

## ХУСРО ДЕХЛЕВІ І ПОЕТИКА ІНДІЙСЬКОГО СТИЛЮ

Кулик А. С.

Традиційно середньовічну перську літературу поділяють на три періоди: хорасанський (X–XII ст.), іракський (XIII – перша половина XVI ст.) та індійський (кінець XVI– початок XVIII ст.), кожному з яких відповідає однойменний стиль [الشعراى بهار 1321]. Хоча в основу розбиття ліг насамперед хронологічний принцип, немаловажну роль відіграли й провідні тенденції, що панували в літературі певних періодів, як-от зацікавлення поетів доісламськими віруваннями та мінімальна кількість арабізмів у їх творах як ознака хорасанської доби, вплив суфійських концепцій на поезію доби іракського стилю, надзвичайна ускладненість поезії індійського стилю тощо.

До проблем поетики індійського стилю зверталось чимало авторів, та найавторитетнішим твором й досі залишається праця Шиблі Ну'мані «*Še'r al-'ajam*» («Поезія Персії»), в якій дослідник ґрунтовно аналізує літературний процес Ірану, наводить різноманітні поетичні приклади та зупиняється на розгляді окремих епох. Визначена Шиблі Ну'мані низка ознак, що характеризують поезію цієї доби, стала орієнтиром для літературознавців Сходу; зроблені ним висновки лягли в основу багатьох теоретичних робіт. Так, з огляду на працю «*Še'r al-'ajam*» написана монографія Н. І. Пригаріної, основна увага в якій приділена поетиці індійського стилю як цілісній системі творчих засобів, властивих поетам цього напрямку [Пригарина 1999]. Серед сходознавців пострадянського простору, що досліджували проблеми виникнення і розвитку індійського стилю, варто відзначити З. Г. Різаєва, монографія якого містить чимало неточностей і хибних припущень [Різаев 1971], Є. Е. Бертельса, що висунув «соціальну» теорію походження індійського стилю [Бертельс 1988], М. А. Магомеді, що розглядав творчість Саїба в контексті індійського стилю [Магомеді 1991] тощо.

Творчість видатного фарсімовного поета Індії Амїра Хусро Дехлевї (1253–1325) традиційно розглядається у межах іракського стилю, хоча чимало дослідників характеризують поезію Хусро Дехлевї як значно пізнішу за духом і вбачають у ній зачатки індійського стилю, а дехто взагалі називає поета засновником цього

літературного напрямку [Тагирджанов 1975; Болдырев 1982]. У межах даної статті ми спробуємо з'ясувати, що саме єднає поезію Хусро Дехлеві з творчістю поетів пізнього середньовіччя, між якими хронологічна різниця у три століття. Наші висновки ґрунтуються на теоретичних положеннях з вищезазначених наукових праць і підкріплені власними спостереженнями, отриманими внаслідок аналізу лірики поета.

Питання виникнення індійського стилю, як і власне сам термін, викликають серед сходознавців розбіжності (детальніше див. [Пригарина 1999, 18–25]). Однак серед науковців панує думка, що рушійним фактором появи цього літературного напрямку послужило перенесення в Індію складної манери письма Фігані Шіразі (помер у 1519), здійснене Урфі Шіразі за часів правління Акбара. Натомість таджицькі (А. Афсахзод) та узбецькі (З. Г. Різаєв) сходознавці пов'язують виникнення цього літературного напрямку з творчістю Алішера Навої (1441–1501) та Джамі (1414–1492), чий літературні тенденції були привнесені до Індії Бабуром у XVI ст. Між тим, дехто з дослідників вважає, що елементи цього стилю присутні вже на початкових етапах розвитку перської поезії на субконтиненті. Так, на думку А. Ахмада, риси цього символічного і складного стилю можна простежити вже на початку XI ст., зокрема у творчості першого фарсімовного поета Індії Абдаллаха Нукаті [Ahmad 1969, 77]. Окреслюючи основні віхи розвитку цього літературного напрямку, дослідник згадує творчість Урфі, що наслідував в Індії манеру письма Фігані, поезію Таліба Амулі, Саїба та Каліма Хамдані, в якій вбачає розквіт цього стилю, поетичний спадок Беділя, який вважає його апогеєм, і творчість Галіба, в якому індійський стиль поволі відживає своє.

Якщо хорасанський та іракський стилі безпосередньо пов'язані з топонімією історичного Ірану, сама назва «індійський» вказує на його периферійність, відірваність від центру, і не дарма: наприкінці XVI ст. – на початку XVII поети, рятуючись від фанатичної влади шиїтів в Ірані, емігрують до Індії, де внаслідок реформ могольського імператора Акбара панує атмосфера віротерпимості. Це – перший із запропонованої М. А. Магомеді класифікації етап розвитку індійського стилю [Магомеді 1991], на якому відбувається його становлення у творчості Урфі, Назірі, Кудсі тощо. Другий етап (XVII ст.) – розквіт індійського стилю, представлений у поезії Саїба, Каліма Кашані й Гані Кашмірі. Третій

етап (перша половина XVIII ст.) характеризується надзвичайною ускладненістю. На відміну від Беділя, якому, за влучним виразом Е. Є. Бертельса, «було що сказати» (приховування опозиційних поглядів на посилення релігійного фанатизму), його сучасники (Шаукат, Насир Алі, Рагім) ставили собі за мету вживання умисне ускладнених метафор. Безпосередній контакт поетів з індійським оточенням, рідним для одних (Беділь) і близьким за духом для інших (Саїб), не міг не вплинути на їхню творчість, що спричинило своєрідний індо-мусульманський синтез [Вишневская 1988]: культура фарсі зближувалася з індійською, що поступово призводило до пом'якшення літературного канону в обох традиціях та їх тематичного взаємозбагачення. Тож не дивно, що перську та індійську літератури XVII–XVIII ст. характеризують подібні процеси, а саме підкреслена зацікавленість поетів формальною стороною літератури та захоплення орнаментальною формою. Цей період в історії літератури гінді, що отримав назву *rīti-kāl* रीति-काल, часто іменується «відродженням санскритської ученості» через повернення до законів індійської класичної поезики. Філігранна обробка поетичних «прикрас» (*alankār* अलंकार) цінувалася більше, ніж простота і глибина думки. На мовах урду і брадж виникають типологічно схожі стилі поезії: нахх-шікх *nakh-śikh* नख-शिख (буквально – «з голови до ніг») і *nāyikā-bhed* नायिका-भेद («особливість героїні») відповідно [रामवीर सहि 1995, 15–17]. Поезія такого роду становить опис зовнішності якогось персонажа в суворій відповідності з любовним етикетом і поетичним канонам. Так, найменші деталі зовнішності героїні були визначені заздалегідь, і поет з готового, «каталогізованого» віками канону обирав окрему складову: зіницю, кучерик, закручений певним способом, ніготь на руці чи нозі, вухо чи пуп красуні. Подібна поезія не містила якоїсь нової ідеї і була лише варіацією на загадану тему, мета якої – демонстрація бездоганного володіння складними поетичними фігурами класичної поезики, що нагадує риторичну еквілібристику поетів пізнього індійського стилю.

Повертаючись до перської літератури XVII–XVIII ст., зазначимо, що її характеризують надзвичайна ускладненість й афористичність. На відміну від поетів раннього середньовіччя, вільних у виборі тем, подальші поети були змушені працювати у жорстких рамках традиції і не виходити за межі класичного кола сюжетів. Показником новаторства й поетичного хисту автора було те, на-

скільки майстерно він обіграє старий сюжет – вбере його у нові «шати». З часом поетам доводилося докладати дедалі більших зусиль, щоб пролити нове світло на зужиті теми, до яких зверталися віками. Це призвело до того, що традиційні образи почали збагачуватися новим змістом, а старі слова набували нових значень. На цей феномен звернув увагу французький дослідник Ф. Лазар, який висунув теорію про поетичну мову першого, другого і третього порядку [Lazard 1978, 61–64]. Вірші немістичних поетів XI–XII ст. – Манучехрі, Фаррухі, Муїзі, Анварі й Хакані – Лазар характеризує як поетичну мову першого порядку, мовою другого порядку він вважає конвенціональну мову містичної поезії, а третього – повторне переосмислення вже сформованої суфійської символіки у XVII–XVIII ст., у часи розповсюдження нового, індійського стилю. Дослідники відзначають високу афористичність віршів цього періоду, пов’язану з тим, що поети намагалися розкрити в одному двовірші тему, яка потребує для свого вираження кількох бейтів. Безмір філософської думки і лаконізм, спричинений потребою вмістити глибокий зміст у невелику кількість рядків, сприяли появі високого рівня образності. Насичення традиційних символів новими ідеями затьмарювало смисл вислову, що ускладнювало трактування віршів (наприклад, підтекстом поезії Беділя було протистояння релігійному засиллю). Все це підняло індійський стиль на вершину поетичної витонченості.

Основною підставою, що дала дослідникам змогу пов’язати поезію Хусро Дехлеві зі спадком поетів пізнього середньовіччя, послугувала виразна, оздоблена художніми засобами манера написання, винайдення якої приписується Аміру Хусро. Найвагомим аргументом літературознавців є п’ятитомний трактат з епістолографії та поетики прозових і поетичних творів «*Ejāz-e Xosravi*» («Чудеса Хусро»), в якому Хусро Дехлеві, поряд із поясненням традиційних риторичних прийомів, удається до розгляду створених ним самим засобів художньої виразності, а також наводить примітки з філософії й етики суфізму, з теорії індійської музики тощо. Розділ перший відкриває довга передмова, в якій Хусро Дехлеві обумовлює причини написання трактату: оскільки старому стилю, за словами поета, бракує родзинки, виникає потреба створення нового поетичного стилю, приклади якого автор ілюструє власними арабськими і перськими віршами. При цьому Амір Хусро наголошує, що вживання

словесних фігур не схвалюється і перевага надається прийомам *ihām* («двозначний вираз») і *xiyāl* («фантазування»). Поет також зазначає, що в Індії розвивається новий прозовий стиль, насичений риторичними фігурами, і обіцяє навести його приклади. Далі автор переходить до основної теми розділу: вжиток належних слів і побудова фраз і речень. Цікаво, що при цьому він радить вживати якнайменше арабізмів і використовувати їх лише для створення гри слів. Друга частина містить зразки різноманітних листів, від офіційних до любовних, і написана саме в тій новій, прозовій манері, про яку автор побіжно згадував у першій частині. Окремим підрозділом подаються також відомості щодо музики і музичних інструментів. У третьому розділі поет на прикладах пояснює вжиток словесних фігур у прозі, тоді як четвертий присвячено висвітленню смислових прийомів. У цьому ж розділі наводяться невеличкі розвідки поета з різних питань: право, тлумачення текстів, традиції і мораль, логіка і філософія, граматики і лексикографія. П'ята частина містить листи, написані поетом ще до того, як він розробив свій власний стиль, який було пояснено в попередніх розділах. Завершує трактат довгий епілог, в якому поет просить критиків не оцінювати його надто суворо і вибачається за можливі помилки. Попри свою інформативність, на сьогодні трактат становить швидше історичну, аніж наукову цінність, оскільки тогочасні уявлення про прозу суттєво відрізняються від сучасних. Втім, за життя Амїра Хусро його теоретична праця була більш ніж актуальною: «його нововведення щонайменше впровадили здорову тенденцію, адже він [поет] більше уваги приділяв інтелектуальним фігурам, аніж безглузdim алітераціям, дотепам і каламбурам» [Mirza 1974, 220].

Не менш вагомим свідченням авторської самосвідомості Хусро є передмова до третього дивану «*Gorrat al-kamāl*», що має назву «Тлумачення фігур, створених мною, Хусро» [Болдырев 1982, 13]. Цього виявилось достатньо, щоб навести деяких дослідників на думку про безпосередню причетність стилістичного новаторства Хусро до проблеми походження індійського стилю (І. С. Брагінський, А. Н. Болдырев), тоді як дехто відверто називає його засновником цього напрямку (А. Т. Тагірджанов). Подібні заяви не є безпідставними, якщо звернутися до безпосереднього розгляду поетичних текстів Хусро Дехлеві: вивчення особливостей його стилю, засобів художньої виразності, тематики й жанрових осо-

близькостей дозволяє простежити ті глибинні процеси в перській літературі, що призвели до виникнення індійського стилю. На-самперед звернемося до риторичних фігур. Так, поезія доби ін-дійського стилю тяжіє до сугестивності не лише у плані змісту, але й у напрямку поетичної форми: дослідники наголошують, що тепер «розум узяв гору над почуттями, на відміну від поезії ірак-ського стилю» [795, 1376 ربیعیان]. Серед засобів художньої вираз-ності переважають *tašbih* (порівняння), *esteāre* (метафора), *tamšil* (наведення аналогії), *jenās* (омонімія), *ihām* («двозначний вираз») та *morā'āt-e nazir* («дотримання відповідності») [1376 قهرمان]. Використання цих фігур логічно призводило до алегоричності сис-теми вираження, наслідком чого була зайва ускладненість. Шиблі Ну'мані зазначає: «Якщо з поезії цієї доби виключити фігуру *ixam'*, разом із нею зникне половина поезії» (цит. за [Пригарина 1999, 78]). Прийом *ihām* полягає у вжитку в бейті виразів, що забезпечують його подвійне розуміння, тобто створюють ефект двозначності. Це був один із найулюбленіших прийомів Аміра Хусро, про що він повідомляє у першому розділі свого трактату «*Ejāz-e Xosravi*» [Mirza 1974, 217]. Про схильність до вжитку цієї фігури свідчать і творчі експерименти поета: зокрема відомий бейт Хусро Дехлеві, що містить семизначний *ihām* [Мусульман-кулов 1989, 171]. Майстерний вжиток цього тропа додає віршам необхідної родзинки:

زهره گر در بزم ما یکجو بجنباند خرک	گاووش از گردون فرو آریم و قربانش کنیم
Якщо Венера на нашому бенкеті торкнеться медіатором струн, Дістанемо з неба її тільця [сузір'я] і принесемо в жертву.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 401, 1361]

Лексема *زهره* може означати як небесне тіло, планету Венера, так і богиню Венеру – покровительку музик і закоханих. Слово *گاو* вживається у значенні тільця як тварини й небесного Тільця – сузір'я, що перебуває під управлінням Венери. Очевидно, що у першому піввірші лексема *زهره* означає богиню Венеру, тоді як *گاو* у другому несе подвійне смислове навантаження: означає жерт-венну тварину (найчастіше тілець) і водночас вказує на сузір'я, що перебуває під впливом Венери. Подібні інтелектуальні ігри були властиві Хусро Дехлеві, що високо цінував такі прийоми і вважав їх ознакою майстерності. Схильність поета до створення

загадок і ребусів сповна проявилася в літературі мовою гінді, за-  
сновником якої він вважається. З його іменем пов'язують виник-  
нення жанру *mukariyā* मुकरियाँ або *kahmukariyā* कहमुकरियाँ – за-  
гадок, побудованих за принципом двозначності:

वह आये तब शादी होय<sup>2</sup>  
उस बीन दूजा और न कोय  
मीठे लागे वाके बोल  
ऐ सखी साजन ना सखी ढोल ।  
[तिवारी 2004, 101]

Буде [прийде] він – буде і весілля.

Ніхто інший його не замінить.

Мова його милозвучна.

[Це], подруго, наречений? Ні, подруго, барабан.

Особливість такого типу загадок, що будувалися на основі діалогу нареченої зі своїми подругами, полягала в тому, що поданий опис міг стосуватися як нареченого, так і будь-якого іншого об'єкта. Саме це і вводить в оману молоду, яка постійно вигукує ऐ सखी साजन («подруго, наречений?»), що і створює ефект комізму. Побудовані на двозначності прийоми широко використовувалися і в санскритській поезії, як наприклад श्लेष *śleṣ*: «засіб навмисного зближення, об'єднання, висвітлення одне крізь одне різно-рідних понять і явищ» [Гринцер 1983, 48] Подібність фігур *ihām* і *śleṣ* вже привертала увагу дослідників [Чалисова 1997, 404]. Такий самий принцип покладений в основу загадок іншого типу, до яких звертався Хусро Дехлеві – *nisbat* निस्बत:

हलवाई और पायजामे में क्या निस्बत है ? कुंदा  
[तिवारी 2004, 106]

*Nisbat* з допомогою подібних ознак зв'язує два різно-рідних поняття. Слово कुंदा має два значення: «згущене молоко» і «штукатурка». Отже, загадка матиме такий переклад: що спільного між кондитером [який робить халву] і столицею? Відповідь – कुंदा.

Однак необхідно зауважити, що у гіндімовних творах Амір Хусро використовував художній засіб *ihām* здебільшого як ігровий прийом жартівливої літератури, тоді як поети індійського стилю вводили цю фігуру в серйозну поезію на фарсі.

Одне з панівних місць серед художніх засобів доби індійського стилю посідала словесна фігура *jenās*, що будується за омонімічною ознакою. Текстологічний аналіз поетичної спадщини Аміра Хусро засвідчив, що поет досконало володів цим прийомом:

بنده خسرو را که ترک است آخر و هندوی تست	هندوان را زنده سوزند این چنین مرده مسوز
Індусів спалюють живими, не пали ж цього, мертвого Хусро, який є турком і твоїм рабом.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 68]

Лексема *هندو* означає «індус» і водночас «раб». Амір Хусро нерідко називає себе індійцем, оскільки народився в Індії від матері індіанки. Нерозділена любов зробила його рабом коханої, на що вказує вжита лексема *هندو*. Підвидом фігури *jenās* є *jenās-e qalb-e kol* جناس قلب کل, коли літери одного з двох слів – складових елементів – перевертаються задом-наперед. Проілюструємо вжиток цього прийому поетичними рядками Аміра Хусро:

عمری که در غرور گذاری هبا بود	اقبال را بقا نبود دل بر او منه
اقبال را چو قلب کنی لایقا بود	ور نیست باورت ز من این نکته ای شنو
Щастя не постійне. Не прив'язуйся до нього серцем.	
Життя, проведене у гордощах – марне (це пил).	
Якщо не віриш, послухай мій дотеп:	
Якщо змینیш долю, це буде не життя.	

[Хусро Дехлеві]

За буквеним складом лексеми *اقبال* і *لابقا* є дзеркальним відображенням одна одної. Поезія Хусро Дехлеві рясніє зразками подібних каламбурів, причому не лише у поетичних, але й у прозових творах. Шамс-і Кайс зараховує цей прийом до розряду «штучного в поезії» і зауважує, що при його вжитку «справа не обходиться без деякої натяжки» [Чалисова 1997, 303].

Прийом обігравання омонімічних можливостей поет переносить і на індійську ниву: саме його покладено в основу загадок *do-sakhun* दो-सखुन, створення яких приписується перу Хусро Дехлеві. Більшість написаних ним *do-sakhun* двомовні: перша частина на фарсі, друга – на гінді:

कूवते रूह चीसत ?  
प्यारी को कब देखिये ?  
[तिवारी 2004, 40]

У чому [полягає] сила духу?  
Коли [хочете] бачити кохану?

Перший рядок написаний мовою фарсі: قوت روح چیست. Відповіддю є слово *sadā* सदा, яке перською означає «голос» – *sedā* صدا, а гінді – прислівник «завжди».



Дослідники відзначають загальну серед поетів індійського стилю тенденцію до вживання художнього прийому *tamsil*, що полягає в ілюструванні твердження, наведеного в першому піввірші, афористичним прикладом у другому. Н. І. Пригаріна називає *tamsilnegāri* تمثیلنگاری (букв. «створення прикладів») однією з суттєвих рис поетики цього стилю [Пригаріна 1999, 208]. Смилова фігура *tamsil* (різновид *esteāre*) посідає чільне місце й у газелях Хусро Дехлеві:

آمد خیالش نیم شب جان دادم و گشتم خجل	خجلت بود درویش را یکدم چو مهمان در رسد
<p>Її образ прийшов опівночі. Я віддав йому душу і засоромився: Жебрак ніяковіє, коли приходять гість.</p>	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 189]

Оскільки детальний аналіз художніх прийомів, що були в моді серед поетів XVI-XVIII ст., та їхнє співставлення з арсеналом засобів із творчої лабораторії Аміра Хусро виходить за межі нашого завдання, надалі ми обмежимося тезисною викладкою окремих положень. Зокрема ми дійшли висновку, що серед фігур *bayān* Амір Хусро надає перевагу насамперед порівнянню *tašbih* і натяку *kenāye*, що є доказом високого рівня образності його поезії. Чільне місце серед вживаних прийомів посідає також і метафора, що підтверджує висновки грузинського літературознавця Х. Таджибаєва, який порівнював поему Нізамі «Хосров і Шірін» з поемою Аміра Хусро «Шірін і Хосров» [Таджибаєв 1982]. Дослідник з'ясував, що Нізамі у ста восьми рядках першої частини своєї поеми використав *esteāre* лише чотири рази, на відміну від Аміра Хусро, який вмістив у сімдесяти двох рядках першої частини «Шірін і Хосров» тринадцять метафор.

А. Т. Тагирджанов вбачає основну точку зіткнення Хусро Дехлеві з поетами індійського стилю у притаманних їхнім творам багатоступеневих складних образах й алегоріях [Тагирджанов 1975]. Аналіз газельної лірики поета засвідчив його схильність до вжитку глибоких і містких образів, корені яких сягають у релігійну, історичну чи філософську царину. Ці позалітературні чинники надають образам Аміра Хусро додаткового смислового навантаження, завдяки чому бейт за змістом нагадує «скриню» з подвійним дном:

نامه سپاه پیرهنی کاغذ این به است	مائیم سرزده قلمی کز پی خطش
Ми стежимо за нею, [немов] очерет зі зрізаним верхом. Нам, грішникам, краще лише благати про справедливість.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 105]

Для того, щоб виготовити з очерету писальне перо (قلم), необхідно зрізати його верхівку. Порівняння страждань поета з муками очеретини, якій «ріжуть голову», є доволі розповсюдженим поетичним прийомом (подібна алегорія зустрічається у Хакані). Інтерес становить образ паперової сорочки (پیرهنی کاغذ), що містить своєрідний підтекст: в давньому Ірані обурена або скривджена чийсь вчинком людина мала змогу вимагати від шаха справедливої кари для свого нападника. Для цього вона одягала паперовий одяг – «прапор справедливості» (درفش داد), на якому писала, якої саме образи їй було заподіяно. Таким чином, сама лише згадка про паперову сорочку сповіщає читача про те, що поет вимагає справедливості за злочин коханої.

Чимала роль у створенні багатоплановості поетичного тексту належить також і суфійським алегоріям. Розглянемо це положення на прикладі:

ناله چندین مکن ای فاخته کامشب در باغ	با گلی ساز که آن سرو خرامان اینجاست
Не стогни, горлице, цієї ночі у садку, Залишайся з трояндою, бо той кипарис із граційною ходою – в нас.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 79]

Загальне значення лексеми فاخته – «горлиця». Водночас – це також ім'я двоюрідної сестри і дружини Пророка Мухаммада, з домівки якої Він піднісся на небо [باغملایی 1378, 137]. Небесна мандрівка Пророка (میعرّاج mi'rāj) відбулася вночі, через те ніч трактується суфіями як містичне явище і є важливим символом, пов'язаним із початком духовного розуміння. Кипарис, поряд із традиційним порівнянням із жіночою постаттю, символізує зневагу до усього земного, адже його гілки спрямовані вгору і не падають вниз. Символ گل (квітка) може передавати різні значення: наприклад, Хафіз у своїх віршах використовує його як повнозначний синонім суфійського терміна می (вино), умовне значення якого – божественна любов [اسماعیل پور 1376, 1188]. Якщо обрати цей варіант як вірний, наведений двовірш можна розтлумачити в такому ключі: «Дружино, не сумуй, з тобою лишається божа любов (квітка), твій чоловік (кипарис) на небесах».

Поети індійського стилю, зокрема Саїб, керувалися принципом несподіваності, парадоксальності поетичного образу, що мав насаперед дивувати читача, аби той відчув максимальне естетичне задоволення [Магомеди 1991, 13]. Не менш дивні образи спостерігаємо подекуди й в Аміра Хусро:

می گفت دی که بر من آواره بر گذشت	کافکار کرد پای من این استخوان کیست
Вчора [вона] говорила, що зустріла мене, бурлаку: «Чия це кістка розкрояла мою ногу?»	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 105]

Підтекст цього бейту такий: закоханий ліричний герой виснажений своїм нерозділеним коханням, від цього він настільки змарнів і схуд, що об його гострі кістки, що випинають крізь шкіру, поранилася кохана.

Безмежна фантазія поета здатна відшукати подібність між абсолютно далекими на перший погляд речами, що створює ефект несподіваності і викликає в уяві небуденні образи:

محقق است که خیاط غیب روز ازل	ندوخت خلعت رندی به قد بو الهوسان
Без сумніву, той могутній Кравець Пошив халат гульвіси не для плеча вередливих.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 479]

Бог, неначе вправний кравець, «шиє» для всіх відповідне вбрання: визначає долю кожного, обирає зайняття до снаги. Комуś призначено злетіти над буденністю на крилах аскези, а комуś – страждати в полоні земних спокус. Метафора Бог-Кравець неначе проводить паралель між одягом і долею, порівнюючи їх за ознакою індивідуальності: одяг – річ особиста, як і життя. Гульвіса (رند) – герой нерозважливий, проте щирий серцем – сприймається у містичній традиції як позитивний образ, як синонім суфія-адепта. Відтак поет втілює в одному бейті таку ідею: на шлях містичного кохання здатен ступити будь-хто, проте лише терплячий і наполегливий подужає його від початку до кінця.

Серед відмітних рис індійського стилю Шиблі Ну'мані відзначає також і *xiyālbāfi* خیالبافی – створення фантастичних образів. Як зазначалося вище, Хусро Дехлеві високо цінував прийом *xiyāl* і називав його, поряд із фігурою *ihām*, одним із чинників, що визначають новий поетичний стиль. Це теоретичне положення поет неодноразово підкріплює практичним застосуванням:

چو لاله زار به دشت آتش خلیل کشید	بتان آذری از بتکده برون جستند
Немов полум'яні ідоли вийшли з капища – Це розлилося лукою сяйво тюльпанів, нагадуючи про випробовування Авраама.	

[دیوان کامل امیر خسرو دهلوی 1361, 288]

З допомогою фігури *talmih* (алюзія) Хусро Дехлеві відсилає читача до історії з Корану про Авраама (Ібрагіма), який очистив Каабу від ідолів. Барвисті тюльпани, що рясно вкрили луку, нагадують про полчища розвінчаних ідолів Кааби, тоді як у першому піввірші міститься натяк на вогненне випробування Авраама (بتان آذری), коли він, щоб довести свою невинність, пройшов крізь вогонь і лишився неушкодженим.

Перські критики часто-густо характеризують період з XVI по XVIII ст. як добу занепаду перської літератури і ставлять поетам пізнього індійського стилю за провину надмірну пишність і штучність їхніх віршів, беззмістовне жонглерство словами. Із цими обвинуваченнями подекуди важко не погодитися, проте вони пояснюються об'єктивними причинами. Надмірне ускладнення, майже кодування поезії індійського стилю, що іноді здається самоціллю, прагненням до оригінальності образного вираження думки, було обумовлене не лише її глибоким філософським змістом, але й необхідністю вуалувати крамольні для того часу погляди. Також необхідно врахувати ту атмосферу, що панувала при дворах падишахів, де поети змагалися за статус фаворита – *malek aš-šo'arā* 'ملك الشعراء' «царя поетів». У розпалі суперницьких баталій вони нерідко нехтували глибиною смислу, вдавалися до надмірної гіперболізації, вживали нереальні порівняння, що неминуче призводило до зниження рівня поезії. Окрім цього, перські поети, що перебували в Індії, запозичували і вводили у словесну тканину своїх віршів чужі і незвичні для іранців поняття: назви місцевих квітів і тварин, індійських пір року (їх шість, на відміну від чотирьох іранських) тощо. За слушним спостереженням Мухаммада Ікбала, «бурхливе, різномовне і багатоконфесійне духовне і культурне життя Індії просвічує крізь її персомовну літературу, як стільники крізь мед» (цит. за [Пригарина 1999, 23]). Все це ще більше віддаляло і без того далеку за духом поезію індійського субконтиненту від класичної перської. Також необхідно зважити і на той факт, що технічна витіюватість, яка досягла свого апогею у

творчості поетів індійського стилю, не є для перської словесності чужим привнесенням і логічно впливає з тієї витонченості, що була притаманна їй упродовж віків становлення.

Як засвідчило проведене дослідження, ознаки поезії індійського стилю помітні вже у творчості Аміра Хусро. Він нерідко експериментував із технічними прийомами, що подекуди створює враження переобтяженості його поезії художніми засобами, надає їй громіздкості. Саме на цих підставах Я. Рипка охарактеризував стиль поета як «бароковий», тоді як Є. Е. Бергельс назвав його «напудреним» [Рипка 1970, 249]. Хусро Дехлеві одним із перших (пріоритет належить Мас'уду Сейеду Салману) почав вводити індійські елементи в канву своїх творів, як це робили поети XVI-XVIII ст. Притаманна їм концепція *vos 'at-e mašrab* وسعت مشرب (М. А. Магомеді перекладає це словосполучення як «широта характеру» [Магомеді 1991]), крізь призму якої вони сприймали світ, означає нехтування релігійними, етнічними й соціальними (класовими) відмінностями, що співзвучно з ідеалами розробленої Акбаром синкретичної релігії. Подібними настроями просякнута і творчість Хусро Дехлеві: його романтична поема «*Devalrāni-Xizrān*» («Деваль рані і Хизр хан»), ще за сто п'ятдесят років до появи на літературному обрії Кабіра, борця за рівноправ'я релігій, порушує надзвичайно дражливу для індійського суспільства проблему стосунків мусульман та індусів. Наступною точкою зіткнення є відособленість бейтів у газелі. Дослідники (Моррісон, Кядкані) неодноразово наголошували, що газель індійського стилю можна назвати зібранням віршів. Разом із цим, у ході нашого дослідження з'ясувалося, що зв'язок між бейтами газелей Аміра Хусро максимально ослаблений, тому кожний двовірш можна розглядати як окремий поетичний твір. Газелі Хусро Дехлеві побудовані за принципом «намиста» і являють собою низку тем, скріплених єдиною асоціацією. М. Л. Рейснер зазначає, що у подібних ситуаціях єднальним засобом бейтів може виступати єдиний настрій або єдина нитка асоціацій, єдине завдання (дидактична, викривальна, філософська, релігійна теми) або наявність єдиного елементу (анафори чи рефрену) [Рейснер 1979, 144].

Попри те, що персомовних поетів XVII-XVIII ст. можна вважати наслідувачами літературної манери Дехлеві, ми не маємо права називати Аміра Хусро засновником індійського стилю. Ми додержуємося думки, що виникненню цього літературного напрямку сприяла строката і неоднозначна творчість Баба Фігані Ші-

разі, якого слід вважати першим поетом індійського стилю. Формування літературного канону справді неможливе без огляду на минулі досягнення, але не менш важливі й позалітературні чинники його становлення: зміна рівня самосвідомості, соціальні та релігійні зрушення певної доби, чужі та неприйнятні для авторів попередніх періодів. Водночас не можна недооцінювати ту роль, яку зіграли теоретичні постулати і власне поезія Хусро Дехлеві у виникненні індійського стилю.

<sup>1</sup> Як і в цитованому виданні, термін подається кирилицею, хоч нами була обрана система латинської транслітерації термінів. Надалі, у відповідності до вимог наукового етикету, всі терміни з цитованих видань будуть представлені в тому написанні, яке вважають за доцільне їхні автори.

<sup>2</sup> Запис графікою деванагарі зроблений значно пізніше, в епоху Хусро мова кхарі болі (гіндаві) записувалася арабською графікою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бертельс Е. Э. К вопросу «об индийском стиле» в персидской поэзии.* – Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. Москва, 1988.

2. *Болдырев А. Н. У истоков «индийского стиля» // Письменные памятники и проблемы истории к-ры нар. Востока: XVI годич. научн. сессия, ЛО ИВ АН СССР, М., 1982, ч. II.*

3. *Вишневская Н. А. Индо-мусульманский синтез. Поэзия урду. Поэзия синдхи.* – История всемирной литературы в 9 томах. АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, т. 5. 1988.

4. *Гринцер П. А. Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений» // Восточная поэтика: Специфика художественного образа.* Москва, 1983.

5. *Магомеди М. А. Лирика Саиба Тебризи и проблема «индийского стиля» в персоязычной поэзии.* Автореферат канд. филол. наук, Баку, 1991.

6. *Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X – XV вв.* Москва, 1989.

7. *Пригарина Н. И. Индийский стиль и его место в персидской литературе.* Москва, 1999.

8. *Рейснер М. Л. Об особенностях композиции персидской газели (на материале лирики Хафиза) // Литература двух континентов.* Москва, 1979.

9. *Ризаев З. Г. Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI–XVII в.* Ташкент: ФАН, 1971.

10. *Рипка Я. История персидской и таджикской литературы / Пер. с чешск.* Москва, 1970.

11. *Тагирджанов А. Т. Амир Хосров Дихлави.* Вестник ленинградского университета, №20, вып. 4, 1975.

12. *Таджибаев Х. Сопоставительный анализ средств художественного выражения поэм Низами Ганджеви «Хусрав и Ширин» и Амир Дехлави «Ширин и Хусрав».* Автореф. канд. филол. наук, Баку, 1982.

13. *Чалисова Н. Ю. Персидская поэзия на весах поэтики – Шамс-и Кайс Мухаммад ар-Рази. Свод правил персидской поэтики.* Москва, 1997.

14. *Aziz Ahmad. Studies in Islamic Culture in the Indian Environment.* Oxford, 1964.

15. *Lazard G. La language symbolique du ghazal – Convegno internazionale sulla poesia di Hafez.* Roma, 1978.

16. *Wahid Mirza M. The Life and Works of Amir Khusrau.* Delhi, 1974, p. 262.

17. *भोलानाथ तविरी. अमीर खुसरो और उनका हन्दी साहित्य. – दल्लि, 2004.*

18. *हदी काव्य संग्रह. – संपादक रामवीर सहि, हेमा उप्रेती, मीरा सरीन. आगरा, 1995.*

19. *سبک هندی. محمد قهرمان. تهران: سمت، 1376.*  
برگزیده ی اشعار صائب و دیگر شعراى معروف.

20. *سبک. نوشته عباسپور ربیعیان. فرهنگنامه ادبی فارسی – اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، 1376.*  
ص 791–797.

21. *سبکشناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی. محمد ملک الشعراى بهار. در سه جلد. تهران، 1321.*

22. *کتاب حدیث بی کم و بیش. محمد کاظم محمدی باغملایی. قم: پارسایان، 1378.*

23. *گیاهان در ادب فارسی. نوشته مهیبز اسماعیل پور. فرهنگنامه ادبی فارسی – اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، 1376.*

24. <http://www.loghatnaameh.com/dehkhodaworddetail.html>.