есть стихотворение под названием «Андарз бе дохтарам Падиде» («Советы моей дочери Падиде»). По содержанию оно напоминает весьма распространенные в средневековой литературе наставления поэтов своим детям. Часто они входили в качестве отдельной главы во вступительные части поэм. В частности сходство обнаруживается между стихотворением Н.Шарафханеи и главой во вступлении к поэме «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира

Хосрова Дехлеви, посвященной его дочери Афифе. Большой временной разрыв между двумя произведениями, словно исчезает, и наставления, идущие из глубины веков, естественно согласуются с советами современного родителя, поскольку и те, и другие ориентированы на непреходящие человеческие ценности, всегда сохраняющие свое значение и актуальность.

Вопросы, поднимаемые Н.Шарафханеи, в принципе не выходили за круг тем, очерченных поэзией 1970-х годов. Сама жизнь предопределяла их выбор, и многочисленные ее проявления превращались в предмет пристального внимания поэтов. Они рассуждали о ее красоте и уродливых ликах, о ее радостях и горестях, о приобретениях и потерях; отмечали ее скоротечность, как это видно в стихотворениях «Салха рафтанд» («Годы прошли») Йадаллаха Амине, «Тик так» Симин Бехбехани, «Джавани рафт» («Молодость прошла») Н.Шарафханеи, «Ла'нат-и пири» («Проклятия старости») Мехти Ахавана Салеса и др.

Жизнь привлекала поэтов как повседневная реальность, но, обсуждая ее, они задумывались и о философских основах бытия, о мироздании и месте в нем человека. В стихотворении «Шехаби дар тарики» («Звезда во мгле») Надера Надерпура герой ночью находится на маленьком балконе. Привычная обстановка сужается для него до пределов этого балкона. В то же время, глядя на ночное небо, полное звезд, он понимает необъятность вселенной, в которой его индивидуальный мир не просто затерян, но еще и не стабилен, не имеет опоры, подобно лодке на воде:

Я чувствую, что маленький балкон,
Не опирается ни на какие подставки.
Подобно лодке на воде, он плывет.
Мои руки в металлических перилах
Ощущают (букв. вкушают) холод небытия (48, 669 – 670).

Идейное разнообразие поэзии 1970-х годов получало преломление в различных же художественных формах. Деятельность в данной области была плодотворной и

осуществлялась как в рамках отдельных поэтических объединений и течений, так и в индивидуальном порядке, соотносясь прежде всего с литературно – эстетическими критериями.

Однако время диктовало свои условия. И конец 1970-х годов был характерен не столько новыми творческими замыслами и решениями, сколько всплеском революционной, гражданской поэзии, в которой нередко содержательная сторона преобладала над художественной. Начиная с 1978г., резко возрос объем литературной продукции. Причем спрос вызывали и покупались в первую очередь те произведения, книги стихов, политическая направленность которых соответствовала историческому моменту, а взгляды автора совпадали с мнением читателей (см. 88, 535).

События конца десятилетия в Иране были ознаменованы увеличением гражданской активности всех слоев общества, ростом революционных настроений. Страна находилась накануне исторических событий и ожидание решительных перемен ощущалось повсюду. Общественные устремления высказывались в открытую не только на улицах и площадях, но и получали соответствующее отражение в литературе и, конечно, в поэзии. Многие известные иранские поэты, в том числе Хушанг Эбтехадж, Сиявуш Кесраи, Мехти Ахаван Салес, Мухаммад Али Сепанлу, Али Мусави Гармаруди и др. касались в своем творчестве тем борьбы и свободы, писали о сопротивлении существующему режиму.

Особенно актуально звучала проблема освобождения народа от монархических пут. В стихотворениях «Азади» («Свобода») Х.Эбтехаджа, «...бе сорхи-йи аташ, бе та'м-и дуд» («...к красноте огня, к запаху дыма»), «Гол-и ман, эй бахар-и азади» («Мой цветок, о весна свободы») С.Кесраи отражается вера поэтов в освобождение народа, в то, что он сам станет хозяином своей судьбы. А в стихотворении «Бо'д-и панджом азади» («Пятое измерение, свобода») Каюмарса Мунши – заде понятие свободы вообще приобретает философский смысл, сопоставляясь с судьбой и предназначением человека в мире. Автор вопрошает:

Почему человек

Свободным
Не приходит в мир,
Чтобы свободно
Жить,
Чтобы свободно умереть (88, 484).

Свобода воспринимается не как абстрактная цель, которая сама найдет дорогу к человеку, но осознается необходимость борьбы за нее. Часто при этом борьба изображается с помощью чисто поэтической окраски, при которой противник не указывается конкретно и не обладает видимыми чертами, а приобретает символический облик, выступая, к примеру, в образе ночи. Так, С.Кесраи в стихотворении с весьма показательным названием «Вагт-и сокут нист!» («Не время молчать!») отмечает то, что наступило время сокрушить преграды ночи и устранить ее руками солнца:

Наступило время, чтобы содрогнулась ограда ночи
от страха перед нашим гневом!
Наступило время, чтобы глотку темной ночи сдавили
Руки солнца
Перед нашими глазами! (88, 540 – 541).

Политическая лирика С.Кесраи в 1970-е годы вообще выделялась остротой высказываний, напоминая стихи Х.Голсорхи. Еще в 1975г. в стихотворении «Эй сепидар-и боланд» («О высокий серебристый тополь») он призывал к отмщению за пролитую кровь, за доставленные страдания и унижения и, обращаясь к тополи, клялся, что в ближайшем будущем соорудит из него виселицу для этой цели.

В стихотворениях «Аз горог та хорусхан» («От вечера до рассвета»)***, «Гасиде-йи дераз рах-и рандж та растахиз» («Касыда о длительности пути от лишений до возрождения») он рассказывал о положении народа, его боли и тяготах, упоминал об «одетом в черное людском поле» со знаменами, на которых было

начертано слово «шахадат» («мученическая смерть») и «стихами гнева» на устах. Поэт писал о том, что народ обезличили, люди привыкли ходить в шеренгах: «утром на расстрел, посреди ночи в тюрьму». Но народ уже восстал и, хотя до возрождения предстоит пройти долгий и тяжелый путь, он верит, что «утро неизбежно настанет», утро свободы и надежды. В стихотворении С.Кесраи появляется и образ имама Хусейна, к которому часто прибегали в поэзии периода революции и послереволюционных лет. Поэт обращается к нему, словно прося одобрения и поддержки в борьбе с врагом и вступлении на путь шахадата.

Словам и призывам С.Кесраи вторили многие авторы, те кому были безразличны судьбы страны и народа. Лирический герой Саида Солтанпура в стихотворении «Ба кешварам че рафте аст» («Что произошло с моей страной») страстно, искренне выражал свое негодование по поводу того, во что превратила страну правящая клика. Он отмечал и внешнее воздействие, прося праведный гнев пролиться, подобно «горящей лаве» на «ночь колонизации». Поэт указывал на то, что терпение и любовь людей истощились и взывал к «рукам революции»:

Терпеливые глаза людей
Уже давно
Находятся в завесе слез.
Уже давно сердце любви
В уголках оков разбито.
Мы столько говорили (букв. пели) о тесноте клетки,
Что от клочков ран горло закрылось.
О руки революции,
Большие кулаки народа (88, 525).

Создавая стихи, полные революционных, тираноборческих настроений, иранские поэты не просто обличали носителей власти, но адресовались непосредственно к шаху и его окружению, разоблачая их политику и методы правления. Возмущение вызывало жестокое отношение к соотечественникам,

пренебрежение к их нуждам. Тот же С.Солтанпур в стихотворении «Дар банд-и Пехлеви» («В оковах [династии] Пехлеви») описывал узника, оказавшегося в шахских застенках. Ужас тюрьмы не сломил его волю, и он был готов к смерти ради того, чтобы отстоять правое дело.

В канун революции с резким осуждением монархии выступил один из самых именитых поэтов Ирана Ахмад Шамлу. В стихотворении «Ахер-и бази» («Конец игры») он, не называя шаха, тем не менее ясно дал понять, кто являлся виновником всех бед и против кого будет направлена народная ярость. Поэт отмечал, что правление шаха никому не принесло пользы, ибо даже «с сиренью он разговаривал языком серпа», а «там, где он ступал, трава отказывалась расти». А.Шамлу понимал значение трудящихся масс в надвигающихся событиях. Недаром в конце стихотворения он намекал на то, что будет, когда «одетые в черное матери», заклеянные, израненные люди поднимут головы с молитвенных ковриков.

В переломные моменты истории, в критические периоды сила и решимость народа играли ключевую роль, что проявилось и во время свержения монархии в Иране. Поэты хорошо видели влияние народного фактора и чувствовали неразрывную связь с людьми. В образной форме она четко отразилась в стихотворении «Мардом! Эй мардом» («Люди! О люди») Мехти Ахавана Салеса. Многие поэты особенно молодые не только на словах, но и на деле продемонстрировали свою позицию, твердость духа, встав в ряды тех, кто сокрушил бастионы шахского режима и открыл новую страницу в истории страны.

То, какой она оказалась – это уже другой вопрос. Важно то, что поэзия внесла свой вклад в идейное становление масс, формирование их гражданских взглядов и убеждений. Соответственно и в содержательной основе поэзии шло постоянное вызревание преобладающих черт, связанных с укреплением в ней социально – критических, религиозных, а затем и антимонархических, революционных мотивов. Намечавшиеся тенденции происходили на фоне успешно функционировавшего творческого начала, о чем свидетельствовало появление все новых течений в рамках «ше’р-и ноу», изменения в классических жанрах.

Однако в определенный период под воздействием сложившейся ситуации потребовалась переоценка достигнутого, как и возможных направлений совершенствования художественной словесности. Исламская революция внесла свои коррективы в развитие поэзии, выдвинув перед ней иные задачи и наметив новые приоритеты.

ПОЭЗИЯ 1980-Х ГОДОВ. СМЕНА ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ОРИЕНТИРОВ

Персидская поэзия периода наступившего вслед за исламской революцией охватывает свыше двух десятков лет. Это довольно значительный по времени промежуток, в течение которого успели сформироваться некоторые ее черты, художественные особенности, идеологические и эстетические критерии. Безусловно, что наиболее мощный импульс, повлиявший на ее дальнейшее развитие, поэзия получила в результате революции в Иране в 1978 - 1979г. Это время стало как бы рубежным, открывшим новую страницу не только поэтического творчества, но и литературы в целом. Недаром литература получила и соответствующее название, как «революционная литература» («адабиййат-и энгелаби») или «литература исламской революции» («адабиййат-и энгелаб-и эслами»)*. Однако постепенно революционные порывы стали сменяться иными настроениями, темами и проблемами, что было вполне закономерно, и на сегодняшний день мы имеем, по крайней мере в поэзии, произведения с разными идейными и художественными параметрами.

В решающей мере это было вызвано тем, что персидская поэзия конца XX века представлялась отражением процессов, происходивших в стране, в общественном сознании. Поэты реагировали на все более или менее важные события, высказывали свое отношение к окружающей действительности. Кроме того, литературные круги были хорошо знакомы с веяниями современной мировой литературы и в определенной степени испытывали ее воздействие

Творческий потенциал поэзии оказался достаточно сильным, что нашло свое выражение, помимо прочего, в ее насыщенной содержательной стороне. Определяющим моментом в этом смысле выступала идеологическая направленность общественного сознания, и в первую очередь религиозная, но существенную роль играла и индивидуальная позиция, восприятие происходящего сквозь призму индивидуального мышления. Одна из характерных черт поэзии 1940-70-х гг., заключавшаяся в «развитии творческой индивидуальности»(см. 13, 224) – продолжала функционировать и в послереволюционный период, несмотря на

усилившееся давление официальной пропаганды. Сохранилась в какой-то мере и проблематика поэзии середины 1970-х гг., т.е. времени непосредственно предшествовавшем революции, хотя в 1980-е годы она претерпела несомненные изменения, обогатилась за счет новых исторических условий. Таким образом, послереволюционная поэзия существовала не на пустом месте, а базировалась на результатах предшествующего художественного развития.

Тем не менее поэтическое творчество непосредственно периода революции, по мнению некоторых исследователей, не выделялась особыми художественными достоинствами. Так, иранский ученый М.Акбари, отмечая его недостаточную развитость, слабость, указал на две причины этого: величие и стремительность происходящего и молодость поэтов (см. 34, 4). То есть, очевидно, имеется в виду, что в переломное для судеб страны время, поэзия не смогла создать приличествующих моменту художественных образцов. Но, говоря объективно, вряд ли это было вообще возможно в той ситуации, (хотя утверждение М.Акбари также спорно). Цель, на наш взгляд, заключалась в другом. Необходимо было, чтобы поэзия внесла свой вклад не только в дело пробуждения национального самосознания, но и способствовала бы духовному подъему, настрою масс. А с этими задачами, как можно судить по злободневности тематики стихов, поэты, пусть даже те из них, кто не обладал достаточным опытом, справились весьма успешно.

В послереволюционный период особенно со второй половины 1980-х годов реакция на исторические события была уже умеренней, что нашло свое отражение и в более точной образности, использовании изобразительных средств, стилистических приемов. Смысловая доминанта поэзии претерпела изменения, поскольку основная историческая цель – свержение монархии была достигнута. Но даже при сместившихся акцентах революционная поэзия продолжала существовать и в 1980-х годах тематику ее составляли уже описание революционной борьбы, ряда важных событий, мужества и героизма народа.

Отдельно в этом потоке следует выделить стихи, посвященные вождю революции имаму Хомейни. Произведений о Хомейни в иранской поэзии значительное количество. О нем писали многие известные авторы, его имя

упоминается и в стихах, не относящихся к нему непосредственно. Множество произведений было создано в качестве элегий на смерть Хомейни, последовавшей в 1989г.; по этому поводу издавались специальные сборники стихов (см., к примеру, 43).

Произведения о Хомейни написаны почти во всех классических жанрах. Это и маснави, и касыды, и газели, и кыг'а, и рубаи. Интересно, что в них в основном используется традиционная образность, лексика, сохраняется знакомая композиция и рисунок, но за всем этим проступает другая задача. Часто поэты прибегают к приему иносказания, который вообще характерен для революционной поэзии. Ее образы нередко восходят к легендарному прошлому и истории ислама. Так, в газели «Пир-и делавар-и ма» («Наш отважный пир») Насраллаха Мардани о врагах революции говорится как о дивах, Ахримане, а привычная для газели семантика любви превращается в «кровь любви» («хун-и эшг») на «стенах наших окопов» («дивар-и сангар-и ма») (см. 34, 95).

Классическая форма и содержание стиха, переосмысленные в плане изменившихся реалий, придавали изложению необходимую направленность и строгость и в то же время не снижали его особого эмоционального настроения. Образ Хомейни в поэзии предстает как олицетворение положительного начала, он является предметом всеобщего поклонения, вызывает небывалое воодушевление масс. Поэты подчеркивают личные качества и достоинства вождя революции, говорят о его железной воле и решимости; отмечается и всенародная любовь к нему, причем нередко эта любовь принимает характер мистической устремленности. В таком плане написаны, к примеру, маснави «Аташ-и гахр-и хода» («Огонь ярости Бога») Махмуда Шахрохи, «Пайиз-и лалеха» («Осень тюльпанов») Ахмада Азизи, «Гэссэ-йи ашегтарин-и ашеган» («Повесть влюбленного из влюбленных») Ахмада Ноурузи Фарсанги и др.

Касыды Мехрдада Авеста, Хамида Сабзевари, Мушфига Кашани, газели Гейсара Аминпура, Закария Ахлаки, Хасана Хусейни, Акбара Бехдарванда и других, посвященные Хомейни, напоминают по стилю произведения средневекового творчества с их торжественностью и значимостью.

С этой точки зрения «ше'р-и ноу» («новая поэзия») на ту же тематику написана более просто и лаконично, а образность ее более созвучна веяниям времени. В стихотворении «Ше'р-и бозорг-и халг, Хомейни» («Великий стих народа, Хомейни») Али Мусави Гармаруди Хомейни уподобляется стиху, а стих в свою очередь принадлежит народу Ирана, что должно доказывать, по мысли автора, единение народа и руководителя революции. Сходные мотивы отражаются и в произведениях других представителей «ше'р-и ноу», таких как Салман Герати, Ирадж Гамбари, Тахере Саффар-заде.

Революция всколыхнула страну, взбудоражила умы. С ней были связаны надежды и чаяния многих людей, их вера в скорое улучшение жизни. По существу речь шла о построении нового общества и поэзия пыталась представить его хотя бы в аллегорической форме, на уровне простой реализации тех же нравственных категорий, имеющих общечеловеческое значение. В стихотворении «Баг-и ма'на» («Сад смысла») А.Гармаруди упоминается некое виртуальное пространство сада, из которого выходит герой. В этом саду предметы и явления теряют свои привычные очертания, существуют в гармонии; даже жизнь и вселенная превращаются в траву, а такие понятия, как радость, доброта, чистота, любовь напоминают свежие цветы. Здесь все преображено и выглядит удивительно:

Я звезду в саду
на ветке,
а солнце
на стебельке
увидел (92, 262).

В таком пространстве невозможно насилие и пролитие чьей-либо крови. В нем чувства незапятнаны, не существует порока. Герой очарован садом и мечтает вернуться в него навсегда.

Картина новой жизни, намеченная А. Гармаруди, оставалась, к сожалению, всего лишь мифическим идеалом. Реальность выглядела намного приземленнее. И уже

вскоре после революции стали возникать противоположные оценки ее последствий и результатов. Первоначальная эйфория понемногу начала сходить и среди иранцев появились разные суждения и взгляды. Эти общие настроения хорошо переданы в стихотворении Джафара Кушабади «Дар пийадеров-и кенар-и данешгах» («На тротуаре возле университета»).

Автор описывает будничную сценку, обычную для города. Недалеко от университета, на тротуаре стоят и спорят между собой студент и двое рабочих. Каждый из спорщиков высказывает свою точку зрения на ситуацию в стране. Студент заявляет:

Голубь свободы
Не уселся легко на крышу нашего жилища.
Улицы кровью
Полили мы и подмели,
Но сегодня, взгляни,
Где [эта] свобода? (48, 767)

Ему возражает один из рабочих, говоря, что запах свободы он ощущает в самом обществе, и что раньше отсутствие сплоченности не позволяло добиться свободы, а теперь единство народа дало возможность уничтожить «дворец мрака» («ках-и золмат»). И добавляет:

Революция народа – это не дыня и бобы,
Которые, если их вкус пришелся нам не по нраву,
Мы, сделав кислое лицо, выбрасываем (48, 768).

И, наконец, в разговор вмешивается второй рабочий. Он пытается примирить спорящие стороны. По его мнению, всему есть свое время. Самое главное - не растерять единство и противостоять истинному врагу в лице Америки. И если они

смогут ликвидировать его происки в стране, то сделают большой шаг в сторону свободы.

Стихотворение Дж. Кушабади затрагивало актуальные вопросы, волновавшие иранское общество в начале 1980-х годов. Полная поддержка революционного курса перемежалась с критическими взглядами на итоги революции, желанием списать все трудности и неудачи на иностранное воздействие. Неоднозначное отношение к революции охватывало самые разные круги и в том числе простые народные массы. И симптоматично, что герои Дж.Кушабади представляют студенческую молодежь и рабочую среду. Их участие в революционном движении отличалось большей активностью и целеустремленностью по сравнению с другими социальными слоями, а роль пролетариата в крушении монархии вообще оказалась решающей (см. 11, 454). Скорее всего поэту позиции представителей этих категорий населения оказались отраженными в произведении; к тому же через данные позиции просматривалась специфика внутривластной ситуации, что выводило стихотворение на уровень уже более серьезных обобщений.

К революционной поэзии периода после 1979г. тесно примыкает «современная религиозная поэзия» («ше'р-и мазхаби-йи моасер») Собственно грань здесь проводить довольно трудно, поскольку сама революция была исламской и в ее духовных идеалах превалировало прежде всего религиозное начало. Тем не менее определенная проблематика в религиозной поэзии имела самостоятельное значение.

Истоки современной религиозной поэзии, видимо, следует искать ранее событий 1978 - 1979 годов. Известно, что еще в 1969г. был проведен конкурс литературным журналом «Йагма» по случаю грядущего очередного столетия со времени пророческой миссии. По разделу «ше'р-и ноу» тогда победителем стал А.Гармаруди со стихотворением «Хастгах-и нур» («Источник света»), а по разделу традиционного стиха первое место занял известный поэт Амири Фирузкухи.

Стихи на религиозную тематику создавались и в 1970-е годы, причем она все время углублялась, широко распространившись после победы революции. Поэты пишут о пророке Мухаммаде, шиитских имамах. Особенно часто упоминается имя первого шиитского имама Али, а также его сына – третьего имама Хусейна. Имаму

Али, к примеру, посвятил два своих маснави поэт Парвиз Бейги - Хабибабади. Они называются «Маула-йи эшг» («Повелитель любви») и «Маджмуэ-йи эшг» («Собрание любви»). У П.Бейги- Хабибабади же, как и у других поэтов, часто встречается мотив Кербелы, где в 680г. трагически погиб имам Хусейн.

Внимание к религиозным мотивам, вызванное, с одной стороны, исламским характером революции, с другой, было обусловлено начавшейся в 1980г. войной с Ираком. Воодушевляя людей на борьбу с врагом, поэзия обращала свои взоры к героическому прошлому страны, истории ислама. И одним из лучших примеров для подражания в этом смысле представлялся имам Али, который, как известно, был отважным и искусным воином. Трагедия же в Кербеле хорошо знакомая иранскому обществу служила как бы наглядной исторической иллюстрацией идеи шахадата, полу чившей особенный резонанс в годы ирано - иракской войны.

Кстати, идея шахадата, готовность к жертвенности связывалась и с именем имама Али. Так, тот же П. Бейги - Хабибабади подчеркивает:

Шахадат благодаря его существованию обрел достоинство,
Шахадат все, что имеет, обрел благодаря ему (41, 88).

В 1980-х годах поэзия затрагивает также вопросы непосредственных религиозных переживаний индивида; автор, словно заново открывает для себя могущество и вечность Бога. Лирический герой у А.Гармаруди в «Гол-и хода» («Цветок Бога») говорит о своей любви к Всевышнему, обращает к Нему свои мольбы. Поэтический рисунок стиха приобретает суфийский оттенок. Здесь и образы «капли» («гатре»), стремящейся к «морю» («дарйа»), и «сердца» («дел»), и «души» («джан»), и весь настрой стиха напоминает средневековую суфийскую лирику.

К мистическим мотивам поэты неоднократно обращались, говоря о своей верности и любви делу революции. Хотя это и не классический мистицизм, но эмоциональное напряжение и соответствующее психологическое состояние создавались. Вообще же во время революции и после нее мистические мотивы

играли в поэзии более существенную роль, чем ранее. Недаром М.Акбари характеризовал революционную поэзию, как смешение эпики, мистицизма и любви (см. 34, 17, а также 45, 349).

Религиозных вопросов касается в своем творчестве и Т.Саффар-заде. Ее интересует как сама религия, так и ее воздействие на общественное сознание и поведение. В стихотворении «Джом'э-йи дидар» («Пятница встречи») она прибегает к целому ряду исламских понятий, но пафос произведения заключается не просто в религиозном, а религиозно - нравственном начале, нравственном очищении, которое несет людям этот день недели.

Современная религиозная поэзия в Иране различна по своему содержанию. Она включает в свой состав несколько тематических пластов. Один из них связан с событиями, произошедшими в Мекке уже после исламской революции. Летом 1987г. здесь имели место кровавые столкновения, активными участниками которых стали паломники из Ирана. Тогда погибло несколько сот человек, в том числе большое количество иранцев. Эти события получили большой отклик в стране. Не могла не отреагировать на них и поэзия, которая придавала им в основном оттенок мученической смерти за веру

О погибших в Мекке упоминалось как о шахидах, истинных мусульманах, а в ряде произведений, как скажем «Дошнам-и гарн» («Оскорбление века») Т.Саффар-заде, «Милад-и нур» («Рождение света») Махмуда Шахрохи «Зебх-и азим» («Великий убой») Сеида Абдаллаха Хосейни и др. события хаджжа, помимо скорбного звучания, получили политическую и социальную окраску, более тесно примыкающую к официальной идеологии.

Мотивы шахадата, органично вплетаясь в религиозную поэзию, тем не менее наибольшее отражение нашли в годы ирано-иракской войны 1980- 1988гг. Как раз в это время требовалось проявление мужества и героизма, готовности пожертвовать всем ради достижения победы над врагом, и тысячи людей гибли, отдавая свои жизни во имя этой благородной цели.

Поэзия военных лет, выступая с патриотических позиций, приобретала боевой наступательный характер. Сами поэты, осознавая значение и силу слова, говорили о

необходимости смещения поэтических акцентов в сторону приближения к реальной обстановке, вхождения в гущу событий. Так, Г.Аминпур писал в «Ше'р-и барайи джанг» («Стих для войны»):

Надо слагать стих приземленный и кровавый.
Я должен слагать стих ярости,
Стих сопротивления **.

Пытаясь воздействовать на массы силой своего пера, поэты стремились поднять боевой дух, воодушевить людей на защиту родины, на борьбу до победного конца. Сохейл Махмуди решительно призывал в своем рубаи:

Не выпускай ружья из рук до победы,
Позорно [даже] мгновение промедления до победы.
Знаешь в чем заключалось послание друзей-шахидов?
Вот – война, война до победы (95, 94).

Ясный, чеканный слог данного рубаи был присущ и другим произведениям военных лет. Вне зависимости от того в классических или новых формах создавалась поэзия, задачи, стоящие перед ней, имели общенациональное значение и требовали сиюминутного и четкого отражения. Как и революционная, военная поэзия выделялась накалом страстей, открытостью чувств. Образность ее также была лишена формальных ухищрений и раскрывала, главным образом, идею шахадата.

Данная идея была одной из ведущих в иранской революции и всячески поддерживалась официальными кругами. Во время войны она получила такую реализацию, как ведение боевых действий с помощью тактики «человеческой волны», когда «пасдары и басиджи цепями шли под мощным артиллерийским огнем противника и через его минные поля» (см. 11, 292). Не случайно, что образ шахида,

героя войны присутствует в подавляющем большинстве произведений военной поэзии, которую называют также поэзией шахадата.

Вообще идея мученичества разрабатывалась в иранской литературе длительное время. Красной нитью она проходила через революционную и религиозную поэзию. Шахадат рассматривался не как обособленное явление, а сопоставлялся с другими важными концепциями, например, джихада; соотносился он и с такими понятиями, как любовь, верность.

Показательно в этом смысле такое мисра Шахрийара «шахадат бартарин ме'радж-и эшг аст» («шахадат является высшим ми'раджем любви») (67, 270). В одном мисра М.Шахрийар сумел затронуть политическое, философское, религиозное значение шахадата. Как «высший ми'радж»,

он символизирует религиозное начало ***, а любовь воспринимается не как личное чувство, а подразумевается в более широком контексте, как любовь к Богу, родине, революции, и, может быть, самое неожиданное – любовь к шахадату. Собственно сам шахадат и истолковывается как любовь. Недаром и шахида часто характеризуются как влюбленные и совершают свои подвиги во имя любви.

Образ мученика в поэзии шахадата выступает не просто как абстракция, но наполняется конкретным содержанием, в нем выделяются определенные черты. Рисуя облик шахида, поэты воплощали в нем то, что видели собственными глазами, прочувствовали, поскольку сами не редко становились участниками революционных и военных событий. Так, Мустафа Аулийайи сообщал, что непосредственно оказывался в ряде драматических ситуаций, и добавлял затем «но неспособность лишила меня милости шахадата» (95, 76). А другой поэт, Мехти Растгар в стихотворении «Джангра бе хаб надидим» («Войну мы видели не во сне») писал, что мы восемь лет воевали и в качестве «платы за кровь свободы дали самую большую цену» (95, 121).

Среди стихов на военную тематику есть произведения, посвященные конкретным людям, есть те, в которых описывается героизм представителей определенной военной профессии, а есть и такие, посредством которых создается собирательный образ шахида. Последние стихи наиболее многочисленны. Среди них можно

упомянуть, к примеру, «Хамасе-йи шахид» («Эпос о шахиде») Мехрдада Авеста, «Ше'р-и шахадат» («Поэзия шахадата») М.Шахрохи, «Шахид» М.Кашани, «Газал-и шахид» («Газель о шахиде») и «Бар мазар-и шахид» («На могиле шахида») Бахмана Салехи. В них подчеркивается прежде всего отсутствие у шахида страха перед смертью, перечисляются такие его качества, как мужество, готовность в любой миг к самопожертвованию и др.

Воссоздавая облик шахида и описывая боевые действия, поэты не только призывали к сопротивлению и разгрому врага. Они писали и об ужасах войны, о неисчислимых страданиях и несчастьях, порожденных ею. Некоторые, как скажем Г.Аминпур в «Ше'р-и барайи джанг» открыто признавали, что не представляли себе, что такое война (см. 95, 36 - 37); другие выявляли не только героические, но и трагические стороны войны, принесшей боль утраты почти в каждый дом и в каждую семью.

В стихотворении Хусейна Исфафили «Эй барадар ке бе зийарат рафтеи» («О брат, ушедший в паломничество») повествуется о девушке, пришедшей на могилу брата и оплакивающей его смерть. Оно чем-то напоминает знаменитое стихотворение Абулькасема Лахути «Вафа бе ахд» («Верность обещанию»). И в том и в другом случае на могилу героя приходят его близкие: сестра у Х.Исфафили и мать у А.Лахути. Скорбная сцена подчеркивается причитаниями женщин. Тем не менее как то, так и другое стихотворение не производят впечатления безысходности и отчаяния. Наоборот, они проникнуты оптимизмом и верой в будущее. У А.Лахути мать приносит на могилу сына весть о победе и свободе, а у Х.Исфафили последние слова девушки – это тот же революционный лозунг. Примечательно, что стихотворение Х.Исфафили издано на двух языках – азербайджанском и персидском (см. 95, 9 - 12).

Мотивы решительности, необходимости исполнения долга составляют семантическое ядро в небольшом стихотворении «Пасох» («Ответ») Мухаммада Резы Абдалмалекийана. Автор описывает драматический эпизод из жизни одной семьи, провожающей отца на войну. Изложение выглядит простым и лаконичным, лишенным всякой патетики. Оно ведется с использованием минимума

изобразительных средств. Однако такой метод оказывается наиболее действенным. Напряженность, боль и тревога ощущаются уже в вопросах и ответах героев, их обыденных действиях. Здесь нет нужды в особом многословии, поскольку незримо присутствующий лик войны настолько масштабен, что поэт выделяет лишь самое главное – ответственность человека за судьбу семьи:

То чера миджанги?
Песарам мипорсад
Ман тофангам дар мошт
Кулебарам бар пошт
Банде путинамра мохкам мибандам
Мадарам аб ва айине ва гор'ан дар даст
Роушани дар дел-и ман мибарад
Песарам бар-и дигар мипорсад
То чера миджанги?
Ба тамам-и дел-и ход мигуйам:
Та чераг аз то нагирад дошман ****.

Почему ты воюешь?
Спрашивает сын.
Я с ружьем в кулаке,
С рюкзаком за спиной,
Крепко завязываю шнурки ботинок.
Мать с водой, зеркалом и Кораном в руке.
Свет льется в мое сердце.
Сын спрашивает вновь
Почему ты воюешь?
От всего сердца я говорю:
Чтобы светильник не забрал у тебя враг.

Военная поэзия, учитывая продолжительность ирано – иракской войны, весьма велика по объему. За восемь военных лет, а также после окончания войны было создано множество произведений, объединенных общей тематикой. Однако отражение этой темы, художественные методы и приемы, которые использовали авторы, различались. Преобладающим в «ше'р-и джанг» («военная поэзия») было прямое отражение происходящего, открытое и ясное доведение до читателя своей позиции, нужной мысли. В то же время создавались произведения более поэтичные по своему духу, семантика и образность которых строилась исходя из аллегории, восприятия окружающего сквозь цепь каких-то ассоциаций.

В этом плане примечательна поэма «Суг-и лале» («Печаль тюльпана») Али Муаллима, которая считается одним из лучших произведений, посвященных войне. В ней нет описания ужасных происшествий, не упоминается о каких-то людях или событиях военных лет. Поэт повествует о своих переживаниях, высказывает боль и тоску, порожденные войной. Художественная ткань поэмы концентрируется вокруг образа тюльпанов. Короткая жизнь цветка, его незащищенность символизируют хрупкость, непродолжительность человеческого существования.

Обращаясь к невидимому собеседнику, поэт призывает его понять положение людей, оказавшихся перед лицом грозных событий, словно тюльпаны на лугу перед надвигающимися природными катаклизмами. Он просит осознать и состояние самого автора, видящего все это и глубоко переживающего происходящее.

В поэме Али Муаллима нет сюжетного стержня. Основным приемом изложения является иносказание, к которому он прибегает говоря о людях, отправившихся на войну, о друзьях, о погибших, о тех, кто ушел «туда, где проходит неисчислимое время» (25). Иносказание позволяет ему выстроить всю ассоциативную цепь и довести произведение до логического завершения, установив связь между образами ушедших и оставшимися.

К поэме «Суг-и лале» по своей стилистике примыкает газель Абдалджаббара Какаи «Марз-и энтезар» («Граница ожидания»). От военной поэзии, выделяющейся лаконичностью языка, она отличается большим вниманием к художественной стороне, изобразительными средствами, мелодичностью, напевностью строк. Это

произведение камерное, лиричное. Оно было опубликовано уже после окончания войны в 1990г., поэтому в нем проявляется не столько эмоциональный подъем, сколько спокойная экспрессия, вызванная временной удаленностью от происшедшего:

Тихо прошли сквозь пыль,
Прошли терпеливые друзья.
Сквозь светлые границы встречи
Однажды тысячу раз прошли.
Подобно ветерку, отрешенные и опьяненные
Прошли сквозь колючую проволоку.
С охапкой радостных вестей и улыбкой
Прошли сквозь границу ожидания.
Подобно ночному напеву одной реки,
Прошли сквозь сон горного массива.
Над утесами берега молчания
Прошли, подобно волне взрыва (95, 248).

Стихотворение посвящено тем, кто сражался на фронтах войны. В нем, как и в маснави «Суг-и лале», не приводятся сообщения о битвах, боевых операциях, нет показа героических поступков. О военных реалиях позволяют судить всего два образа: «колючая проволока» («сим-и хардар») и «волна взрыва» («моудж-и энфеджар»). Неторопливое повествование с доминирующим в каждом бейте редифом «прошли» («гозаштанд») акцентирует внимание на самом факте участия людей в каких-то действиях. О том, что они были быстрыми и благополучными можно только догадываться с помощью указания на «радостные вести» («бешарат») или «взрыв волны».

Однако в газели просматривается и другое содержание, связанное с ее осязаемой элегической тональностью. Здесь уже преобладают такие образы, как «отрешенные и опьяненные» («биход-о сармаст») друзья, «светлые границы встречи» («марзха-йи

роушан-и дидар») , «граница ожидания», навеянные суфийской символикой с ее стремлением к божественной сути. В этом случае под друзьями подразумеваются уже не зримые облики людей, а души погибших, и газель приобретает траурную окраску, воспринимаясь как память о тех, кто не вернулся с войны, «прошел границу» между жизнью и смертью.

Поэзия Ирана 1980-х годов откликнулась в первую очередь на те явления и события, которые играли судьбоносную роль в жизни страны, такие, скажем, как ирано-иракская война. В то же время поэтическое сознание не оставляло без внимания и другие вопросы, волновавшие не только активную часть населения, но и широкие читательские круги.. Настроения в обществе и роль поэта на современном этапе, оценка творческого наследия и новый взгляд на мир, взаимоотношения художника и окружающей среды, философские идеи и личностные переживания находились в поле зрения и получали преломление в художественном процессе.

Немаловажным моментом было воплощение поэтического замысла, т.е. формы, пути и методы реализации поставленных задач. Так, М.Акбари, перечисляя различные стили в истории персидской поэзии, назвал нынешний стиль «современным», отметив при этом его несформированность, отсутствие специфики (см. 34, 12). Однако несформированность можно толковать и в другом смысле, имея в виду свободу поэтического выбора. То есть с формальной точки зрения поэт не был стеснен условностями традиционных жанров или стилей. Он обладал правом выбора, а с учетом определяющего влияния «ше'р-и ноу» на развитие современной поэзии, его возможности многократно увеличивались. Кстати, на практике поэты этим правом активно пользовались и пользуются, создавая стихи самых различных направлений. Не составляет исключения в этом плане и послереволюционная поэзия, в которой классические жанры соседствуют с «новой поэзией».

Общественно-политическая ситуация в стране, психологическая обстановка даже при нежелании поэта реагировать на нее, уйти в свой собственный мир занимала ведущие позиции в общественном сознании. В середине и во второй половине 1980-х годов в поэзии усилились те мотивы, которые были затронуты еще у Дж.Кушабади. Но теперь они рассматривались в ином аспекте. Попытки

критического осмысления послереволюционной обстановки сменились настроениями разочарования и пессимизма, неверия в завтрашний день. В стихах Ахмада Шамлу, Фаридуна Мошири, Йадаллаха Амини, Нусрата Рахмани отчетливо чувствуются нотки горечи и неудовлетворенности, сожаления из-за несбывшихся надежд.

Открыто выражать свои взгляды, поднимать мучавшие их вопросы в условиях жесткого религиозного давления могли не все, поэтому поэты прибегали к символике, апелировали к историческому, мифологическому прошлому, обращались к образам природы, чтобы высказать наиболее болезненное. Использовались обыгрываемые в поэзии образы – символы «ночи», «утра», «дождя», «солнца» и др. Их присутствие сигнализировало о подтексте произведения и настраивало на его соответствующее истолкование. Таковы, к примеру, стихи «Собх аст» («Утро») Ф.Мошири или «... ва асеман» («... и небо») Й.Амини.

Весьма показательное короткое стихотворение «Тарих» («История») Й.Амини. В нем есть такие строки:

Ах
Какие мучительные трудности:
Кровь Сиявуша, пролитая на землю,
И лук Рустама,
Подвешенный
На небе (48, 818).

В центре данных строк два образа хорошо знакомые из классической литературы – Сиявуша и Рустама. Причем также хорошо известно, что оба они связаны с такими понятиями, как чистосердечность и невиновность, сила и отвага. И намек автора достаточно прозрачен. Сиявуш как символ безвинно пролитой крови является олицетворением тысяч людей, погибших во время репрессий, став жертвами религиозного фанатизма и внутривосточной борьбы, а Рустам выступает олицетворением силы и мощи народа. Эта сила разбуженная в период революции,

после ее завершения осталась не востребуемой и бесполезной, как «подвешенный на небе» лук.

Внутренний смысл ощущается и в стихотворении Ф.Мошири «Ах-и баран» («Вздыхающий»). В первой строфе поэт дает поэтическое описание дождя, который представляется «опрокинутым морем» («дарйа-йи вахгуне») над «городом скорбящих» («шахр-и сугваран»). Во второй строфе лирический герой задается вопросом о том, сумеет ли дождь очистить сердца друзей.

И, наконец, третья завершающая строфа выглядит следующим образом:

Глаза и источники высохли,
Сверкания исчезли в печальной темноте,
Подобно тому, как имена в бесчестье!
Все, что [было] вокруг нас потонуло в испорченности
Ах, дождь, о надежда душ бодрствующих!
Грязь, в пучине которой мы тонем уже [целую] жизнь,
Будет ли побеждена (48, 813 - 814).

Изложение связывает воедино образ дождя. Если в первых двух строфах под ним еще можно понимать природное явление, то третья строфа не оставляет сомнений в аллегорической интерпретации образа. Дождь олицетворяет некую грозную силу, к которой обращается поэт в надежде, что она очистит окружающую грязь. Царящая обстановка и состояние людей напоминают ему высохшие источники и выплакавшие слезы («высохшие») глаза, имена, покрытые позором, свет, поглощенный мраком. И, видимо, под дождем, под грозной силой он подразумевает энергию народных масс, новое революционное движение, хотя и не будучи уверенным (о чем свидетельствует последняя строка) в его окончательной победе.

Сложная ситуация 1980-х годов сказывалась на понимании поэтом своей роли в обществе. В отличие от революционной поры, когда все представлялось ясным и цель была единой для всех, в послереволюционной поэзии проявляются моменты растерянности, осознания своего бессилия в борьбе со сложившимися

обстоятельствами. Это состояние отражено в стихотворении «Энхедам» («Уничтожение») Нусрата Рахмани.

Повествование от первого лица в нем ведет человек, с горечью обрисовывающий свое положение. В прежние времена он действительно был нужен, люди внимали ему, ожидая услышать от него слово правды. А теперь, по его собственному замечанию, даже дружба сменилась временем измены, и сам он как поэт стал совершенно бесполезен. Этот безрадостный факт он просто констатирует одной строкой: «Я – никчемный, стало быть я поэт» (48, 822). Автор сравнивает своего героя с легендарным силачом-каменотесом Фархадом, потерявшим свой топор. Однако данное сравнение лишь видимое, по существу речь идет об утрате уважения, достоинства и чести, ведущем к духовной гибели, поэтому и название стихотворения звучит символично, означая уничтожение поэта как личности.

Несколько в ином плане проблему взаимоотношения поэта и общества ставит П.Бейги - Хабибабади. У него она отражается в маснави «Ше'р-и тазе» («Некий новый стих»), «Толу-и хоршид» («Восход солнца»), газели «Пасох-и сабз» («Зеленый ответ»)*****. Поэт несет у него основное бремя забот и страданий, а поэзия аккумулирует в себе гнев и надежду: гнев тысяч людей против насилия и надежду на возрождение страны. П.Бейги - Хабибабади указывает, что поэт должен быть, словно птица в небе, с языком, подобным оголенному мечу. Но и у него сквозь боевой накал проступают лирические нотки. Уподобляя поэта мужчине, он пишет, что в «мужчине всегда есть скрываемый плач» (41, 58).

Своеобразной реакцией некоторых поэтов на обстановку войны и нестабильности, религиозного господства в сфере идеологической и культурной жизни стали мотивы одиночества, ухода от действительности, отвлеченные размышления. П.Бейги - Хабибабади в небольшом предисловии к сборнику своих стихов даже выразил следующим образом свое отношение к одиночеству: «Я люблю одиночество. О хоть бы смог я все соизмерять одиночеством и сказать: скорбь равна десяти одиночествам, любовь равна ста одиночествам, а поэзия равна тысяче одиночеств» (41, 7). В своих газелях он упоминает, что привык к одиночеству и поэзии и что ведет свою беседу для собственного сердца (см. 41, 29).

Другой современный автор Реза Барахани в стихотворении «Мах» («Месяц») называет себя «человеком, потерянным в пустынях вселенной». Свое состояние он сравнивает со старым городом, не веря, что его можно вновь отстроить, с месяцем, плывущим в ночи со знаменем траура. Мрачная образность пронизывает всю ткань произведения; она выстроена на смутном, тревожном ожидании чего-то плохого. Настроению поэта созвучна темнота ночи, поэтому он и восклицает, что «темнота мира – это моя правота».

Мотивы одиночества, неуверенности в будущем соплагаются иногда с темой будничности существования, поглощающей человека и не дающей проявиться его творческим способностям. Особенно губительной такая ситуация оказывается для поэта, вызывая безразличие даже к своему призванию.

В стихотворении «Пянджах метр-и хак» («Пятьдесят метров земли») Мухаммада Хогуги лирического героя окружает одна и та же обстановка, одни и те же предметы; он совершает каждый день одни и те же действия. Монотонность, однообразие жизни подчеркиваются пребыванием его в замкнутом пространстве, ограниченном пятьюдесятью метрами:

На пятидесятилетие мне
Родина
Пятьдесят метров земли
Дала на правах аренды.
Один дом, двухкомнатный дом
Для нас,
[То есть для] меня и моей тени,
А иногда также [для] двух – трех гостей (48, 895 - 896).

В стихотворении несколько раз повторяется эпизод, когда герой открывает дверь и входит в комнату. В этот миг он отгораживается от всего и дверь служит как бы границей, отделяющей внешний мир от его личного, индивидуального мира. Этот личный мир далек от окружающего. В нем нет ни звуков, ни движения, ни надежды.

Здесь царит лишь спокойствие, которое передается и герою. Но спокойствие выглядит не состоянием расслабления, наступающим после трудной борьбы, а скорее представляется положением обывателя, желающего отрешиться от внешних обстоятельств.

Такого рода обстоятельства, внешняя среда у Мансура Оуджи, одного из поэтов старшего поколения, даже не называются, а только обозначаются с помощью аллегии. Столкновение с действительностью у него приобретает форму извечного противостояния темного и светлого начала, которое отражается в стихотворении «Келагха» («Вороны»):

Черное небо
Занавес на лике луны,
Откуда прибыли все эти вороны
И заслонили рассвет
Ах! (48, 902).

Противостояние в данном случае подчеркивается дважды: «черное небо» «лик луны», «вороны» - «рассвет». Весь спектр проблем, связанных с индивидуальным бытием, М.Оуджи переносит на более широкий уровень обобщений, в плоскость философского осмысления темного и светлого начала, добра и зла.

Вообще философский подход к окружающим явлениям, интерес к глобальным вопросам бытия характерен для поэзии Ирана конца 1980-х начала 1990-х годов. В творчестве таких поэтов, как Мухаммад Али Сепанлу, Ахмад Реза Ахмади, Манучехр Аташи, Зийа Моваххед и других рассматриваются темы жизни и смерти, вечности мира и мимолетности индивидуального существования, необратимости времени, предназначения человека на земле. В этом плане на произведения данных авторов повлияла лирика поэта и художника Сохраба Сепехри с ее тяготением к философским и религиозным исканиям и размышлениям (см. об этом 13, 191 - 200).

Отражение сходных размышлений предстает в стихотворении Казема Садата Ашкури «Джахан» («Мир»). Оно является своего рода трилогией, каждая из частей которой называется «Джахан» и включается в единый семантический ряд: вселенная – мир – индивид. Первая часть трилогии в свою очередь состоит из трех строф. Вселенная в них уподобляется океану, а современный мир цветку, и затем цветок последовательно сравнивается с городом, садом и монетой. Главное, на что при этом делается упор – это сияние, сверкание, исходящее от цветка – мира. Вот как передается описание во второй строфе:

Мир по виду [предстает] цветком посреди океана:

Цветком в образе сада,

В установлении (т.е. в период) осени,

Цветком, который блестит желтым [цветом]

Одно время и

Затем

Блестит багряным (48, 913).

Следующая часть трилогии относится к индивиду. В ней использован образ сердца, которое служит отражением взаимосвязи человека и мира, человека и вселенной. Кроме того, сердце лирического героя само уподобляется миру. Мистическая окраска образа проступает довольно отчетливо. Сердце как частичка вселенной, сокровищница божественных тайн является одним из ключевых понятий в средневековой суфийской литературе. Но К.Ашкури сужает сферу данной трактовки, у него сердце оказывается беспомощным по сравнению с необратимостью времени:

Мое сердце есть мир.

Сердце [равное] по широте колеснице времени,

Но

Такое слабое и хилое,

Что трепещет

В тени

В углу айвана (48, 914).

В третьей же части, наоборот, подчеркивается значение личности. В ней речь уже не идет об уподоблении сердца миру, поскольку мир как бы отстранен от индивида. У лирического героя нет даже «просвета («роузан»), чтобы взглянуть на «рост маленькой звезды» («руйеш-и сетаре-йи кучек») в «песчаной местности любви» («ригзар-и эшг»), ему не на что положиться. Однако существующие преграды не пугают его, мир притягивает героя и его мысль все равно стремится в просторы непознанного к «дверце мира» («дариче-йи донйа»):

Я не могу

Обуздать мысль,

Которая хочет

Вылететь из оков (букв. закрытости) моей головы

В сторону того высокого купола и

Дверцу мира

Обнаружить (48, 916).

Согласно К.Ашкури, подверженный изменению мир («желтый цвет» - «красный цвет») сияет во вселенной, словно охваченный внезапной силой. В масштабах вселенной, в вечном потоке времени человек представляется очень маленьким, незначительным существом. Но несмотря на трудности пути, на меняющееся отношение к нему мира, он все равно хочет раскрыть его тайны. Поэт верит в силы и возможности человеческого разума, полет его творческой фантазии и вместе с тем в конце трилогии вновь обращается к мистическим моментам, упоминая «дверцу мира», которая воспринимается как дверь перед чем-то неведомым, сокрытым.

Грань между сокрытым и явным, бытием и небытием находится в центре внимания в стихотворении «Айинеи ке дар...» («Зеркало, которое в...») А.Какаи.

Хотя и созданное в классической форме газели, стихотворение выглядит поэтическим опытом автора на поприще модернизма. Выдержанное в сюрреалистическом духе оно напоминает стихи из сборника «Зендеги-йи хабха» («Жизнь сновидений») С. Сепехри. Также как С.Сепехри, А.Какаи пытается передать субъективные ощущения, осложненные мистическими нотками:

Зеркало, которое было в моем сердце,
Находилось в том состоянии, чтобы разбиться вдребезги.
Пока, наконец, не разбилось и не появился
Мужчина, который был, словно моя тень.
Мое изорванное в клочья изображение
Находилось в ожидании соединения [воедино].
Одна рука его, [будучи] оторванной,
Устремилась к другой моей руке.
Одна нога его, [будучи] отсеченной (букв. сломанной),
Находилась в состоянии соединения с телом.
Постепенно он пришел в поисках меня,
Мужчина, который был, словно моя тень (83, 99 - 100).

Повествование разворачивается по двум параллельным направлениям. Одно из них касается реального аспекта происходящего, реального бытия героя, второе – затрагивает сферу ирреального, находящегося по ту сторону видимого. Связующим элементом между двумя пространствами является зеркало. Оно не только обозначает границу между ними, между двумя мирами, но и напоминает о хрупкости этой границы, способной исчезнуть в любой миг.

Лирический герой А.Какаи находится в видимом мире. По ту сторону грани его облик повторяет ирреальный персонаж. Он может быть внутренним « я » героя, поскольку «зеркало было в сердце», может быть его антиподом, второй натурой, а может быть его истинной сутью, находящейся в сокрытом пространстве и проявляющейся в действительности. В любом случае для поэта важна констатация

внутреннего, скрытого бытия и возможность его объединения («постепенно он пришел в поисках меня») с внешним воплощением человеческого естества.

Мотив объединения реального и ирреального, представленный у А.Какаи, выглядит прямо противоположно у Ахмада Реза Ахмади. В стихотворении «Афтабгарданха» («Подсолнухи») скрытое и явное у него перерастает в противопоставление жизни и смерти. В отличие от А.Какаи у него нет попытки глубинной интерпретации окружающего. Мир для него расположен между двумя разными полюсами, и он призывает читателя взглянуть на них:

Взгляни,
Шар (букв. ядро) солнца
Есть красная черешня,
А смерть
Печальная
Это слепой,
Который постукивает палкой на улице,
И не видит черешню (48, 939 - 940)

Человеческое существование, по А.Ахмади, определяется двумя важными понятиями: жизни и смерти. И поэтическая аналогия данного отрывка строится на основе их контрастирующей семантики. Солнце, олицетворяющее жизнь, в свою очередь уподобляется черешне, а смерть персонифицируется в образе слепого, «не видящего черешни». Неясное, на первый взгляд, включение в один ряд «солнца» и «слепого» приобретает смысл, исходя из противопоставления: «зрение» - «слепота». Солнце ассоциируется со светом, зрением и тогда его противопоставление слепому человеку выглядит оправданным.

Таким образом, на одном полюсе оказываются жизнь – солнце – зрение, а на другом: смерть – слепой и подразумеваемые темнота, отсутствие зрения. Но поэт усиливает и чисто зрительное восприятие образа. «Красная черешня

(«гилас-и сорх») и «слепой, который постукивает палкой на улице» («курист ке дар хийабан аса мизанад»), снижают образ до повседневных реалий и делают его более представимым.

К значительному пласту философской лирики 1980-х и последующих годов примыкает любовная лирика. Прежде всего это было обусловлено размытостью ее границ. Классическая любовная газель описывала страдания, печаль лирического героя, неразделенность его чувств, холодность возлюбленной и т.д. Существовал целый набор образов-клише, изобразительных приемов и средств, которые с успехом применял средневековый поэт.

В XXв. поэзия, конечно, перешла от подобной нормативности к реальному показу переживаемого состояния и ощущений, а в 1950 –1960-х годах в творчестве поэтов Симин Бехбехани и Форуг Фаррохзад любовная лирика приобрела несвойственную ей до того свободу и открытость, доходящие порой до откровенной чувственности. О такой трактовке любовной темы и речи быть не могло в послереволюционном иранском обществе, придерживающемся исламских ценностей. В любовную лирику в это время проникала, с одной стороны, медитативная поэзия, а с другой – любовные стихи часто принимали религиозный оттенок.

Эти особенности любовной лирики видны в стихотворении «Мийан-и дел-о ах» («Между сердцем и вздохом») Джавада Моджаби. В нем содержатся обращения лирического героя к своей возлюбленной, передано его состояние, стремление к предмету своей любви. Однако чрезмерной экспрессии в выражении чувств не наблюдается, нет также описания возлюбленной; упоминаются лишь ее глаза и губы. Художественная образность носит по преимуществу отвлеченный характер, воображение переносит героя в неведомые дали, а иногда реальность переплетается с мотивом сновидения. Поэт использует такие образы, как « корабль» («кешти»), «море темноты» («дарйа-йи тарики»), «дальний берег» («сахел-и дур»), «музыку сна» («мусиги-йи хаб»).

Однако в структуре текста есть и образность другого порядка. Она связана с небесным пространством. Здесь и луна, и воздух, и красавицы, летающие в воздухе,

и даже губы, появляющиеся на небе. Сущность возлюбленной, словно обретает черты божественности, переходит уже в иную плоскость, охватывая вселенские масштабы и составляя смысл и значение мира:

В этой бескрайности

Мир,

Кроме тебя,

Другого смысла

Не имеет (48, 921).

Смещение черт земной и божественной возлюбленной происходит также в лирике А.Какаи. В газели «Дирист ба нам...» (« Уже давно с именем...») герой сообщает о своем уединении, которое он проводит с именем возлюбленной на устах, о чувствах, которые он испытывает и мыслях, мучающих его. Казалось бы перед взором героя стоит реальная девушка, и к ней обращены его помыслы и желания. Но вот в газели следует бейт, меняющий семантику изложения. Он выглядит следующим образом:

Возможно, ты тот свет, о котором говорят, что он

возникает в зеркале,

Возможно, ты та любовь, о которой говорят, что стала

она легендарной (букв. соединилась с легендами)

(83, 75).

В данном бейте поэт вновь употребляет часто повторяющийся у него образ зеркала – «айине». Он, несомненно, носит знаковый характер, заставляя обратиться к подтексту. Понятие зеркала в мистической литературе отличалось многозначностью и одно из толкований сводилось к тому, что оно отражало божественную красоту. Именно к такому пониманию подводит образ А.Какаи. К тому же поэт дополняет его, говоря о свете, любви а в последнем бейте прибегая к

метафоре «твое небо» («асеман-и то»). Как и у Дж. Моджаби, изложение у А.Какаи выходит на новый уровень восприятия, связанный с внутренним содержанием произведения.

Тяготеющая к определенному смысловому наполнению любовная лирика не всегда имеет «мистический» подтекст. В современной поэзии Ирана достаточно образцов и чисто «светского» воплощения темы. В отличие от Дж.Моджаби и А.Какаи в газели «Эшг» («Любовь») П.Бейги - Хабибабади, к примеру, говорится о любви через призму состояния и поступков двух влюбленных. Любовное чувство показывается поэтом в его земной притягательности. Оно включается в рамки привычных представлений, в нем нет ничего такого, что не согласовывалось бы с общепринятым пониманием и отношением к нему. Симптоматично, что образность газели также ориентирована на знакомые мотивы. Она выглядит доступной и простой, что отражается, например, в следующих строчках:

Любовь – значит я и сотня рыданий глаз,
Любовь – значит ты и одна кокетливая ресница.
Любовь – значит два взгляда одной встречи,
Мир речей, но в их краткости.
Любовь – значит две газели одиночества,
Поэмы полные страданий и тоски (41, 55 - 56).

Любовная лирика, как и философская, гражданская, военная и т.д. занимает свое место в поэзии Ирана. Рассматривая общие черты этой поэзии, следует отметить, что в ней есть произведения, которые не входят ни в один из вышеупомянутых тематических циклов. Это не означает, что они остались в стороне от художественного процесса или что их авторы не заслуживают внимания. Наоборот, такие произведения только расцветчивают картину литературного развития, придавая ей необходимую полноту. Одним из них является поэма довольно известного современного поэта Насраллаха Мардани «Сетиг-и сохан» («Вершина речения»).

В предисловии к поэме указывается, что она не имеет себе подобия («бихамта») (см. 91,1). И действительно, она представляет собой образец модернистского подхода к средневековой поэтологической традиции. Однако, несмотря на заверения Н. Мардани, прецедент в этой области все же имелся, хотя и отличался иными установками. Мы имеем в виду поэму Шахрийара, написанную еще в 1972г. и перечисляющую поименно тех, кто внес достойный вклад в развитие литературы и культуры Ирана. Шахрийар привел имена десятков поэтов, прозаиков, ученых и литераторов, живших в далеком прошлом и своих современников. Причем по ходу действия первоначальный замысел автора расширился и, говоря о средних веках, он уже имел в виду не только Иран, а фактически охватил весь персоязычный регион, включая персоязычную литературу Азербайджана и Индии.

Шахрийар упоминал поэтов и литераторов, живших в определенную эпоху, представлявших какую – то область, город или прославившихся в каком – то одном жанре, скажем, газели. Он специально выделил женщин – поэтесс: Парвин Этесами, Форуг Фаррохзад, Симин Бехбехани, Жале и др. Затронул теоретические вопросы, к примеру, традиционную классификацию стилей в иранистике, добавив сюда еще и азербайджанский стиль; высказал свое отношение к романтизму. Но, создавая свое произведение как дань уважения литературной и культурной традиции, Шахрийар не ставил перед собой задачи написать какое – то пособие или подобие научного труда в стихах, что намеревался сделать Н.Мардани. У него любопытна сама форма произведения, которое можно было бы назвать поэтическим тазкире (на титульном листе издания оно так и обозначено – М.К.). Замысел его давно вынашивался автором. Он в частности докладывал о нем на ряде конференций, в том числе в 1988г. на международной конференции в Ширазе, посвященной творчеству Хафиза (91,1), а в 1992г. произведение увидело свет.

«Сетиг-и сохан» выглядит попыткой воссоздания средневекового тазкире в рамках современной поэмы. Причем композиционно она распадается на строфы (банд), связанные единым бейтом с парной рифмой, что составляло отличительную черту такой формы, как тарджибанд. Всего в произведении 27 строф. В них

приводятся имена более чем 2 тысяч поэтов и свыше 150 произведений, главным образом тазкире.

Поэма включает огромный отрезок времени, начиная с современника Рудаки поэта X века Шахида Балхи и кончая поэзией XX века. Строгой системы в изложении материала автор не придерживается. И если еще в повествовании до Джамии можно говорить о хронологическом принципе, то затем он нарушается, и весь текст представляет собой нагромождение имен собственных, что не удивительно при объеме произведения – всего 297 бейтов. Имена некоторых поэтов не называются, а есть лишь указания и намеки на них. Они довольно ясны, тем не менее даже специалисту без помощи комментария во всей этой массе имен и произведений трудно разобраться.

В «Сетиг-и сохан», Н.Мардани преследовал скорее всего серьезную и имеющую практическое значение цель охвата в одном небольшом произведении всей истории персоязычной поэзии в именах и быстрого ознакомления с ней читателя. Но на деле вышло иначе. И хотя некоторые бейты поэмы с поэтической точки зрения выглядят удачными, сама она в целом превратилась в некое формально-искусственное образование, в котором чувствуются традиции муамма (шарада), столь распространенные в средневековой литературе.

Впрочем, с одной задачей «Сетиг-и сохан» справилась благополучно, лишней раз продемонстрировав, что поэзия Ирана, создававшаяся в 1980-х годах и позднее, явление сложное, многообразное. В ней переплелись отдельные направления, сохранились традиционные черты, проявилось новое отношение к действительности.

Иранская революция оказала на поэзию решающее воздействие, что привело к углублению религиозных мотивов во всех ответвлениях лирики, более строгому и последовательному отражению официальной идеологии. Вместе с тем, разрабатывая общественно – политическую и иную тематику, иранские поэты осознавали свою роль в обществе, в формировании взглядов и настроений людей, особенно в первые годы после революции, в период ирано – иракской войны.

Впоследствии по мере удаления от революционных событий, эмоциональных потрясений поэзия более взвешенно и объективно подходила к описанию происходящего. И за поэтами оставалась свобода выбора, что сказалось на их критическом отношении к итогам революции, постановке общечеловеческих, нравственных проблем, обращении к философской, любовной лирике чисто литературным моментам. Реализация авторской инициативы также происходила без особых ограничений и осуществлялась как в классических жанрах, так и в стиле «ше'р-и ноу». Причем в обоих случаях наблюдалось стремление к поиску оригинальных способов и средств поэтического самовыражения.

Претерпев серьезные сдвиги в идейном плане, поэзия 1980-х годов в художественном отношении также менялась, совершенствовалась, двигаясь к новым творческим рубежам.

ПОЭЗИЯ 1990-Х ГОДОВ. НОВЫЕ ГРАНИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Персидская поэзия 1990-х годов является логическим продолжением поэзии предыдущего периода. Это касается как ее идейно – тематической основы, так и жанров, художественной образности, метода и стиля. Идеологические контуры этого периода остаются неизменными и большая часть литературной продукции так или иначе связана с именем Бога, пророка Мухаммада, шиитских имамов в основном Али, Хасана и Хусейна, а также дочери пророка и супруги имама Али – Фатимы.

Публикуются целые сборники стихов религиозного содержания. Таков, к примеру, увидевший свет в 2000г. сборник «Аз вelayат-и баран» («Из области дождя») Ахмада Азизи. Примечательно, что в предисловии сборника восхваляется духовный лидер Ирана Али Хаменеи и первое же стихотворение посвящено ему. Характерной для Ахмада Азизи выглядит жанровая форма стихов. Все они представляют собой маснави и только одно стихотворение, исключая несколько рубаи, – газель. Религиозная поэзия 1990-х годов во многом напоминает поэзию предыдущего десятилетия по своим образам, приемам, настрою. Поэты, словно по инерции, обращаются к одним и тем же литературным персонажам, обрабатывают ставшие привычными мотивы. Вместе с тем религиозная поэзия приобретает отличительные черты. В 1990-х годах в ней редко проступает повышенная эмоциональность и даже экзальтированность, присущие поэзии периода исламской революции и первых послереволюционных лет. Поэты более сдержанны в своих чувствах, стараются создавать стихи в спокойном духе. Одновременно в них наблюдается расширение художественной стороны, над которой уже не довлеет столь явно религиозная окраска.

Особенно четко это проступает у Абд ал-Джаббара Какаи. Часто Всевышний у него лишь подразумевается, а религиозный налет не заслоняет поэтической ткани стихотворения. А. Какаи вообще не склонен к прямым, простым высказываниям, предпочитая им иносказание, завуалированность изложения. В стихотворениях «Баг-и хайал» («Сад воображения»), «Парваз» («Полет»), «Энтезар» («Ожидание»),

«Баг-и бидари» («Сад пробуждения») у него нет однозначных суждений, и религиозный подтекст переплетается с отражением земных реалий.

Смешение двух семантических пластов, как и ранее, наиболее часто встречается в стихах на любовную тему, мистической поэзии. Сама любовь, как правило, предстает в божественной ипостаси, ниспосланной с небес. Об этом пишет в своих газелях Махмуд Санджари. В «Пари - йи кебрийа» («Великая пери») он определяет любовь как «святой залог Бога», о котором свидетельствуют все звуки и цвета. А в газели «Мехрибан» («Нежная») о ней говорится как о чем –то неуловимо – воздушном, внезапно расправляющем крылья и являющемся людям во сне или скрытом « среди слов стиха» чувстве, материализующемся благодаря « кипению души»:

Из скрытой стороны времени приходишь, о любовь,
На землю с небес приходишь, о любовь.
Пока мы открываем глаза на солнце и дождь,
Расправляешь крылья и внезапно приходишь, о любовь.
Надев плащ цвета чистых грез,
Приходишь людям во сне, о любовь.
Руками, ласкающими (букв. тратящими ласку) тело земли,
Ты нежнейшая из нежных приходишь, о любовь.
Скрываясь среди слов стиха, однажды
От кипения души начинаешь говорить, о любовь.
Мы отрешаемся от себя в поисках тебя
Ты же подобием подобного приходишь, о любовь (56, 28 - 29).

Махмуд Санджари не дает определенного толкования любви. Ее религиозный аспект просматривается также, как и светский. Связь любви с высшим миром намечена в первых двух бейтах. Их образность нацелена на пространственное решение, в котором доминируют понятия, имеющие отношение к небесной сфере.

В третьем бейте слова «шоула» означает не просто плащ, но дервишскую накидку с капюшоном, которую «носит» любовь и которая придает ей мистический оттенок. И, наконец, в последнем бейте данная интерпретация усиливается показом состояния людей.

Характерная семантика, как видно, обнаруживается на всем протяжении газели. В то же время она не оставляет впечатления религиозного стиха, а образность ее вполне может восприниматься как поэтическое пояснение земных эмоций.

Синтез религиозного и земного чувства в любовной лирике 1990-х годов встречается чаще по сравнению с поэзией 1980-х годов. Но важнее то, что в этом соединении наблюдается смещение акцентов в сторону земного начала. В стихах усиливается проявление любовных волнений и жалоб вполне светского свойства. В тех же любовных стихах А. Какаи или лирике М.Санджари, Муртазы Нурбахша и других речь идет уже больше о земной возлюбленной и о взаимоотношениях героя с ней.

Более консервативной в плане идейных ориентиров выступает, условно говоря, «мистическое ядро» любовной лирики. В этой группе стихов, таких как «Лахзехайи масти» («Мгновения опьянения») Джалала Мухаммади, «Таране-йи хасрат» («Мелодия томления») Афшина Сарфараза, «Хал-и дел-и ашиган» («Состояние сердца влюбленных») Мухаммада Башира Рахими образность, использованная в традиционном стиле, носит ярко выраженное религиозное содержание, а состояние лирического героя определяется его опьянением божественной любовью.

Подобное описание чувств и восприятие любви неоднократно повторяется в рубаи Вахида Амири. Возлюбленная олицетворяет у него Высшую суть, и герою нужны не ее зримые черты, а всеобщность ее присутствия и оказываемое воздействие :

Ночи Твои содержат смятение и страсть, о Возлюбленная,
Содержат солнце и вино света, о Возлюбленная,
Хотя и вдали Ты от моего взора,

Но имя Твое присутствует всюду, о Возлюбленная ! (36, 48).

Религиозные мотивы и образы в поэзии 1990-х годов отражаются не только в любовных стихах, но также в гражданской, философской, пейзажной лирике. В некоторых случаях они имеют преобладающее значение. Это касается, в частности, произведений, посвященных шахидам. Кстати, их количество по сравнению с предыдущим десятилетием заметно уменьшается, что, скорее всего, вызвано временной удаленностью от известных событий. Внимание поэтов больше переключается на окружающую реальность; в стихотворениях, изображающих ее, доминирует другая тематика, а религиозный фактор, если и встречается в них, то играет второстепенную роль.

В 1990-е годы продолжают заниматься поэтическим творчеством такие известные авторы, как Нусрат Рахмани, Манучехр Аташи, Али Мусави Гармаруди, Мухаммад Реза Абдалмалекийан, Мухаммад Али Сепанлу, Мансур Оуджи. Наряду с ними публикуются произведения более молодых, но уже ставших популярными поэтов Юсифа Али Миршаккака, Али Реза Газве, Абд ал – Джаббара Какаи, Гейсара Аминпура, Ахмада Азизи, Соheyла Махмуди, Джалала Мухаммади и других.

Широкое представительство в литературе разных по взглядам на жизнь, складу ума, таланту и мастерству поэтов обеспечивало богатую тематическую палитру и значительный художественный арсенал персидской поэзии. Она совершенствовалась накопленным опытом, а в идеологическом аспекте в ней проявлялись ощутимые изменения. В поэзии чаще, чем раньше, и, главное, резче начинают звучать нотки недовольства результатами революции, забвения ее благородных идеалов, неверия в завтрашний день, осуждения царящего равнодушия и черствости людей.

Такое положение прежде всего беспокоило тех, кто принимал непосредственное участие в революционных выступлениях, приветствуя их и искренне надеясь на перемены. Позиция этих людей нашла понимание и сочувствие в персидской литературе, в том числе в поэтическом творчестве. Воспевалось их мужество и

преданность общему делу, готовность претерпеть страдания, защищая свои убеждения.

Эти настроения хорошо продемонстрированы в стихотворении «Будан йа набудан» («Быть или не быть») Сохейла Махмуди. Он не называет в нем имен или событий, прибегая лишь к местоимению «ма» - «мы». Но ясно, что речь идет о поколении тех, на чью долю выпали нелегкие испытания, кто оказался на пороге 1990-х годов с грузом невыполненных обещаний и горьких разочарований, несмотря на проявленную стойкость :

В схватках тяжелейшей поры
Поры суровой
(букв. камня),
Когда название и память об огне
Превратились в миф,
Мы
Не поручили свои тела ветру.
Во [время] недостатка благородства и дождя,
Когда небо
Было переполнено низостью и проклятием,
Мы
Воду из прозрачности источника полного жажды
пили,
Хлеб из горячей верности печи голода
ели (59, 75).

Стихотворение С.Махмуди не содержит прямого адресата. Оно написано в иносказательной форме, которая часто используется в современной поэзии. В условиях иранской действительности она оказывалась у некоторых авторов наиболее подходящим средством высказывания крамольных мыслей.

Вариации ее встречаются в творчестве поэта и ученого М. Шафии Кадкани. Так, газели «Джамедаран» («Огорченные») у него предпосланы слова

раннесредневекового поэта Шахида Балхи – « херадманди найаби шадмане» («не найдешь веселого мудреца»). Газель построена на обыгрывании данного выражения и вроде бы рассчитана на ретроспективный взгляд. Однако истинная ее суть состоит в соотнесенности с действительностью. И смысл использования слов Шахида Балхи помогает понять следующий бейт :

После тысячи лет и множества революций эпох
Увидели, что то, о чем он говорил, осталось так, как есть
(66, 207).

Поэт фактически намекает на то, что ничего не изменилось и после последней революции. Образ «радостного мудреца», отсутствующего на самом деле (« не найдешь» - М.К.) актуализируется именно в этом плане, поскольку указывает на отсутствие же реальных перемен.

Свое восприятие окружающего, но в более открытой, свободной манере передает Джалал Мухаммади. В ряде стихотворений он затрагивает вопросы, представляющие общественный интерес, рассматривая их с позиции обездоленной части населения, тех, кто не просто оказался в ущемленном положении, но даже и не выходил из него.

Общественное благосостояние миновало стороной эти социальные слои. В стихотворении «Дерахтха-йи мугаддас» («Священные деревья») поэт пишет о том, что «народ убит печалью по зерну» и что прежние идеалы, олицетворением которых служат «священные деревья», ныне преданы забвению и превратились в дрова « в очагах сегодняшних дворцов».

В «Дар хава-йи тиг» («В суровую погоду») он высказывается еще более резко. Стихотворение по жанру представляет газель и состоит из двух частей, объединенных единством смысловых и формальных показателей. В общих чертах оно содержит оценку общественной ситуации в стране, сложившейся к середине 1990-х годов. Пятнадцать – шестнадцать лет – не малый срок для общества, пережившего революционные потрясения и высокую политическую активность. Но

за минувшее время сознательность масс сменяется социальной апатией, черты которой обрисованы в первой части стихотворения. Поэт упоминает о «холодном безмолвии ночей», в которых не раздаются голосов; о том, что стремление к «куску хлеба» превысило другие заботы людей и отбило у них охоту ко всяким протестам.

Во второй части газели Дж. Мухаммади продолжает мысль о том, что бытовые проблемы подчинили себе людей, заставили смириться даже особо темпераментных и нетерпеливых. Неоправдавшиеся надежды привели общество к застою, а равнодушное отношение к происходящему только усугубило социальное неравенство и молчаливое согласие с окружающим. Следствием этого, согласно поэту, стало то, что опять человек превратился в пленника «смуты, нищеты и разложения», не осталось уважения к свободе и перевелись ее защитники. Он подчеркивает, что край, порождавший богатырей, стал бесплодным, а во время перераспределения земли и хлеба никто не протянул руку помощи обездоленным. Подытоживая сказанное, поэт в последнем бейте замечает, что наступила пора «дискриминации, лицемерия и обмана».

Вопросы общественного звучания в персидской поэзии 1990-х годов нашли отражение в творчестве многих авторов. Можно, к примеру, сослаться на такие стихи, как «Пирхан-и захм» («Рубашка раны») Мухаммада Башира Рахими, «Нагме-йи шейдайийан» («Песня влюбленных») М.Санджари, «Гарар-и соуд» («Решение о восхождении») М. Нурбахша, «Куче-йи сармазаде» («Замерзшая улица») и «Тамаша-йи джахан» («Рассматривание мира») А.Какаи и др. Их значимость проступает в разной степени; в них говорится как об одной судьбе, так и об обществе в целом. Но их идейная направленность выглядит неизменной и позволяет придать стихам статус социальной поэзии («ше'р-и эджтемаи»).

Это направление персидской лирики разрабатывалось еще в 1980-е годы, имея активных сторонников в лице Али Реза Газве и других поэтов. Ими излагались многие проблемы, к которым вновь обратились спустя десятилетие. Правда, социальная поэзия 1990-х годов оказалась более рациональной в подходах к реальности. В ней также, как в религиозной поэзии, произошло ослабление эмоциональной стороны. Наряду с осуждением положения народа и страны,

наметился поворот к критике конкретных социальных пороков, в частности чиновничьего самоуправства.

Оно описано в стихотворении «Та'тилат-и ахер-и хафте» («Выходные конца недели») В.Амири. Стихотворение носит приземленный характер и выглядит скорее как небольшой сатирический рассказ или новелла. Стиль его также напоминает прозаический и выделяется лаконичностью. В.Амири изображает злоключения героя в государственном учреждении. Он пришел сюда подписать какой – то чек, но это обычное дело перерастает в сложнейшую преграду и ассоциируется у него с сотней получаемых оплеух. Над комнатой начальника его служащий, которого поэт иронично называет «тюремным надзирателем с приятным нравом», повесил табличку - «вход воспрещен», а на дверной ручке добавил еще надпись - «смертельная опасность». Однако герою так и не удается узнать, в чем она заключается, поскольку до кабинета он так и не добирается.

Казначей учреждения нарушает свое же обещание, а финансовый чиновник собирается поставить подпись на чеке только после выходных. Но выходные эти, как в лучших традициях волокиты и бюрократизма, тянутся всю неделю, вызывая законное негодование героя и его вопрос : «Что здесь такое? Учреждение в Африке?». Он не представляет, что можно сделать в данной ситуации и предлагает такой выход : выпустить для чиновников несколько тысяч зеркал, чтобы те могли видеть в них свои «голодающие черные сердца».

Однако этот остроумный выход мог быть применен разве что в сатирической литературе. На самом деле прекрасно осознавалось, что подобными воспитательными мерами невозможно искоренить бюрократизм и произвол чиновников, как и другие социальные беды. Их источник находился в самой структуре общества, в социальных взаимоотношениях, сложившихся после революции. Но об этом в поэзии уже не говорится, как и не предлагается каких – то практических, действенных решений. Поэты лишь отвлеченно упоминают о том, что человеку в любых обстоятельствах свойственно стремление к свободе; оно также естественно, как и природные процессы. Об этом сообщает в стихотворении «Малакут-и замин» («Царство земли») М. Шафии Кадкани :

Мы ступили на путь, который не имел начала,
К какому бы жилищу мы не поворачивали лицо,
у него не имелось открытой двери.
Жизнь была цветком на ветке, распустившемся на ветру,
Повествование о нем не имело смелости, [чтобы]
проявиться.
Наш сад прожил жизнь в воспоминаниях о дожде,
[И] весть о смерти деревьев не имела чести
(т.е. не была одобрена).
Хоть бы [чья – то] рука поднялась в поддержку сердца,
[Но] даже любовь, все это говорили, не имела способности
[что – то сделать].
Я мечтал, чтобы мое сердце, стало спутником облака,
У него были крылья, но не имелось возможности лететь
(96, 61 – 62).

В «Форсат-и парваз» М.Нурбахш не стал прибегать к «лозунговому» стилю, рассчитанному на сиюминутное эмоциональное воздействие, как это нередко случалось в поэзии 1980-х годов, а попытался воплотить серьезную тему посредством «камерного» поэтического решения, предполагающего спокойное размышление. Автор замечает, что надеждам людей не суждено было сбыться; их жизнь, на которую пришлось судьбоносное событие, оказалась скоротечной, как распустившийся цветок, но главное – безрезультатной в социальном плане. О нереализованных возможностях и смелых помыслах остались одни воспоминания. Мысль о них, как и отсутствие какой – либо поддержки, подавляет героя. Он готов был действовать, мечтал, чтобы сердце его «стало спутником облака», а в удел ему достались лишь беспомощность и сожаление.

Газель М.Нурбахша в эпических тонах повествует о чувствах лирического героя. Незавидное положение, в котором он оказался, встретило отклик и понимание в произведениях других авторов. Поэзия проявила интерес к образу

разочарованного судьбой человека, не имеющего возможности или способности противостоять обстоятельствам. Важно при этом, что его состояние было вызвано не какими – то личными, субъективными причинами, а именно социальной неудовлетворенностью. Общественные процессы проходят мимо него; он не может воздействовать на них и вынужден только смириться с ними.

Это относится и к образу самого поэта. В стихотворении со знаменательным названием «Сарневешт» («Судьба») В.Амири говорится о том, что стихи поэта «синеют под кнутами жизни». Никто не обращает внимания на то, что он сочинил, и ему остается лишь горько вздыхать.

Вопрос о роли поэта в обществе относится в 1990-х годах к числу актуальных. Он рассматривается в том же контексте столкновения человека с обстоятельствами и у разных авторов затрагивается по – разному. Но преобладают в его постановке все же негативные моменты, связанные, судя по отдельным стихам, со снижением общественного статуса поэта и значимости поэтической деятельности.

Слабость позиций индивида в борьбе с внешней средой в стихотворениях некоторых авторов приобретает пессимистические оценки, а иногда вообще перерастает в неверие в силы человека, пренебрежение к нему. Такая тенденция прослеживается, к примеру, в стихотворении «Дерахт – о паранде» («Дерево и птица») М.Рахими. Поэт соотносит в нем человека с деревом и птицей. Образы двух последних служат символами достоинства, веры и чести. Однако в сложившихся условиях в стране данные символы теряют смысл, далеко от них находится и человек, связанный только со своим приземленным существованием :

Дерево
Высокий критерий
Жизни
И птица
Ключ к началу неба.
И мы
Конец вечно жующих.

И ни в деревьях наших нет достоинства,
Ни в птицах веры.
Это качество, переваривание которого,
Кроме как в нашей земле не осуществится
(букв. не поднимется)
(52, 83 – 84).

В 1990-х гг., также как в 1980-е годы, нередко разрабатываются мотивы ухода от действительности, погружения в собственный мир. Как и раньше, они в большинстве случаев выглядят необходимой отдушиной, пассивным протестом против реальности. Художник, словно не видит или не хочет видеть происходящего; он поглощен переживаниями и заботами. А свое психологическое состояние описывает, используя знакомые поэтические приемы, в частности прибегает к образу зеркала.

Но интересно, что и этот образ претерпевает изменения. Если в 1980-е годы в известной газели А.Какаи «Айинеи ке дар...» зеркало служит гранью, отделяющей ирреальный мир от реального и несет отпечаток таинственности, то в 1990-е годы в газели М.Рахими «Бе самт-и айине рафтам» («Я пошел по направлению к зеркалу»), герой не открывает в зеркале какого – то скрытого значения; у него вполне объяснимое желание : не видя понимания вокруг, он стремится высказаться перед зеркалом, «найти себя».

Несколько интерпретаций образа зеркала представлены в поэзии Ш.Кадкани. Образ трактуется у него то в мистическом плане («Айине» - «Зеркало»), то в социально – нравственном («Айинеи барайи садаха» - «Зеркало для голосов»), а в стихотворении «Гориз дар айине» («Бегство в зеркало») герой пытается скрыть в нем сокровенные мысли, спрятаться от «убегающих мгновений жизни». Действительность и для него выглядит суровой и непривлекательной; он также должен сопротивляться ей.

Вопрос противостояния обстоятельствам у М. Шафии Кадкани переходит в философскую плоскость. Социальная заостренность у него отходит на второй план,

уступая место более широкому взгляду на окружающее. В стихотворении «Дар ман – о бар ман» («Во мне и надо мной») у него проводится четкая дифференциация между внутренним миром индивида и внешними условиями. Он так и указывает, что существование имеет две стороны : одна из них скрыта в человеке, а другая находится вне его. Внутренняя суть переплетается с положительным моментом; она освещена сиянием бытия, определяется как « весна, полная садов»; внешняя же - уподобляется темноте и отравлению, сравнивается со «слепыми глазами пустыни».

Лирический герой связан с обеими сторонами существования. Он не может жить в вакууме. Но у него есть право выбора : какую из сторон предпочесть. Недаром поэт вопрошает :

В какой стороне следует жить?

Во мраке тирана надо мной

Или в тех горизонтах, полных сияния,

Света во мне ? (66, 229).

Вопрос здесь излишний. Он ясен и для автора, и для читателя, подсказывая один из возможных выходов в сложившейся ситуации.

Разрабатывая различную тематику, экспериментируя с новыми формами, персидская поэзия никогда не теряла связи с традицией. Влияние классики в любом случае сказывалось на всем протяжении новейшего периода литературы и на всех ее уровнях. Не составила исключения в этом плане и послереволюционная поэзия. И в 1980-е, и в 1990-е годы создано немало произведений, в которых есть ссылки на средневековые сюжеты и образы, упоминаются выдающиеся творения прошлого, создаются подражания на отдельные образцы классической поэзии, приводятся или обыгрываются бейты известных мастеров художественного слова.

Несмотря на кардинальные сдвиги в обществе, изменившиеся запросы и критерии, поэты все время держат в поле зрения классическое достояние, обращаясь к нему в своих творческих разработках. Имена Хайама, Саади, Руми, Хафиза встречаются почти у каждого автора. И речь идет не о дополнительном украшении

стиха или искусственном повышении его значимости, а о решении ряда идейных и поэтических задач, как это видно в «Саги - наме» («Книга о кравчем») С.Махмуди. Оно является одним из запоминающихся примеров плодотворного использования традиции.

Название « Саги – наме» красноречиво свидетельствует об авторской установке, сразу вызывающей определенный круг ассоциаций, связанных со средневековой поэзией. Они получают подтверждение с первых строчек, напоминающих знаменитую «Ней – наме» («Книга о свирели») Джалал ад – Дина Руми и содержащих некоторые образы из нее.

В дальнейшем С.Махмуди приводит имена конкретных авторов, персонажей, названия произведений, соотнося повествование как со средневековой литературой, так и со сравнительно недавним периодом. Композиционно «Саги – наме» распадается на пять частей, и каждая из них, исключая четвертую, имеет собственный «выход» на литературное наследие.

Первая часть, как отмечено, обладает общим сходством с «Ней – наме». Во второй – содержатся имена поэта XI в. Баба Тахира, одного из героев «Шах – наме» Сиявуша, приводится образ «города, одетых в черное людей» («шахр-и сийахпушан»), заимствованный из первой новеллы поэмы «Хафт пейкар» Низами, отмечается известная новелла «Даш Аколь» Садека Хедаята; в третьей части упоминаются такие литературные персонажи, как Ширин, Билгеис, Зулейха, Рудабе; даются имена поэтесс Раби'а, Форуг Фаррохзад, поэта Нима Юшиджа, называется его поэма «Афсане». Четвертая часть имеет отношение уже не к литературной традиции, а к исламской, так как в центре ее образ имама Али, и, наконец, в пятой – вновь происходит возвращение к литературной классике : автор ориентируется на Руми и Хафиза.

С точки зрения структуры в стихотворении также имеются особенности. Так, во второй части полностью приведено одно из добейти Баба Тахира; последняя часть в основном написана в жанре газели, тогда как предыдущие представляют собой маснави; в первой и пятой частях обыгрываются бейты из «Маснави» Руми.

Таким образом черты традиционности в «Саги – наме» преобладают, но тем не менее произведение воспринимается в качестве современного, а не как стилизованное под старину. Уже в первой части семантика некоторых бейтов может быть созвучна созерцанию поэта окружающей действительности. Он восклицает :

Погода постоянно штормовая, о кравчий!

Сердца людей суровы (букв. зимние), о кравчий!

и далее :

Почему и в желании [своем] отравлены люди?

Почему между собой [пребывают] в гневе люди? (58, 12).

В последующих частях отмечается, что «вновь земля превратилась в город, одетых в черное», «вновь заполнилась она кровью Сиявущей» и что «вновь содрогается она» и «кипят ее ручьи».

Лирический герой пребывает в волнениях и тревоге. Он считает причиной происходящего то, что люди не помнят о любви, не придают ей значения. Но это лишь видимое решение проблемы. В контексте произведения прочитывается другой ее аспект – забвение людьми своих истоков, пренебрежение духовным наследием, приводящее к деформациям в нравственной, духовной сфере.

О смене ориентиров, утрате былых идеалов говорит в своей поэзии и Мухаммад Али Сепанлу. В стихотворении «Афтабпараст» («Огнепоклонник») он упоминает кейанидов и «Шах – наме» в качестве символов минувших лет. Их дух ныне не ощущается; «старый мир» («алам-и гадим»), по мысли поэта, сильно изменился, и это изменение произошло не в лучшую сторону. Он указывает, что мечи превратились в десертные ножи, а Рахша, могучего коня Рустама, нужно обучить скакать «по хрупкой, преображенной дороге».

Восприятие «измененного мира» в «Афтабпараст» не детализируется, и старый мир не показывается как альтернатива новому; задача заключается в ином : заявить об отсутствии преемственности и последствиях обрыва связей с прошлым.

В поэзии Ирана 1990-х годов некоторые направления, несмотря на ее преобладающие тенденции, занимают существенное место. Это относится к пейзажной лирике. В творчестве таких поэтов, как М. Аташи, А.Гармаруди, М.Сепанлу, М.Рахими, Йадаллах Ройайи, М.Нурбахш она широко представлена. Охватывая стихи одной тематики, пейзажная лирика в то же время не выглядит единой. В ней можно выделить стихи, непосредственно посвященные природе; стихи, в которых природа служит фоном для раскрытия эмоционального состояния персонажей; стихи, в которых через природу передаются различные размышления. Такое разграничение, конечно, в какой – то мере условно, так как в некоторых случаях трудно обозначить один аспект. В стихах происходит смешение акцентов или они применяются для аллегорического описания какого – то события. Но все равно пейзаж в них оказывается важнейшим художественным компонентом.

Тонкие и точные описания природы часто встречаются в персидской поэзии. Это может быть либо пейзаж конкретной местности, либо наблюдения над природой в целом. Иногда поэты обращаются к отдельным зарисовкам, в которых показывается одно явление или предмет. Таково стихотворение А.Какаи «Гончехайи бигонах» («Невинные бутоны»). Скупыми штрихами, используя прием олицетворения, поэт создает небольшое поэтическое полотно:

Ветер, как только понесся в сад,
Ветви отделились друг от друга.
Со звуком его шагов (букв. ног)
Сухие листья разлетелись.
Он прошел по лугу и под его сапогами
Раскрылись невинные бутоны (85, 21).

А.Какаи выявляет маленькое событие, движение в природе : ветер, промчавшийся над лугом. Но он включает сюда как описательный элемент : последствия разыгравшегося ветра, так и намечает возможность истолкования изложения в аллегорическом смысле по линии противопоставления : безжалостная сила – безвинные жертвы.

Иной путь в своем творчестве избирает Дж.Мухаммади. В стихотворении «Фарвардин» он сообщает о приходе весны, наступлении новруза. Говоря о пробуждении природы, ее готовности к новому этапу жизни, поэт прибегает к опосредованному изображению, строящемуся на известных представлениях и сравнениях. Он приветствует цветы, землю, солнце; любит «племенем цветов»; определяет наступившую пору, как «время любви и благоуханий»; отмечает воздух, пронизанный мелодиями и ожившие предметы. Картина наполнена у него красками и звуками. Но самое главное – в ней проступает настроение автора – радостное, весеннее. Он сам ощущает себя частичкой светлого, пробуждающегося бытия, с нетерпением ожидает прихода новруза и с оптимизмом смотрит в наступающий год.

Много внимания уделяет пейзажной лирике М.Нурбахш. В его стихах, посвященных природе, таких как «Кетаб-и дарйа» («Книга моря»), «Сабадха-йи баран» («Корзины дождя»), «Афтабист хава» («Погода солнечная»), «Афтаб-и гомшоде» («Пропавшее солнце»), «Багха-йи нийайеш» («Сады восхвалений») и других, рассматривается большой спектр вопросов. Написанные в жанре газели они разнообразны по стилистическому оформлению. М.Нурбахш старается задействовать все возможности и в каждой газели добиться искусного сочетания изобразительных средств.

Однако такой подход выдерживается не всегда. Некоторые авторы отдают предпочтение какому – то одному приему или поэтической фигуре. Так, газель «Парасту» («Ласточка») М.Рахими создана на основе фигуры «суал ва джаваб» («вопрос и ответ»). Она приводится в матла и обуславливает структуру стихотворения :

Ты спросила каково состояние ласточки?

Ответил : «Ясно, каково без тебя!» (52, 73).

Вопрос и ответ повторяются далее не в каждом бейте, а через бейт, то есть одно двустишие представляет собой вопрос, а второе – ответ. Но газель примечательна не только композицией. Она содержит еще один пример функционального использования пейзажа. В ней дается диалог влюбленных, и состояние их раскрывается с помощью аналогий из мира природы. Описания ее автор не приводит, а предлагает домыслить ситуацию :

Сказал : «Когда вода иссякает (букв. парализуется),
Состояние всех рыб, и птиц, и ... каково! (52, 73).

Граница между человеческим и природным миром у М.Рахими устраняется; они оказываются совсем рядом друг с другом и обнаруживают такое сходство, что человеческое бытие разъясняется через природное. В других стихах поэта природа также выступает полноправной частью человеческого существования, реагируя и оказывая воздействие на него.

В пейзажной лирике своей индивидуальностью выделяются стихи М.Сепанлу. Они написаны главным образом в русле «новой поэзии». М.Сепанлу проявляет в них склонность к философским раздумьям, жизненным наблюдениям. Соответствует данной тенденции и лишенный словесной игры ясный, спокойный стиль поэта. А его выразительные, порой сложные образы заостряют внимание на значимых содержательных моментах.

Пейзаж в лирике М.Сепанлу используется как в качестве поэтического фона, так и активного элемента повествования. В стихотворении «Гардеш» («Прогулка») поэт затрагивает глобальный вопрос жизни и смерти, извечности происходящих явлений. Человек, подчеркивает он, всегда пребывает в путешествии, из которого обязан вернуться. Под путешествием подразумевается жизнь, и она должна прийти к своему началу, то есть небытию:

После долгой прогулки
Туда, откуда мы начали,
Принято,
Чтобы вернуться (54, 22).

Идея о жизни – путешествии в стихотворении повторяется дважды : в начале и в конце, обрамляя его центральную часть. В ней уже приводятся образы из природы; мир изображается, исходя из процессов, идущих в ней. Поэт замечает, что на голове у него «шапка, украшенная звездами», « руки его из ветра, ноги из снега, а обувь – из огня». Перечислив природные стихии, он вдруг меняет акценты и приходит к неожиданному выводу о том, что сутью – «жемчужиной» небес, земли, действительности является любовь.

Человеческое бытие у М.Сепанлу протекает в объективно существующей реальности, важнейшим проявлением которой выступает природа. Как и у других поэтов, природа и человек у него взаимосвязаны, представляя единое целое. Но в некоторых случаях природа приобретает самостоятельную ценность, функционируя независимо. Подобным образом она обрисована в стихотворении «Махтаби-йи махигиран-и морде» («Лунное сияние умерших рыбаков»).

Изложение начинается с упоминания тумана, окутавшего все вокруг :

Туман идет,
Покрывает сердце мира.
После того, что прошло,
Вновь в моих глазах туман остается (54, 70)

Действие затем разворачивается в трактире, дверь которого распахнута настежь в сторону моря. В трактире находится герой, которому чудится бормотание пропавших в море людей. Здесь же сидят рыбаки, попыхивая своими трубками. Герой обращается к ним с вопросом прерывается ли ловля в часы тумана. На что один из рыбаков отвечает, что они покупатели случайностей и что в темную погоду

можно рассмотреть странные вещи, особенно в туман, когда видны сокровищницы. Затем следует еще вопрос и все постепенно исчезает во мгле. Остается лишь вывеска трактира, гласящая : кафе пропавших в море, да идущий дождь.

В этом стихотворении мир природы не просто отличается от человеческого, не просто существует сам по себе, но он в свою очередь обрисован как манифестация другого мира, не соответствующего привычному.

Это мир, куда уходят пропавшие в море; мир, в котором обнаруживаются удивительные вещи и в котором исчезают тени. Символом его выступает туман, в котором теряются очертания людей и предметов, словно покидающих видимое пространство и растворяющихся в неизведанных границах.

Существуя обособленно, миры все же имеют «линию связи». В стихотворении ее роль выполняет трактир. В нем память об ушедших соприкасается с бытием присутствующих, реальные беседы соседствуют с причудливыми впечатлениями, а звуки и краски обретают загадочное содержание.

Философская окраска, доминирующая в пейзажной лирике М.Сепанлу, иногда уступает место мотивам, в которых сказывается повседневное и не самое хорошее отношение к природе. Поэт пишет о чисто утилитарном подходе к ней человека, выступающего в качестве стороннего наблюдателя. В стихотворении «Мозахем» («Мешающее») в центре изложения находится образ дерева. Разросшееся, с густой кроной оно стоит на оживленном перекрестке дорог. Дерево выказывает свое дружелюбие к людям, оно заговаривает и здоровается с ними :

Заговаривает с конным и пешим,
Здоровается со всеми прохожими.
[Но] без ответа пробегают краски,
Бездумно проносятся ветры (54, 69).

Тянущееся к людям дерево, не встречает взаимопонимания, не видит доброжелательности. Единственная реакция с их стороны проступает во взгляде молоденькой девушки, которая не может решить мешает ли дерево на дороге или

выступает, словно нищий, и в стихе, который сложили инженеры – строители и в котором отражается неудовольствие мэра города по поводу того, что дерево создает препятствия. Но несмотря на это, оно спокойно, неподвижно стоит, всем своим видом демонстрируя открытость и величие.

Показывая безразличие человека к природе, М.Сепанлу хочет привлечь внимание к необходимости бережного отношения к ней. Одновременно он напоминает, что равнодушие может привести к утрате возможности разглядеть за внешней оболочкой природы ее возвышенность над повседневностью, уяснить таящиеся в ней и важные для человеческого сообщества жизненные истины.

Пейзажная лирика в той или иной мере соотносилась с общим течением персидской поэзии последнего десятилетия XX века. В этот период, вопреки продолжающемуся давлению идеологического фактора, поэзия не представляла собой однородного явления, а выглядела довольно разнообразной. По сравнению с 1980-ми годами в ней не произошло качественных перемен. И в то же время она не стояла на месте, в ней наметился ряд новых тенденций, связанных прежде всего с измененным подходом к изображению действительности. В ней усиливается рассудочность, критическое начало; религиозная тематика не оттесняет разработку других вопросов.

В 1990-е годы развивалась пейзажная, философская, социальная лирика; поэзия твердо опиралась на литературную традицию, совершенствовалась ее художественная сторона. В эти годы удачно сочетались творческие поиски маститых авторов и деятельность молодых поэтов. Это придало новые импульсы поэзии, обеспечило ее поступательное движение.

ГОРИЗОНТЫ ПОЕЗИИ: ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ

ХУШАНГ ЭБТЕХАДЖ

Хушанг Эбтехадж - поэт, чутко реагирующий на историческую ситуацию и одновременно сохраняющий верность художественной стороне, старающийся не нарушать ее даже в угоду содержательности. Он известен еще под именем Сайе и, как верно отмечала В.Б.Кляшторина, рассматривая его поэзию, ей «свойственна особая лиричность и музыкальность» (15, 134). А иранский литературовед К.Абеди, посвятивший Хушангу Эбтехаджу специальное исследование, назвал его «одним из выдающихся лиц современной поэзии Ирана» (74, 1).

Положительные оценки творчества Х.Эбтехаджа, данные литературными критиками и учеными-литературоведами, носят, безусловно, объективный характер. Он действительно незаурядный художник, выделяющийся своим индивидуальным стилем, искусным использованием изобразительных средств, пишущий легко и изысканно. Вместе с тем, это серьезный и вдумчивый автор, разносторонне образованный, создающий стихи в самых различных жанрах, включая традиционные. Причем разброс здесь весьма велик: от рубаи до маснави.

Писать стихи Сайе начал весьма рано, хотя вряд ли среди близких кто-либо предполагал, что он станет поэтом. Хушанг Эбтехадж родился в 1927г. в городе Реште в интеллигентной семье *. У отца и матери, кроме него, были еще три дочери. Сайе рос очень непослушным, шаловливым ребенком, и мать сильно переживала за него.

Начальное образование Хушанг получил в Реште. Здесь же он занимался музыкой, учился поварскому и портняжному делу. Приобщение его к искусству началось с рисования и лепки, но в конце концов завершилось поэзией. Уже в 12-13 лет он писал стихи, которые впоследствии были опубликованы в первом сборнике его стихов, получившем название «Нахостин нагмеха» («Первые напевы»). Этот сборник был издан в 1946г., когда Хушангу исполнилось 19 лет. Стихи, включенные

в «Нахостин нагмеха», носили в основном традиционный характер, и главная их тема – любовное переживание.

Несмотря на пока еще неотточенное мастерство и неопытность автора, произведения сборника привлекли внимание читателя прежде всего искренностью переживаний и принесли молодому человеку известность особенно в его родном городе. Однако ко времени издания сборника Сайе уже находился в Тегеране. Здесь началось его приобщение к литературной среде. Он завел знакомство с такими поэтами, как Мехти Хамиди Ширази и Фаридун Таваллали. Первый, кстати, написал предисловие к «Нахостин нагмеха».

В Тегеране Сайе живет у своей тети; интенсивно занимается литературной деятельностью, результатом которой становится изданный в 1951г. сборник «Сараб» («Мираж»). В отличие от первого сборника стихи «Сараб» написаны в стиле «ше'р-и ноу». Однако, к примеру, Ш.Лангаруди считает, что новизна стихов сборника больше всего проявляется в разных по длине строках и не сказывается в образности и лексике (см. 86, 488 - 489). Действительно, хотя по форме стихи «Сараб» выходят за рамки традиции, некоторые их стороны, в том числе содержание остаются по преимуществу прежними.

В этом смысле не совсем ясным представляется предисловие к сборнику, написанное самим Сайе. В нем он упоминает о желании отойти от описания собственных чувств и переключиться на общезначимую тематику социального звучания (см. 86, 487 - 488). Но это желание остается пока еще не реализованным, и вот, к примеру, как выглядит отрывок из стихотворения «Сараб», давшего название всему сборнику:

Всю жизнь провел я в поисках любимой,
Кроме соединения с ней (букв. достижения соединения),
у меня не было [другого] желания.
В этой страсти безумное сердце пустил я по ветру,
Это не было поиском.
В каждую сторону я спешил за той незнакомой

возлюбленной,

Иногда от влечения я смеялся, а иногда – плакал.

Сам не понимал я такого беспокойства,

Кого же я [так] жаждал! (86, 491).

Мотивы любви, неразделенного чувства проявляются и в других стихах сборника. В них ощущается тоска и одиночество поэта, желание высказать затаенную боль. Иногда личные переживания сменяются абстрактными размышлениями; мысль поэта переключается на окружающую природу, спокойный ход событий. Природа как бы сопереживает поэту, внося покой и смирение в его смятенную душу.

К.Абеди, рассматривая сборник «Сараб», выявляет в нем романтическую окраску и сравнивает стихи сборника с западноевропейской романтикой, а уже следующий сборник – «Шабгир» («Рассвет») (1953) считает результатом знакомства Сайе с поэзией Нима (см. 74, 89 – 113, 116). Надо заметить, что Сайе не просто был знаком с поэзией Нима и его последователей. Он дружил со многими известными представителями «ше' р-и ноу». Такими, как Надер Надерпур, Сиявуш Кесраи, Ахмад Шамлу, Мехти Ахаван Салес и другими. Все они олицетворяли новое поэтическое мышление; то направление, которое сыграло очень важную роль в развитии всей поэзии Ирана XXв. А с Нима Юшиджем у него сложились крепкие дружеские взаимоотношения, которые продолжались вплоть до смерти Нима.

Скорее всего, череда данных знакомств, личных симпатий и дружеских уз усилили тяготение Х. Эбтехаджа к «ше' р-и ноу». В стихах «Шабгир» уже более четко прослеживается характерная стилистическая окрашенность, меняется смысловая тональность, просматривается заявленный ранее переход к социальной тематике (см. также 14, 49). Сам поэт также считал, что изменения необходимы и являются требованиями жизни (см. 74, 125). В таких стихах, как «Эй фарда» («О завтра!»), «Карван» («Караван»), «Бар савад-и сангфарш-и рах» (« Вдоль мощеных камней дороги») и других, авторская позиция проступает ясно и недвусмысленно. Эмоционально и страстно поэт выражает веру в лучшее будущее, пишет о

недопустимости произвола и насилия, уродующих человеческую личность, отмечает бедственное положение людей в стране.

Несколько в ином плане написано стихотворение «Шабгир». В нем нет прямых обличений и резкой критики, но тем не менее поэт передает свое настроение, обращаясь к соответствующим символам. В «Шабгир», как и в другом сборнике, изданном в 1953г. «Сийах машк» («Черновик»), Сайе использует символику, которая будет разрабатываться им и в дальнейшем. К символике, как к средству создания нужного образа или описания, прибегал не только Сайе. Она вообще была характерна для «ше' р-и ноу» и часто применялась еще Нима Юшиджем (см. также 15, 100 - 101). «Ночь», « утро», «крик петуха», «лес», «гром», «солнце» и другие образы-символы неоднократно встречаются в «новой поэзии». Они не требуют особого истолкования и вполне понятны даже для неискушенного читателя.

«Шабгир» построено на обыгрывании двух таких образов – ночи и утра. Их контрастному природному наполнению поэт придает в стихотворении и противоположное смысловое звучание. Ночь ассоциируется у него с атмосферой тяжести и отчаяния, довлеющих над героем и лишаящих его сил. Тогда как утро, наступление нового дня означает пробуждение новых душевных сил, вселяет уверенность и ведет к добру и свету. Поэт с надеждой восклицает:

Да, распахни это окно, ибо утро
Сверкает из-за этого мрачного занавеса.
Доносится из кровавого сердца утра пение петуха,
И с лика моего зеркала счищается ржавчина сожаления.
Поцелуй солнца заискрился в моих глазах,
Смех дня смешал краску с моими слезами **.

Если в ранний период своей творческой деятельности Х. Эбтехадж предпочитал писать о своих чувствах, то начиная со сборников «Сийах машк» и «Шабгир», происходит перемена его поэтических пристрастий, обусловленная его интересом к общественным событиям, к тому, что происходило в стране.

Иран в начале 1950-х годов переживал нелегкое время. Борьба за национализацию нефтяной промышленности сопровождалась выступлениями рабочих и служащих, расширением забастовочного движения, усилением в целом национального самосознания. В копилку общенациональной борьбы вносили свою лепту и представители интеллигенции, в том числе прогрессивно настроенные литераторы. Появились художественные произведения, отличающиеся гражданственностью, реагирующие на бурные события с демократических позиций.

Подъем национально-освободительного движения отразился и в периодической печати. Особенно усилилась политическая сатира. В 1952г. увидел свет получивший широкую известность сатирический роман Саида Нафиси «Нимерах-и бехешт» («На полпути в рай»), воссоздавший неприглядную картину жизни «благополучных» верхов иранского общества.

Изменения происходили и в персидской поэзии. В 1940-50 –х годах она становится политизированной, приобретает публицистический, острозлободневный характер (13, 121). Стихи Эхсана Табари, Афраште, Жале и других выделялись социальной направленностью, оптимистическим звучанием. Они проповедовали гуманистические идеалы и нацеливали на жизнеутверждающее начало.

Однако государственный переворот генерала Захеда летом 1953г. положил конец демократическим устремлениям народных масс, и политическая реакция оказала решающее воздействие на жизнь страны, включая идеологическую. Надеждам прогрессивных слоев иранского общества на существенные преобразования не суждено было сбыться, и настроения апатии и безысходности пришли на смену гражданскому пафосу и эмоциональному всплеску.

В это трудное время Х.Эбтехадж находится в Тегеране. Конец 40-х начало 50-х годов в личной жизни поэта также оказались нелегким испытанием: он теряет своих близких – мать и отца. Отец, кстати, был против того, чтобы сын занимался поэзией. Он даже предлагал отправить его на учебу в Европу. Перед своей кончиной он настоял на том, чтобы Хушанг пошел работать к своему дяде в строительную компанию, что тот и сделал. А затем вплоть до 1975г. Сайе проработал в Тегеранской цементной компании.

Трудовая деятельность Сайе в качестве чиновника, тем не менее не отдала его от поэтической сферы. Он продолжал писать и в 1955г. вышел в свет очередной сборник его стихов «Замин» («Земля»). Хотя в сборник были включены всего три новых стихотворения : «Гессе» («Сказание»), «Марджан («Коралл») и «Замин», они оказались весьма показательны для творчества поэта этого времени.

Свойственный поэзии середины 50-х годов отход от общественной тематики проявился и у Х.Эбтехаджа. В стихотворении «Марджан» поэтические ассоциации связаны с описанием камня. Он, словно бы оживает под пером поэта, превращается в одушевленный предмет. Его безмолвное одиночество, согласно автору, представляется вынужденным результатом тех условий, в которых он оказался, и при смене их камень мог бы превратиться в образ пробуждающейся надежды:

Камень под водой, но тот расколотый камень
Жив, тайно трепещет в надежде.
Сердцем был бы он, если бы оказался в груди
влюбленного,
Цветком был бы, если бы расцвел в тени от солнца
(87, 143).

Отвлеченная тематика преобладает также в стихотворении «Замин». Х.Эбтехадж не высказывает в нем открыто свои мысли. Он призывает поэтов которые до этого все время описывали голубой небосвод, обратить взоры на землю. Незаслуженно забытая, оставшаяся в стороне, она, по мысли Сайе, концентрирует в себе положительное начало. Земля не подвластна течению времени; бури злосчастных событий, бед и невзгод не смогли поколебать ее нерушимость. Воспевание ее по сути является прославлением стойкости и доблести, верой в благородные идеалы. Поэтому поэт восклицает с гордостью:

О мать! О земля!
Сегодня я являюсь тем, кто возносит хвалу тебе.
От тебя мои корни, жилы, кровь и вопль,

Я твой сын, воздающий [тебе] по справедливости и [я]
признателен тебе (87, 144).

Во второй половине 1950-х годов – Х.Эбтехадж уже известный поэт, творчество которого знают как в столице, так и по всей стране. Его поэзия вызывает неподдельный интерес не только у читательских масс, но и у друзей- литераторов. Свидетельством этому являются оценки его стихов, высказываемые критиками, литературоведами, а также такими поэтами, как Мехти Ахаван Салес. Характеризуя творчество Х.Эбтехаджа, он отмечает, что одной из его важных особенностей выступает соразмерность, проявляющаяся в выборе форм, использовании художественных средств, знакомстве с предыдущей поэтической традицией (см. 74, 141).

Сайе творил, ощущая свою взаимосвязь с близкой ему по духу и мировоззрению литературной средой, единомышленниками. И если во многом данная среда определялась благодаря художественным открытиям Нима Юшиджа, то в не меньшей мере на нее воздействовал Шахрийар. Его авторитет среди знатоков и ценителей поэзии был очень высок, а в широких читательских кругах Шахрийар пользовался поистине всенародной любовью. Причем в не меньшей мере, чем на персидском языке, а может и в большей степени, популярность ему снискали стихи и поэмы на родном азербайджанском языке.

Так же как и с Нима Юшиджем, у Х.Эбтехаджа с Шахрийаром сложились крепкие дружеские взаимоотношения. Причем эта дружба проявлялась на их творчестве. Поэты посвящали друг другу стихи, писали назире на произведения друг друга. Любопытно, что в газели «Бад аз Нима» («После Нима»), созданной после смерти Нима, содержатся не только элегические мотивы, но и горестное обращение к Шахрийару. Поэт хотя и осознает необратимость времени, тем не менее призывает Шахрийара остаться в этой жизни. И радиф «ты останься!», адресованный Шахрийару, выявляя горечь утраты, скорбное состояние поэта, одновременно передает его надежду на более долгое духовное общение с еще здравствующим другом.

Шахрийар вошел в историю современной литературы Ирана как признанный лирик. И, несомненно, его стихи оказали влияние на творчество Х.Эбтехаджа. При этом, если воздействие Нима Юшиджа на Сайе в основном шло по линии «новой поэзии», то Шахрийар повлиял на его стихи, написанные в традиционной манере.

Х.Эбтехадж – автор не только «новых» стихов. Его перу принадлежит множество газелей, кыт'а, рубаи, добейти, созданных в классическом стиле. Традиционность форм сказывается и в его маснави. Исследователи не раз отмечали, что, помимо Шахрийара, на Сайе оказал влияние Хафиз (см.15, 135). Газели Сайе подкупают непринужденностью и теплотой, изящным подбором изобразительных средств, доступностью языка. Его лирический герой не просто погружен в собственные ощущения, в нем проступает определенная жизненная позиция.

Традиционная поэзия Х.Эбтехаджа также соотносилась с историческими реалиями. Общий настрой персидской поэзии второй половины 1950-х годов проникал у него в газельную лирику. Ясно просматривается, к примеру, подтекст в начальных бейтах стихотворения «Дар кучесар-и шаб» («На улицах ночи»). Поэт пишет об одиночестве, отчужденности, безразличии людей друг к другу:

В этой безлюдной обители никто не стучится в дверь,
В нашей полной печали пустыне птица не бьет крылом.
Никто не зажигает светильник в ночь опечаленных,
Никто на улицах ночи не стучит в дверь утра (74, 294).

Разрабатываемые поэзией второй половины 1950-х годов темы и мотивы сохраняли значение в первой половине 1960-х годов. В это время Сайе пишет не столь интенсивно, но как замечает В.Б.Кляшторина, « роль его в современной поэзии продолжает оставаться значительной» (15, 134). Он стремится по мере возможности откликнуться на окружающую обстановку. Однако его произведения не содержат каких-либо прямых обличений. Реакция поэта больше проявляется в инносказательной форме, в создании образов, передающих смутное ощущение тревоги и беспокойства.

Показательно с этой точки зрения созданное чуть ранее в 1959г. стихотворение «Саргозашт» («Происшествие»). Оно содержит всего три строфы, к тому же мотивы первой и третьей строфы фактически повторяются. Поэт описывает дождливую, пасмурную погоду; упоминает свою семью: жену, качающую люльку, спящую в ней дочь, себя, сидящего у огня. Кстати, в 1959г. Сайе женился на девушке, которую давно любил, и от этого брака у него родилось четверо детей.

Ночь и идущий дождь контрастируют со спокойной, умиротворенной обстановкой, царящей в доме. Но внезапно поэт видит женщину, идущую вдоль забора и несущую ребенка. Женщина:

На мгновение останавливается, наклоняется осторожно
нерешительно...

Грохочет гром,
Низвергается поток.

Последняя мысль матери:
«Что станется?...» (74, 246).

Автор не развивает далее событийный ряд, словно приглашая читателя самому представить его. Скорее всего, женщина хочет бросить ребенка на произвол судьбы, и трагизм ситуации проступает уже в самом поступке. Не выявляя его причин, поэт тем не менее не оставляет сомнений в том, что к роковому шагу подвела несчастную мать общественная среда; окружавшие ее равнодушие, безучастность и даже враждебность.

Тяжелая, гнетущая атмосфера, воссозданная в «Саргозашт», позже в середине 1960-х годов переходит в мотив ожидания. В стихотворении «Герйе» («Плач») (1965) поэт использует часто встречающийся у него прием олицетворения природы. Он сравнивает ее с собой; то, что происходит в его душе соизмеряется с общим состоянием природы, с теми процессами и изменениями, которые охватывают ее.

Стихотворение «Герйе» небольшое по объему и выглядит достаточно экспрессивно:

Тени под деревьями плачут во время зеленого заката,
Ветви глазами ожидания [взирают] на происшествие с
облаком,
И небо, подобно мне, [покрыто] пылью огорчения.
Ветер доносит запах земли, напоенной дождем.
Зелень в проходе ночи взволнована,
Ах, над какой степью идет теперь [дождь]?
Сад томится [в ожидании] дождя,
Подобно сердцу моему, сытому воздухом плача... (74, 248 - 2490).

Природа, словно живой организм, трепещет и мечется. Поэт использует такие образы, как «плачущие тени», «ветви взирающие глазами ожидания», «взволнованная зелень», «сад, томящийся в ожидании». С их помощью картина природы становится зримой, реальной и усиливает показ эмоционального состояния самого героя; он в данном случае как бы включен в «природный» ряд и эта взаимосвязь героя и природных сил проявляется в их общей взволнованности и напряженном ожидании.

В 1965г. был издан очередной сборник стихов Х.Эбтехаджа «Чанд барг аз йелда» («Несколько листков из самой длинной ночи»). В том же году он совершил поездку в бывший Советский Союз, где посетил несколько городов: Москву, Ленинград, Ташкент и другие.

Начало 1970-х годов было ознаменовано для Сайе новыми вехами в его трудовой биографии. Наряду с работой в Тегеранской цементной компании, он начинает сотрудничать на радио, где ведет передачи, посвященные национальной музыке. Как отмечалось, любовь к музыке будущему поэту привили еще в детские годы. Его отец сам хорошо знал и любил восточные напевы, играл на таре; маленький же Хушанг брал уроки игры на скрипке. Впоследствии, будучи уже взрослым, занимаясь поэтическим творчеством, Х.Эбтехадж постоянно интересовался

музыкальным искусством, любил слушать как европейские, так и национальные песни. Так что пропаганда национальной музыки по радио не явилась для него чем-то совершенно неожиданным и необычным. Более того, в середине 1970-х годов он вместе со своими друзьями создал даже две музыкальные группы.

Однако несмотря на разносторонние интересы и дарование, все же основной областью его самовыражения оставалась поэзия. Правда, хорошее знание музыки только благоприятствовало его занятию поэтическим творчеством. Именно любовью к музыке можно объяснить особенную мелодичность, певучесть его стихов, проявляющуюся на всем протяжении его творческой деятельности.

В 1970-е годы поэт продолжает создавать как традиционные стихи (к примеру, «Айне дар айне» («Зеркало в зеркале») (1973), «Ан эшк» («Та любовь») (1974), «Хамише дар мийан» («Всегда в середине») (1976), «Хесар» («Ограда») (1978) и другие), так и произведения, написанные в духе «ше'р-и ноу». Безусловно, традиционные стихи также претерпевали изменения, отразившиеся прежде всего в их содержательной основе. Но сфера «ше'р-и ноу» оказалась более мобильной и гибкой, легко поддавалась трансформации и предоставляла практически неограниченные возможности поэту для реализации своих задач.

Сама «новая поэзия» также была неоднородной и распадалась на несколько видов, исходя из особенностей стихосложения. В современной иранистике обычно выделяют «ше'р-и азад» («свободный стих»), «ше'р-и сефид» («белый стих») или «ше'р-и мансур» («прозаический стих») и «ше'р-и хеджаи» («силлабический стих»)***. Обладая отличительными чертами, они не подавляли творческой инициативы художника, а, наоборот, расширяли ее, открывая новые перспективы. Опыты Х.Эбтехаджа в области «ше'р-и ноу», как правило, приходились на «свободный стих». Но в любом случае не форма диктовала поэту условия, а он делал свой осознанный выбор.

Вторая половина 1970-х годов в Иране – период предреволюционного напряжения. Активизация различных слоев иранского общества, политическая борьба, бурные события, происходящие по всей стране, забастовки, многотысячные

демонстрации расшатывали устои шахского режима. Страна двигалась к революции, и люди жили в ожидании свободы. Х.Эбтехадж также как и другие литераторы, общественные деятели, представители интеллигенции надеялся на скорые и коренные перемены. Он приветствовал революционные настроения, и слово «свобода» находило глубокий отклик в его душе. Для доказательства достаточно сослаться на стихотворение «Азади» («Свобода»).

В нем он выступает от имени народных масс, подчеркивая это неоднократно повторяющимся местоимением «ма» («мы»). Свобода, по мысли поэта, выстрадана народом; он шел к ней на протяжении долгого времени, испытывая трудности и лишения, преодолевая тысячу препятствий и невзгод, поэтому призыв к свободе повсюду был на устах:

В медресе, на базаре,
В мечети, на площади,
В тюрьме, в цепях
Мы имя твое напевали:
Свобода!

Свобода!

Свобода! (48, 642).

Стихотворения, созданные в преддверии иранской революции 1978 – 1979гг. выделяются повышенной эмоциональностью. Их образный рисунок лишен тонкости и изысканности и выглядит простым, незамысловатым. Он был predetermined обстановкой, требующей, с одной стороны, достаточно быстрого и ясного отображения, а, с другой, - прямой, решительной позиции автора.

Подчиненным единой задаче предстает стиль этих стихов, принимающий порой открытый, лозунговый характер. Это хорошо видно, к примеру, в стихотворении «Шадбаш» («Приветствие»), в котором обращение-приветствие охватывает всю ткань произведения:

Да будет полон твой бокал,
Сладким желание,
Приятным день!
Ибо после той судьбы горче яда,
Вновь наступило время, подобное сахару.
[Да будет] победоносным твой бой!
Полным света пиршество... (74, 260).

В 1980-х гг. Сайе издает сборник стихов под названием «Йадгар-и хун-и сарв» («Память о крови кипариса») (1981); кроме того, с начала 70-х и до начала 90-х гг. им были выпущены еще три сборника газелей, названные «Сийах машк», под соответствующими номерами 2, 3, 4.

Снижение поэтической активности Х.Эбтехаджа в 1980-е гг. и переключение его внимания на традиционную поэзию (как это уже случалось), видимо, было обусловлено причинами общественно-политического характера. После исламской революции в стране сложилась непростая обстановка, а начавшаяся в 1980г. война между Ираном и Ираком только усилила ее драматический характер. Общая ситуация сказывалась на литературном творчестве, в котором происходила переоценка культурных ценностей и приобщение к новым идеалам, и вместе с тем шла перегруппировка поэтических сил, сопровождавшаяся вступлением на арену художественного слова новых молодых авторов.

В таких условиях преодолевшему большой жизненный путь поэту, каким являлся Х.Эбтехадж, имевшему к тому же значительный поэтический багаж, было нелегко приспособиться к изменившимся реалиям и перейти на иные идеологические, культурные, эстетические ориентиры. Тем не менее Сайе старался не отставать от новых веяний, и его творческие возможности после революции, по мнению некоторых исследователей, особенно ярко раскрылись в жанре маснави, в котором он вместе с Али Муаллимом и Ахмадом Азизи заняли ведущие позиции (см. 29, 23 - 24).

Однако даже несмотря на эти успехи, все же существовали причины более глубинного плана, не просто сказавшиеся на творчестве поэта, но и приведшие в конце концов к его отъезду из Ирана в 1987г. и пребыванию в Германии. Сейчас трудно на них точно указать, но, вероятно, они были связаны с тем отношением к окружающей обстановке, которое В.Б.Кляшторина определила как «критическую трактовку современности» и связала с творчеством таких поэтов, как Сиявуш Кесраи и Надер Надерпур (см. 11, 382).

К этому старшему поколению поэтов примерно с тем же взглядом на мир и художественное творчество относится и Сайе. Правда, его позиция по поводу того, что происходило в Иране приняла форму не столько критики, сколько проявилась в отходе от действительности и обращении к отвлеченным рассуждениям. Но это уже не тот философский настрой и печальная окраска стихов «Сараб», где молодой человек ищет отдушину из-за личных переживаний, а раздумья умудренного годами, жизненным опытом человека.

В таких его газелях, как «Пайиз» («Осень») (1983), «Хонар-и гам-и заман» («Искусство поступи времени») (1983), «Дар оудж-и арзу» («На вершине желания») (1986), «Гарибане» («Покорно») (1986), добейти «Делтангам» («Тоскую») (1980) и других ощущается подавленность, депрессивное состояние поэта. Он неоднократно упоминает о скорби и томлении, его не радует наступление утра и цветение природы.

Символично название газели «Осень», которая как бы сменяет в сердце поэта весну надежды. Сайе сам пишет о том, что наступление осенних вечеров – это пора создания грустных газелей (см.74, 312). Его тревожит то, что людей его поколения не оценили по достоинству, забыли их, поэтому он призывает философски относиться к происходящему, не считаться особо с радостью или горем, ибо все в конечном итоге зависит от «искусства поступи времени».

В стихотворении «Аргаван» («Багрянник») (1984) отражается меланхолия поэта. Он вновь обращается к теме природы, ибо в ней для него открывается возможность общения и свободного выражения мучающих сомнений. Свое состояние Сайе описывает с тихой печалью, в которой проступают обида и боль:

Я в этом уголке удаленном от мира (букв. вне мира)
Не имею неба над головой,
Не ведаю о весне.
Все, что я вижу – это стена.
Ах, эта тяжкая чернота
Находится так близко,
Что когда я делаю вдох,
То вдох мой задерживается (букв. меняется).
Дорога так закрыта, что полет взора
Останавливается на первом же шаге (74, 268).

Мотивы, отраженные в «Аргаван», позже еще более углубляются. В стихотворениях «Тасвир» («Изображение») (1989), «Шаир» («Поэт») (1991) поэт сообщает об одиночестве, холоде уединенного жилища, напоминающего «зеркало без изображения». Традиционные символы «ночи» и «утра» уже не несут особого социального подтекста, а используются лишь в качестве образов, создающих определенную атмосферу. Ее окраска далека от радужной и даже утро не приносит долгожданной перемены.

Груз прожитых лет, усталость, время проведенное вдали от родины наложили свой отпечаток на творчество поэта. Но отрицательные эмоции не смогли сломить его волю, он сумел перебороть себя; мрачные настроения отходят на второй план и вновь он смотрит в будущее с оптимизмом. В стихотворении «Зендеги» («Жизнь») (1992) он упоминает о «грозном потоке событий» и одновременно приветствует торжество жизни. Она, согласно поэту, - не парусник, севший на мель и не стеклянный сосуд. Ей невозможно закрыть дорогу, и в то же время бесполезно сравнивать человеческую жизнь, представляющую собой лишь миг, с бесконечностью времени. Однакоприятие данного положения не должно разочаровывать, даже в этот миг, т.е. на протяжении индивидуального бытия нельзя

топтаться на месте, а следует упорно стремиться к преодолению преград, сохраняя надежду:

Подобно реке,
Которая [стекая] по склону лощины, бьется головой о камень,
Будь идущим!
Надежда ни на какое чудо не проистекает от мертвого,
Будь живым! (74, 278).

В 1990-х годах Х.Эбтехадж не раз выступал на вечерах поэзии, организованных в его честь в различных европейских странах иранскими диаспорами****. Он читал на них как свои уже ставшие известными произведения, так и новые стихи. Его творческая деятельность распространялась и на исследовательскую область. Он, в частности, работал над обширным комментарием к «Маснави» Джалал ад-Дина Руми *****.

Однако прежде всего, конечно, Хушанг Эбтехадж – маститый поэт, оригинальный мастер-новатор. Может быть, не всегда его восприятие событий было адекватным, а оценки достаточно критичными, но никогда его отношение к окружающему не оставалось равнодушным. Поэтическая одаренность, неординарность художественного мышления, образность языка, умение затронуть самые глубины человеческой души, вызвать искренние чувства и переживания по праву завоевали Х.Эбтехаджу любовь и признание в читательской среде будь-то в Иране или за его пределами. И его творчество, несомненно, занимает весомое место в истории современной персидской литературы.

СОХРАБ СЕПЕХРИ

Сохраб Сепехри относится к числу ярких и самобытных представителей культуры и литературы Ирана XX столетия. Тонкий художник и проникновенный поэт он своим творчеством, несомненно, обогатил изобразительное искусство и художественную словесность страны.

Все без исключения исследователи, занимавшиеся творчеством С.Сепехри отмечали прежде всего его философский, часто религиозно – мистический, характер (см., например, 73; 46; 62; разделы о нем в 13, 191 – 200; 15, 146 – 150 и др.), что, конечно, соответствует действительности. Мы бы лишь несколько расширили подобный подход, выделив в его поэзии и медитативные черты, склонность к размышлению, отрешенность от внешней среды. Как художника, С.Сепехри привлекала не столько видимая сторона явлений, сколько желание осознать внутреннюю суть происходящего. Его поэзия лишена патетики или гражданской активности; в ней преобладают камерность и лиризм, связанные с личностью и характером самого автора. По воспоминаниям друзей он был мягким, приветливым, дружелюбным человеком, простым в общении и повседневной деятельности (см. 73, 30 - 32). Его жизнь также протекала в основном тихо и спокойно, не подвергалась ударам судьбы и не переносила крутых потрясений. Политическими событиями С.Сепехри не очень интересовался, предпочитая им мир чистого искусства.

Он родился в Кашане в 1928г. в интеллигентной, образованной семье.* Отец его работал в управлении почты и телеграфа. Это был всесторонне развитый человек и его привлекала не столько своя работа, сколько литература и искусство. Он хорошо играл на таре, обладал навыками каллиграфии и красиво писал. Отец привил сыну любовь к рисованию и художественному слову, учил его музыке. К сожалению, Сохраб рано лишился его, и мальчика воспитывала мать, которую он сильно любил.

В школе Сохраб был весьма прилежным учеником. Учеба давалась ему легко; он не испытывал затруднений по отдельным предметам, но особенно любил рисовать. В школе же он начал сочинять первые стихи. Увлечение рисованием и поэзией

впоследствии переросло в дело всей его жизни. Обе эти сферы превратились для него в единое целое, дав возможность творческого самовыражения. То, что он не мог выразить словами, он передавал посредством кисти и, наоборот, картины помогали ему острее прочувствовать красоту окружающего, разобраться в собственных ощущениях и переживаниях.

После школы, а затем и училища С.Сепехри в течение почти двух лет проработал в управлении культуры Кашана. В это время он заводит знакомство с Мушфигом Кашани также будущим поэтом и литератором, особенно прославившемся в годы исламской революции. Знакомство С.Сепехри с М.Кашани перерастает затем в крепкую дружбу, и, когда Сохраб в 1948г. уезжает из родного города в Тегеран для продолжения образования, они часто переписываются, посылают друг другу стихи и даже пишут предисловия к сборникам стихов друг друга (см. 73, 27 - 28).

В Тегеране С.Сепехри поступает в институт изящных искусств, где изучает живопись. Одно время, наряду с обучением в институте, он на протяжении нескольких месяцев работает в нефтяной компании. Не забывает он и литературной деятельности, участвуя в различных литературных собраниях и мероприятиях, обсуждениях произведений поэтов. В институтские годы Сохраб много пишет; одновременно он увлеченно занимается средневековой персоязычной поэзией, продолжает изучать творчество представителей «индийского стиля», таких как Саиб Табризи (1601 – 1677), Келим Кашани (ум. В 1651/52г.), Бедиль (1644 – 1720)(см. 73, 32). Сохраб интересовался их стихами еще живя в Кашане, и, возможно, «индийский стиль» с его склонностью к условности и метафоричности (как и другие факторы, о которых см. ниже) оказал влияние на его поэзию.

К институтской поре относится первая большая публикация С.Сепехри. Это был изданный в 1951г. сборник стихов под названием «Марг-и ранг» («Смерть цвета»). Уже в этом сборнике проявляются некоторые характерные черты творчества поэта и прежде всего желание создать свой особый поэтический мир. Он существует наряду с реальностью и через него автор хочет понять и отобразить ее. Как отмечает иранский исследователь К.Абеди, «своим стихом он идет вслед за миром» (73, 64). Поэтическое мышление С.Сепехри воспринимает окружающее с известной долей

отстраненности; он не пытается вмешаться в происходящее и ограничивается лишь его констатацией. Такая позиция сказывается на тематике сборника, важное место в которой занимает вопрос взаимоотношения человека и среды.

Признавая в стихотворении «Нагш» («Рисунок»), что человек может оставить свой след в истории, поэт все же предпочитает уйти от борьбы с внешними обстоятельствами. Он не готов к сопротивлению, и его лирический герой испытывает внутренний страх перед средой, полной скрытых опасностей и таящей невидимые угрозы. Отсюда мотивы подавленности, тоски и безысходности, разрабатываемые в таких стихах, как «Дуд михизад» («Дым поднимается»), «Сараб» («Мираж»), «Дарйа ва мард» («Море и человек»), «Дар гир-и шаб» («В смоле ночи»), «Вахм» («Страх») и др.

Обращается поэт и к образу одинокого путника, испытывающего тяготы пути и находящегося во власти отчуждения и страха. В стихотворении «Дарре-йи хамуш» («Молчаливая долина») С.Сепехри изображает мрачную долину полную скорби и страха и путника, идущего по ней:

Подобно змее на теле горы ползет дорога,
На дороге путник.
Представление о долине и одиночество
Гонят по его жилам страх.

В каждом углу выставил глаза рисунок источника
опасности (букв. опасения):
Из каждой трещины на теле горы
Выползла наружу змея.
Яростно из-за каждого камня
Протянула кинжал колючка (57, 42).

Долина предстает в виде пространства отрицательного для героя. В нем обитают лишь змеи и человеку, пребывающему здесь в одиночестве, не от кого ждать

помощи и не на что надеяться. Атмосфера ужаса сопровождает все описание и создает впечатление безысходности и ожидания мрачных событий.

В стихах сборника «Марг-и ранг» впервые появляются образы – символы , которые впоследствии разрабатываются на протяжении всего творчества поэта. Это – «шаб» («ночь»), «хаб» («сон»), «морг» («птица»), «ройа» («греза») и др. В подобном использовании образности, как и вообще в формальном построении стиха в «Марг-и ранг», прослеживается влияние «ше'рнуу» («новая поэзия»). Это было не удивительно, поскольку С.Сепехри дружил с основоположником «ше'р-и ноу» Нима Юшиджем, хорошо знал его стихи и, как и многие поэты его поколения, испытал воздействие поэзии Нима.

Некоторые литературоведы считают, что «Сепехри даже более символичен, чем Нима» (13, 192), другие подчеркивают влияние последнего в основном в манере изложения и обращении к соответствующим понятиям (см. 73, 100). В любом случае С.Сепехри сторонник нового поэтического мышления, связанного с Нима, и в то же время он человек со своим взглядом на мир и традиционные художественные ценности. Позже в поэме «Сада-йи па-йи аб» (« Звук шагов воды»)он сформулирует свое отношение к окружающему, а фактически свое поэтическое кредо в следующем полустихии:

Надо промыть глаза, надо смотреть по-другому (57, 291).

Эта фраза является ключевой для понимания творчества поэта. Именно в своеобразном оригинальном восприятии действительности, стремлении выявить нечто неожиданное, скрытое на первый взгляд кроются особенности его индивидуального стиля.

С изданием сборника «Марг-и ранг» С.Сепехри, хотя отдельные его стихи публиковались и ранее, начинает приобретать известность. Однако полностью заняться любимым делом в силу материальных причин он не может, и поэтому после окончания института в1953г. начинает работать в государственных учреждениях: в главном управлении изящных искусств, в отделе информации

министерства сельского хозяйства. Некоторое время он занимается преподавательской деятельностью в художественном училище, а также в училище декоративного искусства.

В начале 1950-х годов в Иране сложилась тревожная, беспокойная обстановка, завершившаяся государственным переворотом. Разочарование, пессимизм, охватившие прогрессивные слои общества, сказывались в числе прочего на литературной жизни страны, снижая ее активность. Тем не менее поэтическая продукция продолжает публиковаться. В частности, в 1953г. издаются сборники стихов таких поэтов, как Мехти Хамиди Ширази и Хушанг Эбтехадж, соответственно называемые «Телесм-и шекасте» («Разбитый талисман»), «Шабгир» («Рассвет») и «Сийах машк» («Черновик») (два последних принадлежат Х.Эбтехаджу – М.К.). В 1954г. издается сборник стихов «Чешмха ва дастха» одного из самых ярких представителей «ше’р-и ноу» Надера Надерпура.

В 1953г. появляется также второй поэтический сборник С.Сепехри «Зендеги-йи хабха» («Жизнь сновидений»). По общему настроению в какой-то мере он примыкает к сборнику «Марг-и ранг», но тематика его выглядит более широкой. Здесь появляются новые образы : «отаг» («комната»), «панджаре» («окно»), «марз» («граница»). Они призваны подчеркнуть положение лирического героя, постоянно находящегося на границе сна и яви как олицетворения двух миров: реального и иллюзорного. Реальный мир не сулит герою ничего хорошего; он пребывает в нем, словно в запертой комнате, и только сквозь окно проникают к нему грезы, уносящие его в просторы духовного освобождения.

Иногда, как например, в стихотворении «Морг-и афсане» («Птица сказки») два мира сливаются, переходят один в другой и грань между ними стирается, а иногда она становится непреодолимой. В стихотворении «Бипасох» («Безответный») ее символизирует дверь:

За дверью я остался одиноко.

Всегда себя я видел одиноким за одной дверью.

Словно существо мое оставалось возле этой двери,

Обладало корнями в ее немоте.

Разве жизнь моя не была безответным звуком?

(57, 128).

Повседневная жизнь героя – это одиночество, непонимание окружающей действительности, отсутствие контактов с ней. Новая жизнь и новый мир кроются для него за дверью, но она, к сожалению, остается запертой, не давая ему возможности покинуть опостылевшую среду. Горестным чувством окрашен заключительный риторический вопрос героя. Судьба его никого не тревожит, она лишь «безответный звук» («сада-йи би пасох»), который тихо угаснет никем не замеченный.

Как следствие этого, душевный порыв поэта, его ожидания связаны с неким виртуальным миром. В его сознании он выступает как греза, но порой приобретает видимую символику. В «Морг-и афсане» - это птица , а в стихотворении «Гол-и каши» («Изразцовый цветок»), в качестве символа показан цветок. Поэт пишет о том, что «цветок был жив в мире, хранящем тайны». Иллюзорность данного мира подчеркивается семантикой изложения, в которую включены неясные представления, детские воспоминания.

Весьма неожиданна образность стихотворения, как, например, в следующем фрагменте:

Вся моя жизнь просочилась по горлу изразцового цветка.

Изразцовый цветок имел другую жизнь.

Разве этот цветок,

Который произрос на земле всех моих грез,

Узнал давнишнего ребенка

Или я был один, кто просочился в нем,

потерялся? (57, 93)

Образы «горла цветка», «сочащейся по горлу жизни» или «земли грез» плохо представимы, но они несут иную нагрузку. Их задача заключается не в том, чтобы расцветить изложение, а в том чтобы дистанцироваться от реальных связей, привычного хода событий и переключиться на другое восприятие. Основная же мысль сформулирована четко и однозначно: «изразцовый цветок имел другую жизнь». Эта «другая жизнь» или жизнь в грезах и обладает, по мысли поэта, истинной ценностью.

Середина 1950-х годов не была ознаменована для С.Сепехри какими-либо примечательными событиями. После публикации сборника «Зендеги-йи хабха» он на протяжении восьми лет почти ничего не издавал и не особенно много внимания уделял поэзии. Государственная служба отнимала большую часть времени, приходилось серьезно трудиться. Для такой творческой личности, как С.Сепехри – это было весьма тяжело, и он не мог браться за одно дело в ущерб другому.

Определенные перемены в его жизни наметились к концу 1950-х годов. В этот период он несколько раз выезжал за рубеж: в Европу, в Японию. В Японии, кстати, он изучал искусство резьбы по дереву, а возвращаясь домой успел побывать в Индии и ближе познакомиться с культурой этой страны.

В 1961г. С.Сепехри оставляет государственную службу и с этого времени занимается только творческой деятельностью. Он заводит широкие связи с поэтами, писателями, художниками. Его друзьями оказываются поэты Нусрат Рахмани, Хушанг Ирани, Манучехр Шейбани и др. Друзья и знакомые, богемная среда благотворно влияют на С.Сепехри. В 1958 и 1960гг. он выставляет свои художественные полотна на выставке в Тегеране и удостоивается премии, а в 1961г. в Тегеране же с успехом проходит его первая персональная выставка.

Этот год для С.Сепехри был вообще особенно удачным. Ничто не отвлекало его от творческого процесса и результат не заставил себя ждать. Плодотворная работа в области живописи сопровождалась не менее ощутимыми поэтическими достижениями. В 1961г. выходят в свет очередные два: третий и четвертый по счету сборники стихов под названием «Авар-и афтаб» («Обломки солнца») и «Шарг-и андух» («Печальный восток»).

В идейно – тематическом плане оба этих сборника означали поворот автора к философско – религиозным вопросам, мистическому началу. Поэт хочет глубже осмыслить жизнь, понять скрытое значение происходящего в природе и окружающих явлениях и в своем стремлении приближается к их божественному истолкованию и приятию предопределенности вещей.

Многие стихи сборника «Авар-и афтаб» посвящены описанию природы. Но поэта привлекает не просто красота неба, лугов или цветов. Ему важно понять роль человека в природе, возможность повлиять на нее. В стихотворении «Сайебан-и арамыш-и ма, майим» («Навес нашего спокойствия – мы») С.Сепехри пишет о воздействии на природу и одновременно единении с ней. Все вокруг проявляется в двойственном виде. Данный образ задается уже в первом мисра, где говорится о «двойственном воздухе» («хава-йи доганеги»). В дальнейшем двойственность расшифровывается как ряд противоположностей: свет – тень, далекое – близкое, высокое – низкое. Пребывание человека в природе также показано с помощью взаимосвязанных «двойных» явлений – образов:

Мы – дуновение скалы, мы – дующая скала.

Мы – ночь шага, мы – шаг ночной.

Полет мы и птица, смотрящая на путь.

Просачивание воды мы и [пребываем] в ожидании кувшина

(57, 174).

Человек – сам хозяин своего положения («навес нашего спокойствия – мы»). Однако эта мысль в других стихах претерпевает существенное изменение, касающееся восприятия и объяснения внешних форм . В «Ава-йи гийах» («Голос травы»), «Шаб-и хамаханги» («Ночь гармонии»), «Дероугаран-и пагах» («Жнецы зари»), «Хамрах» («Спутник») С.Сепехри упоминает о гармонии в природе, отмечает свою связь с ней, но в то же время ощущает себя частичкой чего-то несравненно большего, силы, которая управляет и им и природой.

Под этой силой поэт, безусловно, подразумевает Бога. Он как бы открывает его для себя заново, приближается к нему. Бог не всегда называется в стихах, иногда дается лишь указание на него. Но чувство поэта от этого не стано вится менее сильным и религиозные переживания его вполне искренни. Таким он предстает в стихотворении «Гардеш-и сайеха» («Хождение теней»). Эмоционально окрашены здесь обращения поэта; образный рисунок стиха передает его душевное волнение. Настроению автора сопереживает и природа, которая словно живой организм, реагирует на его состояние. Стихотворение в целом выглядит весьма экспрессивным.

Совершенно по- иному создано небольшое стихотворение «Михраб». Оно очень лаконично и лишено сложных ассоциаций. Особенность его заключается в том, чтобы избегнув развернутого повествования, сконцентрировать внимание на двух понятиях «я» и «Ты» - «человек» и «Бог»:

Пустота (букв. дно) была и ветерок.

Чернота была и звезда.

Существование было и шелест.

Губы были и хвала.

«Я» был и «Ты»:

Намаз и михраб (57, 211 - 212).

К понятиям «человек» и «Бог» С.Сепехри возвращается в четвертом сборнике «Шарг-и андух». Но в нем они имеют уже не просто религиозную, а мистическую окраску. В ряде стихотворений сборника: «Чанд» («Несколько» «Та» («Пока»)) (имеется в виду союз «пока» - М.К.) поэт затрагивает отношение индивида к Богу. Оно получает преломление в пространственной ориентации: «здесь» - «там», под которой подразумевается также брнное существование и истинный мир. В стихотворении «Чанд» содержится, к примеру, такое разграничение:

Там – лотосы, в рай, к Богу двери.

Здесь – айван, молчание сознания, плавный полет

(т.е. течение жизни) (57, 222).

Земная жизнь не является для человека препятствием, ибо восхождение к Богу все равно может осуществляться через совершенствование личности. Это положение суфизма, как и необходимость преодоления «пути к Богу», получают интерпретацию у С.Сепехри. Он использует характерную для мистицизма лексику: «дуст» - «Друг», «дарйа» - «море», «моудж» - «волна», «аине» - «зеркало», «таджалли» - «сверкание» и др.

Герой С.Сепехри всюду видит присутствие Высшей сути: и у края пруда, и на колючке, и на камне, и на дереве. Он все время стремится к ней, находит ся в движении: либо бежит (стихотворение «Ва шекастам, ва давидам, ва фетадам» - «И сломал, и побежал, и упал»), либо идет и происходит констатация самого факта пути (стихотворение «Та гол-и хич» - «До цветка небытия»). В последнем стихотворении есть такие строки:

Мы шли, и как высоки [были] деревья, и каким черным
[было] видение!

Путь был от нас до цветка небытия (57, 265).

Также как суфии, С.Сепехри упоминает об отрешенности, стирании личностных качеств («фана») и последующем соединении с Богом. Бог у него оказывается ближе к индивиду и, поскольку окружающее так или иначе связано с божественным началом, он призывает не делать в нем различия, воспринимая «высокое» и «низкое» как единое целое и за видимыми проявлениями обнаруживая скрытую суть (стихотворение «Парах» - «Проход»):

И Бог не выше тебя. Не более одинок, [не], более одинок [чем ты].

Вершины, низины сочти одинаковыми. Смотри не на явное, а на

скрытое (57, 234).

Разработка мистических мотивов у С.Сепехри сопровождалась усилением внимания, наряду с исламом, к другим религиозным учениям. Особенно интересовали его вопросы буддизма (см.73, 123 – 164; а также 46, 24 - 27), а также культура и философия Индии. В нескольких стихотворениях «Шарг-и андух» он называет имя Будды, прибегает к образности характерной для памятников культуры Древней Индии.

Поэт ощущает свою сопричастность религии вообще. В стихотворении «Шурамра» («Мое смятение») он указывает:

Коран у меня над головой, подушка моя – Евангелие, постель моя –

Тора, а верхняя одежда – Авеста, вижу я сон:

Будда [сидит] на лотосе воды** (57, 238).

Ислам, христианство, иудаизм, буддизм, зороастризм для него, словно теряют свои черты, превращаясь в некую общую духовность. Она является отражением состояния души лирического героя, открывшего для себя единство бытия, суть происходящего вне зависимости от религиозной принадлежности.

1960-е годы для С.Сепехри стали пиком творческой деятельности. Растет его популярность в стране и как художника, и как поэта. Он много и плодотворно трудится в области живописи. Картины его часто выставляются в Иране, а также на международных выставках, в том числе во Франции, Швейцарии, США, Бразилии. С.Сепехри неоднократно бывает в зарубежных странах, в Европе, Азии, Америке, ездит по Ирану.

Он также много работает над собой: изучает языки, занимается философией. Знание языков помогло ему не только ознакомиться с величайшими произведениями мировой литературы, но и осуществить многочисленные и разнообразные поэтические переводы западноевропейских и восточных авторов. Значительную часть времени С.Сепехри посвящает чтению, причем интересы его распространяются на широкий круг тем, начиная от страноведения и до музыки.

Однако в центре его деятельности и творческих пристрастий по-прежнему остается поэзия. В 1960-е годы было выпущено большинство его произведений. Помимо сборников «Авар-и афтаб» и «Шарг-и андух» - это были также две поэмы «Сада-йи па-йи аб» («Звук шагов воды») (1965) и «Мусафир» («Путник») (1966), а также еще один- пятый сборник стихов «Хаджм-и сабз» («Зеленый объем») (1967).

Обе поэмы С.Сепехри небольшие по объему. В первой из них сюжет отсутствует, а во второй – лишь намечен. Поэмы в основном содержат размышления о жизни, месте человека в ней, о времени, передают понимание окружающего. Часто при этом поэт прибегает к своей излюбленной аллегорической форме повествования с многочисленными намеками и отвлеченными образами.

Поэма «Сада-йи па-йи аб» по существу автобиографического характера. Она начинается просто и буднично, совсем не в стиле С.Сепехри:

Я из Кашана.

Житье мое неплохое.

Есть у меня кусок хлеба, немного разума и чуточку
(букв. на краю иглы) вкуса.

Есть у меня мать, лучше листка дерева.

Друзья, лучше проточной воды (57, 271 - 272).

Поэт заявляет о том, что он мусульманин. Но вопреки ожидаемому не углубляется в религиозные вопросы, а соотносит исламскую обрядность с природой. Киблой у него выступает «красный цветок», молитвенной тканью ковриком («джанамаз») – ручей, а печатью («мохр») – свет. Ка'ба его находится у края воды, под акациями; она подобна легкому дуновению, идущему от сада к саду, от города к городу. Такая устремленность к природе сох-раняется на протяжении всей поэмы, и об этапах своей жизни поэт сообщает с помощью образов, заимствованных из природных явлений.

Поэт открывает мир во всем его многообразии. Его жизненный опыт опирается на различные сферы действительности, складывается из полученных знаний,

впечатлений, которые он вынес из своих поездок. С.Сепехри отмечает, что он многое повидал:

Я видел народы.
Я видел города.
Я видел степи, горы.
Я видел воду, видел землю.
Видел свет и мрак.
И видел растения в свете, и растения во мраке.
Видел животных в свете, животных во мраке.
И видел человека в свете, и человека во мраке (57, 285).

Мир предстает для С.Сепехри в таких понятиях, как жизнь и смерть, рождение и уничтожение, война, поражение и победа. И главный вывод, к которому он приходит, пытаясь осознать их, заключается в том, что надо изменить жизнь, по-новому взглянуть на реальность. Сам поэт видит свою близость к земле, природе:

Я близок к началу земли.
Хватаюсь за пульс цветов.
Знаком с влажной судьбой воды, зеленым обычаем
деревя (57, 287).

Он считает, что ему принадлежит и небо, и мысль, и любовь, и земля. Но это лишь частный пример, его недостаточно. Надо, чтобы каждый индивид ощутил свою связь с миром, «открыл дверь человеку, свету», добру. И естественно звучит призыв поэта в заключительной строке поэмы устремиться за «звуком истины».

Вторая поэма - «Мусафир» написана в более спокойной тональности. Она не столь экспрессивна как первая и в ней сильнее проявляется медитативный настрой. Как верно замечает С.Хусейни, поэма имеет два измерения

(«бо'д»): реальное («ваге'и») и символическое («рамзи») (см. 46, 103). Реальный временной пласт включает беседу двух персонажей : путника и хозяина, у которого он остановился. Ответы путника на вопросы хозяина переводят повествование в русло воображаемых событий. Путник погружается в воспоминания детства, представляет себе возможные происшествия.

Перед его мысленным взором проходят картины прошлого и перспектива будущего. Он упоминает места, где побывал, и в то же время реальные географические пространства, как скажем Тибет, Ирак, Палестина, связывает с воображаемыми явлениями. Интересно, что в данном срезе повествования настоящие впечатления автора, как к примеру, от посещения Индии, переплетаются с представлениями героя. Мир видится последнему в качестве необозримых водных просторов. И если поначалу он не знает, куда плыть и где вообще «направление жизни» («самт-и хайат»), то затем наступает уже какая-то определенность:

И дальняя дорога путешествия, между человеком и железом
Шла в направлении скрытой сути жизни (57, 318).

Таким образом, путник обрисован в поэме человеком, ищущим смысл существования; для этого предприняты его реальное и воображаемое путешествия. Однако цель остается недостижимой. И так же как в предыдущей поэме в заключительных строках «Мусафира» содержится призыв. Правда, теперь уже герой обращается к ветрам с просьбой доставить его к «уединению жизни», заменить его отношение с окружающим «чистой забытой связью» и показать «присутствие ласкового небытия» («хич» - букв. «ничто»).

Открытость миру и попытка осознания жизненных процессов, роли в них личности, обращение к истине, чистоте, моральным устоям, провозглашенные С.Сепехри в поэмах, свидетельствовали о глубине и серьезности его взглядов, авторской позиции. Новые грани его миропонимания раскрывает сборник «Хаджм-и сабз». Здесь впервые в поэзии С.Сепехри появляются оптимистические нотки,

проступает радостное настроение поэта. Он понимает силу своих стихов, видит какие чувства они могут пробуждать, поэтому хочет связать свои слова со светлым, «солнечным» началом:

Мои слова, подобно клочку луга, были светлыми.

Я сказал им:

Солнце находится у края вашего порога,

И если откроете дверь, оно засияет для вас

(букв. вашему поведению) (57, 374).

Поэт заново открывает для себя действительность, не замечает ее мрачных сторон. Он полон энергии и жизнерадостного мироощущения. Жажда деятельности, желание принять участие во всем, что происходит вокруг, вмешаться в природные явления отчетливо наблюдаются в стихотворении «Ва пайам-и дар рах» («И послание с дороги»). Широко используя метафору, гиперболу, сравнение поэт хочет создать картину всеобщего согласия и умиротворенности (ср. 15, 149).

Радость бытия, приподнятое состояние духа проявляются и в стихотворении «Дар голестане» («В цветнике»). Открывающийся пейзаж захватывает поэта, заставляет забыть о повседневности и обратиться к необычным поискам:

Равнины какие широкие!

Горы какие высокие!

Какой запах травы распространялся в цветнике!

Я в этом благоустроенном месте искал что-то:

Возможно сон,

[Или] свет, песок, улыбку (57, 348 - 349).

Прекрасный вид манит поэта, наполняет его сердце ликованием, надеждой и готовностью признать, что есть в жизни нежность, ласка и вера.

Перемена в настроении С.Сепехри отражается в его мечтах и фантазиях. В стихотворении «Пошт-и дарйаха» («За морями») поэт мысленно рисует чудесный город, расположенный за морями. В нем все окна «открыты навстречу сверканию», а земля «слушает музыку твоего чувства». В этом городе заметны отзвуки социальной утопии, неоднократно изображавшейся в средневековой персоязычной литературе, начиная с «Искендер-наме» Низами. Правда, С.Сепехри не ставит вопрос в социальной плоскости. Хотя в стихотворении и содержатся отдельные намеки, но город его – это не укор власти предержавшим, а скорее реализация душевного настроения.

Новая тематика, составляющая основное содержание «Хаджм-и сабз», отражалась тем не менее не во всех стихах. В некоторых из них продолжали разрабатываться ставшие уже известными по предыдущим произведениям мистические мотивы, мотивы одиночества, печали и тоски. Остается верен С.Сепехри и своему пристрастию к модернизму. В сюрреалистическом духе, к примеру, написаны его стихи «Вараг-и роушан-и вагт» («Светлый лист времени»), «Аз сабз бе сабз» («От зеленого к зеленому»), «Та набз-и хис-и собх» («До промокшего пульса утра») и др.

После издания сборника «Хаджм-и сабз» поэтическая активность С.Сепехри заметно снижается. Собственно до своей кончины он издает в 1977г. только еще один сборник стихов под названием «Ма хич, ма негах» («Мы – ничто, мы – взгляд»). Возможно, много времени поэт уделил собранию и систематизации своих произведений, которые были изданы при его жизни в одной книге «Хашт кетаб» («Восемь книг»). Сюда вошли все шесть сборников стихов и две поэмы ***.

Идейное содержание сборника «Ма хич, ма негах», объединившего четырнадцать стихов, можно истолковать как еще одну попытку, но уже зрелого, имеющего творческий опыт художника, понять предназначение человека, его связи с миром. Характерно, что С.Сепехри был равнодушен к общественно – политическим, социальным вопросам (см. также 73, 57). Критика существующих порядков или политика властей его волновали мало. Даже бурные события предреволюционного времени и сама исламская революция не вызвали в нем желания высказать

отношения к ним ****. Поэта больше интересовала философско – религиозная суть бытия, возможность его постижения.

В «Ма хич, ма негах» С.Сепехри называет человека «долгим свитком ожидания». В таких стихотворениях, как «Инджа паранде буд» («Здесь была птица»), «Инджа хамише тих» («Здесь всегда пустыня»), «Аз абха бе ба'д» («Начиная с воды»), он говорит о становлении человека и познании им природы, призывает соизмерять свои шаги с течением времени и вопрошает о том, когда же человек поймет свое положение и будет «открыт в речах пространства». Но главное заключается в том, что поэт хочет обрисовать цель, наметить жизненные вехи для индивида. В стихотворении «Хам сатр, хам сепид» («И строка, и белая») есть такие строки:

Надо закрыть книгу.

Надо подняться.

На [всем] протяжении времени идти,

Видеть цветок,

Слышать неопределенность.

Надо бежать до конца существования.

Надо идти на аромат земли фана.

Надо достичь места встречи дерева и Бога.

Надо сесть

Возле радости

На месте посреди отрешенности и

обнаружения [истины] (57, 428).

В данном отрывке фактически выдвинута своеобразная программа действий. Любопытно, что в ней переплелись светское и религиозное начало. Причем религиозное начало осложненное суфийскими элементами. С.Сепехри затрагивает основные вопросы бытия человека и его жизнедеятельности. И вывод, к которому он приходит, состоит в том, что человек должен жить полной жизнью, раскрыть

глаза на окружающее, пройти по всем открытым для него в мире дорогам и достичь покоя и согласия в своей душе.

Эти строки можно рассматривать и как поэтический итог философских раздумий автора. Волею судьбы сборник «Ма хич, ма негах» оказался последним в творческой биографии С.Сепехри, прожившего сравнительно немного. Последние годы перед смертью он часто бывал в родном городе Кашане, который очень любил, ездил по его окрестностям. И только тяжелая болезнь заставила его находиться в Тегеране.

Он умер в 1980г. едва перешагнув 50-летний рубеж и находясь в расцвете творческих сил. Его утрата была тяжело воспринята близкими, друзьями, литературной общественностью. Многие поэты и среди них Мансур Оуджи, Нусрат Рахмани, Фаридун Мошири, Исмаил Джаннати, Мухаммад Реза Абдалмалекийан и др. написали стихи, посвященные его памяти. Они стали не только данью уважения поэту, но и свидетельством значения его лирики.

С.Сепехри сумел оставить свой след в современной поэзии Ирана. Его произведения, обладая несомненными художественными достоинствами, естественно вписались в общее русло литературного процесса, внося в него свежую, оригинальную струю.

НУСРАТ РАХМАНИ

Поэтическая деятельность Нусрата Рахмани началась задолго до исламской революции. А к 1979г. он уже был маститым автором и, главное, не зависящим от политической конъюнктуры и отстаивающим свое кредо и цели без отношения к сиюминутным обстоятельствам. Возможно, во многом это объяснялось его пониманием искусства и в том числе поэзии, в которой он выделял три основных момента: национальную окраску, светское видение, «научную» технику (см.51, 28). Конечно, поэт не отрицал и влияния общественной среды на творчество художника, но при этом отдавал предпочтение индивидуальности и всегда стремился к человеколюбию, свободе, справедливости.

Некоторые литературоведы усматривали в его произведениях нигилистические тенденции, однако сам Н.Рахмани опровергал подобные мнения и считал, что скорее в его творчестве проявляются анархические веяния в качестве протеста против всего установленного, существующего порядка (см.51, 33). Гуманизм и преобладание общечеловеческих идеалов прежде всего характеризовали его поэзию и отражались на протяжении длительного творческого пути автора. Его начало пришлось на середину XX века и было связано с событиями, происходившими задолго до исламской революции.

Нусрат Рахмани родился в 1929г. В Тегеране. Здесь же получил начальное и среднее образование. Сам он отмечал, что его отец не являлся каким-то героем или влиятельным лицом, именем которого он мог бы воспользоваться ради корыстных интересов, а был простым человеком и звали его Асадаллах (см. 78, 237). Сына своего он также воспитал в духе простоты и скромности, но самое главное сумел внушить ему чувство порядочности и чести.

Получив образование, Н.Рахмани поступил на службу в министерство почты и телеграфа. Однако через некоторое время оставил эту работу и начал свою деятельность на поприще журналистики. Он публиковал разные по характеру и направленности статьи, писал дастаны, переводил древнеперсидские тексты на современный персидский язык. После 1953г. возглавлял литературные отделы в

журналах «Фирдоуси», «Сепид – о сийах» («Белое и черное»), сотрудничал с рядом других изданий. В те годы Н.Рахмани сблизился с поэтом Ахмадом Шамлу. Они вместе работали, разделяли одни и те же взгляды и убеждения.

Создавать стихи Нусрат начал с 16-летнего возраста и сперва подписывал их псевдонимом «Н. Чарик» («Н. Партизан»). Его первое стихотворение было опубликовано в журнале «Шахбаз» («Сокол»), когда ему исполнилось девятнадцать лет. С тех пор литературные опыты приобрели регулярный характер и в 1954г. увидел свет первый сборник его стихов под названием «Куч» («Кочевка»). Он был благосклонно встречен литературными кругами, на него был опубликован ряд положительных рецензий. Однако наиболее лестным для Нусрата оказалось письмо Нима Юшиджа, которое впоследствии было издано в предисловии к сборнику.

Об истории знакомства с Нима Юшиджем Нусрат сообщает следующее. Как-то Нима прочитал два – три его стихотворения и попросил Азера Садика, переводчика пьесы французского философа – экзистенциалиста Жана Поля Сартра (1905 – 1980) « Мертвые без погребения» на персидский язык, познакомить их. Азер привел Нусрата к Нима, и тот сказал ему во время встречи: « Сердце мое хотело сказать Вам, что не идите по этому пути- пути поэзии, но теперь это к Вам не относится; Вы настолько завязли в поэзии и разрушили мосты за спиной, что я уже не могу сказать Вам этих слов» (51, 24).

Нусрат никогда не забывал этого фактически поэтического благословения Нима, как и замечания, высказанного им после стихов «Куч». Тогда Нима написал : « Те вещи, которые есть в жизни и от которых в поэзии других проявляется лишь тень, в Ваших стихах обнажены (букв. «без занавеси»). Если эту смелость не одобрили другие, то для Вас это ничего [не значит]» (51, 9).

Сборник «Куч», как и вышедший вслед за ним в 1955г. сборник «Кавир» («Пустыня»), появились в нелегкое для страны время. Государственный переворот 1953г. оказал весьма негативное воздействие на умы и настроения демократических кругов, к которым принадлежал и Нусрат Рахмани. Состояние поэта, созвучное общей атмосфере, отличалось подавленностью, упадком душевных сил. Подобно Надеру Надерпуру, Ахмаду Шамлу, Мехти Ахавану Салесу и другим поэтам, он

тяжело переживал разгром прогрессивных кругов, крушение надежд на процветание страны и осуществление демократических преобразований. Свою печаль и тоску, переживания и тревоги он отразил в стихах первых сборников.

В них преобладают пессимизм, отчаяние ; часто встречаются мотивы безысходности, душевной боли. Уже в стихотворении «Пайан» («Конец»), предвосхитившем события 1953г., поэт писал, предчувствуя наступающую угрозу:

Всюду темно,
Все сердца – камни,
Все губы – холодны,
Всюду – отсутствие красок (50, 52).

А в стихотворении «Саргозашт» (« Происшествие») он с горечью указывал:

Сожаление и боль! Время оказалось ветроногим конем,
Доставило меня в долину скорби и само убежало.
За тот проступок, что я жил мгновение,
К орудию пыток [для] гибели подвесил меня небосвод.
Сказкой оказалось счастье, подобно истории о Симург.
В каждый край, куда я отправлялся, не было от него и следа.
За каждой запертой дверью, разговор шел обо мне,
Но когда я открывал дверь, никого не было в доме! (50, 19).

Описывая свое состояние, поэт проявлял сочувствие к людям, находившимся в сходном положении, испытывавшим одинаковые эмоции. Он выражал озабоченность судьбой представителей разных социальных слоев и в особенности городских жителей.

Н.Рахмани вообще можно назвать певцом городской жизни. Уже в раннем творчестве у него проступает повышенный интерес к городской атмосфере, царящим в ней привычкам и традициям, особенному городскому укладу и

сложившимся представлениям. В сборниках «Куч» и «Кавир», помимо собирательного образа города, показаны конкретные персонажи, олицетворяющие в основном низшие социальные слои города – это бродяга, цыган, продавец вина, проститутка и др. Поэт хочет отобразить городскую среду во всем ее многообразии, взглянуть на происходящее не только с точки зрения интеллигента, порой отстоящего далеко от людей и занятого собственными проблемами, но и изнутри, из самой гущи народных масс, пребывающих в эпицентре событий и своими разговорами, репликами и суждениями существенно дополняющих картину идущих в обществе процессов.

Говоря о своей поэзии, Н.Рахмани указывал на существование в ней «видения городского мятежного жителя» (51, 36). Но такие устремления начнут отражаться в его поэзии позднее, а в «Куч» и «Кавир», наряду с социальным потрясением, отмечается неприкрытая тоска и настороженная выжидательность.

Еще более тягостный настрой проявился в третьем сборнике – «Терме» («Шаль»), увидевшем свет в 1957г. Если в «Куч» и «Кавир» еще можно ощутить смутное стремление к будущему душевному подъему, то в «Терме» автор резко сменил как тональность стихов, так и манеру изложения. Во втором предисловии к сборнику, написанном им самим, он крайне пессимистично отзывается о стихах сборника, обращаясь к читателю: «Напрасно в мираже моих черных стихов, ты выискиваешь свое потерянное солнце. Кроме пустой могилы и запертого гроба, ничего иного не найдешь» (50, 144).

Такая установка в стихах «Терме» подчас подается в модернистской форме. После издания сборника появились высказывания о том, что Н.Рахмани стал сюрреалистом (см. 51, 31). Доля правды в подобных словах имеется, тем более если учесть, что поэт испытал сильное влияние Садека Хедаята и особенно его знаменитой повести «Буф-и кур» («Слепая сова»). Это произведение само написано в сюрреалистической манере и отражает психологические искания крупнейшего персидского прозаика XX века.

Н.Рахмани всерьез увлекался его творчеством и считал, что Садек Хедаят оказал на него даже большее воздействие, чем Нима Юшидж. В таких стихах сборника, как «Чешмха» («Глаза»), «Марди би сар» («Мужчина без головы»), «Санг-и сийах» («Черный камень»), «Мард-и дар сайеаш» («Мужчина в ее тени»), «Нефрин шоде» («Проклятый») и др. прослеживаются характерные для «Буф-и кур» неясные образы, обрывочные воспоминания, сложные ассоциации; в них происходит смешение реального пространства и времени с ирреальным.

Неоднократно в стихах «Терме» разрабатываются мотивы смерти, уединенности, плача. В стихотворении «Санг-и сийах» поэт отмечает, что «черным камнем является это мое черное сердце», а в стихотворении «Гол-и афйун» («Опийный цветок»), представляющем собой аллегория ситуации в стране, он с сожалением упоминает, что у нас «к источнику солнца нет дороги».

Иногда для подчеркивания настроения поэт прибегает к чисто формальным элементам. Так в двух газелях из четырех, названных «Газал-и дар шаб» («Газель в ночи») * у него даются редифы «бемирим» («умрем») и «герйе коним» («поплачем»). В других стихах упор сделан на соответствующие образы и выражения: «зендеги-йи вахши» - «дикая жизнь», «ше' р-и сокут» - «стих молчания», «ше' р-и сийах» - «черный стих», «жерф-и табут-и бастарам» - «глубина гроба моей постели», «хаб-и бихуши» - «сон отрешенности», «лаб-и джаханнам» - «губы ада», «марг миад-и джавдани шод» - «смерть стала вечным обетом» и др.

Тематическая направленность «Терме», как это и декларировал поэт, вполне однозначна и усиливается от одного стихотворения к другому. Обреченный взгляд на окружающее и констатация отсутствия каких-либо сдвигов в нем доминируют в эмоциях и размышлениях автора, а те в свою очередь преломляются в поэтических строках, получают своеобразную поэтическую реализацию. И ярче других содержательные аспекты сборника и состояние поэта видны в стихотворении «Паранде-йи герйан» («Плачущая птица»). Оно написано под влиянием известного стихотворения «Гогнос» («Феникс») Нима Юшиджа.

«Гогнос» вообще оказало сильное воздействие на современную персидскую поэзию. Ряд поэтов использовали его мотивы и образный рисунок в своем

творчестве, а Ахмад Шамлу назвал один из своих сборников «Гогнос дар баран» («Феникс под дождем»). Как и Нима, Н.Рахмани обратился в «Паранде-йи герйан» к образу мифической птицы. Но у него это не Феникс, а Бутимар (Выпь), известная по старым легендам, как пишет автор, тем, что все время сидит на берегу моря и плачет, боясь, что море засохнет (см. 50, 217).

Уже сам образ Бутимара предполагает, что стихотворение написано в минорной тональности. Тихой печалью и грустью окрашена каждая строфа произведения. Лексические конструкции и подобающая образность способствуют созданию определенной атмосферы, словно переходящей из легенды в действительность. Выясняется, что у Бутимара есть сподвижник, близкое по духу существо, и этим существом является сам поэт, также испытывающий чувство тоски и горечи.

Такой композиционный поворот в целом согласуется с «Гогнос» Нима Юшиджа с той лишь разницей, что у Нима сам Феникс выступает символом поэта, а Н.Рахмани решил показать два образа: поэта и птицы и провести между ними параллель. У него поэт также проливает слезы, но уже не над настоящим морем, а над «морем своих стихов». Он не хочет, чтобы оно высыхало, потому что с его помощью он протягивал «руку утопающим» и давал отдохновение «отставшим в пути».

Подобные характеристики раскрывают предназначение поэта и обнаруживают сходство с образом у Нима. Однако между двумя стихотворениями имеется и существенное различие. Так, в «Гогнос» ощущается жизнеутверждающее звучание, особенно в мотиве возрождения птицы Феникс, а у Н.Рахмани такое толкование образа не проступает; поэт при всех своих положительных качествах предпочитает не активные действия, а пассивное созерцание и остается не поэтом – трибуном, а поэтом «вечных горестей», как и Бутимар – «птицей печали»:

Все, что я видел, видел благодаря тебе, тебе о мое море, о стих,
Увы, я люблю тебя,
Вновь я хочу тебя, море.

Я горько плачу возле тебя (букв. у твоего края),-

не дай Бог засохнешь

Подобно

Бутимару,

Который (букв. и он) своим бытием пожертвовал

ради этого дела.

Поэтом вечных горестей является Нусрат

Птицей печали является Бутимар (50, 221).

И все же даже в сборнике «Терме», при всей его мрачной окраске, поэт сумел наметить свои затаенные мечты. Стихотворение «Хаб», как и «Гол-и афйун», в иносказательной форме воссоздает обстановку в стране. Причем в «Хаб» аналогия проявляется в достаточно резкой форме: страна – тюрьма, а лирический герой – узник. Стихотворение выдержано в едином семанти- ческом русле и одно сравнение с тюрьмой наводит на невеселые мысли. Тем не менее даже в данной ситуации Н.Рахмани выделяет положительные моменты, связанные с естественным желанием героя обрести свободу, но не в своих сновидениях, а наяву, избавиться от оков и ощутить вкус жизни.

Положительное начало находит продолжение и в стихотворении «Руйи дивар» («На стене»). Вновь поэт сообщает о тяжелом положении и бедах, выпавших на долю народа, о царящем произволе и самоуправстве. Но главное – он ждет, что в ответ на все притеснения и страдания людей со стороны власть имущих, может быть, расцветет в них «цветок злости».

Сборники «Куч», «Кавир», «Терме» были изданы на протяжении четырех лет после переворота генерала Захеда и отразили в основном господствующие в обществе настроения, волнения и ожидания. В них преобладала эмоциональная сторона, чувства автора, отразившего реакцию на происходящее. Позднее в 1960-х годах, когда обстановка в стране была более или менее стабильной, Н.Рахмани стал спокойнее осмысливать действительность и высказывать свою точку зрения.

С 1957г. он начал публиковать в разных изданиях стихи, которые затем вошли в новый сборник. Он получил название «Миад дар ладжан» («Обет в тине») и увидел

свет в 1967г. В предисловии к сборнику Н.Рахмани, размышляя о задачах и обязанностях поэзии, важнейшими среди них счел реальный взгляд на жизнь и удовлетворение общественных запросов. Он высказался также о том, что надо быть достойным жизни и смерти и выразил обеспокоенность судьбой молодого поколения (см. 50, 255 - 256).

В художественном отношении «Миад дар ладжан» представляет собой шаг вперед по сравнению с предыдущими книгами. Н.Рахмани в нем свободно экспериментирует с формой стиха, вольно обращается с размером и рифмой. В содержательном плане сборник также отличается от других и, хотя в нем продолжается разработка уже встречавшихся мотивов, он тем не менее демонстрирует более широкий взгляд на страну и мир в целом.

Показательны для «Миад дар ладжан» начинающие его стихи. Собственно, это цикл состоящий из восьми стихотворений, имеющих одно и то же название – «Таб'ид дар чамбар-и занджир» (« Изгнание с петель из цепей»). Каждое из этих небольших стихотворений затрагивает какую-то одну тему. А в комплексе они раскрывают отношение автора к современности, начиная от общего упадка нравственности и до опасного накопления вооружений.

Критически подходит поэт к описанию состояния общества. Он не проводит дифференциации в нем, а изображает его как единую массу, в которой сердца «стали порочными», «слезы превратились в кровь, а кровь в грязь» и «мозги протухли». Общество, согласно автору, пребывает в спячке, всюду распространились равнодушие и неверие, никто не хочет протянуть кому-то руку помощи, сказать находится ли он в неволе и даже не хочет знать защищает ли он низость и подлость. Разрушение моральных устоев, отрицание духовности, существующих норм приводит, по его мнению, к тому, что основу социальных взаимоотношений разъедают похоть и злоба, а любовь «находится в цепях греха» и доставляет лишь страдание.

Гневно отзываясь о бытующих нравах, о лжи и лицемерии, Н.Рахмани обращается к абстрактному образу добродетельного человека, призывая того взглянуть на окружающее:

О добродетельный!
О чем ты думаешь?
Кто сказал: «Сожаление», кто?
Ты видел стыд продала плеть,
[А] сострадание плеть купило
И преступление посмеялось над изменой?
Жизнь?
Ты видел жизнь, сказавшую: «Я маклер»,
Скитавшуюся вслед за несчастьями,
Чтобы купить неволю? (50, 273 - 274).

Рассуждая далее подобным образом, поэт задается закономерным вопросом о том, кто отвечает за все происходящее. Он пишет о стенах, о духовных преградах, окружающих людей со всех сторон, о цепях «на свободных руках». Он возлагает ответственность за сложившееся положение на правящую элиту, и в то же время с оптимизмом смотрит в будущее. Цикл заканчивается строками о том, что каждый замок предполагает наличие ключа, что означает в свою очередь надежду на освобождение.

В стихотворениях «Таб'ид дар чамбар-и занджир» Н.Рахмани затрагивает также вопросы, связанные с идущими в мире процессами. Он напоминает, к примеру, о нарушениях законности, о торговле живым товаром, об агрессии и недопустимости существования вооружений в таком количестве, что «запах пороха охватил землю». Поэт выступает не только как гражданин своей страны, но и как человек, мыслящий более масштабно, понимающий соотношенность мировых реалий и говорящий об их негативных последствиях.

В стихах цикла автор прибегает к любопытному приему, позволяющему ему лучше раскрыть свой замысел. Каждое стихотворение завершается одной строкой, которая является антитезой содержания, оттеняя его контуры. Так, стихотворение, посвященное вооружениям, заканчивается следующим образом: «жизнь взмахнула крыльями» (т.е. готовится улететь, покинуть неблагоприятное

пространство) или стихотворение, упоминаящее о равнодушии и черствости, включает заключительную строку: «поколения (имеются в виду новые – М.К.) взмахнули крыльями» (т.е. решили ретироваться, не видя для себя перспектив).

Вопросы, поднимаемые в «Таб'ид дар чамбар-и занджир», находят отражение и в других стихах сборника. Некоторые из них представлены более детально, что относится, например, к вопросу о преемственности поколений. Автор больше всего волнуется о том, что достанется потомкам, в какой стране они будут жить. И с горечью ему приходится констатировать в стихах «Мард-и дигар» («Другой человек»), «Зараат» («Пахота»), что его собственное поколение ничего не добилося, прожило жизнь впустую и не смогло указать путь молодой смене.

Он винит в этом не только других. Критическая струя, пронизывающая «Миад дар ладжан», охватывает и самого поэта. В стихотворении «6 x 4» он указывает на отсутствие настоящего дела, а в «Ше'р-и тазе («Новое стихотворение») сообщает об усталости и неспособности оправдать надежд. Тем не менее поэт не опускает рук, а наоборот, ищет пути разрешения трудностей и проблем.

Его привлекает не только многообразие происходящего, но и возможности поэтического самовыражения, проявления художественной фантазии. С этой точки зрения актуализируются продолжающиеся сюрреалистические опыты. В стихотворениях «Тарх» («Рисунок»), «Сабз ва кабуд» («Зеленый и синий»), «Йад» («Воспоминание») мысль поэта порой трудно уловить. Его сознание погружается в мир, где все предметы одушевлены, находятся в движении, где формы неожиданно переплетены и где стирается грань между чувственно воспринимаемым и виртуальным пространством. Однако поэт не нарушает зыбкого равновесия и не теряет связей с окружающим, предпочитая не догадки и сомнения, а твердую почву реальных истолкований.

«Миад дар ладжан» среди всех сборников, опубликованных до него, вызвал наибольший общественный резонанс и литературную критику. Неоднократно высказывался о своей поэзии и сам Н.Рахмани. Как правило, его неординарные характеристики приводились в предисловиях, предпосланных стихам. Так было в случаях с «Терме», «Миад дар ладжан»; не стал исключением в

этом плане и сборник «Хариг-и бад» («Пламя ветра»), появившийся три года спустя после «Миад дар ладжан», т.е. в 1970г. Предисловие к нему начинается таким предложением: «В основе этой тетради не чувства следуют в дополнение к чувствам, а мысли в дополнение к чувствам» и далее, определяя свою цель, поэт пишет: « Я не проходил с закрытыми глазами по красивейшим и самым светлым дорогам, поскольку предпочитал с открытыми глазами пройти через горнило дорог мрака и то, что было важно – это было дышать, было двигаться» (50, 389, 394).

Подобно «Миад дар ладжан», «Хариг-и бад» открывается циклом стихов. Они имеют название «Тавал» («Волдырь») и пронумерованы от одного до семи. Название цикла носит символическое значение и во многом ассоциируется с теми отрицательными явлениями, с которыми постоянно сталкивается человек и которые беспокоят автора, вызывая в нем сожаление и одновременно понимание несовершенства существующих стереотипов и нравственных критериев.

Как и в «Таб'ид дар чамбар-и занджир», поэт говорит в цикле «Тавал» о безмолвии и безразличии общества, которое будто находится за запертой дверью и до которого невозможно достучаться, о бесполезности ожидания перемен, о преследовании невинных и чистых лиц. Он переживает за идейную аморфность людей и причину создавшегося положения видит в нерешительности масс.

Обо всем этом поэт хотя и пишет открыто, тем не менее не приводит прямых описаний; он высказывает суждения, которые на первый взгляд не касаются непосредственно затронутых тем, но которые важны для их освещения, или приводит небольшие эпизоды, фрагменты бесед своих персонажей, несущих обобщенно – абстрактный характер. Для стиля Н.Рахмани свойственна высокая степень отвлеченности, склонность не столько к созерцательности, сколько к ассоциативному мышлению. Окружающая среда дает ему богатый материал для чисто творческого индивидуализированного восприятия. И он использует его в полной мере, обыгрывая малейшие нюансы и реализуя тонкие неожиданные наблюдения. Его образность требует вдумчивого подхода и нередко он воссоздает такую реальность, где между явлением и его отображением проступает отдаленная или не безусловная связь.

Однако в «Хариг-и бад», наряду с подобным изложением, появляются другие мотивы, непривычные для предыдущих его произведений. У поэта возникает намерение вмешаться в ход событий, попытаться переломить его. Даже если отдельные нотки безысходности, разочарования и обреченности все еще остаются, их подавляет желание заявить о себе, разорвать сковывающую волю и действия обыденность и сложившийся порядок и почувствовать себя по настоящему свободным.

В стихотворении «Авар-и ашк» («Руины слез») он замечает, что «прочитал тайну свободы на каждом кольце цепи»; лирический герой, несмотря на воспоминания о слезах и «скрытых печалях», ощущает чувство освобождения и олицетворяет его с образом ветра. А в первом стихотворении под названием «Хамише» («Всегда»)** автор уверенно подчеркивает, что через каждое препятствие можно пройти и даже гору можно преодолеть, если тебя ведет надежда.

Намеченная тональность проступает в ряде стихотворений сборника, таких как «Чагу» («Нож»), «Эй кехтарин барадар» («О самый младший брат»), «Ан бадбан-и шекасте» («Тот сломанный парус»). В стихотворении же «Шиван-и боридебориде» («Прерывистый плач») усиливаются мотивы мятежности, указывается на необходимость вступления в борьбу.

«Шиван-и боридебориде» состоит из пятнадцати строф и каждая начинается с обращения: «О старые, покрытые пухом воспоминания». Однако, несмотря на данное обращение, суть идейной основы стихотворения заключена не в любовании прошлым или переживании произошедших событий, а наоборот, связана с настоящим, с острыми вопросами современности. Поэт порицает в нем правящие круги. Он отмечает, что они не поняли глубины веры и убежденности народных масс; они посчитали, что человеческие руки не способны на созидание, а пригодны лишь для разрушения и обратились к грубой силе. Поэт задается риторическим вопросом о том, что «разве время разгладило постель мучений для сострадания?». Он выступает против физического и нравственного порабощения людей и хочет непосредственного участия в борьбе. И хотя упоминает о сне и забвении как о

собственном лекарстве, сам же требует воздержаться от него и отдает предпочтение ружью перед пером:

О старые, покрытые пухом воспоминания,
Где мое лекарство?
Лекарство сна и забвения.
Воздержись (букв. пройди) от этого рассказа,
Этой сказкой никто не завораживается.
Никогда перо не было ружьем.
Им нельзя
Защититься от кого-то.
Но...
Много пройдя, я увидел как легко
Благодаря ему
Спокойно можно стать мишенью выстрела:
Выстрела порицания,
Выстрела верности,
Выстрела низости (50, 435 - 436).

Понимая силу оружия, поэт не отрицает и действенности пера. Он хорошо знает его возможности и те последствия, к которым они могут привести. Поэтому перо также видится одним из компонентов борьбы и человек, им обладающий, помогает общему делу. Стихотворение завершается на оптимистической ноте, предполагающей будущие правильные поступки героя.

В «Хариг-и бад» при осязаемой наступательной позиции и идейных ориентирах проступала и другая черта мировоззрения Н. Рахмани, наиболее полно проявившаяся затем в следующем сборнике «Шамшир-и ма'шуге-йи галам» («Меч возлюбленного пера»). Это было философское отношение к событиям и явлениям, склонность к обобщающим выводам. Оно намечено в таких стихотворениях, как «Бохтан бе мар» («Клевета на змею»), «Аз ногте та хатт» («От

точки до линии)), «Гуше-йи тарих» («Уголок истории»). В сборнике же «Шамшир-и ма'шуге-йи галам» данный аспект показан как самостоятельно, так и во взаимодействии с другими моментами, в частности глобальным восприятием бытия и оценками мировой истории.

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам» увидел свет в 1989г., через девятнадцать лет после «Хариг-и бад». Это был большой промежуток, в течение которого произошли важнейшие события, в том числе исламская революция. Удивительно, что имени Н.Рахмани не оказалось среди тех, кто наиболее активно среагировал на нее. И даже более того, анализируя стихи поэта послереволюционного периода, можно сказать, что революция не оказала на них сколько-нибудь серьезного влияния в плане идейного переосмысления собственных взглядов и приведения их в соответствие с официальными требованиями. Поэт находился вдали от кипящих страстей как в прямом, так и в переносном смысле, поскольку оставил Тегеран и перебрался в провинцию, в город Решт, где обосновался и ведет тихую, размеренную жизнь, отводя большую часть времени чтению. Н.Рахмани, кстати, вообще хорошо знаком с литературой, философией, культурой Востока и Запада, что нашло широкое отражение в «Шамшир-и ма'шуге-йи галам».

Сборник обозначен так по названию одноименного стихотворения. Для поэзии, написанной в стиле «ше'р-и ноу», оно необычно большое и вернее было бы обозначить его как поэму. В некоторых изданиях отдельные части его имеют собственное название и выступают в качестве самостоятельных стихотворений (см., например, 51, 217 - 228).

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам» представляет причудливую цепь размышлений автора, каждое звено которой связано с другим не в силу логической необходимости или развития событий, так как отсутствует сюжет, а исходя из отдельных воспоминаний, инициирующих последующие умозаключения, экскурсов в историю с порой оригинальными трактовками открытий, идей и высказываний великих людей прошлого. Поэт приводит большое количество имен исторических личностей, обращается к вопросам философии, этики, культуры, современной политики.

Произведение начинается с описания ночи и идущего дождя, заставляющих героя задуматься о завтрашнем дне, вспомнить эпизоды минувшей молодости. Он видит в зеркале изображение и не может поверить, что старик, смотрящий на него, это он сам. Поэт вводит в повествование излюбленный для послереволюционной поэзии образ зеркала. У него, как и у Абдалджаббара Какаи, он несет особый смысл и означает грань, отделяющую реальную жизнь от небытия. Из этого небытия, из глубины зеркала к нему вдруг взывает Хафиз, с творчеством которого он знаком и любит его уже долгие годы.

Глядя на зеркало, герой начинает задумываться о пользе существования, о счастье, о превратностях судьбы. Внимание его переключается на мировую политику, которую, по его мнению, определяют Белый Дом и Кремль. Причем отношение автора к ним явно негативное, что сказывается в соответствующих эпитетах; иронично он отзывается об ООН, о международных обязательствах. Его боевой запал далее распространяется на культуру, на греческую цивилизацию. Он осуждает Аристотеля, который так и не понял своего предназначения и совершил ошибку, опередившись на Александра Македонского и превратившись в «плеть в его руках».

Герой рассуждает о человеческой натуре, о «людях войны» и «людях мысли»; он считает недопустимым отдавать науку на услужение агрессорам и напоминает о трагедии Хиросимы. Проводя исторические аналогии, ссылаясь на знаменитых полководцев и мыслителей, он закономерно подходит к общему вопросу: меч или перо? Ранее Н.Рахмани уже затрагивал его в «Шиван-и боридебориде» в плане его значимости для социальной борьбы низов. Здесь же вопрос показан более масштабно, выявляя ту роль, которую сыграли меч и перо в жизни и историческом развитии человечества. Автор замечает:

Наполеон и Спиноза

Меч

или

перо?

Кто из этих двух ради цивилизации

Пожертвовал жизнью и испытал лишения;

Меч... или перо...

Какое большое различие! (51, 502 - 503).

Упомянув о различии между мечом и пером, поэт указывает, что они предназначены для решения одной задачи, но цель достигается разными способами, и в случае если у пера не остается слов, то в дело вступает меч:

Чингиз*** пером написал Ясу****

И меч

Сделал ее кормилицей,

чтобы возвеличиться.

Эти двое никогда неуместно не вмешивались

В дела друг друга.

Да, всякий раз когда

У пера не остается слова,

Меч продолжает дело,

Чтобы дело должным образом

Получило бы благополучное завершение (51, 503).

Вопрос о мече и пере, кстати, получает отражение и в названии сборника, что лишний раз выявляет значение, придаваемое ему автором и одновременно подчеркивает смысловые акценты в идейном содержании произведения. В нем просматривается и ряд других вопросов, в том числе вопрос о носителе власти, поднимаемый в истории о султанине Хусейне, который предпочел каллиграфическое написание буквы « нун»,***** защите страны от врагов.

Высказывая соображения о природе власти и ее взаимодействии с культурным потенциалом личности, поэт не оставляет вне поля зрения и философскую сторону изложения. Он подвергает критике авторов социальных утопий, называя их «нахлебниками» и «прилежными детьми колонизации»; полагает, что Пифагор не

понял значения единицы, и сам же затем вопрошает о ее сути, как и об источнике времени, о начальной точке в бесконечности и сокрытости первого в последнем.

Эти вопросы он не адресует кому-то конкретно, а выдвигает их перед разумом вообще. Он говорит, что люди не осознали еще в полной мере своего культурного наследия. Они не поняли даже еще всех книг. Правда, среди них есть такие, которые и читать не стоит, но есть и те, которые следует знать наизусть. К последним относятся произведения Хафиза и Руми, повесть «Буф-и кур». Поэт восхваляет Садека Хедаята и Нима Юшиджа; отмечает, что С.Хедаят открыл окно «в глухой стене века», а Нима взял его за руку и «представил Млечному Пути».

Герой затем вспоминает как он видел когда-то ребенка, привязавшего нить к черенку яблока и вращающего его, словно колесо. Это воспоминание переключает его внимание на открытия Галилея и Ньютона. Причем свое несогласие с Галилеем он выражает в чисто романтическом стиле, замечая, что земля не движется, а спит под пятой несправедливости. Естественно, что последняя зависит от законов, установленных людьми и выполнения ими взятых на себя обязательств. Автор пишет о некоторых чертах человеческой природы. Он отмечает, что люди забыли о том, кто они есть, о чистоте и любви, поэтому всегда держат в руках кинжал. По мнению поэта, человек пребывает внутри себя, как в оковах, он не может раскрепоститься и по этой причине каждый этап его жизни напоминает смену одних тюремных застенков на другие.

Стремление к духовной свободе заставляет героя обратиться к истории философии. Он высказывается в отношении идей Ницше, Канта, Декарта, Гегеля, Шопенгауэра, Маркса и др., рассуждает о времени, о человеческой воле, прагматизме и фанатизме в науке, бездумном следовании принципам, о возможностях разума. Себя он считает чуждым философам, выражает недоверие к логике, научному познанию и заявляет, что истинной логикой является поэзия:

Отбросьте бесполезную логику.

Логика, выводы, причинность и опыт

Они не есть ключ к познанию мира.

Поэзия есть чистая логика нашего мира (51, 523).

Исполненный радикальной позиции герой призывает ни в чем не искать причинности, а найти успокоение в поэзии и связать с ней свои надежды. Символом поэтического творчества в данном случае вновь выступает отражение старика в зеркале, но теперь это уже не Хафиз, сменивший вдруг изображение героя в зеркале и представленный в роли наставника, а опять же сам поэт.

«Шамшир- и ма'шуге-йи галам», как видно, произведение своеобразное, вызывающее разноречивые оценки и чувства. Но основной замысел его, скорее всего, заключается в желании поэта с высоты прожитых лет и накопленного опыта взглянуть на мир, на некоторые вехи развития человечества, осознать роль отдельных личностей в истории, подтвердить одни истины и развенчать другие, указать на относительность существующих знаний и рационального мышления и, как следствие, обратить взор к художественному познанию.

Со многими положениями и выводами Н.Рахмани можно и нужно спорить, не соглашаться. Но одно остается несомненно – это прямота высказываний поэта, стремление поговорить о наболевшем, о том, над чем раздумывал долгое время. Симптоматично, что он не испытывает религиозного благоговения. Затрагивая серьезную тематику, связанную в большей мере с духовным достоянием, он не пишет о исламских ценностях, а о Боге упоминает лишь в контексте изречений Канта, слов Плотина о Едином или Гегеля об Абсолюте. Произведение не вписывается в официальную пропаганду, но тем не менее является одним из значительных в поэзии Ирана конца XX века, демонстрируя независимость и открытость позиции автора.

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам», кроме того, подытоживает творчество Н.Рахмани в том плане, что его художественный потенциал, широта взглядов и богатство идей находят в нем наиболее полное отражение. Хотя он продолжал изредка писать и в 1990-х годах, но это больше посвящения друзьям, поэтам, среди которых выделяются стихи о Сохрабе Сепехри и Ахмаде Шамлу. Они не вошли в

последний сборник поэта «Пийале доур-и дигар зад» («Пиала пошла по следующему кругу») и опубликованы уже после его издания в 1990 г.

«Пийале доур-и дигар зад» носит более приземленный характер. В нем нет особых обобщений и лейтмотивом здесь выступает уже встречавшаяся в послереволюционной поэзии мысль о несостоявшихся ожиданиях. Упоминая о них применительно к действительности, поэт предпочитает говорить о ней в символической форме, прибегая к традиционным образам «ночи» и «утра». В стихотворении «Шане бар му-йи сепид» («Расческа на белых волосах») ночь ассоциируется у него с той обстановкой, среди которой прошла его жизнь. Он не приемлет ее и ожидает утра, ожидает перемен, чтобы несправедливость ночи превратить в нечто несуществующее, в сказку:

Утро в пути, я верил этот путь
Утро на своем белом коне быстро промчится
И эта темная ночь (букв. ночь ночи) побледнеет.
Утро наступает, и я в зеркале свои белые волосы
расчешу
Историю несправедливости ночи с белизной
[т.е. с наступлением – М.К.] рассвета сделаю сказкой.
(51, 586).

Вся жизнь героя проходит среди мрака. Он знает, что ночь не вечна, его дух бодрствует в «темнице тела»; герой хочет прожить еще лишь миг, чтобы увидеть, как расцветет «цветок солнца». Но его желаниям не суждено сбыться, он падает на обочине дороги и только следующее поколение, по замечанию поэта, будет ожидать утра.

В последнем сборнике Н.Рахмани неоднократно обращается к образу ночи. Почти всегда она несет отрицательный заряд и связана с негативными явлениями современности. Иногда поэт говорит о них открыто. Так, в стихотворении «Пийале доур-и дигар зад» он пишет о том, что «правда с теми, кто в спину наносит удар», и,

что на «местах [для] подсудимых сидят справедливые [люди]». Однако его интересует уже не просто критика, а положение, в котором пребывает страна, люди после известных событий. И в «Пийале доур-и дигар зад», и в таких стихах, как «Ханджар ва джам» («Кинжал и чаша»), «Джанг-и бад» («Война ветра»), «Санг» («Камень») он пишет об общественном недоверии, об отсутствии верного пути и потере идеалов дружбы и любви; в стихотворении же «Бомб-и саати» («Бомба с часовым механизмом») говорит об инертности и бездействии. Под бомбой поэт подразумевает мысль, рождающуюся в «цеху мозга» и непосредственно взаимодействующую с чувством. Однако:

Уже давно
Чувство не повинуетя
И мысль не отдает приказа
Что это?
То есть [все] закончилось?
То есть мы больше не можем справиться
(букв. наш меч больше не режет),
То есть цех прекратил [работу],
То есть наступило неизбежное мгновение?
То есть: мы умерли и не знаем
Или посреди [всего этого] скрыта тайна,
Удивительное изображение, которое мы не разбираем
(букв. не читаем) (51, 567).

Поэт употребляет местоимение «мы» имея в виду весь народ, в том числе и себя. Вместе с тем в «Пийале доур-и дигар зад», как ни в одном другом сборнике, он не размышляет столько об индивидуальности поэта. Целый ряд стихотворений: «Энхедам» («Уничтожение»), «Арефане» («Мудро»), «Транзистор», «Шекар-и ше'р» («Охота поэзии»), «Ман шаэрам» («Я поэт»), «Дар зир-и тиг» («Под мечом») посвящен данной теме. Н.Рахмани напоминает в них о профессиональном долге

поэта, о необходимости писать правду; указывает он и на тяжесть поэтического труда, на сомнения и переживания, которые овладевают поэтом в процессе работы. Он не избегает собратьев по перу, разделяя с ними общую участь. В то же время подчеркивает, что всегда поступал по совести, не отказывался от своих принципов. И его огорчает больше всего собственная невостробованность, то, что он оказался не у дел.

В стихотворении «Энхедам» Н.Рахмани отзывается о себе как о воине, «который не сражался, но потерпел поражение». Возможно, это определение слишком самокритичное, навеянное настроением, связанным с самоизоляцией поэта или его разочарованием в окружающем. Во всяком случае его творчество не заслуживает подобной оценки и, судя по нему, поэт предстает не проигравшей без боя стороной, а по меньшей мере, переиначивая приведенное сравнение, воином, сумевшим показать силу своего оружия на поэтическом поприще.

МАНУЧЕХР АТАШИ

Среди тех, кто создавал поэзию Ирана второй половины XX века, заметной фигурой является Манучехр Аташи. Его имя часто упоминается рядом с именами таких поэтов, как Надер Надерпур, Форуз Фаррохзад, Симин Бехбехани, Нусрат Рахмани, Йадаллах Ройайи и др. Составляя одно поколение, эти поэты еще и хорошо знали друг друга, разделяли сходные убеждения.

Основу своего взгляда на мир и взаимоотношения в обществе М.Аташи определил как противостояние несправедливости. Он писал, что «душой и сердцем, плотью и кровью я враг несправедливости» (32, 39). Однако в творчестве поэта идея борьбы с несправедливостью, тем более социальной, не проступает столь очевидно, оставаясь в тени других интересов и настроений.

Рассказывая о себе в предисловии к сборнику избранных стихов, М.Аташи отмечал, что является поэтом «резким, угрюмым и немного отчаявшимся» (32, 39). Данная характеристика не в последнюю очередь была связана со сложной личной судьбой, выпавшими на его долю бедами и невзгодами, пережитой трагедией. Но при всем этом М.Аташи сохранял веру в собственные силы и нередко в его стихах, особенно ранних, проявлялось романтическое отношение к жизни.

М.Аташи родился в 1931г.* в селении Дахруд на юге страны, недалеко от города Бушира. Начальное образование он получил в одной из городских школ. Он рано начал интересоваться поэзией, сочинял стихи. Его привлекала в частности классическая литература. В школе его любимыми поэтами были Фирдоуси и Рудаки, знал он также стихи Фаррохи Систани, Омара Хайама, Баба Тахира.

Закончив среднюю школу, Манучехр в 1951г. направляется в Шираз для продолжения образования. Здесь он поступает в педагогическое училище и уже более серьезно начинает изучать литературу. Он регулярно читает литературные журналы, знакомится с современной поэзией, с творчеством таких поэтов, как Фаридун Таваллали, Фаридун Мошири, стихами Парвиза Натела Ханлари.

Одно время деятельность училища в связи с событиями начала 1950-х годов в Иране была остановлена, и студенты, в том числе Манучехр, остались не у дел. Но

вскоре занятия продолжились, и в 1954г. М.Аташи закончил училище и вернулся в Бушир. В Бушире началась его трудовая деятельность на поприще преподавания. Одновременно его стихи стали публиковаться на страницах местной периодики, принося понемногу известность автору. Однако этот город был слишком маленьким местом для того, чтобы поэтический талант мог развернуться в полной мере и сделать его обладателя по - настоящему популярным. Такую возможность давала лишь столица, центр культурной и литературной жизни, и в 1956г. М.Аташи направляется в Тегеран.

В середине 1950-х годов в Тегеране жили многие известные иранские поэты и деятели культуры. С некоторыми из них у М.Аташи завязались дружеские взаимоотношения. Особенно он сблизился с Нусратом Рахмани и Мехти Ахаван Салесом. Столичная поэтическая среда, встречи с друзьями, обсуждения новых стихов оказали на М.Аташи благотворное воздействие. К тому же в Тегеран он приехал не с пустыми руками. Поэт захватил с собой цикл стихов, которые собирался опубликовать под названием «Ришеха-йи шаб» («Корни ночи»).

Это были первые, еще не совсем отточенные стихи молодого автора, написанные в основном в жанре чахарпаре. Однако сборник так и не увидел свет. И «виноват» в этом был один из друзей поэта по имени Джахангир Тимсар, тонкий знаток и любитель поэзии. Он отговорил его от этой затеи и посоветовал всерьез обратить внимание на новые художественные приемы и формы и поэзию в стиле Нима Юшиджа. М.Аташи прислушался к словам друга, результатом чего стало издание в 1959г. второго и по сути первого сборника его стихов «Аханг-и дигар» («Другая мелодия»).

Манучехр очень переживал за его судьбу. Но страхи оказались напрасными. Сборник был хорошо принят читательскими кругами, и, что самое главное, о нем хорошо отзывались специалисты: литературоведы, критики, а также поэты.

Содержательную рецензию на него опубликовал в журнале «Сохан» («Слово») поэт Надер Надерпур. Характеризуя стихи М.Аташи он подчеркнул, что главными темами в них являются одиночество, отдаленность от людей и уход поэта в свой внутренний мир, к своим грезам и мечтам (см. 42, 115 - 118). А поэтесса Фору

Фаррохзад, говоря о том, что ей нравятся стихи М.Аташи, замечала, что хотела один из своих сборников назвать «Аханг-и дигар», но М.Аташи опередил ее (см. 42, 126).

Сборник «Аханг-и дигар» содержит стихи, написанные преимущественно в новом стиле. Верно подмеченные Н.Надерпуром темы превалируют в нем. Но наряду с этим в стихах сборника отразилась еще одна особенность поэтического мышления М.Аташи – склонность к символике, которая у него, в отличие от других авторов, приобретает определенную устойчивость. Некоторые образы – символы неоднократно повторяются на протяжении ряда стихотворений, переходят из одного сборника в другой.

Прежде всего - это относится к образу лошади. В «Аханг-и дигар» он разрабатывается в нескольких стихах, а ярче всего раскрывается в знаменитом стихотворении «Ханджарха, бусеха ва пейманха» («Кинжалы, поцелуи и соглашения»). Оно распадается на отдельные строфы, и почти каждая строфа начинается с такого обращения : «асб-и сефид-и вахши» («дикая белая лошадь»). Вслед за этим даются пейзажные зарисовки так или иначе связанные с «дикой белой лошадью», которые затем сменяются авторской рефлексией, его реакцией на окружающее.

Используя созданный образ, герой раскрывает свои затаенные мысли, передает тревожные ощущения, пытается сориентироваться в поступках и оценить взаимоотношения с внешней средой. Он описывает и собственное состояние:

Дикая белая лошадь !

В чаше моих глаз что ты ищешь?

Там нет пыли, а [лишь] цветок, произросший в мираже,

Там нет леопарда, а [лишь] женщина, уснувшая в слезах,

Там нет преграды, а [лишь] скорбь, закрывшая дорогу сна

(32, 73)

Герой ищет отдушину для себя, охватившего его напряжения. И лучше всего его чувствам соответствует образ лошади, выражающий буйство природы, ее свободу,

чистоту ее красок. В то же время «дикая белая лошадь», словно властвует над всем происходящим, приобретая вселенские масштабы. Сам М.Аташи отмечает, что лошадь у него - это символ «образца предвечности» (см.42,62). Через его осознание герой пытается взглянуть на мир и свое место в нем.

Подобное стремление отчетливо проявляется также в стихотворениях «Морг-и аташ» («Птица огня»), «Лаб бе шегефт» («Губы в удивлении»), «Керане ва ман» («Берег и я»). Поэт в них прямо вопрошает о своем предназначении в жизни. И, несмотря на риторичность вопроса, утверждает, что не свободен, находится за оградой собственных предубеждений и страхов.

Склонность к символическому мышлению, как и желание разобраться в себе самом, обуславливает применение автором в стихотворениях «Шахр-и тасвир» («Город изображения»), «Дарреха-йи хали» («Пустые ущелья»), «Дар гобар-и хаб» («В пыли сна») мотивов иллюзорного бытия. Он создает в своем воображении несуществующие вещи, описывает ирреальные города, сады, пейзажи, обосновывая это тем, что в них он не испытывает зависимости от кого-либо, «лишен потребности в небе и земле».

Однако постоянное замыкание в фантазиях, уход от действительности, наряду с душевной раскрепощенностью и творческой свободой, таит вполне реальную угрозу утери социального положения. Поэт сам намекает на эту опасность в стихотворении «Дард-и шахр» («Страдание города»), создавая облик мифического всадника, жилище которого оказывается занятым другим.

Издание «Аханг-и дигар» означало для М.Аташи признание коллег, появление столичных почитателей. В то же время пребывание в Тегеране преследовало и другую не менее важную цель. Поэт хотел продолжить образование и поступить в высшее учебное заведение. В 1960г. он исполнил свое намерение и был зачислен в педагогический институт на отделение английского языка.

Проучившись четыре года и получив диплом об окончании вуза, М.Аташи решил возвратиться в Бушир. Он вновь занялся преподаванием и в школе для девочек обучал учениц английскому языку и персидской литературе. Свободное время поэт отдавал литературному творчеству.

В Бушире произошли изменения в личной жизни М.Аташи. Он женился и вскоре по настоянию жены перебрался сначала в Казвин, а затем опять переехал в Тегеран. Здесь надо было прежде всего подумать о работе, поскольку литературный труд не приносил заработка, которого бы хватило всей семье. М.Аташи удается устроиться редактором в издательский отдел телевидения и радиовещания. Он готовит специальные программы в основном по культуре, много переводит и даже снимается в фильме режиссера Насира Тагваи. Фильм назывался «Арамеш дар хозур-и дигаран» («Спокойствие в присутствии других»), и он сыграл в нем вместе с поэтом Мухаммадом Али Сепанлу одну из второстепенных ролей.

В творческом отношении конец 1960-х годов оказался для М.Аташи весьма благоприятным. В это время, а точнее в 1967 и в 1969 гг. выходят еще два сборника его стихов: «Аваз-и хак» («Голос земли») и «Дидар дар фалаг» («Встреча на рассвете»). Оба они стали свидетельством возросшего мастерства поэта. Если в «Аханг-и дигар» ощущается влияние на поэзию М.Аташи Нима Юшиджа и особенно Ахмада Шамлу, то в «Дидар дар фалаг» и в последующих сборниках ясно проступает индивидуальный авторский стиль, связанный с особым видением жизни и пониманием художественных задач.

Сохраб Сепехри относится к числу ярких и самобытных. Аташи высказывает свою точку зрения по поводу позиции поэта и его творческих принципов. Он пишет: «Поэт, который взирает на жизнь из башни слоновой кости своей ложной учености, никогда не привлечет симпатии людей к своей поэзии» (32, 20 - 21). Он нацеливает художника на отражение общественных запросов, предлагая соединить творческий потенциал с реальным осмыслением действительности. При этом ее изображение остается индивидуальным делом, зависящим от мировоззрения, целей или способностей автора.

Сам М.Аташи в «Аваз-и хак» и «Дидар дар фалаг» большое внимание уделяет описаниям природы, создавая несколько великолепных картин. Вместе с тем в стихотворениях «Порсеш» («Вопрос»), «Ташвиш» («Беспокойство»), «Месл-и шаби дераз» («Подобно длинной ночи»), «Пайиз» («Осень»), «Косуфи дар собх» («Затмение утром»), «Хариг-и горуб» («Пламя заката») и других пейзаж у него

приводится не в качестве фона разворачивающихся событий или действий персонажа, но играет решающую роль.

Природа у него все время олицетворяется. Фактически какие-то явления или предметы выступают в качестве действующих лиц. Они предвосхищают наступление событий, сопереживают настроению героя; он адресует к ним как к собеседникам, ищет в них сочувствие и поддержку. Даже там, где показан маленький этюд, ландшафт не выглядит застывшим, а наполнен дыханием жизни. Таково стихотворение «Тарх» («Эскиз») :

Ветер стонал в западне сада,
Река зашивала плащ пустыни,
Деревня просовывала голову под крыло ночи,
Цитадель месяца сгорала на горизонте (32, 147).

В отдельных зарисовках для большей экспрессии поэт прибегает к необычным образам, таким как : «шахе-йи шекасте-йи абр» (« сломанная ветка облака»), «джангал-и офог» (« лес горизонта»), «баг-и сефид-и наргес-и ройа» (« белый сад нарциссов грез»), «сетареха-йи гобаралуд» («пыльные звезды»), «табут-и афтаб» («гроб солнца»), «кахкашан-и сухте» («сгоревший Млечный Путь»). А художественные средства подбираются так, чтобы изобразительный ряд включал цветовую гамму, и пейзаж представал не холодным и однотонным, а расцвечивался бы сочными красками. При этом посредством природных явлений очерчиваются и абстрактные понятия. Вот, к примеру, отрывок из стихотворения «Ройа» («Грезы»):

Из глубины (букв. края) сада,
Подобно объему из света,
Из зеленого и голубого света поднялось
И дальние ряды (букв. глубины) деревьев
Янтарным светом украсило (32, 170).

Речь в данном случае идет о везении, судьбе героя, которые сравниваются с «объемом из света», а в дальнейшем уподобляются «зеленому духу сада». Но отрывок допускает и прямое истолкование «объема света» в качестве солнечных лучей, в которых зеленым и голубым светом заискрились растения сада, а деревья «украсились» янтарным светом.

Особенно много изображений природы в «Аваз-и хак». Начиная с этого сборника, лирику М.Аташи стали обозначать как «ше'р-и иклими» («пейзажная { или букв. «описывающая местность»} поэзия»). Впоследствии данное обозначение приняло более четкий смысл, поскольку поэт уделял значительное внимание описанию родного края.

Наряду с ландшафтными зарисовками, в сборниках «Аваз-и хак» и «Дидар дар фалаг» продолжается разработка символических образов и мотивов. Часто встречается в них образ всадника. В «Аваз-и хак» он представлен в нескольких стихотворениях, но наиболее зримо в «Голгун савар» («Алый всадник») и «Базгашт-и мард» («Возвращение мужчины»). Автор не дает имени персонажу, не пытается обрисовать его облик. Образ предназначен для другой цели. С ним связано положительное и отрицательное начало в жизни. В «Голгун савар» всадник и его лошадь наполнены положительной энергией; они готовы сразиться с невидимым врагом, убеждая в превосходстве жизненных сил. В «Базгашт-и мард» же события обладают противоположной семантикой. Всадник выглядит понурым и отчаявшимся, подавленным свалившимися бедами, а лошадь его слепа и не разбирает дороги.

Символика «Аваз-и хак» в «Дидар дар фалаг» связывается уже с лирическим героем. Поэт создает соответствующую атмосферу таинственности, загадочности. В стихотворении «Дар энтеха-йи дахлиз» («На краю прохода») герой попадает в фантастическую пещеру. Положительное и отрицательное начало в ней теряют очертания, объединяясь в более глубоком стремлении персонажа найти философский камень (в тексте дерево – М.К.), познать смысл жизни. Но задача оказывается невыполнимой и воодушевление героя в других стихах сборника

сменяется его душевным надломом, как и таинственность пространства приземленностью обыденной обстановки.

В сборниках «Аваз-и хак» и «Дидар дар фалаг» проступают отдельные социальные штрихи. Поэт пишет об ожидаемых переменах, о возможном спасителе, о допущенных ошибках. Но эти штрихи растворяются в массе личностных переживаний и субъективных оценок. Его герой пытается уберечь собственное счастье от «бури» внешнего воздействия, называя его «печальным»:

Ты, подобно тюльпану до цветения на склонах,
Положившему голову на утес,
[ты] странное и чистое.
Тебя от ужаса бури прижимаю к груди,
Удивительно [ты] печальное счастье! (32, 244).

Начало и середина 1970-х годов в жизни М.Аташи протекают без особых перемен. Он продолжает работать, писать стихи. Некоторые из них публиковались в журнале «Тамаша» («Обозревание»). Здесь же печатались его интервью, которые он брал у известных деятелей литературы и искусства. Одно из них, полученное у друга, поэта Нусрата Рахмани, было весьма примечательно и затрагивало, помимо прочего, вопросы традиции и новаторства в современной поэзии Ирана.

В 1970-х годах М.Аташи удалось опубликовать только одну книгу стихов. Это произошло в 1971г., и она называлась «Бар энтеха-йи агаз» («На краю начала»). Поэт намеревался издать еще два сборника и даже подготовил их к печати. Один из них - «Та ахерин чакавак» («До последнего жаворонка»), включал стихи, написанные в 1970 – 1978 годах. А второму сборнику было дано название «Сафар-и хакестар» («Путешествие по пеплу») и он содержал стихотворения, созданные на протяжении 1978 – 1981 годов.

Однако оба сборника так и остались неизданными. Возможно, это было как-то вызвано нелегким материальным положением М.Аташи, в котором он находился с конца 1960-х годов. Были и другие причины, связанные с его частной жизнью, а

также трагической судьбой сына. Поэт развелся с женой; его сын Манели был смертельно болен, и все это, естественно, не давало возможности сконцентрироваться на творческой работе. Весь заработок он тратил на сына и даже перевел в 1980г. поэму В.В.Маяковского «Владимир Ильич Ленин» с английского языка на персидский, чтобы добыть средства на его лечение, которое, к сожалению, оказалось безрезультатным.

Тем не менее несмотря на тяжелое душевное состояние, М.Аташи все же брался за перо и не отходил окончательно от поэтического творчества. Друзья помогали ему в издании стихов. Так, часть стихотворений из книг «Та ахерин чакавак» и «Сафар-и хакестар» была опубликована впоследствии в составе сборника избранных стихов поэта, первое издание которого увидело свет в 1986г. А некоторые стихи были переведены на английский язык и изданы при участии профессора Вашингтонского университета г. Сиэтла (США) Ахмада Карими-Хаккака (см. 42, 342).

В поэзии М.Аташи конца 1970-х начала 1980-х годов преобладает тема печали, тоски. Жизненные невзгоды не могли не сказаться на его творчестве. Поэт ощущает свое бессилие, пишет о сердце, как о «чаше крови». В одном из самых лиричных стихотворений «Соруд-и замхарир» («Мелодия стужи») он просит лето согреть его, устранить объявший его холод. Он восклицает:

О жар, о лето! О долгая желанная пора,
Если бы ты знала,
Какую зиму я пережил (и еще переживаю)
И какая стужа из погреба тесной груди
Ломает кости в теле,
[То] дольше сохранилась бы во мне (32, 267).

Чувства поэта, его волнения проступают и в других стихах, таких как: «Забан-и дигар» («Другой язык»), «Пасох» («Ответ»), «Дар эмтедад-и шаб» («На протяжении ночи»), «Хилал-и эйд» («Полумесяц праздника»). В них неоднократно

упоминаются мотивы отчаяния и даже описания природы приобретают грустную окраску.

Некоторые из стихов «Та ахерин чакавак» написаны прямо накануне исламской революции, а стихи «Сафар-и хакестар» охватывают ее самое бурное время и первые послереволюционные годы. Однако общественно – политическая ситуация в стране не нашла в поэзии М.Аташи сколько – нибудь ясного отражения. И дело здесь не только в личной драме. Даже в благополучные периоды жизни и активного творчества поэт не испытывал склонности к политической лирике, предпочитая не углубляться в острую проблематику и лишь вскользь высказывать замечания.

Данной позиции он придерживался и в 1970 – 1980-е годы. Отдельные стихотворения содержат строки, которые могут быть истолкованы как недовольство поэта сложившимися реалиями. Так, в стихотворении «Доруг» («Ложь») из сборника «Та ахерин чакавак» он говорит о том, что ничего не выпало на долю людей «в это время и на этой одурманенной земле» и что «Сиявуши** сгорели в огне», подразумевая, что не осталось в обществе благородства и чести. А в другом стихотворении «Ма наданестим» («Мы не знали») из сборника «Сафар-и хакестар» поэт, настаивая на том, что «мы не знали, кто мы были и кем являемся [сейчас]» и что « мы не знали, почему вступили на [этот] путь или отстали от него», намекает на то, что не может определиться в новой жизни и понять ее.

Вероятно, подобная оторванность от происходящих событий сыграла свою роль в том, что в самом начале 1980-х годов поэт бездействовал. Он вынужден был выйти на пенсию и, пробыв в Тегеране еще около двух лет, прибыл в Бушир. Он устроился в одну из частных фирм и довольно долго в ней проработал.

В 1980-е годы М.Аташи, хотя и занимался литературным творчеством, но публиковался, как и в предыдущий период, очень мало. За это десятилетие была издана только одна книжка его избранных стихов. 1990-е годы в этом плане стали более плодотворными. В 1990г. был опубликован сборник стихов «Гандом-о гилас» («Пшеница и черешня»), а через год вышел из печати еще один сборник «Васф-и гол-и сури» («Описание красной розы»). Кроме того, в 1996г. увидело свет третье

издание его избранных стихов; в 1998г. была опубликована еще одна книжка избранных стихов под названием «Зибатар аз шекл-и гадим-и джахан» («Красивее старинного изображения мира»), включавшая стихи 1990 – 1992 годов, а в 1999г. избранные стихи из всех его предыдущих сборников, а также ряд новых были изданы в книге Фарроха Тамими «Паланг-и дарре-йи Дизэшкан» («Леопард ущелья Дизэшкан***»).

В поэзии М.Аташи 1990-х годов заметно увеличивается описательный элемент. Определяя задачи современной поэзии, он указывает, что «дело современной поэзии – не соблюдение (букв. не создание – М.К.) размеров и рифм, а создание пространства и [его художественное] воплощение» (32, 22). Поэт высказывает точку зрения в общем не противоречащую принципам «новой поэзии». Недаром он считается последователем Нима Юшиджа и Ахмада Шамлу. Тем не менее М.Аташи не теряет и связи с традицией. По его собственным словам, ломка традиции не означает отрицания традиции, а означает ее продолжение и распространение (см. 32, 41). Связь с традицией прослеживается у поэта на всем протяжении творческого пути и проявляется, если и не в строгих рамках жанровых или метрических ограничений, то на уровне образов и мотивов.

Не стали исключением в данном смысле стихи 1990-х годов, в которых содержится упоминание персонажей из классической поэзии, мифологии, есть намеки на литературные сюжеты, а также исторические события и лица. Наиболее показательны такие стихотворения, как «Хадесе» («Происшествие»), «Дидар-и сахели» («Береговая встреча»), «Фасл-и хакестар» («Сезон пепла»), «Мордабиха» («Топи») из сборника «Васф-и гол-и сури».

В структуре этих стихотворений, как и в большей части других, главное место занимают излюбленные поэтом описания природы. Подтверждает он приверженность и изображению родного края. В «Гандом-о гилас», к примеру, содержится стихотворение «Тарджибанди барайи лангаргах-и хамишегиам: Бушахр» («Тарджибанд для моей постоянной гавани: Бушира»).

Как явствует из названия – это посвящение городу Буширу. Стихотворение выполнено в свободном стиле и имеет любопытную композицию. В нем выделяются

постепенно развивается в данном направлении. Но потом следует неожиданный поворот, меняющий содержательную доминанту:

Дождь на берегу моря

[Является] зодчим взволнованного воображения

поэта (42, 496).

И далее речь идет о человеке, находящемся на краю моря и выражающем одинокость и слабость индивида перед лицом могущественных и грозных сил. На протяжении стихотворения, таким образом, смысловой акцент меняется, оставаясь тем не менее в пределах соотнесенности : человек или конкретнее поэт и природа.

Подобный прием, нацеленный на неожиданную концовку с сохранением единой семантики, использован и в стихотворении «Бамдад» («Утро») из сборника «Гандом – о гилас». Он проступает в нем еще отчетливее. Автор описывает наступление утра в основном через пробуждение природы. Он упоминает и чирикающих воробьев, и фазанов, просыпающихся в лесах, и девушек, бегущих к реке. Но последние строки нарушают однотипное и в общем прогнозируемое изображение, вводя в повествование образ поэта, «зажигającego последнюю сигарету первой искрой бейта». Данное композиционное решение, вроде бы прерывающее последовательную цепь художественных образов, имеет свою логику, приобретая значение в свете рассматриваемой соотнесенности. Автор возвращается к мысли о том, что поэт и природа неразделимы; поэт находит в ней источник вдохновения и черпает в ней духовную силу.

Это, естественно, относится и к самому М.Аташи. В «Гандом – о гилас» есть стихи, в которых он прямо говорит о взаимосвязи своей поэзии с природой. В стихотворении «Фараги» («Элегия о разлуке»)***** он заявляет:

Мой стих [происходит] из рода травы и огня:

Он кипарис,

Имеющий громкий голос гордой зелени.

И когда он истрепается,
[То] станет алым деревом пламени (42, 489).

Поэт ощущает сопричастность поэтического творчества природе, связывает с процессами, идущими в ней, вехи человеческой жизни. В его воображении мир представляется не просто единым и всеобъемлющим, но и объединяющим в одном измерении разные временные потоки. Прошлое в нем не отделяется от настоящего, а с ними вместе соседствует будущее. В стихотворении «Ба сайеи йегане» («С единственной тенью») из сборника «Зибатар аз шекл-и гадим-и джахан» эта мысль раскрывается в начальных строчках, когда рядом с фотографией старого лирического героя находится фотография его молодого отца, словно обозначая точку соприкосновения времен. Следующие затем поэтические доводы демонстрируют единовременность происходящего в окружающем:

Разве не так,
Что желтые тени позавчерашнего
В голубых водах сегодняшнего
Украшаются?
И полная луна
В пустоте [молодого] месяца первой ночи
[уже] заняла (букв. облюбовала) место?
(42, 521).

Рисуя фантастический мир единого временного измерения в «Ба сайеи йегане», написанном в 1992г., автор касается также более реального вопроса - времени, прожитого им самим. Его лучшие годы уже прошли, подступила старость, и он хочет оценить пройденный путь. Жизнь для него по сравнению с грезами молодости явилась суровым испытанием. Горечи и утрат в ней оказалось больше, чем положительных моментов, поэтому и восприятие ее в отличие от стихов предыдущих лет принимает мрачноватые оттенки.

В стихотворении «Ше'р» («Стих») из сборника «Васф-и гол-и сури» поэт пишет, что чей – то голос зовет его из ночи. Выясняется, что это голос жизни, обращающейся к нему. Он не радуется поэту, так как жизнь зовет его из «зловещей берлоги». Он сравнивает ее с «закрытым ртом», с ядовитыми растениями, с «холодной, надоедливой диковинкой», являющейся соучастницей его сна, воображения, пищи.

Поэт указывает, что ночи, из которых взывает к нему жизнь, также не проходили легко и беззаботно. Они были наполнены тревогами и страхами; в них не было тепла, хлеба, света. Он не может поведать о них в одном мгновении, в одном рассказе, этому нужно посвятить целую судьбу.

Негативное отношение автора к прошлому, его резкие, эмоциональные оценки сказываются на его понимании настоящего. Он не ждет для себя лучшей доли, видит свое положение и, как отмечает в стихотворении «Авази барайи мордан» («Голос для смерти»), из сборника «Васф-и гол-и сури», ему остается лишь сигарета, безнадежность и уставшее сердце.

Правда, пессимистическое настроение присуще не всем стихам последних сборников. В них содержатся также стихи, в которых проявляются совершенно иные чувства; отличается их тематика, жанровые формы. М.Аташи хочет не просто плыть по течению, переживая собственную судьбу, вспоминая прожитое или любуясь природой. Он намерен разобраться в каких – то жизненных истинах, заново воспринять те явления, которые прежде представлялись ему устоявшимися и не вызывающими сомнений. Поэтическое чутье указывает ему верный путь, глубже осмысленный с течением жизни и принимающий социальные контуры.

Во второй половине 1990-х годов он пишет стихотворения, которые носят не сугубо личный характер, а затрагивают общественно значимые вопросы, важные для каждого человека. Таково, например, стихотворение «Симфони-йи дахом» («Десятая симфония»), созданное в 1997г.

М.Аташи сообщает, что начал работать над ним под влиянием третьей симфонии Бетховена, однако окончательный вариант стихотворения обрел только

внешнюю связь с великим композитором и по сути не имел отношения ни к одной из симфоний или, как выразился автор, сам явился симфонией (см. 42, 365).

Как известно, третью симфонию Бетховен первоначально посвятил Наполеону (затем переименовав ее в «Героическую» - М.К.), и имена этих двух выдающихся людей легли в основу стихотворения. Оно строится как противопоставление деятельности Наполеона и Бетховена. С одной стороны, войны и сражения, солдаты и пушки, разрушения, кровь и смерть; с другой, письменный стол и рояль, мелодии и ноты, спокойный созидательный труд и спасение души.

Освещение двух личностей в стихотворении осуществляется на разных уровнях. Выявляется не только различный результат их устремлений, действий; подчеркивается не только различие окружающей их среды, предметов, но меняется даже стиль изложения, касающийся каждого из персонажей. Когда поэт говорит о Наполеоне, он применяет приземленные образы, описание получает сниженный «материальный» характер. Изображая наступающую армию Наполеона, автор упоминает многочисленных солдат, мулов, находящихся по брюхо в воде и тянущих орудийные лафеты, артиллерийскую пальбу, жителей, бегущих из городов и сел. Поэт создает видимую картину военных действий, заполненную конкретными деталями.

В то же время, когда речь идет о Бетховене, то повествование переводится в сферу абстрактных или религиозных образов, олицетворяющих духовное, возвышенное начало. Так, ноты из мелодий композитора находятся по колена в воде, а его стол напоминает Ноев ковчег. Произведения Бетховена, неся спокойствие и надежность, исполняются повсюду, поэтому:

И все фортепьяно Европы
Стали спасательными суднами
И переправляют детей и женщин
К безопасному острову (42, 367).

Сравнивая двух великих людей, поэт однозначно отдает предпочтение Бетховену, отмечая, что звуки мелодий лучше рева пушек. Но такой итог для стихотворения был бы слишком упрощенным и не совсем корректным. В конце концов каждый из этих людей стал знаменит по-своему и занял в истории человечества подобающее место. Поэт в данном случае обратился к их фигурам в символическом контексте, выйдя через них на более глубокие противопоставления. Правитель и художник, разрушитель и созидатель, угнетатель и освободитель и даже еще более широкий смысловой ряд: тирания и свобода, война и мир, жизнь и смерть – вот, что проступает сквозь внешнюю событийную канву и занимает воображение поэта. Недаром в произведение, наряду с Бетховеном и Наполеоном, вводятся новые персонажи : Гитлер и Сталин, Чайковский и Маяковский, также находящиеся на противоположных полюсах и также воплощающие противоположные понятия. А в заключительных строках поэт пишет о «бесславных круглосуточных войнах» подразумевая, что они имели место не только в истории, но и происходят в наши дни.

«Симфони-йи дахом», таким образом, представляется плодом серьезных размышлений поэта на глобальные общечеловеческие темы. Их важность лишний раз подчеркивается тем, что в качестве персонажей стихотворения избраны известные исторические лица. Использование их имен к тому же помогает автору проводить исторические аналогии, предупреждая современников о необходимости избегания ошибок минувших лет. В заключительной строфе он проводит нить от эпохи Бетховена к нынешней эпохе «атомных кораблей, компьютеров, телевидения», как бы нарушая временные границы, приближая прошлое и на его уроках заставляя задуматься над будущим.

В художественном отношении «Симфони-йи дахом» является ярким произведением со своеобразной композицией и стилем изложения. Принцип контрастности отражается в нем как в семантическом, так и в формальном плане, охватывая все повествование. Серия противопоставлений обуславливает его структуру, сказываясь даже на том, как намечены события. Они проходят в обстановке дождя. Упоминание о нем содержится в начале каждой из пяти строф.

Причем в зависимости от хода действия дождь то усиливается, то, наоборот, затихает. В строфах, посвященных наступлению войск, дождь превращается в ливень, а там, где военные действия отходят на второй план, он лишь капает и небо постепенно проясняется.

Стиль изложения, как отмечалось, также меняется, будучи связанным с персонажами. Изменения затрагивают все строфы; изложение в них выглядит то динамичным, эмоционально напряженным, то неторопливым, спокойным. Такая амплитуда достигается как за счет изобразительных средств, так и рифмовки, ритма, интонации.

«Симфонии дахом» еще раз в полной мере показывает поэтические возможности М.Аташи. Они проявляются в нем, как и в других стихах, созданных в разные годы, но имеющих печать индивидуальной принадлежности. Поэт пронес свои художественные принципы через всю жизнь, благодаря чему сохранил самобытность и творческий дух своей поэзии.

МУХАММАД АЛИ СЕПАНЛУ

Поэт и прозаик, исследователь литературы и литературный критик, переводчик Мухаммад Али Сепанлу является одним из известных и плодовитых представителей современной персидской литературы. Его перу принадлежит большое количество художественных произведений, исследовательских работ, переводов, выполненных в основном с французского языка.

М. Сепанлу, несомненно, одаренный человек, отличающийся философским складом ума, богатым творческим воображением. Его труды, литературные и научные, несут печать самобытности мастера, таланта поэта и исследователя. Нельзя сказать, что М.Сепанлу обойден вниманием читательской аудитории. Как правило, его произведения не остаются незамеченными, свидетельством чему служат многочисленные отклики и рецензии на страницах газет и литературных журналов. Однако, как верно замечает поэт Мафтун Амини, работы М.Сепанлу все еще не оценены должным образом (см.54, 604).

М.Сепанлу родился в 1940г. в Тегеране. * В этом городе проживало пять поколений его предков. Отец М.Сепанлу был служащим банка. Однако его интересы оказались далеки от экономической сферы. Он очень любил поэзию, обладал красивым почерком, занимался каллиграфией и хорошо рисовал. Кроме того, он увлекался музыкой, разбирался в музыкальных инструментах. Сына он также воспитывал в атмосфере любви к художественному слову, искусству, и детские впечатления не раз впоследствии отражались в стихах поэта.

Образование, в том числе высшее, Мухаммад Али получил в родном городе. После окончания начальной школы он продолжил обучение в училище, где специализировался в области литературы. Здесь начались его первые поэтические опыты, и отдельные его стихи даже появились в периодических изданиях. Наметившиеся литературные пристрастия, казалось бы, должны были отразиться на дальнейших этапах обучения. Но М.Сепанлу предпочел поступить на юридический факультет Тегеранского университета, который и окончил с успехом в 1963г.

Получив диплом юриста, М.Сепанлу тем не менее не работал по специальности и остался верен литературе.

Еще во время учебы в университете он вместе с несколькими друзьями создал небольшой литературный кружок, который помогал молодым авторам в издании их произведений. Тогда же была опубликована первая большая работа М.Сепанлу – перевод пьесы Альбера Камю «Осадное положение». Творчеством французских писателей, философов – экзистенциалистов М.Сепанлу начал увлекаться в студенческие годы. В дальнейшем им были переведены и опубликованы еще несколько пьес А.Камю, а также произведения Жана Поля Сартра.

Интерес к философии экзистенциализма у М.Сепанлу оказался достаточно устойчивым и проявлялся в его творчестве, особенно в поэзии. Но произведения французских писателей были не единственными его переводами. Западная литература все время находилась в поле его зрения. Так, им были переведены лирика греческого поэта Янниса Рицоса, роман «Комедианты» английского писателя Грэма Грина, избранные стихи французского поэта Гийома Аполлинера и др.

После окончания университета М.Сепанлу некоторое время находился на государственной службе. Однако вскоре оставил ее и всецело посвятил себя литературной деятельности. Начало его карьеры на литературном поприще приходится на 1960-е годы. В 1963г. увидел свет первый сборник его стихов под названием «Ах... бийабан!» («Ах... пустыня!»), в который вошли его ранние произведения. Среди них было несколько стихов – посвящений, в том числе поэтам Йадаллаху Ройайи и Ахмаду Шамлу.

Й.Ройайи М.Сепанлу посвятил и первую свою поэму «Хак» («Земля»), опубликованную спустя два года после сборника «Ах... бийабан!». По сравнению с ним поэма выделяется более зрелыми рассуждениями, а также большей отточенностью поэтического рисунка. В ней ярче проявились особенности индивидуального стиля поэта, характеризующегося неожиданными образами, порой трудно уловимыми ассоциативными связями. Изложение в «Хак» довольно сложное; обладающее не столько логической последовательностью, сколько

следующее за беспокойной мыслью автора, обращающегося то к детским воспоминаниям, то к картинам исторического прошлого, но вновь возвращающегося к современности, к философским и социальным вопросам бытия.

Видимо, понимая, что обычному читателю нелегко будет разобраться в поэме, а также учитывая различные суждения ценителей поэзии и иногда негативные оценки критиков, Й.Ройайи написал к ней обширный комментарий (см. 54, 537 - 550). В нем он высказался по поводу каждой строфы поэмы, проанализировал ее художественные достоинства.

Поэма «Хак» состоит из двух частей, первая из которых озаглавлена «Пишдарамадха» («Вступления»), а вторая – «Хак-и бозорг» («Большая земля»). В центре произведения находится образ земли – средоточия материальной и духовной жизни человечества, его исторической памяти и реалий современного существования. М.Сепанлу в философском аспекте рассматривает события далекой истории, соотносит их с окружающей действительностью. Он сталкивает в поэме прошлое и настоящее, переводя их, по мнению Й.Ройайи, в плоскость противопоставления Востока и Запада, что особенно проявляется в пятнадцатой строфе второй части (см. 54, 544).

В ней описывается жизнь промышленного города, с ее бесконечным шумом, дымом, автомобилями, запахом бензина, назойливой рекламой и т.д. Все это вызывает раздражение и недовольство автора; недаром город ассоциируется у него с красным цветом; цветом крови, заставляющей дрожать «вещи, изображения и даже души».

Современный город, как достижение западной цивилизации, в какой-то мере сопоставляется М.Сепанлу с традициями Востока, его культурой и духовностью и в этом смысле Й.Ройайи прав. Тем более, что как пишет В.Б.Кляшторина: «В 50 – 60-х годах XX века, отмеченных быстрым ростом национального самосознания, по – новому встала проблема культурного взаимодействия с Западом» (16, 24). Суть ее заключалась в том, чтобы уменьшить зависимость страны от Запада, обеспечить собственное экономическое и духовное развитие. На это нацеливала и известная книга «Гарбзадеги» («Западничество») Джалала Ал-и Ахмада, оказавшая сильное

воздействие на общественное сознание Ирана. Ее влияние просматривается и в поэме «Хак». Но у М.Сепанлу проступает еще одна черта.

Поэт сравнивает в поэме современный город с патриархальными устоями, заветами и обычаями ушедших поколений, воплощением которых опять же служит земля. Его герой сторонится города с его улицами и машинами, интеллигентами перед прокуренными кафе; его тянет к природе, к просторам ландшафта.

В какой – то мере он напоминает героя поэмы «Гессе-йи рангпариде» («Выцветшая история») Нима Юшиджа, также предпочитающего природу неприветливости и отчужденности городской жизни. Кстати, к творчеству Нима, к «ше'р-и ноу», которая заняла определяющее место в его поэзии, М.Сепанлу пришел не сразу. Его увлечения поначалу были связаны с лирикой Шахрийара и уже затем через стихи того же Шахрийара, а также Мехти Хамиди, Фаридуна Таваллали и других он открыл для себя «новую поэзию» (см. 63, 464) и более не отходил от ее художественных принципов.

Разработку мотивов поэмы «Хак» поэт продолжил в сборнике «Рагбарха» («Ливни»), вышедшем из печати в 1967 году. В содержащихся здесь стихах, написанных в основном в первой половине 1960-х годов, он вновь, как и в «Хак», обращается к прошлому. В сборнике также проявляется тяга автора к природе, к земле; чувствуется неприятие современной жизни, ее норм, проблем и запросов.

В некоторых стихах прошлое и природа удивительным образом сочетаются. В стихотворении «Соуголи» («Избранница») поэт, выражая свою любовь к природе, к осеннему пейзажу, вводит в изложение образ «исторической невесты» («арус-и тарихи»). Несмотря на описание природы в режиме реального времени, лирический герой постоянно ощущает за пейзажем дыхание истории, «песню покоя» («таране-йи арамыш») эпохи. Его символическая избранница, напоминающая «колебание ветерка» («эртеаш-и насими») и «сомнение улыбки» («шобхе-йи лабханд»), больше связана с «воспоминаниями земли» («хатерат-и замин») и осенний пейзаж, передающий засыпание природы, лишь подчеркивает изначальную установку на отход от действительности и переключение внимания на минувшее время.

В стихотворении «Ройа-йи месри» («Египетские грезы») пейзаж, а точнее воспоминание о « плодном саде осени» («баг-и миве-йи пайиз») уже играет иную роль. Это символ добрых надежд, затаенных желаний, возвышенной мечты, которые автор противопоставляет обыденной и постылой городской жизни. Ее приметы раскрываются в таких выражениях, как «длинные извещения газет» («агахиха-йи дераз-и рузنامه»), «полет моторов» («парваз-и моторха»), «кромсание улиц при асфальтовых работах» («хийабанризидар кар-и асфалт») и др.

Герой лишен уюта в городских условиях, его притягивает иная жизнь, манит своим очарованием природа. Однако судьба не оставляет ему такой возможности. Он может рассчитывать только на то, чтобы сохранить в памяти и унести с собой название «плодового сада осени»:

После прохождения банков, вечером
Вместе с минаретами [погруженными] в молитвы,
Вместе с прекращением [действия] кандалов учреждений,
За зарю, за место стоянки, за [свой рабочий] стол
Я унесу твое имя с собой
Плодовый сад осени! (54, 472).

Тематика произведений М.Сепанлу, написанных в первой половине 1960-х годов, семантические акценты, расставленные в них, сменяются во второй половине 1960-х более широким взглядом на окружающую действительность. Поэт предпочитает высказаться по широкому спектру вопросов, затрагивающих социальные, экономические, нравственные аспекты жизни общества, определить роль индивида и в частности поэта в нем; его интересует общественная и природная среда, в которой действует человек; он рассматривает «вечные» вопросы, такие как жизнь и смерть, скоротечность бытия, любовь и в то же время обращает внимание на подробности происходящего, дает конкретные описания мест, будь то улица или торговые ряды; приводит географические названия.

В качестве формы для передачи столь обширного материала поэт вновь использует жанр маснави, как возможность в пределах одного произведения в целостном виде отразить свои взгляды. В данном случае таким произведением стала поэма «Пийадероуха» («Тротуары»), увидевшая свет в 1968 году. Подобно поэме «Хак», в ней нет сюжета. Герой идет по Тегерану, наблюдая за происходящими событиями на улице, становится невольным свидетелем разговоров и бесед, поведения людей. Увиденное и услышанное наводит его на различные размышления, заставляет обратиться к глубинам памяти. Он делает экскурсии в историю, возвращается к современности; воображение уносит его в просторы пустыни Гоби, к Афинам, Иерусалиму, Рио-де-Жанейро, в Конго, но вновь он попадает на улицы Тегерана, его базары, парки, площади, продолжая движение по тротуарам.

Это движение по улице по сути становится решающим моментом для героя, поскольку он не просто прогуливается по городу, но открывает и познает мир. В этом состоит его миссия; он пришел, чтобы:

Увидеть уровень средств существования – жизнь времен года –
прочитать хартии... (54, 383).

Герой старается вникнуть в то, что его окружает. Он замечает «твердость доллара и легковесность риала», знает «стоимость крови», его волнуют глобальные вопросы бытия, состояние природы; он рассуждает о войне и мире, общественном обустройстве, социальной справедливости. Но результат его размышлений настраивает на отрицательные эмоции. Он не видит сдвигов в обществе, изменений к лучшему; не верит в силы личности, индивида, называя его «бесцельным путником» на «стоянке времени»:

Который увидел уничтожение светильника сознания
И обладает сном забастовки (54, 424).

Не готово, по мысли автора, к переменам и общество. В одном из фрагментов даже образно говорится о бесполезности «государственного гимна на родине рабов». При этом собственные возможности также оцениваются невысоко, поскольку видится оторванность от внешней среды и отсутствие поддержки.

Поэма «Пийадероуха» стала заметным явлением в творчестве М.Сепанлу. Он предстал в ней поэтом со сформировавшимися взглядами, определенными жизненными понятиями. Проблематика поэмы продемонстрировала его стремление не только разобраться в своих наблюдениях, но и желание взглянуть на общество, окружающую обстановку со стороны, пытаться осмыслить через незначительные события и повседневную реальность глубокие и важные процессы.

Масштабность и общественное звучание вопросов, рассмотренных в «Пийадероуха» не нашли продолжения в последующие годы. Поэт, словно решил взять тайм – аут и не выдвигать значительных задач. Сборник «Синдбад-и гаиб» («Исчезнувший Синдбад»), изданный в 1973 году, носит более локальный характер, больше связан с внутренним миром автора. Так же как в поэме «Хак» или стихах «Рагбарха» М.Сепанлу проявляет в нем интерес к прошлому. Но не как к комплексу ценностей и духовных приоритетов минувших лет, а конкретнее - к литературной и фольклорной традиции, нашедшей отражение уже в самом названии сборника. В его стихах также проступают установки автора, но особенно ярко они просматриваются в стихотворении «Бе Рудаки» («[Посвящение] Рудаки»).

Современная персидская поэзия часто обращается к литературной традиции. В творчестве как именитых поэтов, так и молодых авторов есть посвящения великим мастерам прошлого, таким как Хайам, Саади, Руми, Хафиз; в стихах используются классические мотивы, обыгрываются мисра и бейты из средневековой поэзии и т.д. М.Сепанлу в этом отношении не выходит за рамки принятого поэтического опыта и приемов, но вместе с тем его стихотворение выгодно выделяется лиричностью, задушевностью.

Как и некоторые другие авторы, М.Сепанлу прибегает к тазмину – поэтической фигуре известной еще из средневековых поэтик и играющей в его стихотворении решающую роль. Причем он применяет строки сразу из трех очень популярных

стихотворений Рудаки. Это фрагмент из касыды, начинающийся знаменитым мисра: «бу-йи джу-йи Мулийан айад хаами» - «аромат ручья Мулийан доносится»; не менее известный фрагмент другого стихотворения с мисра: «шад зи ба сийахчешман шад» - «весело живи с черноокими, весело»; а также стихотворение со следующей строкой: «бейар ан мей ке пендари раван йагут-и набастии» - «принеси того вина, которое будто текущий чистый яхонт»

Включая эти и другие строки из данных фрагментов в свое стихотворение, М.Сепанлу как бы сразу оправдывает его название и высвечивает содержательную доминанту. Но поэт не ограничивается этим и в отличие от остальных добивается необходимой поэтической атмосферы, обратив взор к реалиям той далекой эпохи. Он сообщает в частности о древнеиранском празднике мехрган, отмечает прославившуюся в средневековье область Бадгис, упоминает о музыкальном ладе ушшак, которым пользовался Рудаки. Автор указывает и на конкретные факты, связанные с жизнью и творчеством Рудаки. Он пишет не только о его поэтических успехах, но и о музыкальных способностях, его умении играть на разных инструментах, не забывает и о слепоте поэта.

В основе повествования у М.Сепанлу лежит история, связанная с именем саманидского эмира Насра (864 – 892) и Рудаки, когда последнему удалось своими стихами вызвать тоску эмира по родине и его немедленное отправление в путь из Герата. Эта история приводится еще в XI в. в сочинении «Чахар магале» («Четыре беседы») Низами Арузи Самарканди (см. 28, 61 - 63) и встречается, наверное, во всех работах, посвященных Рудаки. Видимо, поэтому М.Сепанлу не стал пересказывать ее, а попытался представить состояние Рудаки, его мысли, поведение; понять «мудрость, скрытую в его сердце». По мнению автора, она касалась сокровенной надежды на «новые обычаи мира». Он не дает комментария по данному поводу, но завершает стихотворение красноречивой строчкой, не нуждающейся в разъяснении:

Увы... о слепой устад, великий устад...! (54, 353).

В середине 1970-х годов после сборника «Синдбад-и гаиб» М.Сепанлу на время прерывает поэтическую деятельность и переключается на другие сферы литературы. Еще до «Синдбад-и гаиб» в 1970 году у него выходит книга «Мардан» («Мужчины»), содержащая пять рассказов. В этом же году он издает книгу под названием «Базафарини-йи вагейят» («Воссоздание действительности»), представляющую собой сборник из одиннадцати рассказов современных писателей Ирана. Книга эта пользовалась большой популярностью среди читателей. И вплоть до 1978 года выдержала восемь изданий. Причем она все время расширялась, так что последнее издание включало уже двадцать семь рассказов.

На протяжении 1970-х годов выходило и несколько изданий перевода пьесы «Праведные» Альбера Камю, а также третье издание перевода новеллы «Детство хозяина» Жана Поля Сартра, выполненных М.Сепанлу. Кроме того, он занимался исследовательской работой и литературной критикой. Плодом его изысканий стала книга «Дар атраф-и адабийат ва зендеги» («О литературе и жизни»), куда вошли двадцать две его статьи по различным вопросам литературы. Она вышла двумя изданиями в 1974 и 1976 годах.

Все эти труды требовали внимания и сил. Но были, очевидно, и другие причины, повлиявшие на поэтическую активность М.Сепанлу. Так что следующий сборник стихов увидел свет только спустя пять лет после «Синдбад-и гаиб». Это был «Худжум» («Нападение»), опубликованный в 1977 году. Но зато сразу же после него в 1978 году вышел из печати еще один сборник «Набз-и ватанамра мигирам» («Я проверяю пульс своей родины»). Оба они появились в канун революции, однако, несмотря на это, их содержательная направленность различается.

В «Худжум» вошли стихи, в основном написанные в конце 1960-х и в самом начале 1970-х годов. Их тематика перекликалась с предыдущими публикациями поэта. Правда, имелись в ней и новые черты. В некоторых стихотворениях, таких как «Худжум», возникла сильная социальная окраска, критическая струя; ряд стихотворений затрагивал международную проблематику, вопросы освободительного движения. Так, в стихотворении «Черикха-йи араб» («Арабские партизаны») поэт проявил свои симпатии к палестинцам, описал их стойкость и

мужество, а стихотворение «Бар лух-и гур» («На могильной плите») создано в память о революционере Че Геваре.

Сборник «Худжум», охватывая разные по теме и стилю стихи, не обладал ясно выраженными идейными приоритетами, в этом смысле сборник «Набз-и ватанамра мигирам» выглядел более однородным, выдержанным в едином идеологическом русле. Его специфика определялась требованиями времени, диктовалась историческим моментом. Подобно другим поэтам в предреволюционную пору, М.Сепанлу отразил в стихах сборника настроения, царящие в стране и обществе, обрисовал сложившуюся обстановку, выразил чаяния множества людей.

Лейтмотивом сборника стал мотив ожидания, стремления к новой жизни. Наряду с осуждающими нотками в стихотворениях «Дар истигбал-и Рудаки» («В подражание (букв. на встречу) Рудаки»), «Анджоман-и пайизи» («Осеннее общество») поэт сумел передать возросшее напряжение в стране, отразить тревожные ожидания. В стихотворениях «Таранейист...» («Есть песня...»), «Авазха» («Голоса»), «Зир-и абр-и аблаг» («Под пестрым облаком») и др. он, видя складывающуюся ситуацию, намекает на неизбежность перемен. А его герой в «Собх, саат-и 5» («Утро, 5 часов») отказывается от «старой трости сказок» и «рюкзака воспоминаний»; он призывает отправиться в дорогу, вперед «против течения реки», «повернуть колесницу водоворота», обрести свое счастье.

Характерно, что поэт предпочитает высказываться иносказательно и даже в стихотворении со знаковым названием «Фарда бе Иран» («Завтра в Иран») он прибегает к символическому образу дерева, на котором распускаются цветы и которое означает движение к будущему. В то же время о собственной позиции он заявляет открыто, не мыслит себя в судьбоносное время в отрыве от страны. В стихотворении «Набз-и ватанамра мигирам» поэт говорит о единении с родиной:

Я проверяю пульс своей родины,
И прикладываю ухо к движению внутри нее
(букв. к внутреннему движению),
Я слышу шум оросительных каналов в глубине ее,

И обращение ее болезненной крови

Я присоединяюсь к [ее] тихому пению ночью (54, 266).

В канун революции, а также в целом на протяжении 1970-х годов были созданы и другие стихи, например, «Бахар-и 1353» («Весна 1353»), «Ан су-йи истигамат» («На той стороне стойкости»), «Баран-и шаб» («Дождь ночи»), «Эшгал» («Захват»). Правда, они не вошли в состав издававшихся в этот период сборников.** А первой большой стихотворной публикацией после революции стала поэма «Ханом-и заман» («Госпожа время»), вышедшая в свет сравнительно поздно в 1987г.

До этого момента печатались другие труды М.Сепанлу. В частности, в 1983г. была издана его книга «Невисандеган-и пишров-и Иран» («Передовые писатели Ирана»), содержащая краткий исторический очерк романа, рассказа, драмы и литературной критики в Иране. В 1985г. М.Сепанлу издал текст известного романа Х1Хв. «Сийахатнаме-йи Ибрахим-бек» («Дневник путешествия Ибрахим-бека») Зайн ал-Абедина Марагаи. А в 1986г. была опубликована его монография о поэте Арефе Казвини.

Как видно, в первой половине 1980-х годов М.Сепанлу занимался больше литературоведением; к тому же он преподавал в ряде высших учебных заведений, в которых вел курс истории персидской литературы, в основном древнего и современного периодов. Через некоторое время он отошел от преподавания и вновь занялся литературной работой, свидетельством чему и стала поэма «Ханом-и заман».

Произведение это состоит из ряда самостоятельных строф. Однако в отличие от предыдущих поэм в «Ханом-и заман» каждая строфа имеет собственное название. Свойственная М.Сепанлу манера изложения проявляется и здесь. В каждой строфе разрабатываются отдельные мотивы и кажется, что они не связаны между собой. Поэт рассуждает о жизни, о взаимоотношении человека с природой, о приметах современного существования, дает описание города. Он пересказывает свои воспоминания, говорит о прожитом времени. Но за всеми этими фрагментами

и ухищренные изыски эстета, а состояние художника, обуреваемого досадой и недовольством; не избегающего жизненной правды, а, наоборот, стремящегося передать ее без ложной красоты. Возможно, поэтому в произведении нет примет высокого стиля, а фразы и выражения, как например: «бохарат-и бадбу-йи гандаб» - «зловонные пары нечистот», «ин хане-йи маст, ин хаб-и хонаг» - «этот пьяный дом, этот сон при дифтерии (букв. дифтерийный)», «аз хакдан-и ханаранг» - «из мусорной ямы цвета хны» грубоваты и излишне натуралистичны. Тем не менее они не нарушают общего стилистического рисунка, отвечающего замыслу и намерениям автора.

«Ханом-и заман» появилась на новом историческом этапе и М.Сепанлу обозначил в ней свое отношение к происходящему, хотя, подобно другим поэтам старшего поколения, не высказался прямо о сути сдвигов, произошедших в стране. В последующих произведениях он также завуалированно выражал свое мнение, рассчитывая на общественное понимание и сочувствие.

Через два года после первой публикации, т.е. в 1989г. поэма вышла повторным изданием. В том же году была опубликована очередная книга стихов М.Сепанлу «Саат-и омид» («Час надежды»), а еще через два года в 1991г. увидел свет сборник избранных стихов под названием «Хийабанха, бийабанха» («Улицы, пустыни»).

«Саат-и омид» включал стихи, созданные во второй половине 1980-х годов, а в «Хийабанха, бийабанха» вошли стихи, написанные на всем протяжении 1980-х годов.

Тематика обоих сборников лишена какой-то односторонности. Так, в «Саат-и омид» есть совершенно разные по содержанию стихи: начиная от посвящения дочери («Зендеги-йи галамдан» - «Жизнь пенала») и до описания Нью – Йорка («Нйу – Йорк, ут-и 86» - «Нью – Йорк, август 86») и последней ночи умирающего («Шаб-и ахер» - «Последняя ночь»). Поэт часто уделяет место природе, причем как и в более ранних сборниках, проступает его пристрастие к осеннему пейзажу («Мехмани-йи Табриз» - «Пребывание в гостях в Табризе»); в стихах имеются философские, нравственные мотивы, представленные, кроме того,

в поэме «Хейкал-и тарик» («Темная статуя»), созданной в 1988г. и включенной в состав сборника.

В «Саат-и омид» М.Сепанлу высказывается по различным вопросам, затрагивая и такую тему, как память поколений. В стихотворении «Йадгар-и гол-и йах» («Память о цветке»)** он проясняет свою позицию, не внушающую, правда, оптимизма. Проведя аналогию с миром природы, окружающими предметами, он приходит к неутешительному выводу о том, что его поколение вряд ли оставит в памяти потомков нечто большее, чем простые «изображения в памяти»:

История наша также

Будет ничем иным, кроме как изображениями в памяти

людей будущего (54, 154).

Симптоматично, что разрабатывая отдельные мотивы, поэт обходит острые моменты, не касается политической, социальной проблематики. Лишь в некоторых стихах, например, «Аваз-и дузанде» («Голос портного») или «Рабат» («Постоялый двор») у него содержатся намеки на окружающее. Однако они носят слишком общий характер, типа «в любом случае надо повернуться [в сторону] надежды на завтра» и по ним можно только приблизительно судить о чувствах и мыслях автора.

Кстати, в других стихах, написанных примерно в это же время, но уже из сборника «Хийабанха, бийабанха», его настроение проступает более четко, несмотря на то, что в качестве основного художественного приема он и в них использует иносказание. Таково стихотворение «Ах... бийабан!», имеющее идентичное с первым сборником стихов М.Сепанлу название.

Оно начинается с упоминания некоего пространства пустыни, в котором «нет помощи», не на кого надеяться, кроме себя или «испытывающего жажду духа». В пустыне находятся могилы поэтов, павших в плену у демонов (гул). Они прошли путь, полный мучений, но о них забыли и даже надписи на их надгробных плитах сделаны на древнем языке, которого никто не помнит. Зато в отличие от них:

Напротив, поколение демонов пустыни
Свои памятные имена
Знакомым почерком времени,
С терпением, [присущим] каллиграфии,
Выгравировало на пике большой вершины (54, 172).

Герой сообщает далее о своей роли, о том, что он пытался найти связь между «духом и землей», осознать особенности пребывания в пустыне. Ее образ находится в центре развернутой аллегии, которую представляет собой текст «Ах... бийабан!». Образ символизирует действительность, среду, в которой, как всегда, сталкиваются силы добра и зла, прогресса и реакции; в которой имена тех, кто боролся и страдал за общественные идеалы, преданы забвению, а имена тиранов – оборотней, душителей свободы вписаны в историю, вознесены на вершину людского самообмана.

В качестве представителей прогрессивных сил автор не случайно избирает поэтов, которым судьба уготовила нелегкую долю и которым предначертано вести за собой народ. Себя он тоже не отделяет от собратьев по перу, тем более, что произносил «стих восхода на закрытом горизонте («ше'р-и толу дар офог-и басте»). Не всегда его герой правильно поступал, восхвалял пустыню, но теперь он может лишь с горечью написать: «Ах... пустыня!» и устремиться к воде, способной изменить ее облик.

Намечая смысловую интерпретацию стихотворения, М.Сепанлу в конце его вновь прибегает к излюбленному образу земли. Но здесь он выглядит более масштабно, обозначая вселенную, с которой связан «жаждущий дух» («рух-и тешне») человека, изначально предназначенный «для воды» - правильной, свободной жизни и «находящийся в поисках водоноса» («дар джостоджу-йи саггаст»).

Семантическая окраска «Ах... бийабан!» в дальнейшем не получила отклика среди тем, заинтересовавших поэта в начале и в середине 1990-х годов. Они отразились в стихах, включенных в состав следующего сборника «Гайегсавари дар

Техран» («Катание на лодке по Тегерану»).**** Он оказался единственным, не считая нескольких стихов из «Хийабанха,бийабанха», содержащим стихи 1990-х годов, поскольку вышедшая позднее в 1998г. книга «Фирузе дар гобар» не включала новых стихов и являлась своего рода антологией, объединившей публикации из всех предыдущих сборников. Предисловие к книге написала известная писательница Симин Данешвар, обстоятельно оценившая поэзию М.Сепанлу, в том числе «Гайегсавари дар Техран».

Этот сборник стоит особняком в творчестве поэта; в нем сильнее, чем в других, проступает осознание им жизни и времени как необратимого и естественного процесса, только на мгновение соизмеримого с жизнью отдельного индивида. Но это мгновение не существует, согласно поэту, само по себе, так или иначе оно имеет отношение в первую очередь к природе, поэтому, рассматривая данный вопрос, он часто использует пейзажную лирику, занимающую значительное место в «Гайегсавари дар Техран»; применяет соответствующую образность. Так, в стихотворении «Сафар-и нагаречи» («Путешествие барабанщика») повествуется о музыкантах, путешествующих по реке. Вместе с ними находится и лирический герой. Почти в каждом селении их принимают в качестве гостей, но они нигде не задерживаются надолго и вновь отправляются в дорогу, которая непременно закончится у моря.

Внешний ход действия в стихотворении служит средством, высвечивающим его внутренний смысл. Река в данном случае выступает символом жизни, а временные стоянки путешественников на ее протяжении очерчивают этапы бытия человека, неизбежно приближающегося к своему концу.

Образ реки, как символа жизни, неоднократно встречается и в других стихах. В стихотворении «Гайегсавари дар Техран», давшем название всему сборнику, он несет основную смысловую нагрузку. Уже сам заголовок выглядит как аллегория, поскольку катание на лодке по Тегерану, ввиду отсутствия реки, невозможно. Автор, таким образом, сразу готовит читателя к восприятию подтекста. И несмотря на то, что он, упоминая о катании, перечисляет реальные сооружения, парки и

площади любимого им Тегерана, основная мысль заключается в том, что маршрут по городу следует только в одном направлении и возвращение по нему невозможно:

Осень была и вода
Город, и золото, и сон
И один голос, о котором мы знали,
Что каждый миг может произнести:
«Возврата нет
В конце этой линии!» (54, 47).

Жизнь для героя течет, словно река. И упоминание знакомых мест заставляет его острее почувствовать их будущую и безусловную утрату.

Символические образы реки, лодки, воды употребляются в сборнике «Гайегсавари дар Техран» в таких стихотворениях, как «Важе-йи баран» («Слово дождя»), «Лаззат-и сахтан-и лабиринт» («Удовольствие постройки лабиринта»), «Махтаби-йи махигиран-и морде», «Сейл» («Поток»), серии стихотворений под названием «Маллах-и хошкруд» («Матрос высохшего русла») и др.

Иногда М.Сепанлу переключается на иные, но также уже встречавшиеся образы. В стихотворении «Гозаргах» («Проход»), говоря о таких «временных» понятиях, как бесконечность, миг, век, сезон, он обращается к «пространственным» образам дороги, маршрута, тротуара. Время и пространство переплетаются в стихотворении, обнаруживая неразрывное единство, на фоне которого пролегает путь героя. Его основное побуждение состоит в том, чтобы пройти его тихо и спокойно « в противоположность векам, беспокойно бегущим вокруг».

Меланхолическое настроение, ощущающееся в «Гайегсавари дар Техран», проступает также в стихотворении «Ашиг-и зан-и саат» («Влюбленный в женщину на часах»). Герой в нем мысленно обращается к портрету женщины, изображенному на циферблате часов, но фактически воплощающему время. Он вспоминает, что был очарован этой женщиной в молодости, однако годы минули и само время подсказало ему, что договор с ним «был бессмыслен». Герой видит, что ошибался;

понимает, что истинна лишь необратимость времени, охватывающая все окружающее и распространяющаяся в том числе на каждую отдельную судьбу. Он замечает:

Помни, что я был очарован женщиной,
Которая на циферблате часов
Только
Знала истину.
И глаза ее,
Которые пронзали (букв. рылись) правую и левую
[стороны],
Постигали маршрут моей жизни.
Знала [она] наизусть всю мою жизнь
И кровь моя сгорала
С ее усталым тиканьем (54, 82).

В мотивах сборника «Гайегсавари дар Техран» порой сказывается субъективное видение мира; не всегда стихи выдержаны на одном художественном уровне, но эти моменты не столь существенны. Главное состоит в том, что сборник стал очередной приметной вехой в богатом и разностороннем творчестве М.Сепанлу. За долгие годы своей деятельности он испытал силы не только в литературе, научной сфере, но и в области кино. Он снялся в трех иранских фильмах, написал несколько сценариев. Однако несмотря на широту творческих интересов, его внимание, конечно, по-прежнему приковано к поэзии, служению которой он посвятил свой ум и сердце и в которой добился общепризнанных успехов.

АЛИ МУСАВИ ГАРМАРУДИ

Али Мусави Гармаруди относится к старшему поколению поэтов современного Ирана. Его вклад в литературу страны оказался достаточно весомым, и он сыграл не последнюю роль в формировании художественно-эстетической основы нынешней персидской поэзии. Пик творческой активности А.Гармаруди пришелся на десятилетие, охватывающее конец 1970-х – 1980-х годов. В это судьбоносное для страны время были созданы почти все самые известные его стихи.

А.Гармаруди поэт больше рассудочного плана. Его произведения продукт не столько эмоционального порыва, сколько серьезных наблюдений и размышлений над проблемами окружающей жизни. Возможно, такое отношение к поэтическому слову было вызвано личными обстоятельствами, складывавшимися весьма непросто. Однажды ему пришлось даже за свои политические убеждения провести в тюрьме несколько лет. Находясь здесь, он не изменил своим взглядам; так же как на свободе оставался честен прежде всего перед самим собой и ощущал ответственность за судьбу отечества.

Али Мусави Гармаруди пришел в литературу в молодом возрасте, но уже тогда выделялся зрелостью суждений и проявлял склонность к разработке серьезных тем. Его всегда интересовало состояние общества, его идейно-эстетические запросы и в отличие от многих других поэтов он был теснее связан с литературной и общественной средой, что в той или иной форме находило отражение в его творчестве.

Он родился в 1942г. в городе Куме *. С детства его образованием занимался отец, который сам блестяще знал классическую поэзию и помнил, к примеру, большую часть «Хамсе» Низами наизусть. Может быть, данный фактор явился причиной того, что мальчик рано стал приобщаться к поэзии, классическому стиху и прозе. Тем более, что среди книг, по которым он учился, почетное место занимал «Гулестан» Саади.

Во всяком случае тяга к персидской классике у него сохранилась и сейчас

В его стихах есть ссылки на бейты Манучехри, Насира Хосрова, Хафиза и др. Кстати, к творчеству Хафиза поэт относится особенно уважительно, что подтверждается такими стихами, как «Ба Хафез» («С Хафизам»), «Хафез», в которых он, словно ведет беседу с великим мастером, призывая того поделиться духовными тайнами и размышлениями. Это ощущение усиливает редиф «бегуй» («скажи»), использованный в стихотворении «Ба Хафез».

Обращаясь к классическому наследию, А.Гармаруди не всегда упоминает конкретного автора; иногда он просто включает в стихи отдельные фразы и образы из поэзии корифеев прошлого, иногда обрабатывает их; некоторые его произведения напоминают средневековую поэзию по стилю, но в любом случае связь с традицией видна и органично вписывается в его стихи. Тяга к старине проявляется у А.Гармаруди и в отношении к классическому стиху. Хотя многое из написанного им, говорит о его искусстве в области «ше’р-и ноу», но устоявшиеся веками формы для него оказываются предпочтительнее. Так, в предисловии к сборнику «Чаман-и лале» («Луг тюльпанов») он отмечает, что сам любит стихи этого сборника, поскольку «сочинил их в подражание ценному наследию старой поэзии» и, что для всех такого рода стихи являются более знакомыми (см. 92, 125).

Отец поэта, будучи сведущим в исламских дисциплинах, хотел и дальше заниматься образованием сына, не доверяя того школе. Однако через некоторое время по настоянию дочерей хозяина дома, у которого семья А.Гармаруди снимала квартиру, определил маленького Али в медресе. К тому моменту дочери хозяина втайне от отца Али уже занимались с мальчиком по начальной программе, поэтому его через две – три недели перевели сразу в третий класс. И впоследствии обучение также ему давалось легко.

Окончив среднюю школу, Али Гармаруди на пороге семнадцатилетия направился в Мешхед для изучения арабской литературы. В Мешхеде, как и ранее в школе, и затем в университете в Тегеране среди его учителей были известные ученые и литераторы, в том числе Фирдоусипур, Шафии Кадкани и др. Уже студентом он посещал занятия одного из признанных религиозных деятелей аятоллы Мотаахари.

Некоторым из учителей, как например, Махмуду Мунши Кашани он посвятил специальные стихи.

Пробыв в Мешхеде четыре года, А.Гармаруди вернулся в Кум, а оттуда вместе с семьей переехал в Тегеран. В столице ему удалось устроиться учителем в школе. Проработав в ней несколько лет и продолжая заниматься наряду с преподаванием изучением литературы, Али тем не менее поступил в 1966г. на юридический факультет университета. Сам он объясняет такой неожиданный шаг тем, что тогда это был единственный факультет, где занятия проводились полдня, так что вторые полдня он трудился, зарабатывая на хлеб насущный (см. 92, 273). На факультете же он впервые познакомился со студентами, выступавшими против шахского режима.

Приобщение А.Гармаруди к политической жизни сопровождалось творческими поисками в области литературы. Первое общественное признание не заставило себя долго ждать и пришло вместе с публикацией стихотворения «Хастгах-и нур». Написанное еще в студенческую пору оно, как указывалось выше, принесло победу поэту на конкурсе, проведенном журналом «Йагма» в 1969г. В том же году стихотворение было издано в его первом сборнике, названном «Обур» («Переход»).

Особенность произведения заключается в том, что это был один из наиболее удачных и запоминающихся поэтических опытов разработки религиозной темы в рамках «новой поэзии». Повествование ведется от лица лирического героя. Он находится возле пещеры на склоне горы Хира, куда часто приходил Мухаммад и где ему было сказано знаменитое речение: «Читай!».

Герой ищет в пещере приметы того давнего времени. Мысленно он представляет себе как много веков назад сюда приходил Мухаммад и возносил свои молитвы Господу. Воображение поэта рисует облик пророка, выступающего заступником общины перед Богом, обращающегося с мольбами к Всевышнему и просящему Его снизить к тяготам и горестям людей, лишенных свободы и погруженных в пучину несчастий:

Властелин Ка'бы, о Единственный!

Прими мое приветствие, о Всевышний!

показательное стихотворение «Абр-о хатере» («Облако и воспоминание»). Образность его предназначена для создания картины свободы и безмятежности. Той обстановки, которая притягивает поэта и которая ассоциируется в его сознании с образом облака и небесными просторами. Именно облако выступает символом свободы и чистоты, и герой хочет сравниться с ним:

Облако, белое и чистое
В открытой оконной раме этой комнаты,
Словно форма для отражения радостной картины, спит
В голубых просторах небесного моря,
Будто белый корабль
С поднятыми парусами
Бросил якорь.

Неясные чувства из тайника моих воспоминаний
Выходят наружу:
О хоть бы, словно облако, сердце мое было разорвано,
Но, словно облако, хоть бы
Было свободно и было чистым ложем звезды (92, 14).

Общее настроение в «Абр-о хатере» приподнятое, в то же время в нем проступают нотки печали, тайной надежды. А.Гармаруди не скрывает своего чувства, страстного желания. Однако позднее эмоциональный подъем исчезает. Он перерастает в более взвешенное осмысление жизни и своего места в ней.

Своеобразным обозначением жизненного рубежа в этом плане выступает стихотворение «Гар-и лахзеха» («Паутина мгновений»). В отличие от «Хастгах-и нур» и «Абр-о хатере» оно написано в традиционной форме газели и выделяется тонким подбором изобразительных средств, легкостью языка, изяществом стиля.

Кроме того, здесь удачно обыгрываются образы из классической литературы, в частности из поэмы «Хосров и Ширин» Низами.

В «Тар-и лахзеха» поэт выступает как человек много повидавший на своем веку, переживший череду взлетов и падений. Он отмечает, что внешне, выглядя бутоном, жизнь все же проходит, будучи окрашенной кровью сердца. Человек оказывается в тенетах ее паутины, но она складывается не лучшим образом, а «вверх тормашками», словно снующий по паутине паук:

Подвесили себя на паутине мгновений,
А жизнь, словно паук, вся вверх тормашками прошла
(92, 181).

Интересен последний бейт газели, в котором намечена двойная семантика. Он выглядит следующим образом:

Вчера, если переход слов не был по горлу
(т.е. слова застревали в горле),
То теперь мои напевы прошли линию крови (92, 181).

В таком виде бейт может быть истолкован в том смысле, что изменилась позиция самого автора; он вырос духовно, прошел какие-то этапы, обрел опыт. Тем более, что газель посвящена «мгновениям» прожитой жизни. В то же время слова «переход» и «линия крови» обозначают названия сборников стихов поэта: уже знакомый «Обур» и «Хатт-и хун» («Линия крови»). В этом случае автор как бы говорит о своем поэтическом росте, эволюции поэтического творчества, охватившего период от сборника «Обур» до «Хатт-и хун», увидевшего свет в 1984г.

К своим убеждениям и взглядам Али Гармаруди пришел не сразу. Начав анализировать происходящие процессы еще в студенческие годы, он затем, наряду со многими представителями иранской интеллигенции 1960-х годов, испытал на

себе влияние писателя, общественного деятеля Джалала Ал-е Ахмада и религиозного идеолога Али Шариати, книги статьи и лекции которых получили широкий резонанс в различных кругах. С Джалалом Ал-е Ахмадом и его супругой писательницей Симин Данешвар А.Гармаруди был знаком лично, общался с ними, получал их одобрение и поддержку. Следовал он указаниям и Али Шариати, деятельность которого в середине 1960-х начале 1970-х годов была тесно связана с религиозным центром «Хосейнийе-йи эршад»****, где с успехом проходили его лекции. Впоследствии обоим этим лицам поэт посвятил стихи. Они называются «Дар суг-и ан дерахт ке истаде морд» («С печалью о том дереве, которое умерло стоя») и «Ари, инченин буд барадар» («Да, так было брат»).

Верность однажды выбранной позиции, отразившаяся также в творчестве, привела к тому, что в 1973г. А.Гармаруди был арестован и провел в тюрьме долгие четыре года. Его поэтическая активность в эти годы хотя и ослабла, поскольку писать в тюремных застенках было очень трудно, но не прервалась. Находясь в тюрьмах Каср и Эвин, он создал целый ряд стихов, таких как: «Наме аз банд» («Письмо из неволи» букв. «оков»), «Арзу-йи махбус» («Мечта заключенного»), «Намаз-и сорх» («Красный намаз»), «Новруз» и др. В них затрагиваются разные мотивы, но преобладающим является настроение печали и тоски. Поэт вспоминает родителей, братьев и сестер, друзей, обращается с мольбой к Всевышнему. Однако важнее то, что он находит в себе душевные силы и не поддается пессимистическим чувствам, а с надеждой и верой, особенно проступающим в «Новруз», смотрит в будущее.

Поэт демонстрирует крепость духа, решимость выстоять в трудных условиях и не проявлять слабость. В стихотворении «Гоуга-йи хамуш-и алаф» («Молчаливый шум травы») он подчеркивает:

Мой влюбленный дух

Это календарь, в котором нет [другого времени года],

кроме весны (92, 64).

И хотя он уподобляет собственное тело «древней мечети», но просит не смотреть на него, а услышать голос сердца, обладающий одновременно твердостью и теплотой.

Стиль некоторых из тюремных стихов напоминает средневековую поэзию. Так, в основе содержания «Намаз-и сорх» лежит обращение, передающееся словом «Илахи» - «О Боже!». Художественные образы стихотворения концентрируются вокруг данного обращения и должны показать величие и могущество Всевышнего. Решив эту задачу, автор далее высказывает свои просьбы, суть которых сводится к укреплению его любви к Богу, умножению его возможностей и обретению радости.

Приблизительно также в композиционном отношении выстроено «Мунаджат» знаменитого суфийского авторитета Абдаллаха Ансари. Это одно из самых эмоциональных и поэтических его произведений. В нем нет событийного ряда, а каждая новая фраза начинается с обращения «Илахи», предваряющего славословие Господу, и затем уже следуют возвания автора к Аллаху.

Стихи, написанные А.Гармаруди в тюрьме, отличаются, естественно, от других по окраске и экспрессии. Почти все они включены во второй сборник «Дар сайесар-и нахл-и вилайат» («Под сенью финиковой пальмы провинции»), изданный в 1977г. Это был год выхода поэта на свободу и к тому же данное событие произошло прямо накануне революции. А.Гармаруди сразу же включился в активную общественно – политическую и литературную деятельность. По призыву Хаменеи, Али Шариатмадари и других он вместе с поэтессой Тахере Саффар-заде приступил к созданию «Культурного общества исламского движения». По признанию самого поэта, он был только секретарем общества, а фактически возглавляла его и вела основную работу особенно после революции Т.Саффар-заде (см. 92, 272).

В 1978 – 1979гг., то есть в самое напряженное время революционного движения, были изданы очередные два сборника: «Соруд-и рагбар» («Разящая (букв. стреляющая очередями) песня») и «Дар фасл-и мордан-и сорх» («В пору алого (т.е. революционного) умирания»). Они содержали такие стихи, как «Рух-и Маджнун русефид аз эшг-и маст» («Дух Меджнуна возвышен благодаря нашей любви»),

«Хеджле-йи хун» («Кровавая брачная комната»), «Дар фасл-и мордан-и сорх», «Ше'р-и бозорг-и халг, Хомейни» и др.

В них, а также в тех, которые были написаны в первые послереволюционные годы, преобладают темы гражданственности, революции, доблести и мужества, жертвенности, религиозные мотивы. В стихотворении «Хеджле-йи хун» представлен поэтический идеал в аллегорическом образе невесты – революции:

Ах, о покрасившие хной ладони [невесты]!
Вспомните мою всегдашнюю невесту,
Которая вечно спит в кровавой брачной комнате;
И каждое утро
Заря
Ее косы
На плечи солнца
Набрасывает.
И голос свинцовой «очереди»
Ее постоянная песня,
Которая шахадату
Говорит: «Поздравляю!» (92, 101).

А.Гармаруди понимает, что, как правило, революция не обходится без насилия, крови и жертв. И положение, в котором оказался Иран, требует от народа именно этого. Шахская клика довела страну до катастрофического состояния, усилившегося социального неравенства, обнищания и обездоленности масс. При этом она не хочет ничего менять и не думает об отказе от власти. Следовательно, у народа, по мысли автора, не остается иного выбора, кроме революционного пути.

Показательно, что в стихотворении «Бахар-и хун» («Весна крови») дается гневное обличение тех, у кого в руках находится судьба страны. Они названы низкими, презренными людьми. Не упоминая конкретно шахской династии, поэт связывает зло, как это делает Насраллах Мардани в газели «Пир-и делавар-и ма», с

Ахриманом, обращается к силам природы с просьбой не оставаться безучастными к происходящему. Его герой оплакивает судьбу Ирана, одновременно предрекая то, что ожидает тирана:

Если от тебя в сердце нет ничего, кроме скорби,
И если в этом саду не осталось ни одного цветка,
[То] наступит день пролития твоей крови,
Наступит день твоего повешения.
Жаль тебя, о земля Ирана,
Что из – за этого Ахримана, ты осталась такой.
Мы таковы в тебе (т.е. положение наше в стране таково),
что в клетке,
Только сам Ахриман остался свободным и все (92, 47).

Поднимая общественно значимые вопросы, открыто говоря о насущных проблемах, А.Гармаруди нередко обращается к иносказанию, аллегории. К примеру, в стихотворении «Форсат кам аст» («Возможностей мало») он призывает готовиться к переменам, вести активную борьбу, но излагает это не в прямой форме, а прибегает к ряду намеков, достаточно ясных и не оставляющих сомнений для информированного читателя.

В начале и середине 1980-х годов, несмотря на нелегкое время, а также административную работу – руководство издательско-просветительским центром исламской революции – А.Гармаруди продолжает интенсивно заниматься литературным творчеством. В 1984г. выходят из печати сразу три его новых сборника стихов: «Та накоджа» («До никуда»), «Чаман-и лале» и «Хатт-и хун». Причем, сборник «Та накоджа» в 1986г. выходит повторным изданием.

Тематическую направленность данных сборников определил сам поэт. В том же предисловии к «Чаман-и лале» он следующим образом выделил их основные параметры: бог – мир – ислам – война – революция – любовь – печаль. (см. 92, 124).

Литературная критика в Иране не раз высказывала мысль о том, что истинный поэт революции должен опираться на исламские ценности (см., например, 72, 343). Это указание находит преломление и у А.Гармаруди. Он пишет о пророке Мухаммаде, шиитских имамах, посвящает стихи руководителям исламской революции; вместе с тем не отходит и от лирической темы. Однако больше всего его привлекают социальные и философские вопросы, критическое отношение к событиям, желание взглянуть на них с точки зрения непреходящих духовных завоеваний. Связанные с ними мотивы проходят через всю его поэзию. К ним он обращается и в начальный период творчества, и в течение 1970-х годов, и затем в 1980-х годах.

Одним из самых известных стихотворений поэта является «Хамасе-йи дерахт» («Доблесть дерева»), созданное в 1978г. В нем использован прием олицетворения природы. Дерево выступает примером мужества и отваги. Оно никогда не стонет «ни от пилы молнии, ни от вопля грома, ни от плети ветра, ни от жжения осени»; оно не издает ни звука, и лучшие слова – это невысказанные слова, молчание дерева.

Как и в других стихах общественного звучания, мысль автора переходит с предметного описания к отдельным наблюдениям и нравственным понятиям. Он упоминает о смерти, отмечая, что между шахадатом и насилием расстояние всего лишь в одно ружье; обращается к Богу, вопрошая о том, почему люди забыли о земле, и самое главное зовет к надежде и отказу от отчаяния, подчеркивая, что если надежда и отчаяние находятся рядом, то жизнь отворачивается от человека:

Когда надежда и отчаяние равны,
Жизнь от человека отворачивается (букв. уходит).
Если страница черна,
То у ручки нет силы для гарцевания.
Где мы встали?
О Боже! Почему люди забыли о земле? (92, 189).

Любопытно, что даже в стихах на религиозную тему, он стремится расширить ее границы, выйти на какие-то жизненные цели, конкретные приоритеты. Так, в стихотворении «Хатт-и хун», посвященном шиитскому имаму Хусейну и включенному в одноименный сборник, рассматриваются трагические события, связанные с именем этого имама, сквозь призму нравственных категорий, проявляющихся во вселенском масштабе. Имам Хусейн и халиф Йезид, пославший войска для его уничтожения, здесь уже не просто исторические личности, но символы добра и зла, противостоящие друг другу и разделяющие мир:

Меч, который подступил к твоему горлу,
Каждую вещь и все во вселенной
разделил на две части:
Все, что на твоей стороне, стало Хусейновым,
а на другой стороне – Йезидовым.
Сейчас [здесь] мы и камни,
мы и воды,
деревья, горы, ручьи, леса,
Некоторые из которых Йезидовы,
а другие – Хусейновы.
Кровь, которая пролилась из твоего горла,
Все и каждую вещь во вселенной разделила на две части!
по цвету!
Сейчас каждая вещь: или красная,
или не Хусейнова! (92, 197 - 198).

Поэт, естественно, выступает на стороне добра, чести. По его мысли, смерть Хусейна не означает победы зла. Она является лишь мерилom нового существования, линией, которая обозначает конечное торжество правды и справедливости.

Такая обобщающая трактовка А.Гармаруди получает дальнейшее развитие в стихотворении «Амма чегуне зистан?» («Но как жить?»). Написанное в 1980г., т.е. через год после «Хатт-и хун» оно в какой-то степени примыкает к нему по смыслу. Если в «Хатт-и хун» показано противостояние между двумя полюсами и намечен жизненный путь, проходящий между ними, то в «Амма чегуне зистан?» даны очертания самого пути и выделяются те свойства человека, которые необходимы, чтобы преодолеть его.

Поэт проводит различные аналогии между жизнью и окружающим ландшафтом. Он сравнивает ее то с цветком, то с садом, то с дорогой, горой, степью. Жизнь (в тексте букв. жить) уподобляется самым неожиданным предметам:

Иногда [она] ночь,
Украшенная убранством свечи
Одинокой,
Скрытой в уединенном месте тишины.
Иногда [она] дверь
Или закрытая,
Или сломанная,
Или открытая,
Или полуоткрытая.
На той ее стороне [нет] ничего,
На этой стороне: вся надежда,
Полет,
Начало.
Иногда [она]
Только взгляд
Вздых... (92, 211).

В стихотворении отмечается, что жизнь испытывает человека и складывается у всех по-разному. Она может быть никчемной, скрытой или ясной, содержательной.

От индивида в решающей степени зависит, как ее прожить и достойный человек, согласно автору, должен обладать следующими качествами: «[быть] шелковым, как стыд; решительным, как струи дождя; чистым, как солнце смеха ребенка; гордым, как шея и взгляд оленя».

Появление стихотворения «Амма чегуне зистан?» было весьма симптоматично, и даже его название свидетельствовало о попытке восприятия изменившейся ситуации, поведения человека, оказавшегося перед нелегким выбором.

Сложные перипетии конца 1970-х и затем 1980-х годов не могли оставить равнодушным А.Гармаруди. Многие стихи этого периода содержат в своем названии слова «кровь», «кровавый», «красный», обозначая стремительный и беспокойный ход событий, полный серьезных, драматических последствий. Таковы уже упоминавшиеся «Красный намаз», «В пору алого умирания», «Кровавая брачная комната», «Весна крови», «Линия крови» к ним можно добавить еще «Марг-и сорх» («Красная смерть») и др. Сообщая о чем-то поэт всегда предпочитал находиться в гуще происходящего, реагировать на него, высказывать собственную точку зрения.

Патриот своей страны, он был обеспокоен ее судьбой, положением народа; размышлял над возможностями, предоставляемыми революцией и сложившейся реальностью. В газели «Хазан» («Осень») явственно проступают боль и переживания поэта. Он говорит о себе:

Разве мое сердце утес на берегу реки,
Черный, спокойный, холодный, оставшийся бездомным
(92, 140).

В «Хазан» автор предстает влюбленным в природу мастером пейзажных зарисовок. Пользуясь различными изобразительными средствами, он красочно изображает наступления осени. В ее цветовой гамме доминирует желтый цвет – цвет увядания природы. Он специально держится в поле зрения и к нему подбирается соответствующая образность.

Как и во многих других стихах А.Гармаруди, в «Хазан» наблюдается смешение простого, ясного изложения с цветистыми фразами и пышными оборотами (ср. 34, 671). В художественной ткани газели встречаются сравнения, эпитеты, но больше всего метафор, таких как : «толу-и ранг» - «восход цвета», «навак-и санубар-о ган» - «стрела сосны и березы», «шо'ле-йи ранг»- «пламя цвета», «шараб-и ше'р» - «вино стихов» и др. С их помощью описание как бы оживает, обретая легко представимые черты.

Однако изображение природы не является для поэта самоцелью. Обыгрывая тему осени, он постепенно переносит внимание с природы на состояние лирического героя. В нем сквозят минорные нотки, созвучные осеннему пейзажу. Герой ощущает душевную усталость, обращается с наставлениями, в которых видна разочарованность в окружающем:

Снова сделай остановку на лугу,
Задержись немного в степи, немного (букв. иногда)
в садах.
Возьми в сад кувшин вина стихов и благодаря ему
(букв. из него),
Внутренний жар усади немного на краю осени.
Поучись [на примере] желтизны (т.е. увядания) листка
дерева,
Не привязывайся сердцем к красноте и желтизне (т.е. суете)
мира и людей мира (92, 140).

Еще более печальной атмосфера предстает в стихотворении «Марг-и сорх». В нем говорится о пробуждении, приносящем страдание; высказывается одобрение деревьям, не имеющим ушей; волнам, уходящим в никуда; осенним листьям, заполнившим голую землю. Отражено и такое желание:

Хотя бы в пещере асхаб-и кахф

Твердая позиция в поэзии А.Гармаруди всегда сочетается со стремлением к адекватному, полноценному самовыражению. Поэтические рамки для него не столь уж важны. Существенную роль играет только сам стих, что наглядно продемонстрировано им в «Эй ше'р» («О стих»). Поэт не просто описывает его возможности, превозносит свойства, но обращается с ним как с одушевленным предметом, который существует независимо от воли и желания субъекта, но в то же время вовлечен во все процессы и события. Автор пишет о сопричастности стиха действительности, воспринимает его в гармонии с цветом, звуком, пространством. Адресуясь к нему, он отмечает:

С высотой твоей [сравнится]: гора, тополь, возлюбленная,

С трепетанием твоим: сердце, грудь.

С твоей неизменностью: постоянство, мысль.

Твое кипение: трава, зеленое (т.е. сродни зеленому цвету).

Твое усилие : взгляд, голубое.

Твой гнев: гром, вздох, красный, черный.

Твое потягивание: ущелье, убежище, дорога, колодец.

Смерть благодаря тебе [выглядит] как шелк,

[ты] этот мир, тот мир,

Жизнь благодаря тебе:

Песня, весна, печаль, рождение, труд (92, 235).

В таком абстрактно-символическом духе выглядит не только данный отрывок, но все стихотворение. Отвлеченные образы, умозрительные ассоциации нужны как для характеристики стиха, выявления его общественного и личного значения, так и для того, чтобы создать, как это было отмечено в отношении «Баг-и мана», представление о другом мире, на сей раз подвластном поэзии. Мире чистоты, порядочности; мире, где простые и важные понятия сохраняют свой истинный смысл.

А.Гармаруди – автор незаурядный. Иранский критик Баха ад-Дин Хоррамшахи назвал его поэтом, обладающим независимостью суждений (см. 93, 8). В 1970 – 1980-х гг. она стала причиной немалых испытаний, выпавших на его долю. Однако даже в самые трудные годы он не прерывал связи с литературной средой, интересовался новыми публикациями, выражал к ним свое отношение.

Поэт постоянно находился в контакте с единомышленниками, друзьями. Своеобразным барометром этого служат стихотворные посвящения известным общественным деятелям, литераторам, ученым. С некоторыми поэтами, такими как Мехти Ахаван Салес и Амири Фирузкухи он, следуя давней традиции персидской поэзии, обменивался стихами, которые были опубликованы затем в составе его сборников, в частности «Чаман-и лалэ».

Творческий запал 1980-х гг. для А.Гармаруди нашел логическое завершение выходом в свет в 1989г. книги избранных стихов под названием «Дастчин» («Избранное»). В нее вошли лучшие произведения из семи предыдущих сборников. Кроме того, в большом предисловии автор поделился собственными взглядами на поэтическое творчество.

В начале 1990-х гг. у А.Гармаруди намечается отход от интенсивного поэтического труда. В этом десятилетии была издана лишь одна книга, являющаяся собранием избранных стихов. Правда, вместе со старыми, сюда вошли и свыше двадцати новых стихов. Книга вышла из печати в 1996г. В середине же 1990-х гг. А.Гармаруди на протяжении примерно года издавал литературно-публицистический журнал «Голчарх» («Ободок цветка»). На страницах журнала много места также уделялось научным исследованиям по иранистике, искусству. Поэту самому приходилось заниматься публицистикой, много редактировать. По его словам, издание журнала отнимало много времени и сил (см. 92, 273), поэтому он не просуществовал долго и вскоре закрылся.

Примечательным событием в жизни А.Гармаруди стал переход на дипломатическую работу. В самом конце 1990-х гг. он был направлен в Таджикистан, где в Душанбе возглавил иранский культурный центр.

Будучи на разных должностях, занимаясь поэзией А.Гармаруди не переставал изучать опыт мировой литературы и культуры. Он знаком с западной и русской литературой, хорошо знает азербайджанскую классическую поэзию. Однако определяющим началом для него все же остается нацеленность на национальные корни, иранскую художественную традицию, ставшую для него источником поэтического вдохновения и творческих сил.

САЛМАН ГЕРАТИ

Картину персидской поэзии конца XX века трудно представить без творчества Салмана Герати. Этот поэт рано ушедший из жизни и создавший сравнительно немного произведений, тем не менее заслужил читательское признание и заставил о себе говорить в литературной среде. На фоне современной персидской поэзии стихи Салмана Герати выделяются своей социальной направленностью, гражданской позицией и патриотизмом.

Пожалуй больше, чем кто-либо из поэтов послереволюционной поры, С.Герати уделял внимание вопросам ответственности за судьбу отчизны, положению народа, социальному расслоению людей, воцарению общественной справедливости и уничтожению насилия. При этом столь серьезная проблематика не довлела над художественной стороной, и стихи его сохраняют привлекательность в чисто поэтическом отношении.

Салман Герати родился в 1959г. в одном из селений близ города Тонкабона в Мазандаране. Начальное и среднее образование он получил в родном селении и в Тонкабоне. Салман избегал шумной столичной жизни и больше был привязан к спокойной и размеренной сельской обстановке. Закончив педагогическое училище и получив диплом в области искусства, Салман начал преподавательскую деятельность в одной из сельских школ возле Лангаруда. Он проработал в ней несколько лет и казалось, что все еще впереди: его ожидают творческие планы, откроются перспективы, как для талантливого поэта. Но судьба распорядилась по – иному. Хмурым осенним днем 1986г., направляясь в Лангаруд, он нелепо погиб в автомобильной катастрофе.

Словно предчувствуя свою смерть, он написал в одном из стихотворений, созданных прямо накануне кончины:

Я тоже умру,
Но на шумной улице,
Перед безразличием глаз обозрения,

Под безжалостными колесами машины (89, 198).

Все творчество Салмана Герати составляют три сборника стихов: «Аз асман-и сабз» («Из зеленого неба»), «Дар-и бе хане-йи хоршид» («Дверь в дом солнца») и «Аз ин сетаре та ан сетаре» («От этой звезды до той звезды»).

При жизни поэта в 1985г. был издан только первый сборник, а второй и третий опубликованы в 1988г.

В 2001г. все три сборника стихов были изданы отдельной книгой. Она содержит также предисловие, написанное другом Салмана поэтом Гейсаром Аминпуром. Г.Аминпур провел подготовительную работу по изданию стихов и, кроме того, включил в книгу отдельным разделом произведения, которые были обнаружены позже и не вошли ни в один из сборников.

Стихи С.Герати - это произведения, созданные главным образом по принципам «ше'р – и ноу». В первом и втором сборнике имеется также некоторое количество газелей, рубаи и добейти. Крупных поэтических форм типа маснави поэт не писал, хотя отдельные его стихи довольно значительны по объему.

Салман Герати пришел в современную литературу на той поэтической волне, которая сформировалась накануне и во время революционного движения. Молодые, еще не обладающие достаточным художественным опытом литераторы, оказались тем не менее полны романтических представлений и революционного энтузиазма. А эмоциональный порыв среди них усилился еще и в период войны. Но даже среди них С.Герати отличался обостренным отношением к судьбе страны и беспокойством за ее будущее. В стихотворении «Дузах ва дерахт-и герду» («Ад и ореховое дерево») он восклицал:

О стоящее на лугу известное солнце
Родина моя!
О могущественнейшая притесняемая,
Я люблю тебя.
О благое великодушное солнце,

Смерть возле тебя [есть] жизнь.

О изящная поэма печали и радости (букв. улыбки),

О сильная скромница!

Мы стоим около тебя молодые и незапятнанные (89, 16).

Поэт превозносит матерей и отцов отчизны, верит в ее силы и возможности. Называя родину «притесняемой», он имеет в виду те испытания, которые выпали на ее долю. В то же время он не считает ее слабой, бессильной и образ «притесняемой» («мазлум») страны сопровождается эпитетами «таванатарин» - «могущественнейшая» или «нируманд» - « сильная».

С. Герати испытывает чувство гордости за стойкость и героизм родной земли. Все в ней, начиная от природы и кончая площадями городов, кажется ему гармоничным и достойным любви. Однако наряду с удовлетворением поэта охватывает и чувство скорби, вызванное несовершенством жизни в целом, отсутствием нормальных условий для существования человека и тем, что люди все еще не знают «улиц своих сердец».

С патриотических позиций С.Герати выступал в стихотворении «Пасох-и йек наме» («Ответ на одно письмо»). Оно является ответом на письмо, видимо, какого – то иранца, проживающего на Западе. Поэт в нем предстает защитником национального духа, достоинства, культуры. Он показывает Иран как страну благоденствия, в которой легко живется каждому человеку. При этом подразумевается, что на Западе в отличие от родины, все обстоит по – другому , и люди сталкиваются со множеством преград, которые невозможно или очень трудно устранить.

Постановка проблемы Запад – Восток для Ирана была не нова. Еще до исламской революции, как отмечалось, она находила отражение в трудах ряда авторов, и в частности у Джалала Ал-е Ахмада. С.Герати, конечно, не раскрывал теоретических аспектов проблемы, но направил стихотворение по уже намеченному руслу идеологического противостояния, несмотря на то, что не говорил об этом открыто.

Идеализация иранского общества, культурных достижений в пору социальных потрясений и меняющихся общественно – политических условий была вполне объяснимой. Тем более, что речь шла о молодом поэте, чьи взгляды формировались непосредственно под воздействием исторической обстановки. Его желание доказать правильность сделанного выбора преобладало над остальными и не всегда согласовывалось с существующими реалиями. Более критичным и конструктивным в этом смысле выглядело осознание роли индивида в сложных общественных процессах и возможность оказать на них влияние.

Хотя собственные силы С.Герати оценивал весьма скромно, тем не менее нравственный долг перед отчиной он ощущал ясно. Намек на это содержится в стихотворении «Дар айине-йи порсеш» («В зеркале вопроса»). Поэт называет себя в нем лишь «черной страницей в огромной тетради жизни», но самое важное – признает и свою вину за смерть любого шахида, за тех людей, которые погибли во имя процветания страны. Их поступки умножают светлые побуждения героя, нравственно очищают и растущее «пятно света» в его душе выглядит символом перерождения и готовности к действию:

Что я?

Одна черная страница

В огромной тетради жизни.

Учитель существования

Одно крупное пятно света

Нарисовал в моей душе,

Которое со смертью (букв. проводами)

каждого шахида,

Увеличивается (89, 70).

Понимая, что судьба отчины зависит не только от носителей власти, но и от каждого человека в отдельности, С.Герати призывал всех обозначить свою

гражданскую позицию. Он остро критиковал тех, кто выступал против общего дела и думал только о своих корыстных интересах. В стихотворении «Йек галам-и насаза бе мохтакер, горбатанилаллах» («Один бранящий ответ (букв. перо) спекулянту, ради Аллаха») показан образ спекулянта – обывателя, наживающегося на людских страданиях в трудные военные годы.

Поэт характеризует его, как «пастунешин-и хагир» - «презренный сидящий в кладовке», «наш'э-йи пул» - «опьяненный деньгами». Заставляя людей стоять в очередях, скрывая товар, он вредит другим, но и сам становится заложником собственной жадности и стремления к обогащению. По словам поэта, он как мышь не вылезает из кладовки, не понимает, что значит пройти по дороге солнечным днем, не чувствует радости подарка. Еще хуже то, что такой персонаж не единственный в своем роде, он принадлежит целому слою корыстолюбцев, проходимцев, обывателей, которых ничто, кроме своего благополучия, не волнует и которые наносят ущерб в масштабах страны, поскольку отвлекают от решения важнейших задач.

Автор уверен, что у подобных людей нет будущего. Народ, выстаивающий в очередях не только за продовольствием, но и для того, чтобы сдать кровь для раненых и записаться в ополчение, может вытерпеть многое. Но в конце концов народное негодование выплеснется наружу и сметет ничтожных людишек. И тогда пишет поэт, обращаясь к спекулянту:

Клянусь твоей смертью
Мы сорвем тебя с ветви бытия,
И тебя, подобно железной стреле,
Положим между кирпичами (89, 100).

Еще один отрицательный тип выведен в стихотворении «Таранеха-йи бе'сат-и сабз» (« Мелодии молодой пророческой миссии»). Он не спекулянт и не торгаш, а всего лишь сторонний, равнодушный наблюдатель. Но от этого он не выглядит более привлекательным или патриотичным, если учесть военные годы. Говоря о его

нежелании, что – либо делать для других, для решения единой задачи, поэт отмечает его полную никчемность и несостоятельность в качестве гражданина страны.

Равнодушие человека превращается в тот же порок, поскольку в минуту смертельной опасности, надвинувшейся беды фактически играет на руку врагу. Автор понимает это и с осуждением адресуется к подобным людям:

И на земле
Для распускания хотя бы одного цветка
Ты о чем – то думал?
Когда юг
Бомбили,
Ты на своей северной вилле
Для решения какой запутанной схемы
Из окна на море
Выглядывал? (89, 58).

Прямо противоположным «Йек галам-и насаза бе мохтакер, горбатанилаллах» и «Таранеха-йи бе'сат-и сабз» является другое стихотворение С.Герати «Ба афтаб-и самими» («С искренним солнцем»). Если в двух предыдущих случаях поэт осуждал отрицательные качества человека, то теперь речь идет о его положительных свойствах. Причем они обрисованы в виде некоей абстрактной благой сути, добра, существующего независимо от человека и в то же время постоянно находящегося рядом с ним.

Благо, намеченное в виде света, согласно поэту, сопровождает человека во всех его начинаниях. Оно находится и в мечети, и на крестьянском поле, и в автобусе, и на фронте, пронизывая всю сферу общественных и личных взаимоотношений. И хотя С.Герати хочет придать ему религиозный оттенок, указывая в последней строке, что оно скрыто в «аромате Мухаммадова цветка», тем не менее пафос стихотворения выдержан не в религиозном, пассивно –

созерцательном духе, а направлен на активное отстаивание общезначимых в социальном поведении индивида и его отношении к стране и обществу идей.

Освещая в «Ба афтаб-и самими» мотив добра с различных сторон, С.Герати затрагивает и политическую тему. Не только поступки и судьба человека, но и мировые процессы соизмеряются для него нравственными категориями. Сквозь призму конечного торжества добра и справедливости автор упоминает об афганских событиях, угнетенном положении народов Африки, борьбе палестинцев.

Такое сопереживание судьбе народов Азии и Африки находило отражение в послереволюционной поэзии Ирана. Об этом, к примеру, писали поэты Хасан Абади, Хамид Сабзевари, Махмуд Шахрохи и др. Верно замечает В.Б.Кляшторина, что «по традиции в стихах сохраняется мотив сопереживания, сопричастности различным аспектам социальной и политической жизни народов Азии и Африки, столь характерный для гражданской поэзии Ирана предшествующего периода, в частности 70-х гг.».

(16, 172).

Как о представителе стран «третьего мира», поэт заявляет о себе в стихотворении «Земестан-и гарни бистом» («Зима двадцатого века»). Оно распадается на две части, в первой из которых показывается облик отвратительных зверей, воплощающих мир капитала, его устои и экспансионистскую сущность. Автор прибегает к явно сниженным образам и литературным оборотам, которые по его мнению, лучше выражают творящийся в конце XX века произвол, возведенный в ранг государственной политики.

Во второй части властный центр, определяющий судьбы планеты, изображен в образе сгорбленного, дряхлого пенсионера, с которым «третий мир» разговаривает «языком винтовки». Поэт причисляет себя к лагерю обездоленных, демонстрирует свою солидарность с народами зависимых стран.

К вопросам политики С.Герати обращается и в стихотворении «Донйа дар батлаг-и тагаллоб» («Мир в болоте обмана»). Касаясь сути современной политики, он с точки зрения возросшего национального самосознания оценивает отношение

мировых держав к Ирану. С сарказмом отмечается то, как мир воспринимает состояние страны:

Голубятники, [являющиеся] профессиональными
политиками,
Бумажных голубей
Уже некоторое время
В небе мира запускают
И стараются,
Чтобы мир поверил [в то, что]
Раны Ирана исцеляются оливковой помадой (89, 90).

В духе проводимого Ираном внешнеполитического курса поэт вновь выражает поддержку действиям палестинцев, странам «третьего мира». Он пишет об уроках истории, отмечая ошибочность вторжение советских войск в Афганистан, порочность учения и прогнозов Маркса и Ленина, несостоятельность замыслов коммунистов. Поэт не скрывает политических пристрастий и направляет гнев против тех, кто решает участь мира и у которых «на столах вместо хлеба находится карта мира».

Несмотря на то, что вопросы истории и мировой политики занимали в творчестве С.Герати определенное место, ведущим для него оставался устойчивый интерес к внутривнутриполитическим процессам. И здесь он вполне объективно оценивал сложившуюся ситуацию. Если в стихах на патриотическую тематику было важно поднять значение родины в противовес внешнему вмешательству, не углубляясь в сложившееся положение внутри страны, то в социально направленной лирике С.Герати предпочитал критический подход к описываемым событиям.

С победой революции он, как и миллионы других людей, ожидал перемен. О самых важных из них написано в стихотворении «Гонче-йи наргес» («Бутон нарцисса»). Бутон нарцисса означает грядущие события. Также как бутон превращается в цветок, так и революция постепенно раскрывает свои возможности.

С ней связывались трепетные надежды, но больше всего, по мысли поэта, люди ожидали уничтожения угнетателей и установления общественной справедливости. С.Герати так и указывает в стихотворении, что «наша доля – ожидание». Однако уже через несколько лет после революции в стихотворениях «Замзаме-йи джуйбар» («Журчание ручьев») и «Эйд дар до негах» («Праздник в двух взглядах»), включенных в сборник «Дар-и бе хане-йи хоршид», настроения ожидания сменяются пониманием того, что по сути в социальном плане пропасть между различными слоями общества продолжает существовать. И то, что себе могут позволить одни, не могут сделать другие.

Этот мотив «одни и другие» наглядно раскрывается в «Замзаме-йи джуйбар». Стихотворение построено в форме диалога между сыном и матерью. Причем больше спрашивает сын, чем отвечает мать. А вопросы сына сводятся к тому, что, например, почему девушка по имени Хадидже не знает даже, где находится Тегеран, и не имеет средств, чтобы посетить гробницу имама Резы, а другая девушка по имени Шахла каждый месяц уезжает за покупками в Европу; почему на долю бедняги по имени Абдаллах выпадает труд, измеряемый джарибами,* а у какого – то Насир – хана - урожай с гектаров площадей и беспрестанный отдых.

С.Герати не дает ответа на поставленные вопросы, предполагая, что он и так очевиден. Для него важно подчеркнуть именно момент противостояния. К данному же приему он прибегает в стихотворении «Эйд дар до негах». По замыслу и композиционному решению оно сходно с такими стихотворениями известного поэта – сатирика Мухаммада Али Афраште, как «Ай гофти!» («Хорошо сказал!»), «Эйд-и карфарма ва эйд-и каргар» («Праздник хозяина и праздник рабочего»), в основе которых лежит социальный антагонизм. У С.Герати он выглядит не столь ярко, однако также доминирует в содержании.

Стихотворение распадается на две части, обозначенные как «первый взгляд» и «второй взгляд», в каждой из которых присутствует лирический герой. Через его восприятие, его «взгляд» показывается суть праздника. В первом случае для героя он заключается в привычном влечении, зовущем отца работать в поле, в старой отцовской накидке, перешитой матерью для сына, а второй случай или «взгляд»:

Цель же для Салмана, судя по его творчеству, оставалась неизменной: благополучие народа, страны. Правда, ее достижение становилось невероятно трудным. В одной из газелей, названной «Сарневешт» («Судьба»), есть такой бейт:

На сердце у меня тяжело от этих дней, мне грустно,
Между нами и достижением [цели] есть тысяча фарсангов
(89, 304).

Порой лирический герой не видит выхода, ему кажется, что вокруг одни камни, закрывающие путь. Они давят отовсюду, вызывая смятение в душе. И тогда он уходит в свой внутренний мир, обращается к чувствам, ища поддержки в любви и терпении.

Своеобразным отражением состояния поэта служит стихотворение «Галеш» («Пастух»)**. В образе пастуха С.Герати видит преломление чистых и естественных сил природы. Он уподобляет его «чистому зеркалу», характеризует как обладателя «огромного терпения», напоминающего в этом смысле пророка Аййуба.

Пастух, засыпающий на склонах гор, совершающий омовение в прозрачных ручьях, проходящий по свежей зелени лощин органично соединяется с природой, составляя с ней единое целое. Он достиг своих желаний, свободен и волен поступать так, как захочет. И такой образ жизни он обрел благодаря двум вещам. Словно невзначай, в конце стихотворения сообщается, что в хурджине пастуха находится аромат веры и кинжал. То есть опять же результат зависит от убежденности и активной борьбы, символом которой представлен кинжал.

В какой – то мере дополнением в идейном отношении к стихотворению «Галеш» является газель «Шоуг-и рахайи» («Стремление к освобождению»).

Газель также отражает душевное волнение С.Герати. Пытаясь указать путь, давая советы и наставления, он сам попадает в нелегкое положение, поскольку несет бремя ответственности за свои слова. Для него важно удержать занятую позицию, не отступить от убеждений. Поэтому в самые трудные минуты он обращается к сердцу, поддерживая его и призывая не поддаваться пессимизму. Подобно тому, как

Аллегорическая направленность сохраняется в стихотворении «Дар нима-йи ахерин мах-и бахар» («В середине последнего месяца весны»). Для реализации своего замысла поэт прибегает в нем к описанию смены дня и ночи. Но, разумеется, его интересует не временной интервал, а возможность связать образы дня и ночи с определенными представлениями и понятиями. Ночь обрисована как нечто страшное, при этом самого описания как такового нет, а используется опосредованное изображение, создающее облик неких «мужчин ужаса», связанных с ночью. С «ножом в ладони и руганью на губах», опираясь на «неподвижные копыя ночи», они способны вызвать лишь страх:

С глазами наглыми,
Подобно Даджджалу,***
С ножом в ладони и руганью на губах
На неподвижные копыя ночи
Опирались
Мужчины ужаса,
Мужчины страха и опасения (89, 203 - 204)

Сама ночь тоже боится наступления утра и появления солнца. Она всеми силами, хитростью и коварством оттягивает этот миг. Однако ее старания ни к чему не приводят, и солнце одерживает победу.

Аналогию с революционными событиями можно провести и в данном случае. Тем более, что автор употребляет образы земли, «ожидаящей дуновения утреннего ветерка», утра, восхваляющего «мужчину из рода солнца», людей, пребывающих в областях, будто «чужестранцы» и жалующихся на тяготы своего состояния. Но все же в «Дар нима-йи ахерин мах-и бахар» больше, чем в остальных стихах, проступает богатство содержания. Оно выглядит более емким, включая расширенное восприятие понятий добра и зла, воплощенных в образах дня и ночи. Стихотворение, кроме того, несет эмоциональный заряд, напоминая в этом смысле известное стихотворение Нима Юшиджа «Эй шаб» («О ночь»). И хотя у Салмана

нет описания душевных переживаний лирического героя, как у Нима, все же напряженность чувств у него ощущается.

Творческая деятельность Салмана Герати продолжалась всего несколько лет. Это был период первой половины 1980-х гг., ввергший страну в пучину сложных испытаний. Насыщенные событиями внешней и внутривосточной жизни первые послереволюционные годы не могли пройти незамеченными и остаться вне поля зрения литературных кругов. Свидетельством этому является идейно – тематическая основа литературы Ирана данного времени, в том числе поэзии, ведущие черты которой нашли отражение у С.Герати.

Разрабатывая социальную, общественно – политическую тематику, поэт обращал внимание на целый ряд вопросов. Характерные для послереволюционного периода мотивы и темы присутствуют в его лирике. Так, множество стихов о войне и шахидах содержится в третьем сборнике «Аз ин сетаре та ан сетаре». Он в основном предназначен юношеству, и поэтому имеет воспитательное значение. На примере шахидов поэт стремится внушить подрастающему поколению мысль о необходимости не только любить и ценить родину, но и уметь защищать ее, если придется с оружием в руках. В таких стихотворениях, как «Собх» («Утро»), «Дафтар-и наггаши» («Тетрадь для рисования»), «Пейам» («Послание»), «Хатере» («Память»), «Дастур» («Указание»), «Занг-и инша» («Звонок к сочинению») подчеркивается память о героях, остающаяся в сердцах; говорится о преимуществах их поступков, верности их святому делу и победе над врагом.

О шахидах есть стихи и в других сборниках. Они посвящены как конкретным людям, так и всем погибшим. Одним из самых лиричных произведений в этом плане является стихотворение «Сарбаз» («Солдат»), включенное в сборник «Дар-и бе хане-йи хоршид». В нем описывается один день из жизни семьи, лишившейся главы. Отец семейства погиб на фронте, но мать и сын все еще на что – то надеются. Мать выполняет повседневную работу, но иногда останавливается перед окном, тоскливо взирая на небо. А сын смотрит на фотографию отца, мысленно вопрошая вернется ли он, но сам же понимая, что это невозможно. Атмосфера печали царит в доме и отдается в душе персонажа. Но он все же живет романтической мечтой создать

«мост из стихов» к имени ушедшего отца, чтобы «пройдя по нему, можно было понять небеса».

Освещая тему шахадата и опираясь на уже ставшие традиционными мотивы, С.Герати не делал упор на трагической сути происходящего. Даже стихотворение «Сарбаз» у него лишено безысходности, а в таких стихах, как «Сарв-и кучек» («Маленький кипарис»), «Хаджле-йи сорх» («Красная спальня») выделяется не момент мученической смерти, а продолжающейся жизни. Особенно запоминается стихотворение «Фарда» («Завтра»), связанное с верой в будущее, ради которого погибли шахиды.

Подобный подход поэта соответствовал его общему мировосприятию, видению ситуации, происходящим событиям. В тяжелую пору для страны он с пониманием и надеждой оценивал окружающую обстановку. Его критическое отношение к действительности, к социальным проблемам содержало не просто признание отрицательного явления, но и предполагало в идеале его устранение. Поэтому его поэзия в большей степени пронизана оптимистичным звучанием.

Даже в газели «Нийаз-и махв шодан» («Потребность исчезнуть»), в которой преобладают мрачные нотки, последний бейт как бы перечеркивает общий тон, поскольку содержит призыв остаться и не отвергать реальность, символизируемую приходом весны.

Характерно, что описывая природу, С.Герати в подавляющем большинстве произведений предпочитал писать о весне, солнце (ср. с М.Сепанлу) и только одно стихотворение у него носит название «Пайиз» («Осень»). Наступление весны, пробуждение природы, утренний солнечный день уже создают приподнятое настроение. Оно охватывает героя, к примеру, в стихотворении «Сафар» («Путешествие»). «Сафар» посвящено, как указано в подзаголовке, простым жителям небольшого местечка Дарджан, затерявшегося среди гор Тонкабона. Но жизнеутверждающие обращения в нем имеют более широкий смысл и рассчитаны на массовое сознание.

Схожее мироощущение, желание помочь людям, вселить в них уверенность отражаются в таких стихах, как «Осаре-йи йек хасрат» («Экстракт одного

томления»), «Шарх-и маваред-и хассас» («Разъяснение чувствительных обстоятельств»), «Бахар ба то дерахтист» («Весна благодаря тебе дерево») и др. Чувства поэта ярко раскрываются в стихотворении «Парандеган миайанд» («Птицы прибывают»). Здесь он уже прямо заявляет о своих «напевах» и «песнях», полных ликования и надежды, и о том, что преподносит их людям:

Ликование своих напевов я оберегаю.
Иду я посреди солнца и людей.
И песни свои, которые полны надежды,
Я насыпаю в их карманы,
В их пустые корзины,
В их сердца.
И тетрадь своих улыбок
С людьми улиц и площадей
Перелистываю (89, 240).

Автор упоминает радостный, оптимистичный настрой стихов, и вместе с тем указывает на их общественную направленность. Они непосредственно связаны с людьми, сопричастны их жизни и сам поэт, будто находится рядом с ними.

Затрагивая актуальные для общества вопросы, С.Герати уделял в своей поэзии сравнительно небольшое место религиозной теме. У него есть, конечно, стихи в восхваление Всевышнего, пишет он и о имаме Али, событиях в Кербеле, имеются у него посвящения Хомейни, другим религиозным деятелям. Но в отличие, к примеру, от Ахмада Азизи, у которого целые сборники носят религиозный характер, С.Герати не углубляется в данную сферу, а как бы отдает дань духовным велениям времени.

Также немного у него стихов, в которых бы он говорил о личностных моментах, воспоминаниях, любви. Незначительная в количественном отношении эта часть поэтического наследия С.Герати, тем не менее заметна в художественном плане, демонстрируя разнообразие его творческого потенциала. Поэт в ней на время

отвлекается от течения событий и делает это без излишней суеты и ложной чувствительности.

Лирика его выделяется сдержанностью, спокойным камерным изложением. Она обладает также жанровой спецификой, представленная в основном газелями. Газель, как и рубаи, добейти, у него имеет большее сходство с классическими образцами. В то же время некоторые стихи, написанные в форме «ше'р-и ноу», содержат мотивы, которые более соответствовали бы, скажем, жанру рубаи. Таково стихотворение «Харф» («Буква»). Мотив бренности существования, отраженный в нем, напоминает некоторые рубаи Омара Хайама, а использование его на небольшом «поэтическом пространстве», усиливает сходство:

Как [всегда] внезапно,
Падающая (букв. незрелая) звезда
Быстро, подобно [удару] грома,
Безжалостно расцвела на небе и сказала:
«Жизнь – лишь мгновение
[Между] появлением
И исчезновением.
И при этом
Наше дело – расцвести и все».
Сказала и превратилась в прах (89, 280).

Любопытно, что на протяжении нескольких строк, мотив раскрывается дважды. Сначала с помощью изобразительного ряда, т.е. «падающая звезда» сравнивается с быстротечностью жизни, а затем «словесно»: мысль повторяется в словах звезды о том, что «жизнь – лишь мгновение». Тот же мотив отражается и в ряде других стихов, в том числе «Зендеги» («Жизнь») из сборника «Дар-и бе хане-йи хоршид»****. Однако проступающая через него, а также иные показатели, включая жанровые, связь с традицией не получает дальнейшего усиления, поскольку поэзия С.Герати нацелена все же на современную проблематику. Умозрительные

рассуждения или безадресные послания его интересуют не так, как конкретика происходящего.

Это сказывается и в использовании изобразительных средств и приемов. Выражения типа «весна – зеленое удивление в глазах земли» в его стихах встречаются не часто. Он вообще не был сторонником насыщения поэтических строк неадекватными образами и фигурами, а предпочитал ясный, вразумительный стиль и посредством двух – трех штрихов добивался желаемого эффекта. С этой целью поэт часто прибегал к уже отмечавшемуся приему противопоставления, который давал возможность как на уровне отдельной единицы стиха, так и по ходу текста в целом достигать остроты художественного воздействия.

Даже ставшие привычными в современной поэзии образы «зеркала» или «света» с мистическим подтекстом у него обретали значение совести и чистоты поэта перед окружающими людьми, что для него имело решающее значение.

Салман встретил смерть молодым человеком, не успев реализовать многое из своих замыслов. Об этом говорят его неоконченные стихи, заметки, найденные уже после его кончины. По свидетельству Г.Аминпура, отдельные его записи были обнаружены на разрозненных листках; некоторые стихи содержали по несколько черновых вариантов (см. 89, 11), над которыми он, по всей видимости, продолжал работать. Но и то, что он завершил, то, что оставил после себя, является частичкой литературной жизни страны и органично входит в состав современной персидской поэзии.

ГЕЙСАР АМИНПУР

Гейсар Аминпур – один из известных поэтов конца XX начала XXI века в Иране, с чьим именем не в последнюю очередь связывают рост «революционной литературы» (адабийят-и энгелаби»). Иранские исследователи относят его к числу «основных голосов» этого периода *. Он, несомненно, обладает своим стилем, характерной манерой письма, взглядом на окружающее, хотя в начальный период творчества, по мнению некоторых исследователей, испытал влияние таких иранских авторов, как Тахере Саффар-заде, Али Мусави Гармаруди, Мансур Оуджи и др. (см. 84, 32).

Гейсара Аминпура можно назвать пронизательным, чутким художником, эмоционально воспринимающим мир, искренне реагирующим на происходящее и в то же время передающим свои чувства и переживания, настроение в ненавязчивой для читателя форме, сохраняя одновременно естественность и убедительность изложения. В какой-то степени стиль его напоминает поэзию Сохраба Сепехри, но при этом Г.Аминпур не принимает вещи такими отвлеченными и абстрактными, не стремится уйти от насущных проблем, как его более старший современник, а вполне осознанно определяет собственную позицию, высказывая отношение к важнейшим для судеб страны и общества событиям, старается найти свою нишу в противоречивой и разноликой общественной среде.

Часто стихи Г.Аминпура, подобно стихам других поэтов, обнаруживают тяготение к аллегоричности, иносказанию, но в любом случае он придает им тонкую, строгую форму. Как отмечает поэт и ученый Абдалджаббар Какаи, слово в творчестве Г.Аминпура обладает логикой и красотой (см. 84, 32).

Писать стихи Гейсар начал довольно рано, однако в полной мере его способности раскрылись уже после исламской революции. Он родился в 1959г. в Дизфуле. Здесь прошли его детские годы, и здесь же в родном городе он получил начальное образование. Затем для продолжения обучения Гейсар отправился в Тегеран и поступил в Тегеранский университет **. Учился он успешно, отличаясь любознательностью и стремлением узнать как можно больше. Его интересы были

самыми разнообразными. Он изучал ветеринарию, занимался социологией, но в конце концов понял, что настоящее его призвание – литература, поэзия.

О том, когда появились первые его стихи, Г.Аминпур умалчивает. Будучи по натуре скромным человеком, он не любит распространяться о себе и своей поэзии. И как-то даже на просьбу одного из издателей рассказать о своей биографии он ответил шутливым отказом (см. 37, 6). Тем не менее в сборнике избранных стихов, изданном в 2001г., приводятся ответы поэта на несколько вопросов, касающихся его творчества. Любопытно, что на вопрос о том, какова точка отсчета его поэзии, он ответил следующее: «Если точку вы принимаете за место пересечения двух линий, то, возможно, точка отсчета поэзии соответствует месту пересечения линии воображения с линией чувства, если вообще воображение и чувство можно определить как линию. И я не знаю, в котором часу и когда эти две линии пересеклись, и от их пересечения вспыхнул стих» (37, 24 - 25).

Эта красивая фраза, к сожалению, не содержит конкретной информации, но тем не менее известно, что еще учась в университете, Г.Аминпур часто обращался к художественному слову и что во время революции было написано одно из самых известных его стихотворений «Хадис-и хадесе» («Рассказ о событии»). Как и многие другие авторы, Г.Аминпур не мог не откликнуться на события, происходящие в стране в 1978 - 1979гг. Его стихотворение является гневным обращением к властелину, презревшему справедливость и правосудие. И хотя властелин не назван по имени, но не трудно догадаться, что речь идет о тогдашнем шахе Ирана, Мухаммаде Реза Пехлеви, правлению которого и был положен конец исламской революцией.

Обличая, с одной стороны, носителя власти, правящие круги, поэт, с другой, - обращал свой взор к тем, кто боролся с правящим режимом и добился своей цели. Она была достигнута ценой многочисленных потерь, тяжелых испытаний, но люди верили в правое дело и были готовы к решительным действиям.

Революция в Иране, дав толчок развитию «революционной литературы», оказала самое непосредственное влияние на появление ее составной части – поэзии шахадата. Тема мученической смерти за идеалы революции, а впоследствии, с

началом ирано-иракской войны, за родину, за народ на долгие годы стала одной из основных в литературе, охватывая ее значительный пласт.

Объединенный тематическим единством, данный пласт все же не выглядел однородным явлением. Поэзия шахадата различалась по своей выразительности, силе воздействия, открытости отдельных стихов, описательным компонентам. К примеру, Махмуд Шахрохи или Бахман Салехи предпочитали ясный, «наступательный» стих, а Гейсар Аминпур скорее склонялся к камерности, лиричности изложения. В стихотворении «Эттефаг» («Случай») он не употребляет даже слово «шахид», а дает лишь намек, на него:

Упал,
Подобно листку.
Тот пожелтевшим
падает(букв. тот случай происходит
желтым).

Упал,
Подобно смерти.
Та проявляется в
холоде.

Но
Был он молодым и теплым, когда
упал (37, 138).

В этом стихотворении, видимо, говорится о молодом человеке, вступившем, как и тысячи других юношей, на арену политической борьбы. Он отдал свою жизнь за революцию, стал шахидом. Свой подвиг он совершил без громких слов, тихо уйдя из жизни. Но от этого драматизм ситуации только усиливается. К тому же Г.Аминпур поддерживает его и поэтическими средствами, чисто зрительно, прибегая к противопоставлениям: «пожелтевший листок - молодой (букв. зеленый) человек», «холод смерти – тепло тела».

Теме шахадата посвящены у поэта ряд стихов, такие как «Рах-и натамам» («Неоконченный путь»), «Бейт-и хосн-и хетам» («Бейт с благополучным окончанием») и др. Но в отличие от «Эттефаг» они трактуют шахадат уже не столько применительно к революции, сколько к военной обстановке. Г.Аминпур и в них, в особенности в «Рах-и натамам» немногословен, использует небольшой арсенал изобразительных средств, подчеркивая сам факт совершаемого действия.

Естественно, что с началом ирано-иракской войны, поэзия шахадата стала стремительно развиваться. В то же время появилось множество произведений, посвященных в целом военной тематике. В них описывались не только подвиги шахидов, но и другие аспекты войны, ее трагические, разрушительные последствия.

В силу понятных причин военная поэзия отличалась высоким патриотическим накалом, целеустремленностью, героическим пафосом. Ее характерные черты нашли отражение в подавляющем большинстве произведений на военную тему. Однако не многие из них могут быть признаны удачными с художественной точки зрения. В этом смысле перу Г.Аминпура принадлежит одно из наиболее запоминающихся произведений, а именно: «Ше'р - и барайи джанг» («Стих для войны»). Причем, поэт создал два стихотворения, одинаково озаглавив их. Первое было закончено в 1980г., т.е. в самом начале войны, а второе появилось годом позже.

Оба произведения довольно большие по объему и написаны в форме «ше'р-и ноу». Выступая под одним названием, созданные на одну и ту же тему, они могут в принципе рассматриваться как составные части единого произведения. Хотя каждое из них несет отдельную смысловую нагрузку, имеет конкретную задачу, объединяет их, помимо прочего, общая поэтическая установка.

В первом стихотворении поэт рассказывает о военных буднях родного города Дизфуля. Здесь отчетливо проявляется описательный элемент, стремление не просто высказать отношение к войне, а привести детали, сцены, характеризующие ее страшный лик. Автор включает в произведение натуралистические подробности: он пишет о мужчине, лишившемся руки, о мальчике, которому оторвало голову в

результате взрыва и т.д. В таких фрагментах поэтическая речь приобретает черты прозаического изложения. Г.Аминпур просто описывает то, что видел собственными глазами и избирает с этой целью наиболее удобную форму.

Все события в стихотворении разворачивается на фоне ночи. Она выступает символом мрачного, темного начала, ассоциирующегося с врагом. Каждая ночь для жителей города таит нечто страшное и они не знают, станет ли она последней в их жизни. Тем не менее, несмотря на смертельную опасность и охватывающий их страх, жители полны решимости добиться победы.

Основная мысль, которая проводится в первом стихотворении или части заключается в том, что следует отложить перо, взяться за более действенное оружие и, если надо, погибнуть на войне.

Вторая часть начинается с того, что поэт упоминает о том, как сложил стих о войне, но он не передает всей военной атмосферы. Автор приходит к выводу, что нужно не смотреть на войну издали, не передавать чьих-либо слов о ней, а необходимо самому побывать в гуще событий, пережить их, почувствовать, что же на самом деле представляет собой война.

Во второй части также приводятся отдельные эпизоды из жизни города военной поры, упоминается о реальных событиях, в частности о гибели тринадцати молодых людей в мечети Наджафийе в Дизфуле, о беседах с жителями. Но в отличие от первой части описательный элемент в тексте не довлеет.

Поэт хочет взглянуть на суть происходящего, понять причины убежденности и веры людей. Его чувства во второй части не так обострены; он предстает хладнокровнее, словно уже разобравшись с окружающим. В словах его больше рассудочности, спокойствия человека, выстрадавшего горе. И тем весомее звучит его вывод, идентичный с идейной направленностью первой части:

Надо идти на войну
С любым оружием, какое попадет
С копьем, с пером

[И даже] ни с чем!

[Но] надо идти на войну... ***.

Сложная обстановка послереволюционной поры в Иране, совпавшая с началом войны, требовала от литературы, в том числе поэзии, вполне однозначного и динамичного отображения. К тому же многие поэты были молоды, принимали непосредственное участие в событиях, все перипетии внутривосточной жизни проходили перед их глазами и реакция на них не заставляла себя долго ждать.

Г.Аминпур в это время, такой же молодой поэт, живо интересуется происходящим, проявляет гражданскую и творческую активность. В 1980-е годы он в основном переключается на литературную работу. Начав трудовую деятельность еще в студенческие годы, занимаясь каллиграфией, рисованием, пробуя себя на театральном поприще, он после исламской революции старается не растрчивать сил. Но все же творческую работу он совмещает с деятельностью сотрудника отдела культуры при Управлении исламской пропаганды, а впоследствии вместе с друзьями основывает журнал «Сорунд-и ноуджаван» («Молодой вестник»)****. .

Стихи, которые Г.Аминпур пишет в самом конце 1970 начале 1980-х годов, издаются в 1984г. в сборнике, получившем название «Танаффос-и собх» («Дыхание утра»). Он включает стихи как в традиционной форме, так и «ше'р-и ноу». В том же году выходит еще один сборник «Дар куче-йи афтаб» («На улице солнца»), представляющий собой собрание рубаи и дубейти.

Как в первом, так и во втором сборнике есть произведения разного содержания. Но одна черта в них примечательна и заключается в том, что в них присутствует действенное начало. В таких стихах, как «Галу-йи шоуг» («Горло влечения»), «Джографйа-йи вирани» («География разрушения») и др. ощущается желание поэта что-то предпринять, не сидеть сложа руки. В них отражаются бодрые нотки, несмотря на тяжесть ситуации. Так, в одноименном рубаи из сборника «Дар куче-йи афтаб» он пишет:

Во сне ночи я обнаружил яркую звезду,
В танце миража нашел воду.
Эту тетрадь, полную напевов, днем
Нашел на улице солнца (37, 162).

«Яркая звезда», «вода» среди «миража», наконец «улица солнца»- это символы добра и надежды, которые поэт образно распространяет на окружающее. Недаром и саму тетрадь стихов он находит днем, при солнечном свете, противопоставленном, как и «яркая звезда», мраку ночи.

В 1980-е годы к Г.Аминпуру приходит известность, особенно усилившаяся после того как в 1989г. сборник «Танаффос-и собх» вместе со сборником стихов «Хамсада ба халг-и Эсмаил» («В созвучии с голосом (букв. горлом) Исмаила») поэта Хасана Хусейни, удостоился премии имени Нима Юшиджа. Она была приурочена к 30 годовщине со дня смерти Нима и учреждена Культурным фондом по развитию искусства (см. 95, 28).

К началу 1990-х годов было опубликовано еще несколько произведений Г.Аминпура. В их числе книги стихов «Месл-и чешме, месл-и руд» («Подобно источнику, подобно реке»), «Бе гоул-и парасту» («По словам ласточки»), «Голха хаме афтабгардананд» («Все цветы - подсолнечники»), поэма «Зохран-и руз-и дахом» («Полдень десятого дня») а также два прозаических сборника: «Туфан дар парантез» («Буря в скобках») и «Би бал паридан» («Летать без крыльев»).

Поэма «Зохран-и руз-и дахом» была также отмечена общественностью и признана в 1989г. одним из лучших произведений для юношества в области поэзии. К тому же журнал «Соруш-и ноуджаван» включил ее в ряд наиболее примечательных произведений, написанных в течение десяти лет, следовавших за исламской революцией (см. 95, 28).

Данное десятилетие для поэта вообще оказалось плодотворным. Помимо чисто количественных показателей, его поэзия выделялась тематическим богатством,

использованием различных жанров, поэтических приемов, художественных средств. Несмотря на идеологическое давление, строгость военного времени, Г.Аминпур не замыкается в жестких рамках, а обращается к интересующим его вопросам. При этом он одинаково хорошо создает как традиционные стихи, так и «новую поэзию». По словам исследователей, он «новый» и традиционный стих располагает рядом и постоянно сохраняет соразмерность в их употреблении (см. 39, 370). Поэт прибегает к возможностям обоих направлений, но все же «ше'р-и ноу» влечет его больше и ей принадлежат более удачные поэтические разработки.

Г.Аминпур всегда нацелен на творческий поиск. Испытав в начальный период своей деятельности влияние старших товарищей по перу, он затем проявляет самостоятельную инициативу. Это не означает, что творчество его развивалось в отрыве от общих процессов, идущих в литературе. Поэт опирался на существующие традиции, бережно подходил к имеющемуся художественному опыту. Его поэзия естественно вписывалась в общую панораму литературной жизни, обнаруживая сходство и различие с творчеством разных авторов. Иногда его стихи перекликались с другими произведениями, но и тогда он придавал им своеобразную окраску. Это относится, в частности, к стихотворению «Сатрха-йи сефид» («Белые строки»).

Уже название содержит достаточно ясное указание. В данном случае Г.Аминпур обратился к известному стихотворению Сохраба Сепехри «Хам сатр, хам сепид» («И строка, и белая») из сборника «Ма хич, ма негах» («Мы – ничто, мы – взгляд»). Однако такое обращение – не попытка создания столь хорошо знакомого из истории персидской литературы подражания – назире. Автор не ставит перед собой подобной задачи. Скорее, это просто поэтическая реакция, вызванная стихотворением С.Сепехри.

В «Сатрха-йи сефид» Г.Аминпур не затрагивает глобальных тем; в отличие от С.Сепехри стихотворение у него не носит программного характера, связанного с религиозно-философским бытием индивида. Он выстраивает произведение как небольшой эпизод из жизни седеющего, прожившего годы человека, адресующегося к своему собеседнику. Тот, кстати, не назван, более того разговор вообще может быть виртуальным; герой лишь

вспоминает какой-то миг, ведя мысленную беседу. И в качестве собеседника, вероятнее всего, выступает его любимая:

Слово к слову,
Строка к строке,
Страница к странице,
Глава к главе
Локоны мои седеют,
Подобно тому, как [заполняясь] строками,
Страницы тетради моей чернеют.

Хотела ты со всем терпением
Светлые, седые волоски
По прядям сосчитать.
[Но] я сказал тебе, что твои нежные руки
[Уже] в начале пути
устанут.

Я сказал тебе: «Другой путь
избери».

Перелистай мою тетрадь
Точка к точке,
Буква к букве,
Слово к слову,
Строка к строке.
Стихи моей тетради
Сосчитай, [словно] волосок к волоску (37, 99).

Изящное по форме стихотворение Г.Аминпура проникнуто спокойствием духа и одновременно нежным и трогательным чувством. В основе «Сатрха-йи сефид» лежит развернутое сравнение прожитой жизни с тетрадью, заполненной стихами.

Понятие жизни как раз составляет точку соприкосновения обоих произведений. Но если у С.Сепехри оно приобретает масштабное звучание, то у Г.Аминпура носит сугубо индивидуальную окраску. Его лирический герой упоминает лишь свою судьбу, свой жизненный путь, обозначенный стихами в тетради.

Связь с С.Сепехри у поэта прослеживается и в других стихах. Причем она может проявляться не просто по ходу изложения, но и проступать на уровне отдельного бейта или мисра. В стихотворении «Рафтан, расидан аст» («Идти означает достичь») у него есть полустишие, созвучное с названием сборника «Ма хич, ма негах». У Г.Аминпура полустишие выглядит следующим образом: «Ма хич нистим, джоз сайеи зе хиш» («Мы – ничто, кроме как своя тень») (37, 131).

Обыгрывая образ С.Сепехри, Г.Аминпур последовательно разрабатывает его на протяжении всего текста, благодаря чему конкретная взаимосвязь переходит в иную плоскость. Мистическая трактовка, составляющая исходную точку образа, получает подтверждение почти в каждом бейте у Г.Аминпура, и в целом стихотворение воспринимается в суфийском контексте. А это уже означает, что автор, воспользовавшись художественным образом, не стал его изменять или улучшать по сравнению с прототипом, а актуализировал произведение в более крупных рамках мистической поэзии, занявшей большое место в послереволюционной литературе.

У Г.Аминпура есть целый ряд стихов, посвященных мистической тематике. Помимо «Рафтан, расидан аст», это такие стихи, как «Газал-и мохал» («Нереальная газель»), «Танха то мимани» («Только Ты остаешься»), «Нокте» («Суть»), «Раз» («Тайна»), «Арезу-йи ашеган» («Мечта влюбленных»), «Мехмани» («[Прибывание] в гости») и др. В них представлены мотивы отрешенности от жизни, поиска Друга, ложности индивидуального существования и истинности бытия Всевышнего. Но прежде всего, конечно, это мотив любви к Богу, определяющей все помыслы и желания человека.

Любовь у поэта – всеохватное чувство. Его лирический герой связывает с ней судьбу («Газал-и мохал»); внезапно возникнув, она поглощает его естество, заставляя забыть о себе («Харфи аз нам-и то» - «Буква из Твоего имени»); как

истинно влюбленный герой страдает, но готов претерпеть все ради любви («Газал-и делтанги» - «Газель печали»).

Безусловно, любовь не всегда носит в поэзии Г.Аминпура мистический характер. У него есть стихи, в которых она предстает как земное чувство. В «Аваз-и ашегане» («Любовная мелодия») он описывает вполне естественное состояние человека, пережившего любовное влечение и с тихой печалью упоминающего прошедшие дни.

Они оставляют не только приятные воспоминания, но и горький осадок разлуки в сердце героя.

Вне зависимости от восприятия любви Г.Аминпур вообще подчеркивает ее роль в жизни человека, что находит отражение в газели «Агар эшг набуд» («Если бы не было любви»). И любопытно, как поэт связывает с ней собственную судьбу. Об этом он пишет в одном из стихов, содержащих всего четыре строки:

И гаф
Последняя буква любви.
Там, где имя мое
начинается ! *****.

Говоря о мистической теме в поэзии Г.Аминпура, необходимо отметить также его «Ней-наме» («Книга свирели»). Как следует из названия, - это попытка переложения знаменитого вступления - «Ней-наме», к «Маснави» Джалал ад-Дина Руми. Сам поэт пишет в начале стихотворения о том, что «хорошо бы сложить другое (т.е. новое – М.К.) ней-наме» (38, 165). Его произведение выглядит как дань художественной традиции, желание наметить связь своей поэзии с классической литературой.

У Г.Аминпура, конечно, нет той поэтичности языка, глубины смысла, как в «Маснави». У него сохранились лишь отдельные отзвуки вступления к поэме Руми. Обратившись к мотиву разъединения индивидуальной души со всеобщей, нашедшему отражение в «Маснави», он предпочитает не вникать в суть вопроса, а

передает только общий настрой изложения, упоминая о трудностях «пути свирели», о разнообразии ее звуков, о том, что она ведет с собой «караван сердец» и является лекарством для каждого «опечаленного сердца». Поэт вновь возвращается к значению любви, глашатаем которой теперь уже выступает свирель.

В 1980-х годах творческие устремления Г.Аминпура были довольно разнообразны и в следующем десятилетии они дополнились новыми чертами. В этот период поэт продолжает публиковаться. Так, в 1993г. увидел свет сборник стихов «Айинеха-йи нагахан» («Неожиданные зеркала»). Он состоит из двух частей, названных «дафтар» («тетрадь»), и включает стихи, написанные на протяжении 1985 – 1992гг. В 1999г. был опубликован сборник избранных стихов, который позже в 2001г. вышел уже четвертым изданием. В него наряду со старыми произведениями, вошли и новые стихи.

Творчество Г.Аминпура в 1990-х годах отличается большей зрелостью суждений, верностью жизненных наблюдений. В нем появляются несвойственные поэзии ранних лет мотивы разочарования в окружающем мире, неудовлетворенности и досады, социальные нотки. Верный своему стилю поэт не высказывается открыто, а прибегает к завуалированности форм, намекам и иносказанию. Он описывает и собственное состояние, в котором преобладает усталость, неверие и обида. В стихотворении «Бе айин-и дел» («По правилу сердца») поэт пишет:

От каждого, кем я пленился, видел лишь огорчение.

Там, где я посадил цветок, сорвал колючку (37, 50).

Показательна газель «Хастеам аз ин кавир» («Устал я от этой пустыни»), в которой наглядно проступает специфика авторского мироощущения. Поэт создает мрачную картину пустыни, угнетающе действующую на героя:

Устал я от этой пустыни, этой слепой и старой пустыни,

От этого беспричинного падения, этого неотвратимого

низвержения (37, 113).

Герой изнемогает в неблагоприятном пространстве, застойность и безжизненность которого передаются эпитетами «кур» - «слепой» и «пир» «старый». В нем даже «небо бесцельно» и «ветры не дуют никуда». Тяжелая атмосфера влияет на мысли и чувства; он страстно хочет вырваться отсюда и свои надежды связывает с неким странником, к которому обращается с такими словами:

Это ты [находишься] по ту сторону ограды (букв. прутьев)

свободным,

А это я, по эту сторону ограды, - плененный.

Уставшую руку мою, словно ребенка возьми.

Уведи меня с собой, устал я от этой пустыни! (37, 113).

Пустыня служит у поэта олицетворением общественной среды. Он не критикует ее прямо, не высказывает осуждения, тем более далек он от ведения борьбы. Но в нем зреет протест, и свое состояние в этой среде он оценивает как состояние пленника, пребывающего за оградой.

Схожие мотивы и настроение отражаются в другой газели Г.Аминпура «Лахзехайи кагази» («Бумажные мгновения»). В ней он также говорит об усталости, неоправданности ожиданий:

Устал я от надежд, надежд в лозунгах,

От стремления к ложному полету, от метафорических крыльев,

От денного и ночного повтора бумажных мгновений,

От архивных воспоминаний, управленческой жизни (37, 46).

Все вокруг вызывает неприятие поэта. Ему кажется, что «skonфуженные взгляды», «огрубелые глаза», «ущербные улыбки» - лишь следствие неправильной организации дел. Само времяпрепровождение выглядит бездумным. И главное – он

утрачивает веру в то, что это положение когда-нибудь изменится. Пессимизмом окрашены последние бейты газели, в которых предрекается бесславный конец несбывшимся надеждам.

Трудно судить о том, какие именно надежды подразумеваются. Говорится ли о каком-то личностном, индивидуальном состоянии или имеется в виду страна, последствия революции. Такая неопределенность не оставляет возможности для точного толкования. Ясно проступают только душевное волнение, смятенность автора. И своеобразный выход из данного состояния намечен в стихотворении «Рафтар-и ман адист» («Мое поведение – обычно»). Оно является почти прозаическим изложением, напоминая рассказ. Герой сообщает, что у него тихая, ничем не примечательная судьба, но иногда наступают дни, когда его поведение отличается от обычного и даже друзья замечают разницу:

Мое поведение – обычно,
Но я не знаю почему
В эти дни
Друзья и знакомые,
Все, кто видят меня,
[Уже] издали говорят:
«В эти дни, словно
У тебя другое самочувствие» (37, 76).

Это время знаменательно для героя. Он чувствует, что в нем происходят какие-то перемены, нарушается привычный распорядок и ритм; он ощущает себя как бы в ином измерении. Реальное пространство остается в стороне. Воображение уносит его ввысь, к облакам. Он пребывает в некоем мифическом месте, далеко от проблем земного мира и откуда происходящее видится в другом свете. Но затем все проходит, и жизнь возвращается в привычное русло.

Метаморфоза, происходящая с героем, - это еще одна попытка художественного сознания вырваться из повседневности и соприкоснуться с полновесным бытием и радостью существования. Действительность оставляет мало возможностей и желаний вмешиваться в нее, и собственная фантазия оказывается лучшим выбором.

Г.Аминпур хорошо понимает сложную роль поэта в современном обществе. Идеологические критерии часто преобладают над чисто художественными моментами, и автор должен найти в себе силы, чтобы отстаивать свое мнение. К его голосу прислушиваются, с ним считаются, что накладывает на его плечи дополнительные обязанности.

Избранный путь выглядит трудным и опасным. В воображении Г.Аминпура он сродни канату, протянутому над двумя пропастями, а наилучшим примером, по крайней мере в личном отношении, поэт считает канатоходца, которому уподобляет себя в стихотворении так и названном – «Бандбаз» («Канатоходец»):

Я облакотился
на воздух.
С шестом для равновесия
На канате в небе
Я стою
На краю двух неожиданных пропастей:
Неожиданности звука,
Неожиданности тишины.
Под моими ногами
Пасть долины низвержения
Остается.
Поневоле
Со звуком тишины
И навсегда
По перешейку меж двумя пропастями
Я иду.

Две пропасти: звука и тишины по сути определяют жизненные установки любого автора. Они фактически передают непростые взаимоотношения художника и общества и имеют выход на широкий спектр вопросов идеологической, общественно-политической, эстетической направленности. Каждый автор может соизмерять с ними различные аспекты своей деятельности. Речь в данном случае идет об индивидуальных интересах, ясности и четкости намерений, решении поэтических задач и т.д. Что касается Г.Аминпура, то он, несмотря на то, что находится, по его же словам, между «звуком» и «тишиной», основное свое предназначение видит в первую очередь в том, чтобы писать, создавать стихи.

Его творчество представляется заметным явлением в современной поэзии Ирана. Оно соединено с ней множеством неразрывных уз как в плане идейно-тематического содержания, так и художественной формы. Общие процессы в области литературной преемственности, взаимосвязей, формирования поэтической среды оказывают влияние на Г.Аминпура. Вместе с тем он сохраняет свое видение действительности, реализуя его в присущей ему изящной и запоминающейся манере.

АЛИ РЕЗА ГАЗВЕ

Али Реза Газве относится к той плеяде иранских поэтов, которые принимали непосредственное участие в формировании «революционной литературы». Он занялся поэзией примерно в то же время, что и Салман Герати, Гейсар Аминпур, Саэд Багери, Исмаил Амини и многие другие. Это было начало 1980-х годов, оставившее неизгладимый след во всех сферах общественной жизни страны, в том числе и литературе, с которой поэт связал свою судьбу.

Он родился в 1964г. в городке Гармсар, расположенном примерно в ста километрах от Тегерана. Начальное образование получил здесь же, а после окончания в 1981г. школы поступил на юридическое отделение Кумского университета. Впоследствии уже в Тегеранском университете он завершил магистратуру по специальности – «литература».

Трудовую деятельность А.Газве начал в качестве литературного сотрудника издательского отдела Центра искусства и культуры. Одновременно он вел специальную рубрику под названием «Бешеноу аз ней» («Услышь от свирели»)* в газете «Эттелаат». Материалы данной рубрики печатались примерно раз в неделю и имели литературно-художественную направленность.

Работа в Центре искусства и культуры продолжалась до 1998г., а затем он был командирован в иранский культурный центр в Таджикистане. Пробыв около двух лет в Душанбе, А.Газве возвратился на родину и был назначен на должность начальника отдела литературы управления культуры Тегеранского муниципалитета, а также стал культурным советником по Таджикистану в правительственной организации Ирана по культуре и исламским связям. (Сазман-и фарханг ва эртебатат-и эслами).

Занимая различные должности, А.Газве не забывал литературное творчество. Помимо поэзии, его привлекала исследовательская деятельность, журналистика. Так, к примеру, за время пребывания в Таджикистане по долгу службы он часто ездил по стране, встречался со многими людьми, был знаком с деятелями

литературы и культуры Таджикистана. Результатом увиденного, накопленного богатого материала стала его книга «Хоршидха-йи гомшоде» («Потерянные солнца»), представляющая собой исследование современной таджикской поэзии.

Любопытные факты и наблюдения содержит другая его книга «Гадам задан дар каламат» («Прогулка по словам»). В ней помещены беседы А.Газве с именитыми и молодыми литераторами, поэтами; интервью, которые он брал у местных и зарубежных авторов. В этих беседах и интервью получили отражение актуальные вопросы персидской и ряда других восточных литератур, связанные с историей и современным состоянием художественной словесности, влиянием общественной среды на мировоззрение художника, его ролью в происходящих процессах; содержатся интересные воспоминания таких поэтов, как Мушфиг Кашани и Хусейн Исфаили, приведены суждения поэта и литературоведа Абдалджаббара Какаи и поэта Рахмата Мусави о национальном характере иранской культуры и др.

А.Газве является также автором путевых заметок, сделанных им во время хаджа и опубликованных под названием «Парасту дар гаф» («Ласточка на горе Каф»), и воспоминаний о войне, получивших название «До рак'ат-и эшг» («Два риката любви»). Однако нас прежде всего интересуют его поэтические произведения. Создававшиеся еще в 1980-е годы и публиковавшиеся на страницах периодики стихи впервые вышли отдельным изданием в 1990г. Это была первая книжка автора «Аз нахлестан та хийабан» («От пальмовой рощи до улицы»). Она сразу же получила признание в читательской среде и, начиная с 1990г. выдержала пять изданий; неоднократно она удостоивалась также различных премий.

За первой весьма удачной публикацией последовали другие. На протяжении 1990-х годов А.Газве издал еще два сборника стихов: «Шибли ва аташ» («Шибли и огонь») (1994г.), избранные стихи (1998г.) и поэму «Ин хаме Йусеф» («Все это [черты] Юсифа») (1997г.). Последний его сборник «Эшг алейхоссалам» («Любовь, да будет мир с ней!») вышел из печати в 2002г.

Уже в первом сборнике проступили характерные черты стихов А.Газве – их лиричность и задушевность, особенно присущие его газелям. Вместе с тем он является, как и Салман Герати, одним из приверженцев поэзии общественного

звучания, обозначаемой в персидском литературоведении, как «ше'р-и эджтемай» («социальная поэзия»).

Социальные мотивы, критический настрой отразились еще в добейти и рубаи поэта, с которых, собственно, и начиналось его творчество. А.Газве сохранил формальные показатели этих жанров, обыграл в некоторых случаях традиционные для них темы тленности бытия, отрешенности от жизни, непостоянства мира. Однако даже через них ощущалось отношение его к современной действительности, к среде, в которой он остался непонятым и чужим:

Никто не узнал слов нашего сердца,
Не узнал цены нашего сообщества.
Кроме бури, никто в городе чужбины
Не узнал приметы нашего жилья (80, 49).

Ряд добейти и рубаи поэта посвящен теме шахадата. А.Газве сам был участником войны и знал о ее тяжелых днях и ночах, трагических реалиях не по рассказам и слухам. И главное, что его волновало, была готовность людей на самопожертвование, на подвиг во имя победы родины. По его мнению, духовная сила шахидов, их непоколебимость заключались в любви и вере, и до конца понять их чувства, убежденность мог только такой же шахид. В одном из своих известных добейти он написал об этом так:

Счастливы те, кто познают души,
Постигают путь любви и веры.
Много мы сказали и сказали [другие] о шахидах,
Шахидов познают [только] шахиды (80, 51).

Тему шахадата А.Газве продолжил в своих газелях. Создавать их он начал позже, чем рубаи и добейти. А.Какаи отмечает, что до 1986г. он писал только

четверостишия и лишь затем обратился к газелям, причем сразу же преуспел в этом жанре (см. 84, 147).

Лирика А.Газве во многом способствовала тому, что он стал заметной фигурой в поэзии Ирана 1980-х годов. Среди газелей данного периода, вошедших затем в сборник «Аз нахлестан та хийабан», значительное место занимают те, в которых говорится о шахидах, разрабатываются военные мотивы, передаются волнения и переживания поэта, вызванные войной. Это такие газели, как «Газал-и дарйа» («Газель о море»), «Газал-и ашенайи» («Газель о знакомстве»), «Газал-и дагдари» («Газель о печали»), «Газал-и тагат» («Газель о стойкости»), «Газал-и бей'ат» («Газель о признании») и др. Есть среди них и такие, которые посвящены конкретным людям, друзьям и близким поэта, погибшим на полях сражений, а одна газель – «Газал-и захм» («Газель о ране») написана в связи с кровавыми событиями в Мекке.

Почти все они созданы примерно по одной и той же модели и нацелены на то, чтобы вызвать определенное настроение. В них не называются имена, не упоминаются события, не даются личностные характеристики. Поэт повествует о своих чувствах, печали и тоске. В газелях используются сходные образы. Это, к примеру, «дел» - «сердце», «лале» - «тюльпан», «горбат» - «чужбина», «кафан» - «саван» и некоторые другие. Художественная ткань включает также образность, связанную с природными явлениями и ландшафтом, скажем : «баран» - «дождь», «бийабан» - «пустыня», «бахар» - «весна», «шаб» - «ночь». Но при этом А.Газве обходится минимумом изобразительных средств и добивается экспрессивности за счет их тщательного отбора и реализации почти в каждом бейте.

Его стихи обладают удивительной благозвучностью благодаря употреблению рифмующихся слов в пределах одного мисра и легко воспринимаются на слух. В стихотворении «Газал-и шокуфайи» («Газель о цветении») поэт прибегает к внутренним рифмам, звуковым повторам, противопоставлениям, редифу, создавая оригинальный художественный рисунок. Несколько бейтов из него наглядно демонстрируют эти особенности:

Дар ин бахар-и шокуфайи, каси бе фекр-и шекофтан нист
Дел-и ман аст ке вамандеаст, дел-и ман аст ке аз ман нист

Шекастебалтаринам ман, шекасте, хасте, хаминам ман
Хамин ке хич дар у шоуги, бе пар кешидан-о рафтан нист

Че шод ке дар шаб-и хамуши, зе гердбад-и фарамуши
Мийан-и куче-йи делхаман, чераг-и атефе роушан нист (80, 29).

В эту весну цветения никто не думает о распускании,
[Это] мое сердце подавлено, мое сердце не принадлежит мне.
Самым несчастным являюсь я, разбитый, усталый – таков я,
Таков, в ком совсем нет желания распустить крылья и улететь
(букв. уйти).

Что случилось, что в ночь безмолвия, из-за смерча забвения,
Посреди улицы наших сердец светильник чувства не горит.

В первом бейте нужный ритм задается благодаря параллелизму обеих частей второго полустихия. Одна и та же конструкция начинает каждую из них : « дел-и ман аст», приводя к дальнейшим звуковым повторам. В первом мисра второго бейта использованы две пары рифмующихся слов и выражений: «шекастебалтаринам ман» - «хаминам ман»; «шекасте» - «хасте». Таким образом в этом мисра внутренняя рифма охватывает почти все его пространство. Кроме того, повторяющееся в обоих полустихиях второго бейта определение «хамин» способствует более сильному смысловому сцеплению их в рамках одного бейта.

В третьем бейте вновь встречается в первом полустихии внутренняя рифма: «хамуши» - «фарамуши», поддерживающая композиционное решение первых двух бейтов. А во втором мисра этого бейта также приводится образ сердца, обеспечивающий связь с первым бейтом, но представленный уже в более широком аспекте, поскольку речь идет не о лирическом герое, как в первом бейте, а о

множестве людей: «делхаман» - «наших сердец». Тем не менее образ лирического героя остается семантическим центром и данных трех бейтов, и всей газели в целом. Его состояние определяет общую тональность стихотворения, выдержанную в духе неизбежного смирения человека с течением событий и безмолвной реакцией окружающих.

Подобная манера изложения и позиция самого автора ощущаются и в других газелях сборника «Аз нахлестан та хийабан». Однако неожиданно в стихах, написанных в духе «ше'р-и ноу» и включенных в тот же сборник, они коренным образом меняются. Интонация поэта становится твердой и решительной, а его отношение к поднимаемым вопросам приобретает несвойственную газелям остроту.

В стихотворении «Дар рузгар-и гахт-и водждан» («В период нехватки совести») он заявляет о том, что хочет «сегодня стать поэтом с мечом совести в руках». Он считает, что после исламской революции, страна развернулась на 180 и вновь дала возможность Западу вмешиваться в свою внутреннюю жизнь. Трудности пережитые Ираном он называет «кровопусканием нации», однако результатом такого кровопускания стало не движение к прогрессу и процветанию, а измельчение культурных ценностей.

Поэт упоминает о застое в системе образования; он пишет, что в университетах «привыкли» к изучению «Калилы и Димны», а преподаватели довольствуются тем, что переписывают набело «великие предписания». Некоторые люди, по его мысли, используют «простоту революции» в корыстных интересах. Тот же Хаджи - ага продолжает есть свой шашлык и покуривать кальян, заключает сделки, только теперь уже по мобильному телефону. А когда ему хочется заняться культурой, он предпочитает выехать в Европу и снять здесь на видео свои вечеринки.

Иногда, отмечает поэт, он выходит на улицу, чтобы хотя бы здесь поискать «кончик иголки чести» («сар-и сузан-и гейрат»), но его отчаянные усилия оказываются напрасными. Люди озабочены совсем другим. Он выводит еще один образ достойного в кавычках человека, который ни во что не верит и прославился особым умением опустошать счета людей. Его ничто не волнует и, даже стоя одной ногой на этом свете, а другой – на том, он увлечен только «пухлыми карманами».

С горечью и сарказмом поэт описывает увиденное и в конце стихотворения обращается к Богу, с иронией прося даровать всем «чистый американский ислам», дабы «избавиться от любых обвинений».

Выпады против Запада имеются у А.Газве и в стихотворении «Моула вила надашт» («Повелитель (имеется в виду имам Али – М.К.) не имел виллы»). Здесь, также как в «Дар рузгар-и гахт-и водждан», он прибегает к приему обрисовки нескольких персонажей для лучшего раскрытия темы. Поэт упоминает некоего Камбиз-хана, который назвал своего отпрыска Альфредом, и тот полагает, что ему все позволено; пишет о Сьюзи, которая читает матери письма своих бойфрендов. Но самый яркий тип – это Шапур-хан. Он является поклонником фильмов о краснокожих, и предмет его особой гордости составляет то, что будучи в Америке, он правильно произносит слово «гамбургер». Шапур-хан все еще уверен, что Хорремшахр находится в руках у иракцев и доволен, что освободил сына от армии. А вот еще один случай, о котором сообщается. Он, правда, не связан непосредственно с Западом, но, согласно автору, вполне мог стать следствием той испорченности нравов, которая идет из-за рубежа:

Сегодня парень наш сосед стал шахидом,
Но это не является поводом для того, чтобы Сасан
Не пригласил своих друзей на кофе и верховую езду
И не купил мороженое своей собаке (80, 89).

Думается, что неслучайно поэт выбирает для своих персонажей имена, известные из древнеиранской истории и литературы: Камбиз, Шапур, Сасан. Он лишний раз подчеркивает во что превратились носители богатейших традиций.

А.Газве возмущает не только влияние Запада. Его негодование вызывает и ситуация, сложившаяся в Иране в постреволюционный период. Он считает, что люди забыли о религиозных устоях и ценностях, их интересует лишь купля – продажа, ими двигает жажда обогащения. В ход идут все дозволенные и недозволенные приемы и средства, нарушения законодательства, откровенное

воровство и надувательство граждан. И все это происходит порой на фоне бездумной и вредной рекламы, охватившей даже мечети.

Все наши усилия, пишет поэт, направлены на то, чтобы купить мерседес и виллу. И тут же замечает, что имам Али не имел виллы, а пророк привязывал к животу камень. Он призывает всех обратиться к «солнцу «Нахдж ал-балага»**, уважать людей, сближаться с народными массами.

В стихотворении выведен и образ положительного героя. Это мать поэта, олицетворяющая женщину Ирана. Он выделяет ее простоту, скромность, нетребовательность, жертвенность. Она, может быть, и не знакома со всеми достижениями современной техники, но зато «ее сердце бьется ради революции», и она осознает свой моральный долг перед обществом.

Чувствуется, что стихотворение А.Газве написано из самых лучших побуждений. Автор видел отрицательные стороны происходящих процессов и, как ему казалось, наметил путь их устранения. Он заключался в нравственном очищении, укреплении веры, возврате к порядкам раннего ислама. Однако в условиях быстро меняющегося мира невозможно было, игнорируя все законы и тенденции общественного развития, построить островок религиозно – морального благополучия и опираться только на призывы и наставления. Поэтому выводы поэта звучат слишком категорично и однобоко, а стихи его иногда приобретают излишнюю экзальтированность и лозунговость.

Она, кстати, проявляет себя и в стихотворении «Аз нахлестан та хийабан», давшем название всему сборнику. Здесь также разрабатываются встречавшиеся в предыдущих стихах мотивы. Автор упоминает о своем поэтическом долге, пишет о социальных противоречиях, наблюдаемых в повседневной действительности, вновь выступает с призывами покаяться и встать на истинный путь.

В стихотворении «Аз нахлестан та хийабан» у него усиливается религиозная окраска. Он вводит в изложение излюбленный образ «революционной литературы» - Абузара, который был одним из наиболее близких и верных сподвижников пророка. По преданию, он считал его самым правдивым человеком в умме (см. об этом 2, 215). В стихотворении лирический герой встречается с Абузаром в

пальмовых рощах Куфы и идет вместе с ним в сторону улицы (отсюда, собственно, название стихотворения и всего сборника – М.К.), где впоследствии становится свидетелем ряда сценок.

Реалии современной жизни, неприглядные стороны окружающего А.Газве все время оценивает сквозь призму исламских ценностей. Он обращается к имаму Али и «Нахдж ал-балага», говорит о «молитвенном коврик (саджаде) веры», в которых следует искать защиту человеческого достоинства и спасение идеалов революции.

В сборнике «Аз нахлестан та хийабан» затрагивается вскользь еще одна тема, характерная для постреволюционной поры и получившая затем более широкое отражение в следующем сборнике «Шибли ва аташ». В стихотворении «Манзумеи аз хак та мах» («Поэма от земли до луны») поэт отмечает беды и горести народов Алжира, Ливана, Афганистана, говорит о палестинцах, выражая всем сочувствие и поддержку.

Позднее в «Шибли ва аташ» тема сопереживания судьбе народов Азии и Африки приобретает новые черты. Вернее было бы указать на то, что здесь выражается солидарность со всеми народами, пережившими или переживающими трагические дни своей истории. Показательно в этом смысле стихотворение «Дар багха-йи сарайево» («В садах Сараево»), посвященное кровавым событиям в Боснии в начале 1990-х годов. Поэт называет в нем ряд боснийских городов, таких как Сараево, Маглай, Яйце, Мостар, в которых происходили военные столкновения. При этом он не упоминает о политической сути конфликта, не перечисляет участвующих в нем сторон, а пишет о тяжелых испытаниях, выпавших на долю этих городов. Его возмущает сам факт учиненного насилия и жестокости, от которых в первую очередь страдает мирное население.

Говоря о его судьбе, А.Газве прибегает к известному приему опосредованного описания через олицетворение природных и иных явлений. Городок Маглай у него приобретает облик живого существа, в глаза которого воткнули крючки и вырвали сердце, а звезды Яйце взывают о помощи и умирают. Изображение природы также создает ощущение трагичности происходящего. Так, небо с трудом дышит, солнце оказывается на больничной койке, а дни покрываются ржавчиной.

В произошедших событиях поэт не ищет чьей –либо вины; его тяготит мысль о собственном бессилии и невозможности сделать что – то реальное для пострадавших, кроме выражения им моральной поддержки.

Тема солидарности раскрывается также в других стихах сборника, затрагивается в них и вопрос использования национальных традиций и культуры в противовес западному влиянию; немалое место занимает социальная тематика. Причем в отличие от сборника «Аз нахлестан та хийабан» в «Шибли ва аташ» она получает отражение и в газелях.

В жанровом отношении распределение стихов в «Шибли ва аташ» не претерпевает особых изменений по сравнению с первым сборником. В нем также представлены газели, добейти, стихи, написанные в свободной манере. Новшество заключается в том, что в сборник включены четыре стихотворения, обозначенные как «добейтиха-йи сефид» - букв. «белые добейти» или добейти, созданные в стиле «белых стихов». Они состоят из укороченных, содержащих два – три или даже одно слово нерифмующихся мисра и выглядят как небольшие поэтические наблюдения или замечания.

Стихи традиционных жанров в «Шибли ва аташ» написаны в характерной для А.Газве манере и сохраняют свои формальные признаки. Но поэт все же сумел внести в них, в частности в газель, новые черты. Газели сборника выделяются социальной заостренностью, переключением внимания автора с военной и личностной тематики на общественную. Этот переход сопровождается рядом художественных приемов, затрагивающих композицию стихотворения. К примеру, в таких газелях, как «Нан – о ханджар» («Хлеб и кинжал»), «Нан – о эшг – о гол» («Хлеб и любовь и цветы»), «Иман» («Вера»), «Газал – и дард» («Газель о страдании») впервые используется диалогическая конструкция.

Суть ее заключается в том, что между действующими лицами происходит обмен вопросами и ответами или идет своеобразная небольшая беседа. В этом случае создается иллюзия живого общения с высказыванием индивидуальной позиции или выяснением каких-то существенных моментов, что в

конечном итоге способствует более ясному и точному восприятию авторского замысла. Такова газель «Нан – о эшг – о гол»:

Закричал: «Почему никто не приходит нам на помощь?
Любящим рукам нечего положить в рот (букв. не доходят
до рта)».

Закричал: «Все хорошие вещи – ваши
Хлеб, и любовь, и цветы почему не достаются другим?»

Сказал: « О милосердный Боже, скажи мне отчего
Наши слова не доходят до ушей неба?»

Сказал я: «Да, да, возражение и любовь – наше право,
Право народа, руки которого не доходят до хлеба.

Взгляни на отвергающих любовь, все они
Влюблены, но любовь не доходит до их мыслей ! (81, 35 - 36).

В стихотворении обозначены два персонажа : лирический герой и его собеседник. Последний, хотя и не назван, но, скорее всего, является представителем народных масс, причем его самой обездоленной части. Он взывает о помощи, указывает на тяжелое положение, поскольку общественное распределение благ идет только в одном направлении, и, если одним достается все, то другие ничем не обладают.

С ним согласен лирический герой. Он настроен даже более радикально и уже прямо заявляет, что «руки народа не доходят до хлеба», говорит о его правах, воплощением которых служит право «на возражение и любовь». Мотив любви, кстати, проходит через все стихотворение, символизируя одновременно некое объединяющее начало, намек на которое содержится в заключительном бейте.

Сборник «Шибли ва аташ», как и поэма «Ин хаме Йусеф» в идейно – тематическом плане примыкают к «Аз нахлестан та хийабан», а в опубликованном вслед за ними сборнике «Эшг алейхоссалам» тематический диапазон проступает более обширным, что отражает определенную эволюцию взглядов поэта.

Сборник «Эшг алейхоссалам» состоит из четырех частей. Они имеют собственное название и включает стихи в основном одного типа. Первая, третья и четвертая части, озаглавленные соответственно: « Марг-и мехрибан» («Милосердная смерть»), «Пошт-и хар санг ходаст» («За каждым камнем – Бог»), «До нима-йи Хавва» («Две половинки Хаввы»), состоят из стихов, написанных в форме «ше’р-и ноу». Вторая же часть, давшая название всему сборнику, содержит газели. Сюда автор включил также несколько стихов, обозначенных как «таране» - «песня». Их объем колеблется в пределах пяти – семи бейтов, и каждое из стихотворений содержит маснавийную рифму.

В «Эшг алейхоссалам» лирический герой смотрит на мир более широко и глобально. Поэт философски подходит к окружающему, соизмеряя с ним понятия жизни и смерти, пространства и времени. В первой части сборника он поднимает такие вопросы, как индивид и мир, личность и общество; пишет об относительности происходящего, ложности устоявшихся представлений, ошибочности оценок и действий людей.

Стихи первой части не имеют названия, а просто пронумерованы от одного до тринадцати. Самое большое из них содержит всего двенадцать строк. Автор не прибегает в них к каким – либо поэтическим ухищрениям, но почти каждое из стихотворений строится по типу небольшой аллегории или художественного обобщения, за которым просматривается попытка иного осмысления событий и процессов. Вот, например, первое стихотворение из данной серии, где указывается на неверность некоторых суждений и поступков:

Какая большая ошибка:
Для облака мы шьем саван,
Для земли роем могилу,

На руку времени надеваем часы! (82, 3).

Поэт отмечает ошибочность пессимистического взгляда на мир; в то же время он выступает против желания втиснуть идущие процессы в рамки жестких ограничений и неправильного восприятия реальности.

Для А.Газве важны взаимоотношения человека с обществом, природой, но не всегда его персонаж уживается с социумом, а противопоставляет себя чужому миру; миру тех, чьи взгляды и дела он не разделяет и не одобряет. Поэт не называет этих людей, но ясно, что речь идет о «сильных мира сего», от которых он ничего не ждет и не хочет, кроме возможности слагать стихи:

Я от вашего мира
Ничего не хотел.
Только, чтобы под сенью дождей,
Было бы место для меня слагать стихи.
Достаточно
И места величиной в одну – две пяди,
Чтобы умереть в бурю (82, 8).

Проблема личности и общества, противостояние между ними, отчуждение индивида от общественной среды рассматривается и в других стихах сборника. В них ощущается определенная двойственность позиции автора. С одной стороны, он вновь подчеркивает нетерпимость сложившейся ситуации, свое несогласие с ней, что находит отражение в таких стихах, как «Аджале кон, агаи доктор» («Поторопись, господин доктор»), «Гайем бе ашкбази») («Игра в жмурки»), «Пейам» («Послание»). С другой стороны, такое положение тяготит поэта. Он испытывает чувство беспокойства и тревоги. В стихотворениях «Шаббуха» («Левкой»), «Агар делат герефт» («Если ты переживаешь»), «Кенар-и ин шаб-и танха» («На краю этой одинокой ночи») сказывается печальное настроение поэта, его досада, неудовлетворенность окружающим, что приводит к жалобам

лирического героя на время. В «Сетареха» («Звезды») он говорит о том, что «глаза времени ослепли» и что оно испортилось настолько, что «никто ни о ком не думает».

Данная мысль получает продолжение в стихотворении «Танха сангха» («Только камни»). Разобщенность людей достигла той точки, что никто не хочет общаться, предпочитая отмалчиваться и лишь камни оказываются доступны человеку:

Куда не позвонишь
Никто не отвечает.
Все сотоварищи замолкли,
Весь огонь
[превратился] в пепел.
Только камни доступны (82, 85).

Ответственность за подобное положение поэт возлагает на всех, в том числе на себя, на свое поколение. Он полагает, что не все было сделано для того, чтобы стали видны реальные перемены в социальной сфере, во взаимоотношениях людей; его поколение довольствовалось достигнутым, топталось на месте, перестав заниматься насущными вопросами общественной жизни И в результате, как отмечается в «Гасиде-йи хава-йи ка'бе» («Касыда о страсти по Ка'бе»), «каждый наш день уничтожился и каждый вечер пропал».

Затрагивая социальные мотивы в «Эшг алейхоссалам», А.Газве не высказывается здесь также резко и однозначно, как в сборнике «Аз нахлестан та хийабан». Его поэзия конца 1990-х годов звучит более приглушенно, без осуждения; в ней нет четкого обозначения границ социальных конфликтов. Не намечает поэт, в отличие от первого сборника, и мер, которые могла бы предпринять страна в условиях внешнего воздействия и существующих внутренних противоречий, предпочитая общие замечания и намеки конкретным высказываниям и примерам. «Ше'р-и эджтемай» у него теряет боевитость и эмоциональность, уступая место более взвешенному восприятию общественных процессов.

Еще одна особенность сборника «Эшг алейхоссалам» заключается в интерпретации религиозной тематики. А.Газве относится к числу авторов, у которых интерес к исламским образам и мотивам не ослабевает. Во всех сборниках у него есть религиозные стихи, а в «Эшг алейхоссалам» они включены в специальный раздел. Большинство их создано в традиционной для религиозной поэзии манере. В них упоминается о верности исламским принципам («Энтезар» - «Ожидание»), восхваляются шиитские святыни («Туфан-и кербела» - «Буря Кербелы»), есть специальное посвящение дочери пророка – Фатиме (« Фагат шабих-и ходат хасти» - «Ты похожа только на себя»).

Тем не менее изменение все же вносится в религиозные стихи. Оно состоит в том, что религиозная тема в некоторых случаях имеет опосредованный характер. Поэт раскрывает не значимость каких-то религиозных понятий, а использует их для того, чтобы показать состояние своего героя. Такова газель «Арзу» («Желание»), а в газели «Хаб-и горг-о чах» («Сон о волке и колодце»), несмотря на имеющийся в самом названии намек на кораническое предание о Юсифе, содержание выделяется светскими чертами. Ссылка же в последнем мисра на суру Йусуф или употребление в одной из строчек мотива азана призваны продемонстрировать эмоциональные переживания персонажа, а не его приверженность религиозным идеалам.

Иногда религиозная окраска стихов дополняется штрихами, несущими протестное начало. К примеру, в газели «Ма'на-йи аят-и Эбрахим» («Суть аятов Ибрахима») первый бейт задает вполне прогнозируемую семантику, начинаясь с фразы «Я совершил намаз...». Но уже третий бейт актуализируется не в духе религиозных легенд, а в плане иносказания, отражающего современные реалии:

Земля каждый день имеет нового (букв. другого)

Фир'ауна в рукаве.

Молись каждое утро, [чтобы] Мусой беременна

стала ее [река] Нил*** (82, 34).

Вопреки содержащимся образам, А.Газве соотносит смысл бейта не с прошлым, а с настоящим. И использованное в нем указание на коранический рассказ о пророке Мусе, боровшемся с Фир'ауном, выглядит вполне уместно в свете своеобразного предостережения все еще многочисленным современным тиранам и напоминания им об ожидаемой их участи. Среди религиозных стихов сборника «Эшг алейхоссалам» есть такие, в которых отражаются ранее не встречавшиеся в творчестве А.Газве мистические моменты. В стихотворениях «Дар бареш-и ханджар» («Под дождем кинжалов»), «Шакк, шабнам-и собх аст» («Сомнение есть утренняя роса») и др. у него проступает соответствующий пласт. Однако наиболее эффектно в качестве опыта суфийской обработки выглядит газель «Дар бидари-йо масти» («О пробуждении и опьянении»).

В ней приобретает значение даже не столько суфийская символика, поскольку она примерно такая же, как у других авторов, сколько ее художественное воплощение. А.Газве добивается особой мелодичности стиха за счет различных поэтических средств. По своей ритмике, словесному построению она напоминает газели Джалал ад-Дина Руми и привлекает внимание отточенностью каждого бейта. Из поэтических приемов поэт чаще всего прибегает к противопоставлению, что можно проследить даже на примере одного бейта:

Дари аз гейб ва шод – басте шод – даст-и то пейда шод
Бе ру-йи ма гошуди дар, бе ру-йи гейр дар басти (82, 44)

Дверь из сокрытого открылась – закрылась – Твоя рука появилась.
Нам [Ты] открыл дверь, чужим дверь закрыл.

Здесь однотипное противопоставление использовано в обоих мисра. «Открытая» - «закрытая» дверь символизирует грань между двумя мирами. Но мотив получает усиление во втором мисра с помощью еще одного противопоставления : «мы» - «чужие», т.е. те, кто встал на путь познания истины, и те, которым он не доступен. Двойное противопоставление не только в пределах

одного бейта, но даже одного мисра не кажется чрезмерным, так как в первом полустишии оно искусно оформляется посредством внутренней рифмы: «ва шод» – «пейда шод» плюс коррелирующего с ней глагола: «басте шод», а во втором полустишии естественно вписывается в параллельную конструкцию его обеих частей.

Таким образом, происходит максимальное сближение мотива с изобразительным рядом, что получает отражение во всей газели.

Оригинальный подход А.Газве демонстрирует и в других религиозных стихах. Как правило, в постреволюционной поэзии они выдержаны в строгом стиле. Но поэт и в данном случае стремится к разнообразию. Так, он использует заимствования из фатихи и калеме-йи шахадат («Ан су-йи абиха» - «По ту сторону голубизны», «Дидар» - «Встреча»), обыгрывает названия различных сур Корана («Фагат шабих-и ходат хасте», «Мигат»****), включает в стихи слова и фразы на арабском языке («Джом'э-йи нагах» - «Неожиданная пятница», «Ма'на-йи аят-и Эбрахим», «Дидар»).

Творческое начало проявляется и в остальных частях сборника «Эшг алейхоссалам». Оно вообще присуще лирике поэта вне зависимости от затрагиваемых тем и вопросов, использования традиционных жанровых форм или свободного стиха, обработки известного мотива или создания необычного образа, композиции одного бейта или произведения в целом.

Поэзия А.Газве обладает еще одной важной чертой. В литературе Ирана конца XX века она выделяется своей социальной, общественно – политической окраской, несмотря на разную степень ее интенсивности в разные периоды. Личностные моменты у А.Газве носят подчиненное значение. И не в последнюю очередь благодаря его усилиям «ше'р-и эджтемай» стала таким же, как и другие, полноправным направлением в современной персидской поэзии.

Заключение

Персидская поэзия конца XX века, несмотря на ее ощутимую идеологическую направленность, остается естественным звеном в развитии литературы. Последняя треть XX века была ознаменована важнейшими событиями в политической жизни Ирана. Исламская революция оказала огромное воздействие на общественное сознание, одним из выразителей которого явилась литература, в том числе поэзия. Коренные сдвиги в обществе привели к серьезным изменениям в художественной словесности, причем не всегда в лучшую сторону. Однако было бы неверно, исходя лишь только из идеологических соображений, оценивать это сложное время как период застоя или отсутствия движения в литературе, замкнувшейся на определенной тематике.

Безусловно, религиозные мотивы особенно на первом этапе после иранской революции сыграли значительную роль не только в поэзии, но и в прозе. Исламские ценности, интерес к которым еще больше возрос с началом ирано – иракской войны, выдвигались на первый план нередко в ущерб чисто художественной стороне. На гребне революции в литературу пришли молодые поэты, компенсируя отсутствие профессионализма идейными установками и созданием литературной продукции в духе требований времени и сложившейся в стране обстановки.

Тем не менее как в начале и середине 1970-х годов, так и в самую горячую революционную пору, и в последующие годы тематический диапазон персидской поэзии выглядел достаточно широким, а ее художественные возможности реализовывались в разнообразной и искусной форме. В этом деле немаловажное значение приобретали несколько факторов и прежде всего то, что персидская поэзия никогда не порывала связи с традицией, с завоеваниями классической литературы.

Новые реалии не смогли сломить литературной преемственности, и творчество почти каждого автора свидетельствует о глубоком почитании гениальных мастеров прошлых веков и бережном отношении к их поэтическому слову. Художественное наследие тем более такое богатейшее, как персоязычная средневековая литература,

вновь доказала свое непреходящее значение в качестве источника духовного достояния, глубокого вдохновения и истинного мастерства. Поэты не только черпали в культурном наследии материал для последующих художественных разработок, но самим фактом постоянного обращения к традиции подчеркивали ее важность в развитии современной литературы.

Еще одним фактором, повлиявшем на персидскую поэзию, стало то, что творчество молодых поэтов оказалось не отдельной ее частью с характерным идейным уклоном, а слилось с творчеством зрелых, маститых авторов. Результатом такого синтеза явилось своеобразие поэзии данного периода, когда повышенное эмоциональное напряжение, присущее молодым поэтам, уравновешивалось спокойным, взвешенным взглядом на мир старшего поколения, его более пристальным вниманием, уделяемым разработке художественных форм.

Поэзия по сути откликалась на все вопросы, волновавшие страну и общество. Социальная проблематика и нравственные вопросы, романтика героического деяния, взаимоотношения личности и общества, человека и природы, философское осмысление бытия и осознание поэтом своего места в происходящем находило отражение в поэтическом слове. Особый интерес, что вполне закономерно, в долгие годы ирано – иракской войны и позже был проявлен к военной тематике, патриотическим и гражданским идеям и настроениям.

Лирический герой при всей неоднородности индивидуальных авторских позиций не выглядел в целом оторванным от действительности, ушедшим в собственный мир, а сопереживал событиям, жизни общества. Хотя порой в создании его образа проступало субъективное мироощущение, вызванное в основном причинами личностного характера.

Существенным фактором тематической разносторонности персидской поэзии в 1980 – 1990-х годах становилась ее реакция на стремительные события мировой политики. Сложные, противоречивые процессы в странах Азии и Африки, война в Югославии, ближневосточный конфликт и другие явления, а также ретроспективный взгляд на мировую цивилизацию и оценка исторического прошлого дали пищу для размышлений персидским поэтам и превратились в объект

художественного анализа во многих произведениях. Поэзия, таким образом, не получила предполагаемого однобокого развития, вызванного запросами господствующей идеологии, но приобрела полноценный общественный статус, будучи представленной в таких направлениях, как политическая, военная, философская, любовная, пейзажная лирика и др.

В последние три десятилетия XX века, как и ранее, поэзия существовала и в классических жанрах, и продолжала функционировать в русле «ше'р –и ноу». Никаких препятствий в этом плане не наблюдалось. Каждый автор вполне самостоятельно избирал необходимые и наилучшие, по его мнению, формы поэтического творчества и свободно пользовался ими. Почти все авторы создавали произведения как в классических жанрах, так и придерживаясь принципов «ше'р – и ноу», но у каждого обнаруживались свои приоритеты, обуславливающие индивидуальную манеру и особенности поэтического мастерства.

Из классических жанров наиболее популярными особенно после революции оставались касыда и газель; множество стихов также были написаны в жанре рубаи и добейти. По сравнению с ними меньше внимания уделялось маснави, хотя в творчестве некоторых авторов определяющее место занял именно данный жанр. При сохранении формальных показателей и иногда традиционной тематики классических жанров, в целом их содержательная направленность подвергалась переосмыслению. Мотивы, представленные в них, отражали состояние и запросы общества, в них проявлялось отношение авторов к окружающей действительности; кроме того, в этих жанрах усилился повествовательный элемент, использовалась диалогическая конструкция, применялась образность, базировавшаяся как на хорошо знакомом художественном арсенале, так и вобравшая черты изменившихся общественных реалий.

В стихах, написанных в традиционных жанрах, ярче проступала религиозная окраска, подбирались соответствующие образы; манера изложения в них тоже была более строгой и высокопарной, словно несущая отпечаток далеких эпох и в то же время приличествующая переживаемому моменту в современной истории страны с ее катаклизмами и нелегкими испытаниями.

В этом смысле «ше'р – и ноу» отличалась большей приземленностью, простотой, а ее потенциал реагирования на происходящее выглядел предпочтительнее. Поэты, создающие «ше'р – и ноу», не будучи скованы каноническими требованиями, давали простор творческой фантазии и варьировали всевозможными компонентами, добиваясь реализации поставленной задачи и раскрытия идейного содержания.

«Ше'р – и ноу» в отличие от классических форм предоставляла одновременно возможность написания стихов в модернистском духе и некоторые поэты создавали подобные стихи, лишняя раз подчеркивая разносторонность персидской поэзии.

О ее неоднозначности, отказе от самоизоляции свидетельствует и тот факт, что поэты и молодого, и старшего поколения интересовались достижениями мировой культуры и литературы, сопоставляли их с собственными традициями, оценивая их с точки зрения менталитета нации и ситуации в стране. Часть поэтов выступала в роли переводчиков, знакомя общество с произведениями мировой классики и современными образцами литературы. Естественно при этом, наметившийся путь литературного влияния также сыграл свою роль в функционировании отдельных направлений лирики.

Персидская поэзия, таким образом, приобретала условия для поступательного движения не только за счет собственных ресурсов и средств, но и используя мировой опыт. В какой степени это осуществлялось уже другой вопрос. Важно то, что в современном мире даже сильные социальные и политические потрясения не могли полностью изменить ход литературного развития, навязав ему новые ориентиры. Персидская поэзия и в конце XX века, несмотря на специфику исторической обстановки, явилась восприимчивой к предыдущим литературным этапам и сама в свою очередь продемонстрировала творческий потенциал для дальнейшего развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

*Мы, кстати, также им пользовались в настоящей книге.

Поэзия 1970-х годов. Темы и идеи

*Стихотворение приведено в книге Ш.Лангаруди (см. 88, 345). У него же, как и у М.Хогуги и М.Акбари (см. 48; 34), даны тексты многих стихов, на которые мы в дальнейшем ссылаемся.

**Нежд здесь означает возвышенность, плато; собственно Нежд – область в Саудовской Аравии и есть центральное плато.

***Вообще слово «горог» означает тихий, заповедный. Наш перевод соответствует смыслу стихотворения.

Поэзия 1980-х годов. Смена идеологических ориентиров.

*Предельно четко и лаконично данное название получило отражение у М.Растгу, писавшего, что «литература революции должна быть революционной литературой» (49, 193 . Однако распространять это название на всю литературу, созданную после исламской революции было бы не совсем верно, поскольку множество произведений не носило революционного характера или не содержало революционной тематики. Поэтому, возможно, правильнее было бы назвать литературу, включая поэзию, послереволюционной, как это сделано А.А.Ше'рдустом (см. 29). При всей условности такого обозначения (поскольку границы данного периода весьма расплывчаты), оно имеет одно неоспоримое преимущество, заключающееся в том, что позволяет объединить под единым названием идейно – тематическую основу большого художественного пласта.

** Текст стихотворения приводится по книге : М. Наджафзаде-йи - Барфоруш. Фарханг-и шаиран-и джанг ва могавамат (см. 95, 31).

*** Здесь имеется в виду именно религиозное начало в целом (включающее и шахадат, и ме'радж), а не само понятие ме'раджа как вознесение пророка Мухаммада.

**** Текст стихотворения приводится по книге : М.Акбари. Нагд ва тахлил-и ше'р-и дефа'-и могаддас (см. 35, 101 - 102).

***** Здесь имеется в виду «находящийся в цветении», т.е. твердый, полновесный ответ.

Хушанг Эбтехадж

* Все данные биографического характера ориентируются в основном на работу К.Абеди (см. 74). У него же во второй части книги «Дар золал-и ше'р» приводятся образцы поэзии Х.Эбтехаджа, представляющие по сути сборник его избранных стихов.

** Стихотворение приведено в книге М.Хогуги (см. 47). У М.Хогуги, как и у Ш.Лангаруди, даются тексты отдельных стихов Х.Эбтехаджа, на которые мы ссылаемся.

*** См., к примеру, (15, 7; 13, 169; 61, 346 и др.). С.Шамиса, правда, в качестве третьего вида (или «способа» по его терминологии) «новой поэзии» выделяет « ше’р-и моудж-и ноу» (« поэзия новой волны »). Но, на наш взгляд, о « моудж-и ноу» вернее было бы говорить как о самостоятельном течении в рамках « ше’р-и ноу», а не о виде.

**** На одном из таких вечеров, состоявшихся в 1995г. в Сиэтле (США) участвовал и автор этих строк. На протяжении трех часов Х.Эбтехадж читал свои стихи, рассказывал о работе по комментированию «Маснави», отвечал на многочисленные вопросы. Вечер, на котором присутствовали представители не только иранской диаспоры, но и множество гостей, прошел с большим успехом.

***** Х.Эбтехаджем был также издан текст дивана Хафиза. Подробно о его оценке см. 74, 57 – 66.

Сохраб Сепехри

* Биографические сведения о С.Сепехри почерпнуты в основном из книги К.Абеди « Аз мосахебат-и афтаб».

** Образ лотоса был широко распространен в индийской литературе и изобразительном искусстве. Нередко на нем восседал Будда (см. подробно 27, 71 – 72).

*** Некоторые из не вошедших в « Хашт кетаб» стихов приведены в книге К.Абеди « Аз мосахебат-и афтаб» (см. 73, 384 – 426).

**** Хотя эти события происходили уже после выхода в свет последнего сборника, но все равно каких – либо стихотворений им посвященных у С.Сепехри нет.

Нусрат Рахмани

* Газели с таким названием имеются в первых четырех его сборниках.

** Здесь есть и второе стихотворение с таким названием.

*** Имеется в виду Чингиз – хан (1206 – 1227) – основатель Монгольской империи, прославившийся своими завоевательными походами.

**** Яса – сборник уложений, представлявший монгольское право и включавший изречения Чингиз – хана.

***** Нун – буква персидского алфавита.

Манучехр Аташи

* По поводу даты своего рождения поэт замечает, что хотя в паспорте значится 1931г., но на самом деле он родился, по словам родителей, в 1933г., и затем отец в силу ряда причин изменил эту дату (см. 32,5); биографические данные о М.Аташи в основном почерпнуты из книги Ф.Тамими «Паланг-и дарре-йи дизэшкан».

** Имеется в виду один из героев «Шах – наме» Фирдоуси, прославившийся своим благородством и символизирующий безвинно пролитую кровь.

*** Дизэшкан – ущелье в районе Даштестана к западу от Бушира.

**** Имена поэтов Даштестана (см. 42, 487).

***** Название не поддается точному переводу, поэтому нами сохранен данный вариант.

Мухаммад Али Сепанлу

* Сведения о жизни М.Сепанлу приводятся в основном по книге М.Шафага «Шаиран-и Техран».

** В последней книге поэта «Фирузе дар гобар» («Бирюза в пыли») они включены в состав сборника «Таб’ид дар ватан» («Изгнание на родине») (см. 54, 199 – 227). Но, видимо, он так и остался неизданным, так как в списке опубликованных работ поэта, приведенном в книге, он отсутствует. А в библиографическом издании М.Гафури-йи – Садатийе. «Фарханг-и кетабшенаси-йи ше’р-и шаиран» (см. 79) и в той же «Фирузе дар гобар» не указывается время его издания.

*** Точнее «гол-и йах» означает «душистый каликант», однако для удобства мы остановили свой выбор на переводе – «цветок».

**** Этот сборник, наверное, также не был издан, поскольку не включен в список опубликованных произведений поэта.

Али Мусави Гармаруди

* Биографические данные приведены по сообщениям самого А.Гармаруди (см. 92, 265 – 274).

** Указание на обычай арабов в доисламскую эпоху закапывать живыми родившихся девочек.

*** Так называется одно из стихотворений Нима Юшиджа.

**** Религиозный центр в Тегеране, в котором читаются лекции, проводятся конференции по исламу, ведутся религиозные беседы, дискуссии, обсуждения (см. также 10, 164 – 165; 11, 525).

Салман Герати

* Джариб – мера площади, равная 1га.

** Как указано в примечании к стихотворению, слово «Галеш» на мазандаранском языке означает пастух (см. 89, 48).

*** Даджджал – мусульманский персонаж, схожий с Антихристом.

**** Стихотворение с таким названием есть и в третьем сборнике.

Гейсар Аминпур

* (См. 39, 370) ; имеется в виду десятилетний период после революции. Но данное замечание, на наш взгляд, справедливо и для последующего времени.

** Биографические сведения о поэте основаны на : 95, 27 – 28.

*** Текст стихотворения приводится по : М.Наджафзаде-йи – Барфоруш. Фарханг-и шаиран-и джанг ва могавамат (см. 95, 41).

**** (См. 95, 27). Точный перевод названия журнала «Молодой Соруш», но для ясности мы воспользовались в своем переводе одним из значений слова Соруш – ангел-вестник или божественный вестник.

***** (37, 98). Слово любовь в персидском языке оканчивается на букву «гаф», с нее же начинается имя Аминпура – Гейсар.

Али Реза Газве

* Начальные слова знаменитой «Песни свирели», открывающей «Маснави» Джалал ад – Дина Руми.

** «Нахдж ал – балага» («Путь красноречия») – свод проповедей, писем, мудрых изречений, указаний имама Али.

*** Согласно кораническому сюжету, мать, чтобы спасти своего младенца Мусу, по внушению Аллаха, бросила его в реку, откуда его подобрала люди Фир'ауна. Жена Фир' ауна не разрешила убивать мальчика и он был затем передан на вскармливание своей же матери. Впоследствии Муса был послан Аллахом с пророческой миссией к Фир'ауну.

**** Мигат – место ритуального очищения паломников, совершающих хадж и облачения их в специальное одеяние – ихрам.

ЛИТЕРАТУРА

на азербайджанском языке

1. Billuri H. Məmmədhüseyn Şəhriyar. – Bakı, 1984.
2. Qumi A. Rəsuləllah / tərcümə edən : Ə.Наşimov – 1999.
3. Əlizadə M.M. Əbülqasım Lahuti. Yaradıcılıq və mübarizə yolu. – Bakı, 1987.
4. Əlizadə N.M. Ədəbi əlaqələr mənəvi zənginliyin xidmətində. - M.M.Əlizadənin anadan olmasının 90 illiyi münasibətilə elmi konfransın materialları. Bakı, 2001, s.145 – 154.
5. Əlizadə N.M. Foruğ Fərruxzadın sənət dünyası. – Şərq filologiyası məsələləri. Bakı, 2005, s.252 – 267.
6. Məhəmmədi M. Tədqiqlər və tərcümələr. – Bakı, 2004.
7. Kazımov M.D. Ə.M. Gərmərudinin poeziyası – M.M.Əlizadənin anadan olmasının 90 illiyi münasibətilə elmi konfransın materialları. Bakı, 2001, s.127 – 135.
8. Kazımov M.D. İslam inqilabından sonrakı İran poeziyası haqqında bəzi qeydlər. – İşığa doğru, Bakı, 2003, s.70 – 75.
9. Hacızadə Ə. Fərruxi Yəzdinin poeziyası. – Bakı, 1965.

на русском языке

10. Дорошенко Е.А. Шиитское духовенство в современном Иране. – М., 1985.
11. Иранская революция 1978 – 1979гг. – М., 1989.
12. История Ирана – М., 1977.
13. История персидской литературы XIX – XX веков. – М., 1999.
14. Кляшторина В. Б. Современная персидская поэзия. – М., 1962.
15. Кляшторина В. Б. «Новая поэзия» в Иране. – М., 1975.
16. Кляшторина В. Б. Иран 60 – 80-х годов. От культурного плюрализма к исламизации духовных ценностей. – М., 1990.
17. Комиссаров Д.С. О современном иранском литературоведении. – М., 1980.

18. Комиссаров Д.С. Пути развития новой и новейшей персидской литературы. – М., 1982.
19. Кязимов М.Д. Поэтическое наследие Сохраба Сепехри. – Язык и литература, 2001, № 3 – 4, с. 85 – 93.
20. Кязимов М.Д. К творчеству Хушанга Эбтехаджа. – Научные исследования, 2002, вып. 3, № 1 – 2, с. 89 – 97.
21. Кязимов М.Д. Поэзия Ирана 1980-х годов (темы и проблемы). – Научные исследования, 2002, вып. 4, № 1 – 4, с. 101 – 116.
22. Кязимов М.Д. Военная тема в поэзии Ирана 1980-х годов. – В кн.: Актуальные проблемы востоковедения / Мат – лы респ. научн. конф., посвященной 80-летию фак – та востоковедения БГУ. Баку, 2003, с. 29 – 31.
23. Кязимов М.Д. Поэзия Гейсара Аминпура. – Язык и литература, 2003, № 1, с. 62 – 67.
24. Кязимов М.Д. Поэзия Ирана конца XX века и творчество Гейсара Аминпура. – В кн.: 300-летие иранистики в Санкт – Петербурге / Мат – лы междунардн. конф. – С. – Пб., 2003, с. 24 – 26.
25. Кязимов М.Д. Творчество Салмана Герати. – Научные исследования, 2003, вып. 5, № 1 – 2, с. 96 – 104.
26. Кязимов М.Д. Нусрат Рахмани : этапы творческого пути. – В кн.: Вопросы восточной филологии. Баку, 2005, 221 – 252.
27. Мифы народов мира, т. 2. – М., 1982, с. 71 – 72.
28. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или четыре беседы / Пер. с перс. С.И.Баевского и З.Н.Ворожейкиной. – М., 1963.
29. Ше’рдуст А.А. Послереволюционная поэзия Исламской Республики Иран : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 1992.

на таджикском языке

30. Муллоахмад М. Инсан, адабиет, фарханг. – Душанбе, 1998.

на персидском языке

31. ابراهیمی جعفر، احمدی احمد رضا، شعبانی اسد الله، طاهباز سیروس.
هزار سال شعر فارسی- تهران، ۱۳۶۹.
32. آتشی منوچهر. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۵.
33. اخوان ثالث مهدی. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۶۹.
34. اکبری منوچهر. نقد و تحلیل ادبیات انقلاب اسلامی. بخش اول- تهران، ۱۳۷۱.
35. اکبری منوچهر. نقد و تحلیل شعر " دفاع مقدس " - تهران، ۱۳۷۷.
36. امیری وحید. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
37. امین پور قیصر. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۸.
38. امین پور قیصر. آینه های ناگهان- تهران، ۱۳۷۲.
39. باقری ساعد، محمدی نیکو محمد رضا. شعر امروز- تهران، ۱۳۷۲.
40. بهبهانی سیمین. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۶.
41. بیگی حبیب آبادی پرویز. غریبانه (مجموعه شعر)- تهران، ۱۳۶۹. 41.تمیمی
42. فرخ. پلنگ دره دیز اشکن (زندگی و شعر منوچهر آتشی)- تهران، ۱۳۷۸.
43. چشم بیمار (مجموعه شعر)/ به کوشش: عباس براقی پور، محمد علی مردانی،
سیمیندخت وحیدی- تهران، ۱۳۶۹.
44. حاکمی اسماعیل. ادبیات معاصر ایران- تهران، ۱۳۸۲.

45. حداد عادل غلامعلی. سخنی پیرامون ماهیت ادبیات انقلاب اسلامی- مجموعه مقاله های سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی- تهران، ۱۳۷۳، ص. ۳۶۷-۳۵۵.
46. حسینی صالح. نیلوفر خاموش (نظری به شعر سهراب سپهری)- تهران، ۱۳۷۳.
47. حقوقی محمد. شعر نو از آغاز تا امروز. جلد اول- تهران، ۱۳۷۷.
48. حقوقی محمد. شعر نو از آغاز تا امروز. جلد دوم- تهران، ۱۳۷۷.
49. راستگو محمد. مقدمه ای بر معیارهای ادبیات انقلاب اسلامی- مجموعه مقاله های سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی- تهران، ۱۳۷۳، ص. ۱۹۳-۲۰۳.
50. رحمانی نصرت. آوازی در فرجام- تهران، ۱۳۷۴.
51. رحمانی نصرت. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۴.
52. رحیمی محمد بشیر. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
53. رویایی یدالله. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۹.
54. سپانلو محمد علی. فیروزه در غبار- تهران، ۱۳۷۷.
55. سرفراز افشین. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
56. سنجری محمود. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
57. سهراب سپهری. هشت کتاب- تهران، ۱۳۷۷.
58. سهیل ثابت محمودی. فصلی از عاشقانه ها- تهران، ۱۳۷۷.
59. سهیل ثابت محمودی. عاشقانه در پاییز (گزیده شعر)- تهران، ۱۳۸۱.
60. شرفخانه ای ناظر. زمزمه ها (منتخبی از اشعار) - ۱۳۵۸

61. شمیسا سیروس. سبک شناسی شعر- تهران، ۱۳۷۴.
62. شمیسا سیروس. نگاهی به سپهری- تهران، ۱۳۸۲.
63. شفق مجید. شاعران تهران (از آغاز تا امروز). جلد ۱-۲- تهران، ۱۳۷۷.
64. شفق مجید. غزلهای شاعران امروز- تهران، ۱۳۷۷.
65. شفیعی کدکنی محمد رضا. ادوار شعر فارسی- تهران، ۱۳۸۰.
66. شفیعی کدکنی محمد رضا. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۸۲.
67. شهریار محمد حسین. دیوان. جلد اول- تهران، ۱۳۷۱.
68. شهریار محمد حسین. دیوان. جلد سوم - تهران، ۱۳۷۱.
69. صفا ذبیح الله. مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی- تهران، ۱۳۷۳.
70. صفارزاده طاهره. حرکت و دیروز (برگزیده اشعار)- تهران، ۱۳۶۵.
71. صفارزاده طاهره. مردان منحنی - شیراز، ۱۳۶۶.
72. طغیانی اسفرجانی اسحاق. جهت کلی ادبیات انقلاب اسلامی-
مجموعه مقاله های سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی- تهران، ۱۳۷۳،
ص. ۳۳۹-۴۷
73. عابدی کامیار. از مصاحبت آفتاب (زندگی و شعر سهراب سپهری)- تهران، ۱۳۷۵.
74. عابدی کامیار. در زلال شعر (زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج)- تهران، ۱۳۷۷.
75. عبدالملکیان محمد رضا. آوازهای اهل آبادی- تهران، ۱۳۷۴.
76. عزیزی احمد. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
77. عزیزی احمد. از ولایت باران- تهران، ۱۳۷۹.
78. عسگری منصوره. راهیان شعر نو (زندگی و شعر شاعران نوپرداز ایران)- تهران،

79. غفوری ساداتیه مهدی. فرهنگ کتابشناسی شعر شاعران. جلد 1-3- تهران، ۱۳۸۱.
80. قزوه علیرضا. از نخلستان تا خیابان- تهران، ۱۳۷۲.
81. قزوه علیرضا. شبلی و آتش- تهران، ۱۳۷۳.
82. قزوه علیرضا. عشق علیه السلام - تهران، ۱۳۸۱.
83. کاکایی عبد الجبار. حتی اگر آینه باشی...- تهران، ۱۳۷۵.
84. کاکایی عبد الجبار. آوازهای نسل سرخ (نگاهی به شعر معاصر ایران)- تهران، ۱۳۷۶.
85. کاکایی عبد الجبار. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
86. لنگرودی شمس. تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد اول- تهران، ۱۳۷۸.
87. لنگرودی شمس. تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد دوم- تهران، ۱۳۷۸.
88. لنگرودی شمس. تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد چهارم- تهران، ۱۳۷۸.
89. مجموعه کامل شعرهای سلمان هراتی- تهران، ۱۳۸۰.
90. محمدی جلال. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۸۰.
91. مردانی نصر الله. ستیغ سخن- تهران، ۱۳۷۱.
92. موسوی گرمارودی علی. دستچین (گزیده هفت مجموعه شعر)- تهران، ۱۳۶۸.
93. موسوی گرمارودی علی. گزینه اشعار- تهران، ۱۳۷۵.
94. میرشکاک یوسفعلی. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.
95. نجف زاده بارفروش محمد باقر. فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت- تهران، ۱۳۷۲.
96. نوربخش مرتضی. مجموعه شعر (گزیده ادبیات معاصر)- تهران، ۱۳۷۸.

97. یاحقی محمد جعفر. چون سبوی تشنه (تاریخ ادبیات معاصر فارسی)- تهران،

.۱۳۷۵

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абд ар – Рахман Джами, см. Джами

Абдалджаббар Какаи, см. Какаи А.

Абдаллах

Абдаллах Ансари

Абеди К.

Абузар

Абулкасем Лахути, см. Лахути А.

Адам

Азад М.

Азер Садик

Акбар Бехдарванд

Акбари М.

Александр Македонский

Али, имам

Али, см. Гармаруди А.

Али Бабачахи

Али Муаллим

Али Мусави Гармаруди, см. Гармаруди А.

Али Хаменеи

Али Реза Газве

Али Шариати

Альбер Камю

Альфред

Амини Й.

Аминпур Г.

Амир Хосров Дехлеви

Амири В.

Амири Фирузкухи

Антихрист
Ареф Казвини
Арийа Арийапур
Аристотель
Асадаллах
Асади М.
Аташи М.
Аффифе
Афраште
Афшин Сарфараз, см. Сарфараз А.
Ахмад Азизи
Ахмад Ноурузи Фарсанги
Ахмад Реза Ахмади
Ахмад Шамлу, см. Шамлу А.
Ахриман
Ашкури К.

Баба Тахир
Баки
Баха ад – Дин Хоррамшахи
Бахман Салехи
Бедиль
Бетховен
Бехбехани С.
Бейги – Хабибабади П.
Бижан Джалали
Билгеис
Бозорг Алави
Будда

Вахид Амири, см. Амири В.

Галилей

Гафурийе – Садатийе М.

Гегель

Гейсар Аминпур, см. Аминпур Г.

Герати С.

Гийом Аполлинер

Гитлер

Голсорхи Х.

Грэм Грин

Даджджал

Декарт

Джавад Моджаби, см. Моджаби Дж.

Джалал ад – Дин Руми

Джалал Ал – и Ахмад

Джалал Мухаммади, см. Мухаммади Дж.

Джами

Джафар Кушабади, см. Кушабади Дж.

Джахангир Тимсар

Жале

Жан Поль Сартр

Зайн ал – Абедин Марагаи

Закарийа Ахлаки

Захеди

Зийа Моваххед

Зулейха

Ибрахим, пророк

Ибрахим – бек

Имран Салахи

Ирадж Гамбари

Ирадж Мирза

Исмаил

Исмаил Амини

Исмаил Джаннати

Исмаил Нуриала

Исрафили Х.

Йадаллах Амини, см. Амини Й.

Йадаллах Ройайи, см. Ройайи Й.

Йезид

Кадкани Ш.

Казем Садат Ашкури, см. Ашкури К.

Какаи А.

Камбиз

Камбиз Садиги

Камбиз – хан

Кант

Карими – Хаккак А.

Кашани М.

Каюмарс Мунши – заде

Келим Кашани

Кесраи С.

Кляшторина В.Б.

Кушабади Дж.

Лангаруди Ш.

Лахути А.

Ленин

Манели

Мансур Оуджи, см. Оуджи М.

Манучехр, см. Аташи М.

Манучехр Аташи, см. Аташи М.

Манучехр Нейестани

Манучехр Шейбани

Манучехри

Мардани Н.

Маркс

Мафтун

Мафтун Амини

Махмуд Мунши Кашани

Махмуд Саджджади

Махмуд Санджари, см. Санджари М.

Махмуд Шахрохи, см. Шахрохи М.

Махмуди С.

Маяковский В.В.

Меджнун

Мехрдад Авеста

Мехти Ахаван Салес

Мехти Растгар

Мехти Хамиди Ширази

Мина Асади, см. Асади М.

Мир – заде Эшки

Мирза – ага Аскарари

Моджаби Дж.

Мотаахари
Мошири Ф.
Муртаза Нурбахш, см. Нурбахш М.
Муса, пророк
Мустафа Аулийайи
Мухаммад, пророк
Мухаммад Зохари
Мухаммад Хеджази
Мухаммад Хогуги, см. Хогуги М.
Мухаммад Али, см. Сепанлу М.
Мухаммад Али Афраште
Мухаммад Али Джамал – заде
Мухаммад Али Сепанлу, см. Сепанлу М.
Мухаммад Башир Рахими, см. Рахими М.
Мухаммад Реза Пехлеви
Мухаммад Хусейн Шахрийар, см. Шахрийар
Мухаммади Дж.
Мушфиг Каземи
Мушфиг Кашани, см. Кашани М.

Надер Надерпур, см. Надерпур Н.
Надерпур Н.
Надим
Назир Шарафханеи, см. Шарафханеи Н.
Наполеон
Насир Тагваи
Насир Хосров
Насир – хан
Наср, эмир
Насраллах Мардани, см. Мардани Н.

Нейестани М.

Низами

Низами Арузи Самарканди

Нима, см. Нима Юшидж

Нима Юшидж

Ницше

Нурбахш М.

Нусрат Рахмани, см. Рахмани Н.

Ньютон

Омар Хайам, см. Хайам

Оуджи М.

Падиде

Парвиз Бейги – Хабибабади, см. Бейги – Хабибабади П.

Парвиз Нател Ханлари

Парвин Этесами

Пифагор

Плотин

Раби'а

Рахими М.

Рахмани Н.

Рахмат Мусави

Реза, имам

Реза Абдалмалекийан

Реза Барахани

Реза Шабири – Маали

Ройайи Й.

Рудабе

Рудаки
Руми, см. Джалал ад – Дин Руми
Рустам

Саади
Садек Хедаят
Саиб Табризи
Саид Солтанпур, см. Солтанпур С.
Сайе, см. Эбтехадж Х.
Салман, см. Герати С.
Салман Герати, см. Герати С.
Сан’ати – заде Кермани
Санджари М.
Сарфараз А.
Сасан
Саффар – заде Т.
Саэд Багери
Сеид Абдаллах Хосейни
Сепанлу М.
Сепехри С.
Симин Бехбехани, см. Бехбехани С.
Симин Данешвар
Синдбад
Сирус Радманеш
Сиявуш
Сиявуш Кесраи, см. Кесраи С.
Солтанпур С.
Соруш
Сохейл Махмуди, см. Махмуди С.
Сохраб Сепехри, см. Сепехри С.

Спиноза

Сталин

Съюзи

Тамими Ф.

Тахере Саффар – заде, см. Саффар – заде Т.

Фаиз

Фаридун Мошири, см. Мошири Ф.

Фаридун Таваллали

Фаррохи Йезди

Фаррохи Систани

Фатима

Фир’аун

Фирдоуси

Фирдоусипур

Форуг Фаррохзад

Хавва

Хаджи – ага

Хадидже

Хайам

Хамид Сабзевари

Хасан, пророк

Хасан Абади

Хасан Хусейни

Хафиз

Хогуги М.

Хомейни

Хормоз Алипур

Хосров Голсорхи, см. Голсорхи Х.
Хусейн, имам
Хусейн, султан
Хусейн Исфаили, см. Исфаили Х.
Хусейни С.
Хушанг, см. Эбтехадж Х.
Хушанг Ирани
Хушанг Эбтехадж, см. Эбтехадж Х.

Чайковский
Че Гевара
Чингиз, см. Чингиз – хан
Чингиз – хан

Шамиса С.
Шамлу А.
Шапур
Шапур – хан
Шарафханеи Н.
Шахид Балхи
Шахла
Шахрийар
Шахрохи М.
Шафии Кадкани, см. Кадкани Ш.
Ше’рдуст А.А.
Шибли
Ширин
Шопенгауэр

Эбтехадж Х.

Эхсан Табари

Юсиф

Юсиф Али Миршаккак

Юшидж Н., см. Нима Юшидж

Яннис Рицос

ПРИЛОЖЕНИЕ*

* Тексты стихотворений взяты из соответствующих поэтических сборников каждого автора. Названия данных сборников приведены в списке использованной литературы в конце книги. Примечания к цитируемым стихотворениям принадлежат самим поэтам.

ستاره ها

یہ صُب می آد کہ آسمون، کوچ می کنہ با کولیا
اگہ تو ہم ستارہ ہا رو دوس داری با من بیا

خونہ ماہ خراب شدہ، ستارہ ہا چی کار کنن؟
می خواد بکوچہ آسمون، پرندہ ہا برن کجا؟

ھیچ می دونی کہ این شبا، ماہ چرا گریہ می کنہ؟
ھیچ می دونی کہ این روزا، آینہ نمی خندہ چرا؟

بہ آب و آتیش می زنیم، ہیچ کی ما رو نمی بینہ
چشم زمونہ کور شدہ، کی گوش می دہ بہ حرفِ ما؟!!

بس کہ زمونہ بد شدہ، ہیچ کی بہ فکر ہیچ کی نیس
ہمیش می ترسم این روزا، تموم ہشہ صبر خدا

در بیداری و مستی

سلام ای مستِ مستِ مست، ای مستِ خُم هستی
سلامت می کنم ساقی! اگر هشیار، اگر مستی

سلام ای ساقی مستان، سلام ای جمع بی دستان
که می نوشید و می رقصید در غوغای بی دستی

دری از غیب وا شد- بسته شد- دست تو پیدا شد
به روی ما گشودی در، به روی غیر در بستی

به دیدار تو می آییم مستِ مستِ مست امشب
نماز وصل می خوانیم در بیداری و مستی

به هستی هرچه جز مستی ست، رنگ نیستی دارد
که ما گشتیم و چیزی غیر مستی نیست در هستی

نان و عشق و گل

داد زد چرا کسی به دادمان نمی رسد؟
دستهای عاشقانه تا دهان نمی رسد

داد زد تمام چیزهای خوب از شماست
نان و عشق و گل چرا به دیگران نمی رسد؟

گفت: ای خدای مهربان، به من بگو چرا
حرفهای ما به گوش آسمان نمی رسد؟

گفتم آری آری، اعتراض و عشق، حق ماست
حق مردمی که دستشان به نان نمی رسد

منکران عشق را نگاه کن، تمامشان
عاشق اند و عاشقی به فکرشان نمی رسد!

Али Реза Газве

غزل شکوفایی

در این بهار شکوفایی، کسی به فکر شکفتن نیست
 دل من است که وامانده ست، دل من است که از من نیست
 شکسته بال ترینم من، شکسته، خسته، همینم من
 همین که هیچ در او شوقی، به پر کشیدن و رفتن نیست
 چه شد که در شب خاموشی، زگر دباد فراموشی
 میان کوچه دلهامان، چراغ عاطفه روشن نیست
 به وقت چشم فرو بستن، به رسم لاله رخان بر من
 کفن زخون گلو آرید، که خاک، خلعت این تن نیست
 تمام نوحه من امشب، به یاد رفته عزیزانم
 در این شب این شب بارانی، بجز سکوت و شکستن نیست
 دل شماست که بیدار است، چو ماه در شب رؤیایی
 دل من است که وامانده ست، دل من است که از من نیست

فروردین ماه ۱۳۶۸

آیا رواست مرده بمانی
در بند آنکه زنده بمانی؟

نه!
باید گلوی مادر خود را
از بانگ رود رود بسوزانیم*
تا بانگ رود رود نخشکیده است
باید سلاح تیزتری برداشت
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست...

دزفول_ اسفند ۵۹

* "رود" یعنی فرزندی، در بعضی از نواحی جنوب، مادران در مرگ فرزندان شان "رود، رود" می گویند.

آیا رواست مرده بمانی
در بند آنکه زنده بمانی؟

نه!
باید گلوی مادر خود را
از بانگ رود رود بسوزانیم*
تا بانگ رود رود نخشکیده است
باید سلاح تیزتری برداشت
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست...

دزفول_ اسفند ۵۹

* "رود" یعنی فرزندی، در بعضی از نواحی جنوب، مادران در مرگ فرزندان شان "رود، رود" می گویند.

باور کنید

من با دو چشم مات خودم دیدم
که کودکی ز ترس خطر تند می دوید

اما سری نداشت

لختی دگر به روی زمین غلتید
و ساعتی دگر

مردی خمیده پشت و شتابان
سر را به ترک بند دوچرخه

سوی مزار کودک خود می برد

چیزی درون سینه او کم بود...

□

اما

این شانه های گرد گرفته

چه ساده و صبور

وقت وقوع فاجعه می لرزند

اینان

هرچند

بشکسته زانوان و کمر هاشان

استاده اند فاتح و نستوه

- بی هیچ خان و مان -

در گوششان کلام امام است

- فتوای استقامت و ایثار -

بر دوششان درفش قیام است

باری

این حرفهای داغ دلم را

دیوار هم توان شنیدن نداشته است

آیا تو را توان شنیدن هست؟

دیوار!

دیوار سرد و سنگی سیار!

یا سنگ و خاک و آهن خونین را

وقتی به چنگ و ناخن خود می‌کنیم
در زیر خاک گل شده می‌بینیم:
زن روی چرخ کوچک خیاطی

خاموش مانده است

اینجا سپور هر صبح

خاکستر عزیز کسی را

همراه می‌برد

اینجا برای ماندن

حتی هوا کم است

اینجا خبر همیشه فراوان است
اخبار بارهای گل و سنگ
بر قلبهای کوچک

در گورهای تنگ

اما

من از درون سینه خبر دارم

از خانه های خونین

از قصه عروسک خون آلود

از انفجار مغز سری کوچک

بر بالشی که مملو رؤیاهاست

- رؤیای کودکان شیرین -

از آن شب سیاه

آن شب که در غبار

مردی به روی جوی خیابان

خم بود

با چشمهای سرخ و هراسان

دنبال دست دیگر خود می‌گشت

اینجا
تنها ستارگان
از برجهای فاصله می بینند
که شب چقدر موقع منفوری است
اما اگر ستاره زبان می داشت
چه شعرها که از بد شب می گفت
گویاتر از زبان من گنگ

آری
شب موقع بدی است
هر شب تمام ما
با چشمهای زل زده می بینیم
عفریت مرگ را
کابوس آشنای شب کودکان شهر
هر شب لباس واقعه می پوشد

اینجا
هر شام خامشانه به خود گفته ایم:
شاید
این شام، شام آخر ما باشد

اینجا
هر شام خامشانه به خود گفته ایم:
امشب
در خانه های خاکی خواب آلود
جیغ کدام مادر بیدار است
که در گلو نیامده می خشکد؟

اینجا
گاهی سربریده مردی را
تنها
باید زبام دور بیاریم

تا در میان گور بخوابانیم

خرد و خراب باشد و خون آلود
 باید که شعر خاکی و خونین گفت
 باید که شعر خشم بگویم
 شعر فصیح فریاد
 - هر چند ناتمام-

گفتم:

در شهر ما
 دیوارها دوباره پر از عکس لاله هاست
 اینجا

وضعیت خطر گذرا نیست
 آژیر قرمز است که می نالد
 تنها میان ساکت شبها
 بر خواب ناتمام جسدها
 خفاشهای وحشی دشمن
 حتی ز نور روزنه بیزارند
 باید تمام پنجره ها را
 با پرده های کور بپوشانیم

اینجا

دیوار هم
 دیگر پناه پشت کسی نیست
 کاین گور دیگری است که استاده است
 در انتظار شب

دیگر ستارگان را

حتی

هیچ اعتماد نیست

شاید ستاره ها
 شبگردهای دشمن ما باشند

اینجا

حتی

از انفجار ماه تعجب نمی کنند

Гейсар Аминпур

شعری برای جنگ (۱)

می خواستم
شعری برای جنگ بگویم
دیدم نمی شود
دیگر قلم زبان دلم نیست

گفتم:

باید زمین گذاشت قلمها را
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست
باید سلاح تیزتری برداشت
باید برای جنگ
از لوله تفنگ بخوانم
- با واژه فشنگ -

می خواستم
شعری برای جنگ بگویم
شعری برای شهر خودم - دزفول -
دیدم که لفظ ناخوش موشک را
باید به کار برد

اما

موشک

زیبایی کلام مرا می کاست

گفتم که بیت ناقص شعرم
از خانه های شهر که بهتر نیست
بگذار شعر من هم
چون خانه های خاکی مردم

شوق رهایی

اگرچه عمر تو در انتظار می گذرد
دل فقیر من! این روزگار می گذرد

بهار فرصت خوبی است گل فشانی را
به میهمانی گل روبهار می گذرد

چه مانده ای به تماشای تیرگی و غبار
همیشه هست غبار و سوار می گذرد

تمام چشمه دلان از کنار ما رفتند
اگر نه سنگدلی جویبار می گذرد

دلی که شوق رهایی در اوست ای دل من
بدون وا همه از صد حصار می گذرد

حرف

مثل ناگهان
 یک شهاب کال
 تند و رعدناک
 بی امان در آسمان شکفت و گفت:
 عمر لحظه ای است
 از برآمدن
 تا به آخر ماندن
 و در این میان
 کار ما شکفتن است و بس
 گفت و خاک شد

به یاد شهیدان

در سینه ام دوباره غمی جان گرفته است
 "امشب دلم به یاد شهیدان گرفته است" (۱)

تا لحظه های پیش دلم گور سرد بود
 اینک به یمن یاد شما جان گرفته است

در آسمان سینه من ابر بغض خفت
 صحرای دل بهانه باران گرفته است

از هر چه بوی عشق تهی بود خانه ام
 اینک صفای لاله و ریحان گرفته است

دیشب دو چشم پنجره در خواب می خزید
 امشب سکوت پنجره پایان گرفته است

امشب فضای خانه دل سبز و دیدنی است
 در فصل زرد، رنگ بهاران گرفته است

ارباستان، لنگرود، ۱۲/۸/۱۳۶۴

۱- این مصرع را از شهیدی به یاد دارم

از تاریک
از خالی، از خشکسالی
من از عاقبت بیهودگی می آیم
ای وطن من، ای عشق

مرا به تماشای طوفان
مشتاق کن

من تنه‌ایم
می آیم
و باقی مانده خویش را
با تو تقسیم می کنم

اریاستان، ۱۸ / ۴ / ۱۳۶۳

Салман Герати

در کوچه های گریه و هیچ

ای وطن من ای عشق
 ای از دحام درد
 جان من از بی دردی
 درد می کند
 زین پیش هر چه بوده ام
 عاشق نبوده ام
 ای اجتناب ناپذیر
 باید تو را سرشار بود
 به قدر آفتاب
 تو را باید
 بی ذره ای تعقید نوشت
 دریغا بی تو بودن
 چشم را از دیدن برمی گیرد
 و دل تنبل من
 در نهاد می میرد
 ای از من دورتر
 مثل آسمان و زمین
 ایستاده ام
 با روحی سرگردان
 در فاصله آفتاب و لجن
 آه ای دل من
 ای آب ته نشین شده در من
 مگر به سیلاب به پیوندی
 من از سکوت می آیم

پایین می آمد.

من "خوبی" را دیدم
 هزار گونه روییده
 من خود
 بذر شاپرک
 کاشتم
 و از هر سنبله
 هفت پروانه
 برداشتم.

*

من از باغ معنا می آیم
 از سفر گیاهی
 که در آن،
 خون هیچکس را
 نمی توان ریخت.

*

بگذار بر خاک بگسترم
 بر نطع حسرت،
 خونم را بریز
 اما
 مرا به باغ معنا
 بازگردان!

پیراسته؛

هر چیز با هر چیز در پیوند:
ساقه با گل:

گلساق

گل با چهره:

گلچهر

همه چیز در تفاهم:

دریا با دل:

دریادل

و حتی گل با سنگ:

گلسنگ

باغی انبوه

از گلهای پیوندی.

*

من از باغ معنا می آیم

که در آنجا حیات

کاینات،

" گیاهی " ست.

خود دیدم:

کبوتر می روید

چشمه می بالید

من ستاره را در باغ

بر شاخه

و خورشید را

بر ساقه

دیدم.

من خنده را دیدم

کزستان پونه

بالا می رفت

و اشک را

کزچشمان نرگس

باغ معنا

من از باغ معنا می آیم
 از آنجا
 که خرسندی،
 درست به هیئت قرنفل است
 و نیکی
 چیزی شبیه "گون"
 کز خود می روید.
 پاکی،
 از بابونه نازک ساقتر
 غم:
 محبوبه شب
 و عشق:
 گل سرخ.

*

من از باغ معنا می آیم
 با جوبارانی از اندیشه
 زلال، روان، جوشان
 با پرچینی از حسرت
 و شاپرکهای تصویر
 و پرندگان سرود؛
 و سپیدارهای بلند اندیشه.

*

من از باغ معنا می آیم
 باغی بی خار
 بی سایه
 بی حصار
 پیوند گلوازگان:
 آراسته

دوباره رحل اقامت فکن به جانب راغ
 دمی به دشت بیای و گهی به باغستان
 بپر به باغ سبویی شرابِ شعر و از آن
 تَفِ درون به کنار خزان کمی بنشان
 زروی زردی برگ درخت عبرت کن
 به سرخ و زرد جهان دل مبند و اهل جهان

آبان ۱۳۶۰

تار لحظه ها

بررسی مرا که عمر گر انمايه، چون گذشت
 گاهی به غم گذشت و گهی در جنون گذشت
 افسانه بود گویی و در گوش ما نماند
 عمری که جمله جمله آن، با فسون گذشت
 بیرون ما، چو غنچه اگر سبز می نمود
 از خون دل لبالب و گلگون، درون گذشت
 آویختیم خویشتن از تار لحظه ها
 عمری چو عنکبوت، همه، سرنگون گذشت
 بیش از ستاره ای نتوان بود، در شبی
 آن هم ببین ز دور فلک، واژگون گذشت
 آید صدای تیشه فرهادمان بگوش
 شبدیز دشمنان مگر از بیستون گذشت؟
 دیروز اگر عبور * سخن، تا گلو نبود
 اینک سروده های من از **خطِ خون** * * گذشت.

تهران ۱۳۶۲

* نام اولین مجموعه شعر صاحب این قلم.
 ** نام آخرین مجموعه شعر صاحب این قلم تا سال ۱۳۶۲ که انتشارات زوآر، منتشر کرده است.

Али Мусави Гармаруди

خزان

مگر چه گفت به گوش درخت، باد خزان
 که روی زرد نمود و تکید و شد لرزان؟
 کدام صاعقه زد بر خيام خرمن دشت
 که سوخت رونق اردیبهشت و تابستان؟
 نسیم می بٲکاند تن صنوبر و بید
 چنانکه می بتکانند پیکر مستان
 مگر چنار تب آلوده است از تَفِ مهر
 که سرخ می شودش چهره، در مه آبان؟
 نثار زرنگر، از دست برگ بر سر این
 طلوع رنگ ببین هر طرف زیپکر آن
 به صحن باغ نگر برکه مدور آب
 زبرگریز خزانی، شده ست آتشدان
 زمین چو سینه سهراب زیر جوشن برگ
 فرو نشسته در آن، ناوک صنوبر و غان
 کدام دیو و دد آیا ملول کرد، انار
 که برفروخته چندین چراغ در بستان
 چنین خموش چه مغموم می خرامد رود
 چو اشک من که به هنگام رفتن یاران
 دل من است مگر صخره بر کناره رود
 سیاه و ساکت و سرد اوفتاده بی سامان
 خیال عاصی و مغشوش و برگسسته من
 به بال ابرک صد پاره، می رود نالان
 خزان جور اگر بسترد زشاخت برگ
 شکیب می کن و ستوار چون درخت بمان!
 مگر چو برگ فروزی به باغ شعله رنگ
 مگر چو بید کنی گیسوان شاخ، افشان

باد بر می خیزد

سایه ها، آینه ها، چهره ماهیگیران
همه از خاطره ابر فرو می ریزد

شامگاه باران
قابِ خاکستری سردر
در فضا آویزان:
[کافه گمشدگان دریا]

مهر ۷۰

مهتابی ماهیگیران مرده

مه می آید
دل دنیا را می پوشاند
پس از آنی که گذشت
باز در چشمم، مه می ماند

دیگران، آن طرف پرده، عروسی دارند
من، در این سو، به غبار کدروی می نگرم
گوش بر زمزمه گمشدگان...
سنگفرشی باریک
سر در می‌کده ای
با دری باز به سمت دریا

روی مهتابی
ماهیگیران
سر چُپق های طلایی شان می سوزد
در سینه مه

بوی نفت فانوس
خال خال از گل سرخ.

ابر نازک را پس می زنم و می پرسم:
صید، در ساعت مه، تعطیل است؟
یک نفر می گوید:
ما خریدار تصادفهاییم
در هوای تاریک
چیزهای عجیبی می بینی
توی مه، مخصوصاً
گنجهایی هست
به همین جام قسم!

پس چرا جشن نگیریم رفیق؟
عشق را عشق است...

ذهن شهردار خسته شد
 تجمل مزاحمی
 چارراه کج
 ای شکوفه خطوط منحنی..."

سبز
 با عمّامه بزرگ
 کله بزرگ
 پای لخت قهوه ای
 نارون سلام می کند.

فروردین ۷۰

مزاحم

این درخت
در میان چارراه
از کجا دمیده
راه را بریده است
با اجازه کدام مرکز درختها؟

زلفه‌اش
با بهار می خورد تکان
دود حمل و نقل
در مشام او
سرفه می کند
یا سلام؟

با سر پریش
زیر فکرهای سبز
" قیس عامری است "

محو قلّه های برفگیر
پلک می زند
در ته نگاه او
خواب لیلی و کویر.

با سواره و پیاده حرف می زند
به تمام عابران سلام می دهد
بی جواب می دوند رنگها
بی خیال می روند بادها
در نگاه دختر جوان
مزاحم است یا گدا؟

شعری از مهندسان شهرساز:
" ای جمال بی حساب، روی نقشه نیستی

Мухаммад Али Сепанлу

گردش

تنها فضاورد و باران
از آسمان
به خاک
باز نمی گردند
انسان همیشه، در سفر بازگشتی است.

دو خاکستری
آبی ناب دریا
کران حقیقت
کمر بند رؤیا...
جهان با کلاه ستاره نشانش
و دستانی از باد

در جیب هایی پر از بذر انسان
و پاهایی از برف
در کفش آتش
خبر می دهد: جوهر آسمانها ز عشق است
زمین، واقعیت.

پس از گردشی دور
بدانجا که آغاز کردیم
- رسم است -
تا بازگردیم.

غلط کردم که پشت از یار کردم
 رسیدم بر سر بستِ چغادک
 نشستم گریه بسیار کردم"]

بوشهر! آشیانه شوریدگان دریا دل!
 "نادم" به شور و شکوه و "فایز" به ناله است
 "باکی" به دام غربت و "مفتون" اسیر هجر
 و "آتشی" به وادی حیرت
 سودانیان بی سرو سامان خویش را
 تا چند می دوانی و...
 هرگز نمی رسانی؟

بوشهر، اسفند ماه ۱۳۶۸

۱- فایز و مفتون و باکی و نادم- نام چند تن از شاعران بومی دشتی و دشتستان.

دادیم آنچه مرد تواند داد
اما

باور نمی کنند.
تاریخ،
چه کاسب و قیج طلبکاری!]

بوشهر کار و بازار!
بازار بوی ماهی.
بوشهر شعر و شروه
بوشهر زار زار
در نوحه های "بخشو" ی پیرار
بوشهر شور و شکوه
در چله های شبنم و شرحی
بوشهر بوی ماهی!
[و باز
چه رازناک
می خواند آن غریبه شبگرد
در گنج قهوه خانه "کاکا":
"پسین گینی ز بندر بار کردم

۱- "بخشو" = بخشی، نوحه خوان معروف بوشهر بود که چند سال پیش سگته کرد و درگذشت. او سیاه پوست بود و صدای غریبی داشت. حالا فرزند او می خواند.

۲- "کاکا" اسم بخشی است در ناحیه دشتی. قهوه خانه "کاکا" در بوشهر قدیم بوده و می گویند فایزوقتی به بوشهر آمده آنجا می رفته است.

به آرواره های حریصش
و قحط می تراود
از بزاق پلیدش!]

بوشهر خون و قاچاق
بوشهر "طاق جنی" ۱ و "خونی"
- جنّ قدیم خونی استعمار -
بوشهر قهوه خانه و پُر حرفی!
بوشهر "میرمُهنا"
دریانوردِ عاصی بی پروا
عیار کوچه ها
و کوشکهای پُرخطر دریا
که ریسمان گیسوی وحشی را
بر کتف ناوهای انیران می تابانی
مغرور می کشانی
تا پیش پای "بیرمی" ۲ سرفراز
چون کهره های قربانی
بر خاک افکنیشان
همواره می کشانی و...
هرگز نمی رسانی!
[چه قوم بی شکوه و فراموش کاری!]

۱- "طاق جنی" و "طاق خونی" دو طاق در محلات بوشهر قدیم بوده است.

۲- میرمُهنا: استعمارگران او را راهزن دریایی نامیده اند. او ایرانی غیور و دریانورد دلیری بوده که بارها کشتی های بیگانه را به آتش کشیده و غرق کرده. نام او از تاریخ خلیج فارس تفکیک پذیر نیست.

۳- بیرمی قله ای است که بالای شهرستان خورموج قرار گرفته. کشتی هایی که از سواحل جنوبی خلیج فارس می آیند پیش از هر چیز این قله را که نشانه نزدیک شدن به سواحل بوشهر است می بینند.

ترجیع بندی برای لنگرگاه همیشگی ام:
بوشهر

آه ای همیشه بندر!
یابوی خسته ای
که گاری بزرگِ قصیلِ خلیج را
به سوی شوره زاران
بر شانه می کشانی و....
هرگز نمی رسانی!

[چه راه بی نهایتی:
چه مژه های تلخ بلندی دارد
این آفتاب!
که غول از سراب می رویاند
و زهر از بیابان می جوشاند
چه ظهر پُرِ مخافتی!]

بندر!
صیاد پیر خسته یک دنده!
که تور سبز دریا را
- غران رقص مداهش "شوریده" ها و "شیر"-
بر کتف ها گره زده
با قصد روستاهای مطرود

می کشانی و...
هرگز نمی رسانی!
[چه اشتهای شومی دارد این آسمان!
که می مکد پرنده و ماهی را

Манучехр Аташи

بامداد

گنجشکان که غلغله آغازند
و تذروان به بیشه درآیند
پریان به رودسار گریزند

نیمه دیده نشدهء رؤیا
خود را میان سایه و رنگهای گریزان جا می زند
که به رودخانه گریزد.

قطاری گذشته است به سرعت
و دست جدای عروسکی
میان علفهای حاشیه ریل

بازمانده به دنبالش

گنجشکان که غلغله آغازند
رؤیاها به رودسار گریزند
و شاعر
سیگار آخرینش را
روشن کند
به جرقه نخستین مصراع.

بوشهر،
فروردین ماه ۱۳۶۹

سنگ

چو سنگ را شناختیم
 چه فتنه ها بی پای شد چه سینه ها شکافتیم
 پرنده ها به کشتزارهای دوردید پر زدند
 و آهوان به دشت های دور دست

و سنگ سرخ رنگ جنگ شد
 و یک تاز بی رقیب دشت شد.
 به روی صخره ها چه اصل ها نوشته شد
 چه دیر سنگ را شناختیم
 که زندگی و عشق را
 به قلوه سنگ باختیم

به روی تخته سنگ گور ما چه می توان نوشت
 چه می توان نوشت؟

بمب ساعتی

اندیشه چیست
جز بمب ساعتی
در کارگاه مغز
تا در زمان محتوم
احساس فرمان دهد و او منفجر شود
تا شعر گل دهد

دیری است
احساس فرمان نمی برد
و اندیشه، فرمان نمی دهد
این چیست
یعنی تمام شد؟
یعنی که تیغ ما، دیگر نمی برد
یعنی که، کارگاه تعطیل گشته است
یعنی رسیده لحظه ی محتوم؟

یعنی که: مرده ایم و نمی دانیم
یا رازی این میانه نهفته است
نقشی شگفت که ما نمی خوانیم!

گم کرده است

آغاز انهدام چنین است
 اینگونه بود آغاز انقراض سلسله ی مردان
 یاران
 وقتی صدای حادثه خوابید
 بر سنگ گور من بنویسید:
 - یک جنگجو که نجات
 اما.... شکست خورد

Нусрат Рахмани

انهدام

این روزها
 اینگونه ام، ببین:
 دستم، چه کند پیش می رود، انگار
 هر شعر با کره ای را سروده ام
 پایم چه خسته می کشدم، گویی
 کت بسته از خم هر راه رفته ام
 تا زیر هر کجا

حتی شنوده ام
 هر بار شیون تیر خلاص را

ای دوست
 این روزها
 با هر که دوست می شوم احساس می کنم
 آنقدر دوست بوده ایم که دیگر
 وقت خیانت است

انبوه غم حریم و حرمت خود را
 از دست داده است
 دیربست هیچ کار ندارم
 مانند یک وزیر
 وقتی که هیچ کار نداری
 تو هیچ کاره ای
 من هیچ کاره ام: یعنی که شاعرم
 گیرم از این کنایه هیچ نفهمی

این روزها
 اینگونه ام:

فرهاد واره ای که تیشه ی خود را

باید کتاب را بست.

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد،

گل را نگاه کرد،

ابهام را شنید،

باید دوید تا ته بودن.

باید به بوی خاک فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بیخودی و کشف.

Сохраб Сепехри

هم سطر، هم سپید

صبح است.
گنجشک محض

می خواند.

پاییز، روی وحدت دیوار

اوراق می شود.

رفتار آفتاب مفرح

حجم فساد را

از خواب می پراند:

یک سیب

در فرصت مشبک زنبیل

می پوسد.

حسی شبیه غربت اشیا

از روی پلک می گذرد.

بین درخت و ثانیه سبز

تکرار لاجورد

با حسرت کلام می آمیزد.

اما

ای حرمت سپیدی کاغذ!

نبض حروف ما

در غیبت مرکب مشاق می زند.

در ذهن حال، جاذبه شکل

از دست می رود.

یادگار خون سرو

دلا دیدی که خورشید از شب سرد
چو آتش سر ز خاکستر برآورد

زمین و آسمان گلرنگ و گلگون
جهان دشت شقایق گشت ازین خون

نگر تا این شب خونین سحر کرد
چه خنجرها که از دل ها گذر کرد

ز هر خون دلی سروی قد افراشت
ز هر سروی، تذروی نغمه برداشت

صدای خون در آواز تذرو است
دلا این یادگار خون سرو است

کلن، مهر ۱۳۵۸

آه سرد

ز سرگذشت چمن، دل به درد می آید
ببند پنجره را باد سرد می آید

دریغ باغ گل سرخ من که در غم او
همه زمین و زمان، زار و زرد می آید

دگر به سوز دل عاشقان که خواهد خواند
دلَم ز غصّه بلبل به درد می آید

نمی رود ز دل من صفای صورت عشق
وگر به آینه باران گرد می آید

به شاهراه طلب نیست بیم گمراهی
که راه با قدم رهنورد می آید

تو مرد باش و میندیش از گرانی درد
همیشه درد به سر وقت مرد می آید

چون سایه از خم خورشید می کشم می لعل
که صبح با قدح لاجورد می آید

تهران، ۱۹ آبان ۱۳۷۲

از داد و وداد آن همه گفتند و نکردند
یا رب چه قدر فاصله دست و زبان است

خون می چکد از دیده در این کنج صبوری
این صبر که من می کنم افشردن جان است

از راه مرو سایه که آن گوهر مقصود
گنجی است که اندر قدم راهروان است

تهران، آذر ۱۳۶۲

هنر گام زمان

امروز نه آغاز و نه انجام جهان است
ای بس غم و شادی که پس پرده نهان است

گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری
دانی که رسیدن، هنر گام زمان است

تو رهرو دیرینه سر منزل عشقی
بنگر که ز خون تو به هر گام نشان است

آبی که بر آسود، زمینش بخورد زود
دریا شود آن رود که پیوسته روان است

باشد که یکی هم به نشانی بنشیند
بس تیر که در چله این کهنه کمان است

از روی تو دل کندم آموخت زمانه
این دیده از آن روست که خونابه فشان است

دردا و دریغا که در این بازی خونین
بازیچه ایام دل آدمیان است

دل برگذر قافله لاله و گل داشت
این دشت که پامال سواران خزان است

روزی که بجنبد نفس باد بهاری
بینی که گل و سبزه کران تا به کران است

ای کوه تو فریاد من امروز شنیدی
دردی است در این سینه که همزاد جهان است

رزم تو پیروز
بزم تو پرنور
جام به جام تو می زرم ز ره دور
شادی آن صبح آرزو که ببینیم
بوم ازین بام رفت و خوش خبر آمد

تهران، اردیبهشت ۱۳۵۷

Хушанг Эбтехадж

شاد باش

بانگِ خروس از سرای دوست بر آمد
خیز و صفا کن که مژده سحر آمد

چشم تو روشن
باغ تو آباد

دست مریزاد
همت حافظ به همره تو، که آخر
دست به کاری زدی و عُصّه سر آمد

بخت تو برخاست
صبح تو خندید
از نفست تازه گشت آتش امید
وه که به زندان ظلمت شب یلدا
نور زخورشید خواستی و بر آمد
گل به کنار است
باده به کار است
گلشن و کاشانه پُر ز شور بهار است
بلبل عاشق! بخوان به کام دل خویش
باغ تو شد سبز و سرخ گل به بر آمد

جام تو پُر نوش
کام تو شیرین
روز تو خوش باد
کز پس آن روزگار تلخ تر از زهر
بار دگر روزگار چون شکر آمد

СОДЕРЖАНИЕ

Ценный вклад в иранистику	
Введение	
Поэзия 1970-х годов. Темы и идеи.....	
Поэзия 1980-х годов. Смена идеологических ориентиров.....	
Поэзия 1990-х годов. Новые грани поэтического творчества.....	
Хушанг Эбтехадж.....	
Сохраб Сепехри.....	
Нусрат Рахмани.....	
Манучехр Аташи.....	
Мухаммад Али Сепанлу.....	
Али Мусави Гармаруди.....	
Салман Герати.....	
Гейсар Аминпур.....	
Али Реза Газве.....	
Заключение.....	
Примечания.....	
Литература.....	
Указатель имен.....	
Приложение.....	