

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКА
ТАДЖИКИСТАН
ХОРОГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
МОЁНШО НАЗАРШОЕВА**

На правах рукописи



МАХМАДУЛОВЕВА НАСИБА МАХМАДШИФОВЕВНА

**«ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЛУГАЗ И МУАММО В ТАДЖИКСКО-
ПЕРСИДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ X–XV ВВ.»**

**Диссертация на соискание учёной
степени кандидата
филологических наук**

**Специальность: 5.9.2 – Литература народов мира (персидская
литература, таджикская литература) (филологические науки)**

**Научный руководитель:
доктор филологических наук
Абдулназарзода Абдулназар Абдулкодир**

ХОРОГ – 2025

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ЛУГАЗ В ПОЭЗИИ X-XIV ВВ.	
1.1. Жанр лугаз (ребуса) и его понятие	16
1.2. Жанр лугаз в древней литературе	27
1.3. Лугаз в поэзии X и первой половины XI веков персидской литературы	34
1.4. Жанр лугаз в классической поэзии второй половины XI и начале XII вв.	44
1.5. Жанр муаммо и лугаз в литературе XIII-XIV в	53
 ГЛАВА II. ЖАНР МУАММО И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС ДО XV В.	
2. 1. Понятие и сущность муаммо (шарада)	67
2. 2. Становление и развитие муаммо в таджикско-персидской литературе	80
2. 3. Процесс сложения муаммо в персидско-таджикской поэзии до XV в.	94
 ГЛАВА III. ЛУГАЗ И МУАММО В ЛИТЕРАТУРЕ XV В.	
3. 1. Место лугаза и муаммо в литературе XV века	104
3. 2. Теоретическое исследование по жанру муаммо в XV века	117
3. 3. 1. Особенности интерпретации муаммо и лугаз в трудах Али Язди	127
3. 3. 2. Особенности трактатов Абдурахмана Джамии, посвящённые муаммо.....	131
3. 3. 3. Трактат «Муфрадат» Алишера Навои	152
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	172

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлен недостаточной изученностью жанров луғаз и муамма в комплексном историко-литературном ключе и определяется необходимостью комплексного осмысления эволюции этих жанров в рамках периода X–XV вв. Именно выбранный временной отрезок охватывает ключевые этапы становления, расцвета и интеллектуальной зрелости этих жанров.

В эпоху Саманидов и их преемников формируются основы литературного персидско-таджикского языка и создаются самые первые образцы данных жанров; а в XII–XIII вв. луғаз и муамма обретают устойчивую жанровую структуру и начинают активно использоваться в придворных поэтических состязаниях; к XIV–XV вв. д луғаз и муамма достигают вершины художественного и философского осмысления и становятся формой духовного и интеллектуального диалога поэта и его целевой аудитории.

Объектом исследования являются тексты луғазов и муамма поэтов таджикско-персидской традиции X–XV вв., дошедшие до нас в составе диванов, антологий и редких рукописных сводов.

Предметом исследования выступают художественно-риторические особенности жанров луғаз и муамма, их динамика и функциональная специфика в пространстве историко-культурной традиции.

Материалами исследования являются тексты луғазов (ребусов) и муамма (шарад) поэтов таджикско-персидской традиции X–XV вв., дошедшие до нас в составе диванов, антологий и редких рукописных сводов. Материал исследования базируется на творчестве поэтов, чей период активности (X–XV вв.) отмечается наибольшим развитием и использованием этих литературных жанров. В диссертации анализируются сочинения, диваны, отдельные газели и стихотворения, изобилующие проявлениями художественных искусств луғаз и муамма, созданные такими авторами, как: Рудаки, Джалалуддин Исфахани, Абулвос Джабали, Муиззи, Рашидуддин Ватват, Шамс Кайс Рази, Тахир Чагани и другие.

Дополнительно в качестве теоретического и лексикографического материала привлекались труды: «Фарханги Нафиси» Ризакулихана Хидаята, «Луғатнома» Алиакбара Деххудо, «Фарҳанги форсии Амид» и «Фарханги забони тоҷикӣ».

Степень разработанности темы. Литературные жанры луғаз и муамма остаются малоисследованными в комплексном историко-литературном и поэтико-структурном аспектах.

В отечественной таджикской филологии вопросы загадочной поэзии лишь частично освещены в трудах А. Хабибова, Р. Хадизаде, М. Шукурова и Т. Абдужабарова. В ряде исследований А. Хабибова содержится подборка более тридцати образцов луғазов (ребусов), сопровождаемая кратким аналитическим обзором жанра, однако в силу ограниченной доступности публикаций точные библиографические данные требуют уточнения. Работы Р. Хадизаде, М. Шукурова и Т. Абдужабарова также затрагивают проблематику данных жанров.

Значительный вклад в изучение загадочной поэзии внесла Н. Ю. Чалисова со своими фундаментальными трудами *«Сады волшебства в тонкостях поэзии»* (1985) и *«Свод правил персидской поэзии»* (1997), которые содержат подробный анализ текстов луғаз и муамма, их перевод на русский язык и комментарии к ряду сложных образцов. Несмотря на тенденцию к идентификации жанров луғаз и муамма, предложенную исследовательницей, ряд современных исследователей рассматривает их как самостоятельные жанровые формы.

В зарубежной, прежде всего персидской, филологии жанры луғаз и муамма также изучены фрагментарно. В словарной и энциклопедической традиции жанр لغز определяется как поэтическая загадка, начинающаяся с вопроса «چیست آن» и служащая для введения (تشبيب) в одах. Первые упоминания жанра встречаются в трудах Рашид ад-дина Ватвата (XIII в.), который описывает приёмы сокрытой номинации объекта в поэтическом тексте. В XV

веке загадочная поэзия становится предметом специального осмысления: Абдуррахман Джами создаёт серию трактатов, посвящённых жанру муамма.

Современные исследования, например статья «*کاربرد لغز و معما در شعر مجد*» (2021), анализируют использование лугаз и муамма в поэзии отдельных авторов, таких как Маджд Хамгар.

Таким образом, хотя в отдельных исследованиях предпринимались попытки анализа поэтики загадочных жанров, комплексное изучение этапов их генезиса, развития и трансформации в X–XV веках в таджикско-персидской классической литературе до настоящего времени отсутствует, что и определяет научную новизну настоящего исследования.

Литературные жанры лугаз и муамма остаются малоисследованными. Некоторые таджикские исследователи, такие как Амирбек Хабибов, Р. Хадизаде, М. Шукуров, Т. Абдужабаров, в своих работах приводят сведения о лугазе и муамма. Асадулло Суфием впервые в книге «Таджикские народные загадки» затрагивает проблему лугаза (ребуса) и муамма (шарады), однако ограничивается лишь их упоминанием и сравнением с загадкой.

А. Хабибов в книге «Загадки» собрал более тридцати ребусов (лугаз) средневековых таджикско-персидских поэтов, а во введении своей книги даёт сжатый обзор лугаза и классифицирует его образцы. Он приводит примеры лугаза поэтов X–XV вв. (Рудаки, Домгони, Насира Хусрав, Анвари, Бидриддина Хилали, Васифи) и сравнивает их с искусством муамма у Джами, Алишера Наваи и Али Язди.

Н. Ю. Чалисова считает, что жанр лугаз идентичен муамма [Рашид ад-дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарии Н. Ю. Чалисовой. – М., 1985. – С. 156–157]. Она приводит несколько образцов из работ Харири, Муиззи и других авторов, сопровождая их разъяснениями и комментариями. Однако абсолютная идентификация жанров лугаз (ребус) и муамма (шарада) является спорной. Хотя эти жанры весьма схожи, средневековые мыслители всё же разделяли их и считали самостоятельными литературными жанрами. Таковую же позицию

занимает автор в другой своей работе, посвящённой Кайсу-Рази Шамсуддину Мухаммаду ибн Кайсу Рази [Свод правил персидской поэзии. Ч. 11. О науке рифмы и критики поэзии].

Тем не менее, Н. Ю. Чалисова была первой среди русских исследователей, кто разъяснил суть этих литературных жанров и перевёл на русский язык в качестве примера весьма запутанные стихотворные лугаз и муамма, встречающиеся в сочинениях средневековых таджикско-персидских литераторов. Без сомнения, это заслуга данного автора в осмыслении и познании сущности лугаз, муамма и чистон [Перевод, исследование и комментарии Н. Ю. Чалисовой. – М., 1997. – С. 298–301].

Анализу и подробному обобщению литературных жанров посвящено монографическое исследование профессора Худои Шарифова «Теоретические вопросы прозы», однако рассматриваемая нами тематика в нём не затрагивается, поскольку оно посвящено проблемам литературных жанров прозы, тогда как лугаз и муамма в исследуемый нами период (X–XV вв.) преимущественно использовались в поэзии. Таким образом, степень разработанности поэтических приёмов лугаз и муамма в современном таджикском литературоведении остаётся невысокой.

Средневековые литературы произведений персидских и таджикских поэтов чрезвычайно богата драгоценными камнями и ювелирными изделиями, и на основе того, как поэты описывают эти драгоценности, можно написать ценные исследования о надеждах и мечтах народа... слова В.И. Ленина также принадлежат к устному художественному творчеству таджикского народа, и в частности к одному из его древних видов – жанру лугаз и муамма ибо загадки и их развитие связаны с историей материальной и духовной жизни народа. Хотя жанр лугаз и муамма является одним из древнейших и самых распространённых видов таджикский персидский литературы, он изучен и исследован значительно меньше других видов таджикских и персидских литературных произведений. Таджикские стихи интересны как по содержанию, так и по художественной форме, охватывая различные сферы

жизни трудящихся масс. Этот уникальный и сложный жанр имеет большое значение для изучения и исследования древней мысли, различных периодов развития и эволюции воображения, мировоззрения и социальных идей таджикского народа.

В результате изучения и анализа одного из древнейших и наиболее широко распространённых жанров персидских и таджикских поэтов – лугаз и муамма описательной поэзии – можно сделать следующие выводы: Творчество в жанре загадок и загадок занимает особое место в материальной и духовной жизни народа и с древнейших времён ярко отражает политические, социальные, нравственные и художественные идеи трудящихся масс.

Лугаз и муамма возникли из многовекового жизненного опыта трудящихся людей и охватывают сферу мировоззрения людей с древнейших времён до наших дней. История свидетельствует, что лугаз и муамма, изначально представлявшие собой особую форму образной речи, широко использовались человеком в бытовых и семейных делах, а также в социальных и культурных отношениях между племенами.

С развитием и расширением различных общественных отношений значение слов и фраз ещё больше возросло, и в средние века они все чаще использовались в государственных, военных, дипломатических делах, в переписке королей с мыслителями.

Исторические, художественные, этнографические и литературные источники свидетельствуют о том, что, хотя образная речь, метафоры и табуированные понятия имеют один и тот же корень, они постепенно развивались и расходились по-разному.

Карл Маркс и Фридрих Энгельс справедливо подчеркивают, что «предмет, содержание и изысканные образы изящного устного творчества как в своей реальности, так и в своих образных выражениях связаны с конкретной жизнью, и поэтому фольклор, мифы и античная литература дают богатейший материал как для историка истории литературы и искусства, так и для историографии общественной жизни человечества».

Вера и магическая сила речи, запретные понятия, приведшие к замене первоначальных названий и значений предметов и вещей быта, экономики, семьи и родовых отношений, тесно связаны с хозяйственной жизнью первобытных людей. Неблагоприятные условия окружающей среды и жизни вынуждали людей осваивать образную речь, поскольку все экономические, культурные, военные, торговые и дипломатические дела рода и племени выражались посредством образной речи. Тема и идейное содержание лугаз и муамма всегда связаны с человеческим трудом, правдой жизни, предметами и событиями объективного мира, окружающими человека.

Таджикские лугаз и муамма в основном описывают события, предметы и вещи, которые являются центральными в жизни народа, события, с которыми земледельцы и ремесленники сталкивались в своей повседневной жизни.

Из лугаз и муамма мы понимаем, как трудолюбивые люди и ремесленники относились к тому или иному явлению природы, к домашнему хозяйству и посевам, орудиям труда, животным и растениям и тому подобному, что они считали близким себе, а на что смотрели критически. Благодаря идиомам люди имеют возможность выражать свои моральные и социальные идеи в завуалированной образной форме. Это значение отчётливо прослеживается в различных вариантах идиом, называемых кульф, йоруб, калам и т. д., которые анализируются во второй главе.

В лугаз ва муаммах подробно описываются различные новые орудия труда, история развития орудий производства, развитие производительных сил и другие занятия, и виды деятельности в прошлой и настоящей жизни таджикского народа.

Например, железо, сталь и т. д. играют важнейшую роль в жизни и трудовой деятельности персидского и таджикского народов.

Лугаз и муамма напоминают профессору В.И. Чичерову об истории возникновения и развития, красочном облике и особенностях предметов, сущности и функции каждого из них в обществе и тем самым освещают

процесс развития и постепенного продвижения мысли и мировоззрения людей с древнейших времён до наших дней.

Лугаз и муамма носят энциклопедический характер. Они охватывают все области жизни и трудовой деятельности человека, раскрывая сущность, признаки и качества предметов и явлений жизни с помощью удивительных и необычных образных образов.

Таким образом, с каждым лугазе мы получаем ясное и полное представление о важном событии в жизни, о развитии и совершенствовании различных орудий труда и мышления народа, о домашнем инвентаре, о ремёслах, об удивительных особенностях явлений природы, о функциях и месте различных предметов и вещей в жизни трудящихся масс. Для того чтобы вложить в слово столь обширное содержание и сложные смыслы, эффективно и красиво выразить предмет, прежде всего, большую роль сыграла структура слова, различные средства художественного изображения – метафора, сравнение, описание, преувеличение, искусство повтора, анализа и т. д.

Лугаз и муамма поэмы выражены в поэтической форме посредством использования отдельных стихов, кыта, рубай, мусаддас и мухаммас.

Некоторые из лугазов и муамма строк поражают воображение, большинство из них составлены с использованием двух известных весов: «слог» и «аруз», а остальные представлены в виде прозы мусаджа.

Язык словаря прост и понятен, он имеет большое значение и неоценим для изучения лексического состава, исследования и изучения истории развития слов, словосочетаний и терминов в различных областях жизни таджикского народа.

Лугаз и муамма не всегда остаются в неизменном состоянии; они меняются в зависимости от развития экономической системы каждого общественного периода. Некоторые лексика и идиомы устаревают по содержанию, и, конечно же, объекты, составляющие лексику, исчезают, а на их месте появляется новая лексика, отражающая экономическую систему и предметы, и явления новой жизни народа.

Изменения и развитие языка и символов, с одной стороны, ускоряются многообразными орудиями и приспособлениями, используемыми людьми при переходе от одного предмета к другому в жизни. С другой стороны, создаются слова, обозначающие орудия и приспособления труда и профессии современной жизни, что считается новой эпохой в развитии и прогрессе языка.

В персидской и таджикской литературе существует множество идиом, опубликованных в книгах, в которых особенно ощутимо влияние поэзии персидских и таджикских писателей. Это свидетельствует о тесной связи творчества таджикских писателей и идиом с книжной литературой в процессе их развития и совершенствования.

Некоторые лугазы по форме и содержанию схожи и гармоничны с народными диалектами иранских, афганских, таджиков, проживающих в Иране и Афганистане, узбекских, туркменских и др. Такое положение является результатом единства языка, многовековых научных и литературных связей, культуры, обычаев, традиций названных народов, проживающих и существующих по соседству. Связь и взаимовлияние различных жанров в творчестве истории литературы и словесности, таджикского фольклора одноязычных народов способствовали изменению и обогащению жанрового состава лугаз и муамма.

Хотя в современную эпоху прежнее социальное положение словаря сошло на нет, он по-прежнему играет важную роль в художественном воспитании и развитии у детей способности декламировать стихи.

Особенно очевидна роль мировоззренческого лугаз и муамма жанра в школьном образовании и педагогической подготовке молодёжи.

С одной стороны, лугаз и муамма знакомят молодых людей с процессом развития мышления людей прошлого, с предметами средневекового быта, а с другой стороны, развивают у них способность запоминать стихи, проявлять фантазию, разгадывать головоломки, расширяя кругозор детских мыслей и рассуждений.

В настоящее время слова луғаз и муамма широко используются в учебно-воспитательной работе с молодёжью, украшают страницы учебников, литературных чтений, детских газет и журналов.

Учитель помогает учащимся осознанно воспринимать предметы и события в жизни и осознанно относиться к людям, предметам труда, животным и миру существ, создавая словарь и головоломки об актуальных предметах и объектах.

Конкретность и объективность луғаз и муамма привели к тому, что он всесторонне отразил самые простые детали жизни, и все эти моменты оказывают дидактическое воздействие на молодёжь.

Целью данного исследования является комплексный анализ: формирования, развития и художественной эволюции жанров луғаз и муамма в таджикско-персидской классической литературе периода X–XV вв., выявление их поэтических особенностей и структуры, многослойного смыслового наполнения и культурной значимости.

Достижение цели предполагает решение конкретных *задач*:

- изучить генезис и ранние этапы формирования жанров луғаз и муамма в раннесредневековой поэтической традиции таджикско-персидской литературы;
- исследовать поэтические особенности и структуры исследуемых жанров в разные периоды;
- проанализировать воздействие культурных и философских факторов на процесс формирования жанров;
- определить место и значимость жанров луғаз и муамма в каноне таджикско-персидской классической литературы.

Новизна исследования заключается в комплексном подходе к анализу жанров луғаз и муамма не только как элементы персидско-таджикской литературной традиции, но и как знаковые культурные феномены, репрезентирующие мировоззренческие, философские и эстетические приоритеты выбранных эпох.

Методы исследования. В исследовании использованы комплексные методы анализа: историко-литературный метод — для анализа генезиса жанров в контексте социокультурной среды X–XV вв.; сравнительно-типологический анализ — для выявления общих и отличительных черт жанров лугаз и муамма и их параллелей в других литературных традициях; текстологический метод — для работы с рукописями, диванами и антологиями, а также для верификации текстов; поэтико-структурный анализ — для исследования художественных и риторических особенностей загадочной поэзии.

Методологической основой диссертации являются исследования по истории персидско-таджикской классической литературы, текстологии и литературоведению.

В первую очередь это творчество поэтов X–XV вв., изобилующее проявлениями художественных искусств лугаз и муамма. Материалы из сочинений, диванов, отдельных газелей и стихотворений таких авторов, как: Рудаки, Джалалуддин Исфахани, Абулвос Джабали, Муиззи, Рашидуддин Ватват, Шамс Кайс Рази, Тахир Чагани, Балъами, Мунджик, Тирмизи, а также «Фарханги Нафиси» Ризакулихана Хидаята, «Лугатнома» Алиакбара Деххудо, «Фарханги форсии Амид» и «Фарханги забони тоджики».

На современном этапе наибольшую важность представляют исследования в области исследуемой темы представляют работы таких исследователей, как Бертельс Е. Э., Брагинский И. С., Забехулло Сафо, Мирзада Х., Абдулгани Мирзоев, Абдунаби Саторзода, Саид Нафиси, Худои Шарифзода и другие.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в курсах по истории таджикско-персидской литературы, сравнительному литературоведению, поэтике и культурологии, а также при подготовке научных работ, комментариев и критических изданий текстов.

Соответственно, настоящее исследование направлено на всестороннее осмысление жанров луғаз и муамма как неотъемлемой части поэтического наследия таджикско-персидской классической литературы, где художественное слово соединяется с интеллектуальной глубиной, а игра разума — с философским поиском, что позволяет раскрыть целостную картину их историко-литературного развития.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В персидско-таджикской литературы жанры луғаз и муамма несмотря на внешнюю схожесть представляют собой самостоятельные поэтические формы, обладающие уникальной риторической структурой и философским содержанием.
2. В X–XI вв. прослеживается этап формирования данных жанров, при котором устные традиции восточной поэзии переходят в письменную литературу, закрепляясь в первых поэтических сборниках и первых диванах поэтов эпохи Саманидов.
3. XII–XIII вв. считаются периодом расцвета жанров луғаз и муамма, когда они закрепляются в качестве сложных интеллектуальных форм поэтической игры, выполняя функцию культурных кодов в придворной среде. Данный процесс был тесно связан с расцветом литературных кругов и формированием традиции интеллектуальных дебатов в культурных центрах региона.
4. В период XIV–XV вв. луғаз и муамма закрепляются как устойчивые канонические формы, насыщенные философской и суфийской образностью. Это наполняет жанры сложной системой смыслов и подчёркивает их роль как важнейших эстетических и духовных маркеров таджикско-персидской поэтической традиции.
5. Историческое развитие жанров луғаз и муамма демонстрирует многослойное сочетание игровой, интеллектуальной и духовной функций поэтического слова, в котором преломляются философские,

религиозные и культурные приоритеты восточного общества классического периода.

6. Комплексное исследование жанров луғаз и муамма даёт возможность последовательно реконструировать их историко-литературную эволюцию и глубже понять механизмы становления и развития восточной поэтической традиции.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует специальности 5.9.2 – Литература народов мира (персидская литература, таджикская литература) (филологические науки). Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: пункт 3. Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приёмов, жанров. Работа напрямую исследует художественные и риторические особенности жанров луғаз и муамма, их структуру, динамику и функциональную специфику в таджикско-персидской классической литературе: пункт 4. Взаимодействие и взаимовлияние национальных литератур и их типологические схождения. Данный пункт обеспечивается анализом генезиса жанров и их места в широком контексте восточных литературных традиций; пункт 6. Рецепция литератур народов мира отечественным и иностранным литературоведением и критикой. Соответствует обзору степени разработанности темы, включающему труды российских, таджикских и персидских исследователей; пункт 8. Социология литератур народов мира. Диссертационное исследование раскрывает роль луғаз и муамма как социальных и интеллектуальных форм в придворной среде и культурных центрах классического периода, что соответствует изучению функционирования литературы как социального института.

Личное участие автора в получении результатов, изложенных в диссертации, состоит в участии в обсуждении цели и задач исследования, в получении и обсуждении результатов, изложенных в диссертации, в формулировке ее основных положений и выводов, в опубликовании полученных результатов. Автором лично проведена обработка, анализ и

систематизация, полученного материала. Основные положения диссертации неоднократно докладывались автором на международных и республиканских конференциях в виде докладов.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на заседании кафедры литературоведения и журналистики Хорогского государственного университета имени Моёншо Назаршоев (протокол № 2 от 15.09.2025 года). Основное содержание диссертации и выводы исследования отражены в 4 статьях автора, опубликованных в рецензионных журналах ВАК Российской Федерации.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии.

ГЛАВА I. ЛУГАЗ В ПОЭЗИИ X-XV ВЕКОВ

1.1. Жанр *лугаз* (ребуса) и его понятие

Понятие *лугаз* иногда ошибочно некоторыми авторами пишется как *лугз*, но чаще употребляется форма *лугаз*. По всей вероятности, это разночтение обусловлено неправильным чтением арабского слова *лугаз*. Правильное написание названия этого жанра – *лугаз*.

Мухаммад Гиёсуддин в своём словаре «*Гиёс-ул-лугат*» объясняет это понятие следующим образом: «*Лугаз* – это отверстие, дыра, нора полевой мыши; в переносном смысле – это запутанная форма слова, то есть вид речевой загадки, которая в персидском языке называется *чистон* (загадка)» [57, с. 211–212].

Составитель данного словаря не разъясняет словарное значение этого слова. Дословное значение, по мнению автора словаря «*Бурхон Котеъ*», звучит так: «*Лугаз* со знаком в первом слоге и со знаком фатха (а) во втором слоге в арабском языке означает «ползти со своего места», то есть «проползти», и употребляется в значении перевёрнутости; поэтому загадку называют *лугаз*, ибо оно имеет перевёрнутость» [7, 366].

Интерпретация смысла *лугаза* в словаре «*Хафт кулзум*» («Семь морских портов») Кабула Мухаммада аналогична предыдущим словарям [45, 105]. В «Персидском словаре» («*Фарханги фарси*») Муина смысл *лугаза* толкуется как «загадка, сокрытое и трудное для понимания высказывание», а также метафорически – «извилистые пути» и «иносказание» [54, 138].

Шамс Кайс Рази в книге «*ал-Муджам*» даёт точное определение понятия *лугаз*: «*Лугаз* состоит в том, что задаётся вопрос о каком-либо из значений под покровом сложного аллегорического (متشابه) выражения. В Хорасане по этой причине его называют *чистон* (буквально – «что это»). Этот приём достоин похвалы, поскольку оттачивает умы, если сопровождается естественностью и

выразительностью, если описания соответствуют цели с точки зрения значения, и если многословие не удлиняет изложение» [68, 140].

В «Словаре Амида» *лугаз* – это трудное, запутанное слово, искривлённое выражение, которое нуждается в осмыслении и размышлении [72, 890]. Этот автор, ссылаясь на запутанность и труднодоступность *лугаза*, тем не менее, как и многие другие средневековые источники, не интерпретирует причину его сложности. Шамс Кайс Рази, например, считает, что поэт не должен увлекаться многословием и использовать в сравнении ложные метафоры [68, 340].

Если в «Фарханги Форсй» Муина *лугаз* определяется как «загадка, скрытое и трудное для понимания высказывание», а также метафорически – «извилистые пути» и «иносказание», то в «Фарханги авом» («Словаре простолюдинов») Амиркула Амини это слово получает более социально-бытовую интерпретацию. Амини объясняет *лугаз* как выражение, обозначающее запутанность и противоречивость речи, а в народном употреблении – как хулителя или злословящего человека. Таким образом, если у Муина *лугаз* сохраняет преимущественно семантику интеллектуальной загадки и аллегорического слова, то у Амини оно смещается в сторону поведенческой характеристики, отражая морально-оценочную коннотацию в обыденной языковой среде [6, 15].

В староперсидской и арабской лексикографической традиции слово *лугаз* (لغز) первоначально обозначало «дыру, нору мелкого грызуна (мыши или ящерицы)», отличающуюся множеством извилин и скрытых ходов. На этой основе возникло переносное значение - «запутанность, скрытость, трудность для понимания», откуда и современное толкование *лугаза* как «загадки, иносказательного или двусмысленного высказывания».

В «Словаре Джафари» Мухаммада Муқима Туйсеркани (*Farhang-e Ja 'fari*, XVII в.) термин *лугаз* трактуется в соответствии с классической арабо-персидской традицией как «загадка, иносказательное или трудное для понимания высказывание». Первичное значение слова восходит к арабскому

لفز - «извилистая нора, место со множеством ходов», откуда метафорически - «запутанное слово» или «мысль с сокрытым смыслом». Такое семантическое движение - от конкретного образа извилистости к абстрактной сложности речи - сближает *лугаз* с поэтическими приёмами многослойности и метафорического скольжения смысла, свойственными стихотворному слову. [58, 409].

Гиясуддин Ахмад Балаияни в «Сулаймонова сурма» и Алиакбар Нафиси в «Словаре Нафиси» дают такое же определение *лугаза*, как Мухаммад Мухит Тайсуркани [58, 230].

Более развёрнутая интерпретация жанра *лугаз* представлена в «Словаре Онондродж» (*Фарҳанги Онондрудж*), который оказал заметное влияние на последующих авторов. В этом труде *лугаз* определяется следующим образом: «Лугаз – это ниша или отверстие, нора крысы; в переносном смысле - выражение или слово, не имеющее явного объяснения, указывающее на сущность вещи и совокупность присущих ей качеств, которые не встречаются в других сущностях. Хотя каждая из этих сущностей может иметь иные проявления в конкретных обстоятельствах и при естественном складе (натуре) человека, смысл слова переходит к обозначению этой сути. Люди Аджамы (персы) называют такую форму речи загадкой» [59, 31].

Этот автор считает *муаммо* и *лугаз* абсолютно идентичными, полагая, что арабы этот жанр называют *лугаз*, а аджамийцы называют чистон (загадка). Автор в подтверждение своих слов приводит три загадки, и одна из них посвящена пауку:

Это тот, кто сам себе ткёт и вяжет халат,

Сам плетёт одежду - и сам же ходит нагим [59, 31].

Из объяснений и определений, представленных в различных словарях, следует, что слово *лугаз* обозначает отверстие или нору мыши, движение (ползание) из своего места, а также извилистый и переплетённый путь. В переносном, аллегорическом значении *лугаз* трактуется как запутанное, сокрытое слово. В терминологическом же смысле литературную форму *лугаза*

исследователи определяют как ребус, загадку, количественную структуру или порядок чего-либо, сложное слово, трудное для восприятия выражение, изящное высказывание либо совокупность качеств, указывающих на подлинное значение понятия.

В эпоху средневековья относительно художественного слова и совершенства речи было создано огромное количество трудов. В этих памятниках речь идёт о литературных формах, в том числе посвящённых *лугазу* и *муаммо* (шарада). Одним из древнейших трактатов, посвящённых искусству художественной речи, является «Толкование красноречия» (*Тарджуман ал-балага*) Мухаммада ибн Умара Радуяни. Это произведение было создано в конце XI — первой половине XII века и позднее приписывалось поэту Ардаширу Дайламсипару (XIII–XIV вв.). В 1949 году трактат был издан в Стамбуле Ахмадом Оташем, и именно в этом издании понятие *лугаз* впервые было интерпретировано как научная и литературная категория. Автор трактата пишет: «Одним из других искусств является *лугаз*, и он весьма приятен для ума, поскольку проверяет силу памяти». [55, 99]. В качестве примера в этом произведении приведены стихотворные образцы, составляющие основы загадок. Рашидуддин Ватват в трактате «Хадоику с-сехр фи дакоику-ш-шеър» («Сады волшебства в тонкостях поэзии») пишет, что «это искусство то же самое, что *муаммо*, с той разницей, что создают его в форме вопроса, и люди Аджамы называют его *чистон* (загадка)» [65, 304]. Далее Рашидуддин Ватват приводит пример из шести бейтов (двустий) и подчёркивает, что перевод на фарси принадлежит ему (т.е. Ватвату).

Ман ҳамон гӯям, к-он лошхурак,
Гуфту меканд ба сахтӣ чоне.
Чӣ кунам? бор кашам, роҳ барам,
Ки маро нест ҷуз ин дармоне.
Ё бимирам ману ё харбанда,
Ё бувад роҳи маро поёне» [65, 304].

Я вещаю то, что стервятник тот изрекал,
Душу с болью терзая:
«Что ж мне делать? Нести свой груз, идти дорогой,
Ибо нет мне иного спасения.
Либо смерть меня примет, либо рабство,
Либо же путь мой к концу придёт»

Отсюда выясняется, что литераторы в XI–XII веках считали *лугаз* литературной формой, однако многие литераторы этого периода не видели разницы между *лугаз* (ребусом), *чистоном* (загадкой) и *муаммо* (шарадой).

Известный поэт и литератор XV века Хусайн Воиз Кошифи обращает сравнительно большое внимание на определение понятийного и лексического смысла искусства *лугаз*. Кошифи пишет: «В словаре *лугаз* – это нечто закрытое, а терминологически означает изящное слово, указывающее не на его точность (тождество) с вещами, а на упоминание частного и необходимого изящества (حرى), качества и сходства двух рядов людей или деревьев, указывающее на раскрытие сущности».

Отсюда выясняется различие между *муаммо* и *лугаз*, где указание *муаммо* связано с обозначением какой-либо буквы, а речевое указание какой-либо речи связано с упоминанием чего-то необходимого. Так, например, в следующем примере говорится о качестве хилол (полумесяц).

Он тирсифат, ки шуд даъон омоляш,
В-аз тури Калим розльё меъроляш.
Ҳарчанд ба хурдию заифӣ масал аст,
Хукком диҳанд аз буни дандон боляш» [52, 40].
Он - такой человек, что его уста стали целью,
И как Муса-Калим, его восхождение - поиск тайны.
Хотя он мал ростом и слаб телом,
Правители платят ему дань от самых корней зубов.

В «Словаре литературоведческих терминов» при определении и объяснении понятия *лугаз* авторы опираются в основном на предыдущих

авторов и считают его (*лугаз*) подобным загадке, лишь добавляя, что *лугаз* более совершенный. По утверждению авторов этого словаря, поэт в стихах объясняет какую-либо мысль или явление более подробно и с поэтическими раскрасками. Авторы считают, что *лугаз* больше всего используется в системе касида (оды), что весьма спорное утверждение, ибо эта мысль не прослеживается у других авторов, разъясняющих суть *лугаза* [52, 40].

Автор книги «Искусство слова» («Санъати сухан») Туракул Зехни сущность или смысл *лугаза* определяет как запутанный, неправильный путь или отход от правильного пути, что является повтором вышеприведённых утверждений предыдущих авторов. Автор этой работы далее пишет, что в науке *лугаз* – это то, что «поэт пишет стихотворение и, подразумевая нечто, по его качествам, знакам и особенностям объясняет это в трудных и схожих фразах, а затем оставляет на сообразительность читателя посредством восклицания и вопроса» [130, 154–156].

По мнению Туракула Зехни, именно поэтому вместо арабского *лугаз* в персидском языке название этого поэтического жанра получило название «чистон» («загадка»). Это утверждение Зехни не совсем верно, ибо загадка была известна задолго до арабского завоевания, ещё со времён Сасанидов [224, 651]. Следовательно, исторически это утверждение о происхождении загадки ошибочно.

Автор трактата далее подчёркивает, что с историко-литературной точки зрения необходимо различать жанр *лугаз* и жанр *загадки*, поскольку они имеют различные истоки и формы реализации. В трактате «Объяснение красноречия» содержится иная интерпретация термина *лугаз*, согласно которой этот жанр определяется как особая поэтическая форма, характеризующаяся использованием поэтом изящных и иносказательных выражений, тонко намекающих на скрытую сущность конкретных предметов и явлений. Также акцептируется, что в таджикском языке термин *лугаз* традиционно передаётся словом *чистон* («загадка»), сопровождаемым характерным вопросительным оборотом «что это?».

Следовательно, историческое утверждение Зехни не совсем верно, так как загадка уже существовала в таджикском языке задолго до влияния арабской культуры, ещё со времён Сасанидов.

Автор данной работы особо акцентирует внимание на том факте, что известный средневековый исследователь поэтики Рашидуддин Ватват чётко разграничивает литературные жанры *лугаз* и *чистон*, подчёркивая их терминологическую и структурно-смысловую самостоятельность. В подтверждение этого приводится аргумент Ватвата, который считает, что жанр *чистон* (загадка) отличается от жанра *лугаз* прежде всего формой подачи и структурой выражения смысла: если *чистон* всегда представлен в виде прямого вопросительного обращения, направленного на раскрытие смысла, то *лугаз* предполагает иносказательную, поэтически изошрённую форму выражения мысли без обязательного использования вопросительной конструкции. Исследователь подчёркивает, что именно эта формальная особенность является ключевым критерием разграничения этих жанровых форм в таджикской литературной традиции, что убедительно демонстрирует необходимость их чёткого терминологического и функционального разграничения в литературоведении.

Автор данной работы дополнительно резюмирует, что в научно-литературоведческом аспекте современной таджикской филологии существует потребность в строгом разграничении жанров *лугаз* и *чистон*, поскольку эти термины имеют различные этимологические корни, историческое происхождение и формальные признаки. В частности, подчёркивается, что термин *чистон*, широко распространённый в таджикском языке и традиционно переводимый как «загадка», указывает на древность и самостоятельность данного жанра в национальной культуре, его независимость от арабского влияния. На основании этого автор приходит к выводу, что различение указанных понятий имеет принципиальное методологическое значение для литературоведческих исследований

таджикской поэзии и должно быть принято во внимание при описании и анализе поэтических жанров.

В «Поэтике» («Назмшиносӣ») Х. Шарипова и У. Тоирова определение *лугаза* даётся аналогично другим источникам, упоминая, что это поэтическая форма, основанная на скрытом выражении смысла и требующая особой интерпретации [курсив – перефразировка]. В названной работе авторы приводят известное объяснение понятия *лугаз*, обращая внимание на то, что оно раскрывается в примерах поэтических текстов, демонстрирующих изящную игру слов и образов.

В «Энциклопедии таджикской литературы и искусства» термин *лугаз* интерпретируется как запутанная речь, содержащая скрытый смысл. Профессор Т. Нематзаде при определении *лугаза* опирается на труды средневековых и более поздних исследователей, подчёркивая его специфику как поэтического жанра. Согласно мнению Т. Нематзаде, существенное отличие *лугаза* от традиционных народных загадок заключается в том, что он представлен исключительно в стихотворной форме, обладая большим объёмом и поэтической сложностью.

Нематзаде также подчёркивает, что первым поэтом, создавшим совершенный пример *лугаза*, был Хусрав Дехлеви, и отмечает мнение о том, что этот жанр формируется в различных поэтических формах, таких как двустишие, рубаи, газель и китъа.

Статья Т. Нематзаде имеет общие черты со статьёй, опубликованной в «Энциклопедии таджикской литературы и искусства», однако в ней приведены дополнительные сведения сравнительно-исторического характера. Эти сведения, в частности, касаются различий между понятиями *лугаз* и *чистон*, где автор утверждает: «Муаммо нацелен на угадывание отдельной буквы, в то время как первоначальный смысл *лугаза* связан с поэтическим описанием сущности и качеств предметов» [224, 651].

Кроме того, Нематзаде отмечает, что литературная форма *лугаз* первоначально сложилась в таких жанрах, как двустишие (*бейты*), рубаи,

газель и *китъа*, что подтверждает её связь с классической поэтической традицией.

Джалалуддин Хумои в трактате «Наука балогат и литературное искусство» не проводит чётких границ между жанрами загадки и лугаза, в какой-то мере выступая против мнения современных исследователей. Согласно Хумои, *лугаз*, который в средневековых персидских литературных источниках обозначается также термином *чистон* («чист он?» – «что это?»), трактуется в терминологическом смысле как особая форма поэтического выражения, при которой объект не упоминается напрямую, однако разумный слушатель способен понять намёк по описанным признакам и художественным средствам [37, 210].

Следует отметить, что словарное и терминологическое определение понятия *лугаз*, предложенное Джалалудином Хумои, отличается особой чёткостью и доступностью. Вместе с тем Хумои, как уже было отмечено, не разграничивает понятия *лугаз* и *чистон*, считая их синонимичными. Действительно, в процессе художественного описания предметов и явлений без их непосредственного упоминания, посредством намёков, метафор, аллегорий и других литературных приёмов, поэтическое слово приобретает скрытый смысл, что и является отличительной чертой этого жанра.

Хумои подчёркивает, что *лугаз*, будучи тесно связанным с языковыми и смысловыми особенностями поэтической речи, считался важнейшим проявлением мастерства классических поэтов и является одним из наиболее совершенных искусств своего времени. Аналогичное определение даётся и в словаре «Лугатнама» Алиакбара Деххода.

Сирус Шамисо, известный иранский исследователь литературных форм таджикско-персидской поэзии средневековья, также, по сути, повторяет высказывания своих предшественников. Согласно Шамисо, *лугаз (чистон)* – это стихотворная форма, в которой поэт описывает нечто, не называя предмет напрямую, таким образом стимулируя читателя раскрыть скрытый смысл произведения. Исходя из этого, Шамисо делает вывод, что *чистон* по

сравнению с *муаммо* обладает более детализированным изложением. Поскольку загадки (*чистон*) обычно начинаются вопросом «что это?», данное название закрепилось в народной речи. При этом Шамисо утверждает, что, в отличие от жанра *муаммо*, жанр *лугаз* (*чистон*) имел давние традиции и в персидской прозе [24, 14].

В подтверждение своих выводов Сирус Шамисо приводит примеры *чистонов* из произведений Унсури («Шамшер» – «Сабля»), Манучехри («Шамъ» – «Свеча») и Джамалуддина Исфакхани («Об» – «Вода»). Однако он не раскрывает сущностных особенностей этих стихотворных форм.

Из краткого обобщения ранних литературных источников, а также анализа жанров таджикско-персидской литературы следует, что *лугаз* представляет собой особый вид художественной формы с оригинальной тематикой и неповторимым способом поэтического изображения. Данный жанр направлен на стимулирование читателя к размышлениям, а его применение требует от поэта особых интеллектуальных качеств и высокого художественного мастерства.

Современные иранские литераторы склонны отождествлять *лугаз* и *муаммо*, что представляется не вполне корректным. Проведённый выше анализ позволяет заключить, что жанр *лугаз* изначально сформировался как уникальная поэтическая форма, неоднократно становившаяся предметом научных дискуссий и различных интерпретаций.

Сравнительный анализ процессов формирования и интерпретации понятия «*лугаз*» показывает, что его буквальное (лексическое) значение существенно отличается от его терминологического (литературоведческого) смысла. В ходе исследования было установлено, что буквальное значение слова *лугаз* – отверстие норы полевой крысы, а также проползание или проникновение вниз. Однако в литературоведческой традиции *лугаз* обозначает иносказательное, замысловатое, трудное для восприятия выражение или слово, понимание которого в поэтическом контексте требует от автора и читателя глубокого и вдумчивого анализа.

Литераторы и литературоведы выражают различные точки зрения относительно жанровой принадлежности *лугаза* и *муаммо*. Часть исследователей рассматривает их как синонимичные жанры, не проводя между ними строгого разграничения, в то время как другая группа учёных подчёркивает самостоятельность и специфичность каждого из этих литературных жанров. Данные позиции будут подробно рассмотрены и проанализированы в соответствующем разделе диссертационного исследования.

Комплексное изучение, систематизация и обобщение источников, а также анализ научной литературы позволили выявить и некоторые дополнительные аспекты, и особенности данного вопроса. В частности, было установлено, что отдельные авторы допускают различия в понимании исторического происхождения и эволюции жанра *лугаз*. Часть исследователей полагает, что жанр *лугаз* пришёл в таджикско-персидскую литературу извне, однако данная точка зрения вызывает возражения, поскольку пехлевийская литературная традиция свидетельствует о существовании подобных литературных форм, родственных по структуре и содержанию *лугазу*, задолго до арабского влияния.

В ходе проведённого анализа источников выяснилось также, что по сравнению с загадкой (*чистон*) жанр *лугаз* отличается большей поэтической сложностью и глубиной содержания. Жанр *лугаз* активно используется и интегрируется в различные литературные формы, такие как *касида*, *газель*, *китъа* и другие, занимая особое место в системе таджикско-персидского литературоведения и в теории художественной речи в целом.

1.2. Жанр *лугаз* в древней литературе

Пехлевийская литература, охватывая древнейший период истории таджикско-персидской цивилизации, донесла её до наших дней. «Авесто» считается наиболее древним письменным памятником персоязычных народов, разделяющимся на несколько частей. В рамках настоящего исследования рассматривается одна из её частей, связанная с применением жанра *лугаз* в древних текстах.

В частности, в «Авесте» приводится произведение о Юиште Фриёне, которое отражает жанр *лугаз*. В поэме волшебник Ахти задаёт вопросы Юишту Фриёну и получает от него ответы, что свидетельствует об использовании жанра *лугаз* ещё в древних литературных памятниках. Использование жанра в форме вопросов и ответов является убедительным свидетельством того, что его истоки восходят к глубокой древности.

Имя Юишт встречается уже в авестийских текстах, таких как «Фарвардин-яшт» (фаргарды 405–430) и «Фраваши-яшт» («Фарвардин-яшт»), где даётся краткая характеристика этого персонажа [173, 103–107].

Имя Юишт происходит от авестийского *юон*, *юаван* (среднеперсидское произношение - *юон*, *юуван*, означающее «молодой»). В результате ошибочной передачи буквы «й» (юан) в персидском письме, заменённой на букву «г», это имя в персидской традиции приобрело форму «гушт», закрепившись как «Гушти Фриён» и «Гушти Приён» [173, 103–107]. В памирских языках оно звучит аналогично - *Guht*.

В поэме «Юишти Фриён» жанр *лугаз* проявляется в форме вопросов, которые задаёт волшебник Ахти молодому Юишту Фриёну, и ответов последнего. Всего насчитывается 90 вопросов, из которых в пехлевийском варианте текста сохранились 33 вопроса. Особую ценность представляют литературные загадки (*лугаз*), некоторые из которых дошли до нас в виде вопросов и ответов.

Следует отметить, что в других пехлевийских текстах, таких как «Знающий Ушнар», приводятся аналогичные примеры вопросов и ответов, однако не всегда наблюдается гармония и единство символики чисел.

Например, в тексте «Знающий Ушнар» приводится эпизод, когда молодой человек обращается к мудрому Ушнару с просьбой сосчитать от одного до тысячи, на что получает загадочный ответ. Кроме того, Бундахишн и текст «Шиканд гуманик визар» также содержат загадки и вопросы аналогичного характера.

Приведём ещё одно подтверждение традиции использования жанра *лугаз*: в «Шиканд гумане» Бундахишна говорится о символике числа, причём два ответа Юишта Фриёна на тринадцатый вопрос волшебника Ахти аналогичны упомянутым Бундахишном ответам Бундахишна [173, 106].

Известный исследователь и переводчик Джалил Дустхах, анализируя мифологический образ ветра (*анахтар*) в поэме Юишта Фриёна, отмечает, что, согласно древнеиранским представлениям, ветер (*анахтар*) воспринимался как символ зла и лжи и ассоциировался с Ахриманом и лживыми сущностями [173, 189]. В подтверждение этого в «Яштах» приводится заклинание: «О ветер анахтар, убирайся! О ветер анахтар, исчезни!».

Таким образом, анализ древних литературных памятников и текстологических источников подтверждает раннее происхождение жанра *лугаз*, его древние корни и особую роль в системе таджикско-персидской поэзии.

Когда колдун Ахти с семитысячным войском вошёл в город, он заявил, что город будет разрушен до основания. Достигнув города, жители которого были не старше 15 лет, он потребовал, чтобы жители явились к нему, и начал задавать вопросы. Всем жителям города, чей возраст не превышал 15 лет, Ахти стал задавать загадочные вопросы. Не получив удовлетворительных ответов, он приказал явиться юноше по имени Юишт Фриён, известному своей мудростью и способностью отвечать на загадки.

В этот момент к Ахти обратились сами жители города, среди которых никто не был старше 15 лет, и сообщили, что только Юишт Фриён сможет достойно ответить на поставленные вопросы. Тогда Ахти, выступающий здесь как олицетворение Ахримана, повелел доставить Юишта Фриёна. Юишт

прибыл ко дворцу, однако не вошёл внутрь, опасаясь утратить покровительство Амешаспентов (Амшаспандов).

Ахти, воплощая зло (ахриманический образ), начал задавать Юишту ряд вопросов, первым из которых был вопрос о природе рая: «Каков рай земной по сравнению с небесным?» Юишт Фриён ответил: «Истинный рай небесный отличается от земного тем, что туда допускаются лишь совершившие добрые деяния в этом мире. Первый признак того, что человек не достоин небесного рая, заключается в отсутствии встречающих его в потустороннем мире, и второй признак – это отсутствие совершённых им добрых дел на земле».

Когда Ахти услышал столь мудрый ответ Юишта Фриёна, то признал его превосходство и сказал: «Поистине, рай земной так же далёк от небесного, как добродетельное животное от себе подобного: словно лучшая корова от простой коровы, наилучшая лошадь от обыкновенной лошади, а лучшее из быков от обычного».

Следует отметить, что данный эпизод отражает древнюю традицию использования жанра *лугаз* в форме вопросов и ответов, содержащих глубокий философский подтекст.

Продолжая предыдущий эпизод, Ахти колдун говорит: «Подобно тому, как небеса подвластны времени и правителям, я при помощи этих вопросов убил девятьсот магов, поклонявшихся Яздану, а также девять дочерей Спитамана (Зардуштры), которые были привержены вере, поддерживаемой правителями. Ибо когда я спросил их, они ответили, что рай на небесах лучше. Тогда я сказал им: если вы предпочитаете небесный рай, то вам лучше быть на небесах, и я их убил».

Следующий *лугаз*, непосредственно связанный с этим сюжетом, заключается в том, что Ахти колдун задал Юишту Фриёну вопрос: «Кто из созданий Хурмузда выглядит выше, когда сидит?» Юишт Фриён ответил: «Да торжествуют живые, а негодный лжец, мучитель смертных да окажется в аду. Это собака». И далее, продолжая жанр вопросов-ответов, Ахти спросил Юишта: «Кто из созданий Хурмузда идёт, не оставляя следов?» Юишт Фриён

сказал: «Да возвеличатся живые, а негодный лжец и мучитель мёртвых пусть будет в аду. Это птица, которая идёт, но следов не оставляет» [173, 108].

Ещё один, четвёртый *лугаз*, представляющий особую трудность для разгадывания, связан с образом петуха, который воздерживается от самого творения Ахримана.

Приведённое сокращённое изложение этого повествования подтверждает мнение о том, что жанр *лугаз* сформировался в таджикско-персидской литературной традиции задолго до проникновения арабов и возникновения арабской литературы в регионе.

Таким образом, от колдуна Ахти исходят 33 вопроса, на каждый из которых Юишт Фриён даёт точный и убедительный ответ. Продолжая этот диалог, Юишт Фриён обращается к Ахти со следующими словами: «Ты задал мне тридцать три вопроса, и на каждый получил ответ. Теперь я задам тебе три вопроса, и если ты не сможешь ответить на них, я уничтожу тебя в тот же миг». Ахти согласился, сказав: «Задавай вопросы, и я отвечу тебе».

Юишт Фриён спросил: «Чему равна горсть пшеницы на земле? Чему равна ценность быка? И какова ценность совершения добрых дел при заключении брака с родственниками?» Ахти не смог ответить и попросил отсрочку, сказав: «Я должен помочиться, а затем дам ответ». Юишт Фриён разрешил ему. Ахти отправился к Ахриману и повторил ему вопросы: «Сколько стоит горсть пшеницы? Сколько стоит сеющий бык? И каково значение заключения брака с родственниками?» Ахриман ответил: «Я не могу ответить на эти вопросы, поскольку любой мой ответ приведёт к уничтожению всех моих созданий, включая девов и пери. Я не предпочту тебя моим созданиям. Если я отвечу, наступит торжество творений Хурмузда и произойдёт воскрешение, что будет означать конец всего».

Тогда Ахти вынужден был признать поражение и сказал Юишту Фриёну: «Ты победил лишь потому, что Хурмузд и Амешаспенты оказывали тебе покровительство и помощь, тогда как я рассчитывал на поддержку Ахримана и девов, однако они отказали мне».

Это подтверждает, что победа Юишта Фриёна объяснялась духовной поддержкой Хурмузда и Амешаспентов, в то время как Ахти, представляющий силы зла, оказался без необходимой ему помощи [173,116].

Как отмечалось ранее, жанр *лугаз* встречается уже в пехлевийской (среднеперсидской) и авестийской литературе. Следовательно, предположения о якобы арабском происхождении литературного искусства *лугаз*, или о том, что оно возникло под влиянием арабской литературы, не находят убедительного подтверждения.

Жанр *чистон* (*лугаз*, загадка) широко представлен в древнеиранской литературной традиции, и его следы можно обнаружить задолго до арабского завоевания. Поэтому утверждение о заимствовании *лугаза* из арабской литературы представляется безосновательным. В случае глубокого исследования исторических и литературных корней данного жанра можно без труда найти свидетельства его существования в сохранившихся частях «Авесты», особенно в «Ясне» и «Яштах». Примеры вопросов и ответов, отражающих характерные признаки жанра *лугаз*, можно обнаружить в древних текстах, таких как «Андарзнаме Бузургмехра» и «Дастан Мудрого Ушнара», сохранившихся в пехлевийской литературе [57, 154].

В X веке группа поэтов, таких как Абуабдулла Рудаки, Тахир Чагани и Мунджик Тирмизи, создавала многочисленные произведения в жанре *лугаз*, демонстрируя тематическое разнообразие данного литературного искусства. Образцы доступных *лугазов* поэтов X века в основном идут в следующем порядке:

Тур аст ба навбат-андарун заррин,
Тайр астба захмат-андарун паррон [57, 350].

Сеть ныне в свой черед золотом искрится,
А птица, в ней в муках неустанно рвется ввысь.

Или *лугаз* «Мечь» от Балъами:

Даранда чу шеърон, даманда чу саъбон

Дурафшон чу хиспй, дурахшон чу озар [12, 125].

Хищный, как львы, ревущий, как саъбан
Мерцающий, как искры, блистающий, как пламя.

Таким образом, жанр *лугаз* характеризуется произнесением признаков или примет предмета без прямого упоминания его названия. Специфика литературной формы лугаз заключается именно в том, что поэт, не называя предмет, описывает его иносказательно, используя художественные приёмы, аллегории и метафоры. Например, известный поэт Балъами использует подобную поэтическую форму, описывая вред и негативные последствия употребления вина, выражая своё негативное отношение и осуждение подобных явлений.

Другой поэт данного периода, Тахир Чагани, также применял эту литературную форму. В одном из своих стихотворений, восхваляя красоту цветов, он аллегорически описывает скрытую суть предмета, демонстрируя характерные особенности жанра *лугаз*.

Он гуле, к-аш со́к аз миной сабз,
Бар сараш бар симу зар омехта.
Нохуни ӯур аст, гӯӣ, гирд-гирд,
Дидаи боз аз миён-ш ангехта [12, 366].

Цветок тот, чей стебель из изумрудного кубка,
Верхушка его - смесь серебра и злата.
Кажется, будто ногти райских дев вокруг,
И глаз соколиный из середины всматривается.

1.3. *Лугаз* в поэзии X и первой половины XI вв. персидской литературы

Лугаз в таджикско-персидском литературоведении признан художественным искусством и отдельным видом поэзии. В устном народном

творчестве его называют *чистон*, и он был известен в народном говоре издревле. *Лугаз* представляет собой сложную, завуалированную форму выражения, требующую размышления и художественной изобразительности. Он встречается с самого начала стихосложения в персидско-таджикской поэзии. Его особенность заключается в передаче смысла посредством намёков, символов и качеств, присущих личности или характеризующих предметы, оказывающих особое воздействие на сознание читателя.

В персидско-таджикской литературе *лугаз* был весьма популярен со времён Рудаки и позже. По мнению литературоведа Х. Шарипова, «Лугаз – это древний вид поэзии, доказательством чего может служить стихотворение Рудаки, посвящённое перу (қалам)»:

Ланги равандаст, гўш нею суханёб,
Гунги фасеъ аст, чашм нею льяъонбин.
Тезии шамшер дораду равиши мор,
Колбади ошикону гунаи ғамгин [57, 154].

Хромой путник он, без слуха, но речь постигающий;
Красноречивый немой, без взора, но мир созерцающий.
Острота клинка в нём и поступь змеи сокрыта,
Стан влюблённых несёт он и лик, скорбью объятый.

В десятом столетии группа поэтов Абуабдулла Рудаки, Тохир Чагани и Мунджик Тирмизи создавали *лугаз* на различные темы. Образцы доступных лугазов поэтов X века в основном следующего порядка:

Тур аст ба навбат-андарун заррин,
Тайр астба захмат-андарун паррон [57, 350].

Сеть ныне в свой черед золотом искрится,
А птица, в ней в муках неустанно рвется ввысь.

Или лугаз «мечь» от Балъами:

Даранда чу шеърон, даманда чу саъбон

Дурафшон чу хиспй, дурахшон чу озар [12, 125].

Хищный, как львы, ревуший, как саъбан

Мерцающий, как искры, блистающий, как пламя.

Способ выражения *лугаза* действительно весьма запутанный, и понять его истинный смысл трудно. Подтверждение этой мысли ясно проявляется в приведённом выше стихотворении Балъами о мече: *лугаз* – это произнесение названия предмета «посредством знаков и намёков, без прямого упоминания самого предмета». Далее литературная форма *лугаза* раскрывается через описание враждебности и ненависти, возникающих вследствие употребления вина.

Другой поэт этого периода, Тахир Чагани, восхваляя цветок нарцисс, пишет следующее:

Он гуле, к-аш со́к аз миной сабз,
Бар сараш бар симу зар омехта.
Нохуни нур аст, гўй, гирд-гирд,
Дидаи боз аз миён-ш ангехта [12, 366].

Цветок тот, чей стебель из изумрудного кубка,
Верхушка его – смесь серебра и злата.
Кажется, будто ногти райских дев вокруг,
И глаз соколиный из середины всматривается.

Как уже отмечалось выше, создание прозы (стиха) в форме *лугаз* является довольно сложным и осуществляется в основном двумя способами. Первый способ подразумевает открытую форму поэтического выражения, в которой образ предмета или личности передаётся посредством характерных признаков и качеств, не называя объект прямо. В качестве примера можно привести *лугаз* Тахира Чагани о «фукоъ» - напитке, изготовляемом из кишмиша или стеблей риса. Здесь читателю с трудом удаётся догадаться, что под «фукоъ» имеется в

виду «обужав» (пиво). Подсказкой служит строка стихотворения: «разозлится — пена льётся изо рта».

Луьбате сабзчеъра, тангдаъон,
Бифизояд нишоти пиру лъавон,
Миъльари сар чу з-он бараъна кунї,
Хашм гирад, каф афканад зи даъон.
В-ар бихоъї варо, ки бўса занї
Ў бихандад, туро кунад гирён [12, 367].

Смуглый и узкоустый идол,
Дарящий веселье и старым, и юным.
Но лишь снимешь с неё головной убор,
Гнев её вспыхнет, и пена пойдёт изо рта.
А если захочешь поцеловать её нежно,
Она засмеётся, а тебя заставит плакать.

Или иной лугаз этого поэта в восхвалении коня:

Чу шаб буду ъар гаъ, ки биштофтї,
Ба таг рўзи бигзашта дарёфтї [12, 368].

Когда ночь нисходила, и он поспешал,
Ушедший день в глубинах себя он вновь обретал.

Известный поэт Мунджик Тирмизи, являющийся одним из последних представителей поэтического наследия эпохи Саманидов, создал произведение жанра лугаз, посвящённое теме «Вина», следующим образом:

Он талху бад-ў умри талх ширин,
Он зарду бад-ў рўйи зард ъамро [12, 413].

Он горечь несёт, но сквозь него горечь жизни сладка.
Он ликом бледен, но благодаря ему поблёкший лик румян.

Лугаз, как форма поэтического искусства, был разработан в рамках различных художественных жанров. Поэты, создававшие произведения преимущественно в форме оды, в отличие от представителей иных художественных направлений, использовали лугаз в качестве лирического вступления, которое предшествует основной части оды, содержащей описания любви, юности и подобных тем. Например, лугаз Манучехра Домгони «Свеча» («Шамъ») функционирует именно как лирическое вступление к оде, посвящённой восхвалению поэта Унсури.

Особое внимание заслуживает вторая строка данного произведения, которая обрела ярко выраженную суфийскую сущность. В ней дополнительная фраза «хозяин сердечней печали» используется для обозначения не только глубокой печали, но и проявления сочувствия, а также готовности переносить лишения во имя этого чувства. Таким образом, речь идёт о мистическом познании сущностей, что является повторяющимся мотивом в истории литературы.

По мнению Манучехра Домгони, символика свечи и её существование для человека представляют собой абсолютно непривычное явление, поскольку в них сталкиваются две формы сотворенности или бытия, становящиеся объектом тщательного анализа. Так, Манучехра Домгони выражает свою мысль следующим образом:

Ай ниъода бар миёни фарк љони хештан,
Љисми мо зинда ба љону љони ту зинда ба тан.
Њар замон рўҳи ту лахте аз бадан камтар кунад,
Гўйи андар рўйи ту музмар њамегардад бадан.
Чун бимирї, оташ андар ту расад зинда шавї,
Чун шавї бемор, беътар гардї аз гардан задан [39, 70-78].

О ты, что душу свою меж темя и душой расположил,
Мы телом живы духом, но дух твой телом обретает жизнь.
Всяк миг твой дух от плоти малость умаляет,

Будто плоть в лике твоём сокрыто, незаметно исчезая.
Когда умрёшь, огонь в тебе вспыхнет, и оживёшь вновь;
Когда ж охватит недуг, исцелишься, став лучше от меча.

В этих строках некоторые формы *лугаза* интерпретируются как более доступные для восприятия. Высказывание «Мы телом живы духом, но дух твой телом обретает жизнь» воспринимается как самоочевидное, поскольку, когда свеча сгорит до конца, её бытие прекращается, а при соприкосновении с огнём свеча вновь оживает.

Лугазы, представленные в жанре газели, встречаются в изобилии. В этих газелях посредством художественного языка часто используются мотивы *лугаза*, особенно в газелях *мухазач*. Например, лугаз, встречающийся у Тавхиди Ширази, обладает следующими чертами:

Чист он симинтан, хуршедшакл, мохъузор,
Безабон, бедасту пою базлагъву рахсипор
Луъбаташ ширинсухан ҳар дам якеро ҳамзабон,
Дилбари симинбадан ҳар шаб якеро дар канор

То есть, образ *лугаза* в стихотворении Тавхиди проявляется как выражение с утончённой красотой речи, скрытостью смысла и постоянным обращением к внутренней сути высказывания [52,186-187].

Кто тот сребротелый, ликом солнцу подобный, луне не уступающий,
Немой, без рук и без ног, но красноречивый, путь свой вершащий?
Любимая его сладкоречивая всяк миг одному другому становится,
Дева сребротелая каждую ночь с одним рядом покоится.

Некоторые структурные элементы поэтического жанра *лугаза* реализуются в формах рубайи и китъа, что свидетельствует о многообразии выразительных средств данного жанра. Среди поэтов X века выделяется Мунджик Тирмизи, создавший произведение в жанре *лугаза*, которое по своей композиции и поэтическим особенностям может быть отнесено к форме *китъа*, отражая характерные черты этой структуры и эстетические принципы эпохи.

То кай гўйи мадори илм ба ман гашт,
Лону дилам илмро гузида ватан гашт.
Чист яке мода, ки бе нар пешат
Рўзе даъ раъ бизоду обистан гашт [12, 415].

Доколе будешь твердить: «Ось знаний ныне - я»
Когда же душа моя и сердце уже стали отчизной наук?
Что есть та самка, что без самца пред тобой
За день десятков раз рождает и вновь беременной встаёт?

Следует отметить, что *лугаз* Мунджика Тирмизи в трактате «Тарджуман ал-балага» приводится под названием «*Стрела и лук*» (*Тиру камон*), тогда как в книге «Поэзия современников Рудаки» он упоминается как «*Лугаз о корабле*» (*Лугаз дар бораи кишти*). На наш взгляд, по смыслу и внутренней логике текста более точной интерпретацией является вариант «*Стрела и лук*», поскольку именно этот образ точнее отражает скрытую структуру загадки. В последней строке *лугаза* поэт упоминает выражение *бе нар* (лук), говоря о «том, кто десять раз рождал и десять раз вновь беременел», что, по всей вероятности, относится именно к луку как источнику стрел. Таким образом, оба толкования могут быть правдоподобны, однако по смыслу и символике правильнее считать объектом загадки именно лук и стрелу.

Поэты, обращавшиеся к жанру *лугаза*, нередко использовали форму *фард*, позволяющую выразить индивидуальное поэтическое видение через единый образ. В рамках этой формы основные признаки описываемого предмета концентрируются в одном символическом элементе — *байте*, что обеспечивает предельную смысловую ёмкость и художественную выразительность текста. Такой метод способствует созданию поэтических произведений, отличающихся глубиной символизма и лаконичной экспрессией. Показательным примером может служить *лугаз* Рудаки под названием «*Лой*» («Глина»), в котором отчётливо проявляются особенности

формы *фард* и художественные приёмы передачи эстетических свойств через сжатый поэтический образ.

Обканде дуру бас торик льой,
Лағз-лағзон чун дар ў бинъанд пой?! [14, 398].

Ископал ты яму глубокую, мраком объаую,
Как же стопа ступит туда, не поскользнувшись и не упав?!

Представленные лугазы демонстрируют, что каждый из них, благодаря различиям в форме и описании разнообразных объектов, относится к определённому литературному типу. Комплексный анализ этих произведений подтверждает нашу гипотезу о том, что поэты воспевали *лугаз*, варьируя его содержание при описании различных предметов, причём объём *лугаза* варьировался от одного до трёх байтов. Несмотря на краткость произведений поэтов данной эпохи, особенности изображаемых объектов раскрываются с высокой точностью, что позволяет читателю быстро усвоить и распознать их суть. Поэтому приведённые выше лугазы отличаются значительным разнообразием. В некоторых из них подразумеваются неодушевлённые вещи в других описаны качества живых существ. К этим лугазам относятся лугазы «Шамшер» («Мечь»), «Калам» («Перо») и «Гули наргис» («цветок нарцис»), однако в *лугазе* снег, конь, вино, фуко (пиво) перечисляется только след предмета, а их особенность поведение не изображается. Множество *лугазов*, созданные авторами данного столетия, характеризуются сходными специфическими признаками, что свидетельствует об их общей эстетикой-стилистической направленности. Применение элементов лугаза в композициях касиды (оды) приобретает устойчивую форму, начиная с X столетия, что отражает эволюцию поэтических традиций того времени. Например, Абулхасан Али Ибни Мухаммад Газнави Лукари интегрировал лугаз в касиду, посвящённую Нуху II, демонстрируя тем самым синтез жанровых особенностей. Кроме того, наблюдается лугаз, целиком посвящённый теме флейты, который отличается значительной объёмностью,

подчёркивая разнообразие тематических подходов и композиционных решений в данном литературном жанре:

Нигори ман, он гурди гавъарписар,
Ки зайн асту ъусн аз кадам то ба сар.
Зи анбар зиреъ дорад ў бар суман,
Зи сунбул гиреъ дорад ў бар камар [12, 404].

Мой милый, тот витязь, чья душа из самоцветов сотворена,
Чья красота и стать от стоп до чела - совершенство.
Броню из амбры на теле жасминовом носит он,
А из гиацинта узел на поясе его лунном сплетён.

В данном стихотворном фрагменте поэт, посредством детального перечисления характеристик флейты, подчёркивает, что описываемым объектом является именно флейта. Среди писателей XI века произведения, содержащие элементы *лугаза*, можно обнаружить в диванных жанрах у таких авторов, как Унсури Балхи, Фарухи Сиистани, Манучехри Домгони и Кавкаби Марвази. Поэзия и стихосложение этого периода, по сравнению с поэзией X века, характеризуются более высоким уровнем совершенства, что проявляется как в тематическом, так и в содержательном наполнении произведений. В этой связи можно с уверенностью утверждать, что жанр *лугаза* в поэзии XI столетия использовался в более широком и развитом контексте. Одной из отличительных особенностей как поэзии, так и прозы XI века является эволюция *лугаза* в рамках восхваляющих од (*каси́д*). Поэты данного периода в своём творчестве, в большей степени чем представители иных литературных жанров, прибегали к применению *лугаза*; в одах тема восхваления занимала особое место. Именно поэтому поэты XI века часто интегрировали художественные средства *лугаза* в структуру оды, что служило предпосылкой для последующего перехода к непосредственно восхваляющим элементам.

Первым из литераторов XI в применивший *лугаз* в пределах жанра *касида*, несомненно, был Унсури Балхи. Из числа наиболее популярных его *лугаз* есть *касида* в похвале Султан Махмуда Газнави:

Чист он ? Обе чу оташ, оъане чун парниён,
Беравон тан пайкаре, покиза чун бе тан равон.
Аз хирад огоъ на, дар мағз бошад чун хирад,
Аз камон огоъ на, дар дил бувад ӯамчун гумон.
Об дода бўстони сабз чун мино ба ранг,
Захми ӯ ӯамранги оташ бишкуфонад арғувон [15, 227-228].

Что то? Вода, что пылает, и железо, что нежнее шёлка.
Бездушное тело, но чистотой равно духу без плоти.
Мудрости оно не ведает, но в сути своей словно разум,
Лука не знает, но в сердце своём будто догадка.
Сады оно поит, и зеленеют они, как лазурь,
А рана от него, цветом огня, распускает пурпур.

Из исследования доступных примеров и образцов можно прийти к заключению, что поэты этого столетия весьма разширенно использовали искусство *лугаз* в рамках жанра *касида*. Многие авторы посредством художественного описания выявили и систематизировали многочисленные знаковые признаки и особенности предметов и явлений, охватываемых жанром *лугаза*. Они продемонстрировали, что через детальный анализ текстов можно выделить весь спектр характерных свойств описываемых объектов, будь то конкретные вещи или абстрактно определённые сущности, что подчёркивает сложность и многообразие смыслового наполнения данного жанра.

В указанный период литераторы использовали элементы *лугаза* при создании хвалебных од с целью усиления смысловой выразительности и акцентирования отдельных характеристик объекта восхваления. Иными словами, в рамках одной *касиды* автор формирует два взаимодополняющих

образа: один соответствует канонам жанра лугаза, а второй представляет непосредственно восхваляемого.

Исследование показывает, что в начале поэты X-XI веков применяли лугаз в форме других поэтических искусств *газел*, *китъа*, *касида*. Применение лугаз в форме *касиды* в XI в. получил наибольшее развитие. Как уже говорили, первым поэтом применивший лугаз в форме поэтического жанра был Унсури.

Ещё одной из характерных особенностей поэзии XI века является применение жанра лугаза в составе хвалебных од с целью всестороннего и глубоко выраженного восхваления субъекта. Поэты данного периода интегрировали элементы лугаза в свои произведения таким образом, что образ восхваляемого приобретал максимальную полноту и выразительность, что, в свою очередь, свидетельствует о высокой художественной и структурной сложности их творчества.

1.4. Жанр *лугаз* в классической поэзии второй половины XI и начале XII веков

Поэзия великих представителей классической литературы проникло в душу многочисленных читателей от того, что в их контексте тонкость и изящество сочетается с использованием художественных искусств. Средства художественного изображения и поэтические искусства являются неотъемлемой частью художественного наследия, используемые авторами для выражения основных идей сочинения. Художественное искусство, усиливая влияние стиха в творчестве поэтов, облегчает передачу высоких смыслов и смылосодержание сочинения. Для создания высокохудожественной поэзии поэт должен обладать не только глубокими знаниями в области выразительных средств, таких как принципы выражения и построения рифмы (*радиф* и *кофия*), а также владеть искусством изящного говорения, но и усвоить тонкости структурного построения стиха. Более того, необходимы обширные знания в области изображения и художественного мастерства, а их правильное и целенаправленное применение является краеугольным условием для достижения высочайшего уровня поэтического творчества.

Существует широко распространённое мнение, что поэзия, лишённая истинного художественного содержания, подобна сухому дереву, утратившему жизненную силу и способность вызывать эмоциональный отклик. В этом контексте художественное мастерство в поэтическом творчестве представляется неотъемлемым элементом, сравнимым с изысканной нарядной одеждой, которая придаёт человеку эстетическую завершённость и выразительность. Руководствуясь этими понятиями, многие средневековые литераторы таджикско-персидской традиции выдвинули для последующих поколений поэтов новые задачи, направленные на переосмысление и углубление теоретических основ стихотворчества. Они детально раскрыли основные условия поэтического творчества, подчёркивая важность обеспечения приемлемости и воспринимаемости стиха, а также определили степень использования художественных средств и их значимость

в формировании выразительного художественного слова. Автор «Ал-Муъджам» Шамс Кайс Рази обобщенно останавливаясь на вопросе художественных жанрах, в том числе и *лугазе* предлагает весьма интересные мысли. Согласно Шамсу этот прием «достойн похвалы и одобрения... когда описания соответствуют цели с точки зрения значения, когда многословие не удлиняет, а ложные сравнения и длинные метафоры не обременяют» [189, 340].

Шамс Кайс Рази утверждает, что *лугаз* как поэтическое искусство, при искусством использовании служит для высокого выражения содержания стиха. Особенностью этого жанра является то, что поэт объясняет смысл в завуалированной, прикрытой форме, не излагает ни одной формы изображаемого предмета, или ее фраз. Посредство вопроса «что это?» или «кто это» нахождение ответа оставляет на умозаключение читателя.

Из изучения и обобщения жанра *лугаз* в творчестве поэтов XII века выясняется, что в этом столетии многие литераторы, такие как Муизи Самарканди, Авхадуддин Анвари, Рашиди Ватвот, Сузани Самарканди, Джамаллуддин Исфакхани, Тавхиди Ширази, Сабах Исфакхани, Сабахи Каши, Тараб Наиби Исфакхани, Унсури Балхи применяли больше других *лугаз*. Проблематика, выявленная в творчестве поэтов XI века, была впоследствии углублена и развита литераторами XII века. В этом контексте Муизи Самарканди выделяется как наиболее активный представитель, регулярно интегрировавший элементы жанра *лугаза* в своё творчество, что свидетельствует о его значительном вкладе в эволюцию данного поэтического приёма. Муизи, несомненно, являются наиболее крупным поэтом эпохи салджукидов, властвовавшие в XII веке. Основным занятием в области стихосложения было воспевание од (касида). Поэтому Муизи больше всего применяет *лугаз* в восхваляющей панегирике (оде). Рассмотрим его *лугаз* о пере (калам) посвященный султан Санджару.

Чист он обе, ки руъро гунаи озар диҳад,
Талхии ӯ ишқро ширинии дигар диҳад.

Талх дидастї, ки ширинї фазояд ишқро,
Об дидастї, ки рухро гунаи озар диҳад.
Офтоб аст ў, ки маҷлис гарм медорад ҳаме [15, 1303].

Что та влага, что лику пламя дарит,
И чья горечь любовь особой сладостью венчает?
Зрел ли ты горечь, что любовь преумножит?
И видел ли воду, что лику жар придаст?
Он словно солнце, что собрание теплом наполняет.

В данном фрагменте наблюдается использование символических образов, где вода тростника (оби калам) представлена в роли чернила для чернильницы, что трактуется как своего рода согрешение. При этом, когда тростник изображается в виде огня, его пламя придаёт ему румянец, символизируя трансформацию образа. Горечь чёрной краски, применённой в описании поэта, воспринимается с определённой смягчающей сладостью. Вода, посредством которой поэт раскрывает образ, наделяет героя произведения чертами огня или источника тепла; аналогично, герой стихотворения, подобно солнцу, согревает и делает пиршество более привлекательным. Следовательно, в данном исследовании объём тематического раскрытия, связанного с описательным аспектом (васф), оказывается существенно шире по сравнению с аспектами восхваления (мадх).

Выявленные нами *лугазы*, созданные в рамках данной тематики и представленные в нашем подробном анализе, обладают определённой характерной особенностью. В частности, значительное число поэтов этого периода прибегало к жанру *лугаза* при рассмотрении темы «килк» (также обозначаемой как калам - перо), что свидетельствует о специфической эстетической и методологической направленности их творческой практики. Для примера приводим следующие *лугазы*:

Чун бигардад пойи ў аз пойдон
Хуш шукуҳида намояд ҳамчунон [57, 154].

Лишь только стопа его подножье покинет,
Прекрасно расцветшим предстанет он, как и прежде.

В другом месте:

Буте, ки нест аз ū чуз даҳону дида ба кор,
Даҳон чу рӯи ману дида, чун даҳони нигор.
Чу мор карда тани хеш ҳалқа андар сар,
Ниҳон бимонда чу дандони мору муҳраи мор.
Ниҳон кунанд бузургон ба чашмаш андар заҳр,
Диҳанд аз ū мулукон заҳрхӯрдари зинҳор [55, 200].

Облик той, что лишь устами да взором своим пленяет,
Уста её, как лик мой, а взор будто уста возлюбленной.
Свернув тело кольцом, подобно змее, в изголовье своём возлежит,
Сокрытая, как зуб змеиный и её драгоценный камень.
Мудрецы великие яд ей в глаза вливают,
И правители отравленные ею спасение получают.

В XII столетии созданные по этой тематике *лугазы* имеют те же особенности, встречающиеся в творчестве литераторов предыдущего столетия. Тем не менее, следует отметить, что отдельные произведения жанра *лугаз* демонстрируют более развернутую композиционную структуру по сравнению с аналогичными формами, характерными для XI века. Анализ творчества поэтов XII века убедительно подтверждает наше предположение о том, что художественное искусство *лугаз* получило значительное распространение и развитие спустя столетие, что свидетельствует о его эволюционной трансформации и расширении выразительных возможностей. Как уже отмечалось, в творчестве поэтов классического периода художественные искусства, в том числе и *лугаз*, имели особое положение. Первоначально жанр *лугаз* был более простым, привлекательным и

высокохудожественным, но с течением времени в последующем приобрёл все более сложные формы.

Искусство *лугаз* в эпоху средневековья служил неким способом «сражения» полемики и диспута поэтов ради выражения более высоких смыслов. Дидактическое и эстетическое значение этого искусства заключается в том, что оно способствует развитию самосознания и мировоззрения читателя. Более того, искусство *лугаз* придаёт читателю особое наслаждение, поднимает уровень его знаний и привлекает к чтению художественной литературы.

Как уже было отмечено выше, Рашид Ватвот демонстрирует высокое мастерство в использовании жанра *лугаз*. В частности, его поэтическое произведение, посвящённое теме перстня, выполненное в рамках данного жанра, характеризуется следующими строками, отражающими его изысканный художественный подход:

Чист он дуру асли он наздик?

Чист он хурду феъли он бисёр?

Хоми ў ҳар чи илмро пухта

Масти ў ҳарчи ақдро ҳушёр [53, 690-691].

Что-то: вдаль устремлённое, но суть его близка?

Что-то: малое телом, но множество деяний вершащее?

Незрелость его всякое знание доводит до совершенства,

Хмель его всякий разум пробуждает к ясности.

Или:

Маҳе, к-андар Самарқанд аз лаби ў,

Наботи Мисрро ҷон мефазояд.

Агар тутии табъи ҷон фазояд,

Ба шохи шаккари нобаш гарояд.

Бишўлад м-ар табақро бар тариқе,

Ки дар так он ҷӣ бошад бар сар ояд.

Пас аз он бар сари шохи фароғат,
Ба ҳар лаҳне, ки хоҳӣ месарояд [53, 588].

Лунолика та, что в Самарканде, от уст её,
Даже сахарный тростник Египта душу обретает.
Коль попугай души моей оживленье почувствует,
К ветви чистого сахара непременно прильнёт.
Искусно он блюдо земное перевернёт,
Да так, что то, что внизу, наверх вознесётся.
А после, на ветви покоя,
Любую мелодию, что пожелаешь, он извлечёт.

В данном *лугазе* поэт, посредством последовательного перечисления качественных характеристик объекта, заканчивает своё изложение ссылкой на силу Сатурна, Марьям и сокровенности. К строке, характеризующей Сатурна (Кайвон), дополнительно присоединяется упоминание Марьям, что придаёт образу комплексную экспрессию. Основной смысл последующих строк заключается в восхвалении жемчуга, который, по своей природе, всегда находится в близком расстоянии, однако неизменно скрыт в раковине жемчужницы. Анализ доступных источников позволяет заключить, что художественное применение жанра лугаз в творчестве Рашидаддина Ватвота занимает особое место, демонстрируя его мастерство в использовании данного литературного приёма.

Результатом изучения и анализа *лугаз* как литературного жанра XI–XII вв. и их сравнение с предыдущим периодом являются следующие моменты:

Наряду с другими правилами поэтического творчества, такими как *радиф*, *кофия*, *матла*, *макта* и прочими, жанру *лугаза* присущ собственный язык и утончённая форма стихосложения, способствующие глубокому выражению мысли. В XI–XII веках поэты данной эпохи использовали лугаз преимущественно как описательное средство. Как уже отмечалось, в этот

период лугаз находил наиболее широкое применение в рамках од (касид). Проведённые исследования свидетельствуют о том, что в XI–XII веках *лугаз* как поэтический жанр эксплуатировался с большей частотой и в более расширенной форме. По мнению ряда литераторов того времени, при умелом использовании *лугаза* содержательное наполнение стихотворения становилось более всеобъемлющим. Дополнительный анализ показал, что в XII веке наибольший вклад в развитие жанра лугаза в системе од и панегирики внесли произведения Муизи Самарканди.

Анализ поэтического творчества литераторов XI–XII вв. показывает, что суть содержание формы поэтического *лугаза* более сложное и завуалировано. Поэтому интерпретация и объяснение, восприятие и комментирование сложно и малодоступно не только обычному читателю, но исследователям и литературоведам. По нашему убеждению, причиной тому является малоизученность и слабо исследованность самого искусства в литературоведении.

В литературе XI–XII вв. вопрос объяснения предмета, связанного с литературным жанром *лугаза*, получал значительное внимание, однако данный аспект до сих пор остаётся недостаточно изученным и требует дальнейшего глубокого анализа. В нашей работе предпринята предварительная попытка осмысления этой проблемы, которая, однако, не является окончательной. Следовательно, в перспективе необходимо провести более детальное и всестороннее исследование данного вопроса.

В лугазе в восхвалении Хаджи Шамсуддина Сахиба Джувайни говорится о сходстве «хозяина дивана с секретарем», с посредником истины».

Агар ту нестї он ноиби Набии баҳақ,
Ба сайъ нашудї хонаи ҳидо обод.
Латифе зи ҳисоби ҷумла марост чунон,
К-аз ин ду лафз барояд сад ва ду боб ҳафтод.
Зи лафзи соҳиби девон ҳамин барояд ақд
Дар ин тасови амсофи бинанда бояд дод [40, 224].

О, если бы не ты, истинный преемник Пророка,
Трудом не был бы сей дом наставления возведён.
Есть тонкость особая, что мне принадлежит средь всех счетов,
Что из двух сих слов сто семьдесят глав породит.
Из речей же владельца дивана лишь смысл сей один рождается:
В этих подобиях иносказаний зрячий да обретёт пониманье.

В другой оде, воспетой в честь Саида Ибн Абубакра по счету абжада имя
Саиб ибн Абубакр равняется 373, выражено пожелание ему прожить жизнь
равное этому числу:

Андар ҳисоб Саид ва шаст ва чаҳор ақд
Номи муборакаш, ки бимонад дар ҷалол
Дар фол ҳамчунин барояд, ки умри ӯ
Бошад чу ақди номи саду си ва чор сол [40, 293].

По счёту Саид - шестьдесят и четыре узла,
Имя его благословенное, что в величии пребудет.
И предсказание вещает, что век его
Будет равен числу имени: сто тридцать четыре года.

В творчестве Маджда Хамгара заметно применение системы счёта
абджад при составлении муаммо, что свидетельствует о глубоких
методологических поисках в области числовых символов и их использования
в поэтическом творчестве. Приведённый ниже пример иллюстрирует данный
подход:

Мурғе, ки ба куҳ ҷой гирад ёд дошт,
Номаш ба ҳисоби ҷумла омад даҳ ва ҳашт
Ҳар чор ҳуруфи номаш ар қалб кунӣ,
Ҳарчанд, ки ҳаҷдаҳ, ки ҳоли даҳ гашт [40, 293].

Птица, что в горах себе приют нашла,

Имя её, по полному счёту, дало восемнадцать.
Коль все четыре буквы имени её перевернёшь,
Хоть и восемнадцать, но тотчас же десяткой станет.

В контексте обсуждения новизны в одах нами уже отмечалось, что обращение поэтов к жанрам лугаза и муаммо является неотъемлемой частью содержания и смысловой структуры касиды (оды). Придворные поэты, стремясь повысить привлекательность своего творчества, активно использовали такие стихотворные формы, как чистон, лугаз и муаммо. Следует отметить, что Маджди Хамар также создал несколько касид и китъа, в которых оды представлены в виде загадок (чистон) и шарад (муаммо). Так, в *китъа*, состоящем из 23 бейтов и посвящённом Шамсуддину Джувайни, автор начинает своё стихотворение с панегирики, после чего переходит к формулировке прошения, при этом подчёркивая, что цель воспевания в данной части заключается в восхвалении, а не в предъявлении требований.

Оё ба мадҳ сазовор машмор ин мадҳум,
Барои ҷазби ҳаси ҳамчун қаҳраборо коҳ.
Ғараз мадҳияи ту буд андар ин қитъа,
Вагарна фориғам аз барги роҳи созу сипоҳ [40, 294].

Не считай эту похвалу достойной хвалы,
Ибо она подобна янтарю, что притягивает лишь солому, не более.
Целью же моим в этом отрывке было воспеть тебя,
Иначе я свободен от хлопот о дороге, от песнопений и войск.

1.5. Жанр муаммо и лугаз в XIII-XIV вв

Среди сочинений, посвящённых науке бадеъ на таджикско-персидском языке, в первую очередь следует выделить труд Али ибн Мухаммада Таджалхалавири. Несмотря на сравнительно небольшой объём, данная работа включает краткое введение, содержащее тридцать восемь комментариев, посвящённых различным аспектам поэтического искусства, а также заключительную часть. Во вводной части своего труда Таджалхалавири подчёркивает, что содержание произведения формируется «по желанию некоторых поэтов и высокопоставленных любителей поэзии», где собраны высказывания острот и творческие материалы, относящиеся к науке бадеъ (изящество) и поэтическому искусству. Эти материалы представлены в книге «Дақоиқу ш-шеър» («Тонкости поэзии»), которая адресована как мастерам слова, так и критически мыслящим представителям литературной среды.

В трактате «Тонкости поэзии» Али ибн Мухаммад Таджалхалавири, рассуждая об искусстве *муаммо* (шарада), утверждает: «Это то, что поэт либо вычисляет, либо выражает от души, либо прикрывает искажением, так что невозможно определить его историческую точность». В качестве иллюстрации данного подхода приводится следующая строка: «Имя той прекрасной, что есть Душа искажения, свеча сбора, души есть моя душа» [17, 112].

Номи бути ман се ҳарф медонӣ,
Ман бо ту баён кунам зи аввал.
Ҳарфи саввум аз ҳарфи номаш
Силс ду маст субаъ аввал [17, 112].

Имя возлюбленной моей, из трёх букв состоит,
И я открою тебе его с первой же буквы.
Третья буква её имени:
Дважды опьянённая Силс, первая из семи.

Следует отметить, что в рамках жанра *лугаза*, как он представлен в данном труде, содержится ёмкое сообщение следующего содержания: при добавлении элементов, обозначаемых терминами «лом» и «гайн» (арабские буквы), метод камокаж именуется алгоз (*лугаз*), а *лугаз* определяется как структура, сравнимая с отверстием, образованным посредством срезания, изогнутости и искривления, обладающая множественными путями выхода наружу. Такой подход, по сути, раскрывает смысл *лугаза* как жанра, порождающего запутанные фразы, формируемые посредством вопросов:

Эй кариме, ки дар замин омад
Ҳар чирост аз сахои даст турост
Луғазе гуфтам, ки ташбеҳаш
Ҳаст аҳволи бад гули ту чист
Он чӣ аз порсӣ ва тозии он
Чун мураккаб кунӣ ду ҳарфи нухуст
Дар замони ҳар ки байнадаш гӯяд
Яке аз номҳои душманест [17, 112].

О, Великодушный, что в мире сей родился,
Всё изобилие от дланей твоих исходит!
Загадку я поведал, чьё сравнение -
Скверный цветок, но что за цветок он?
Что ж касается того, что из персидского и арабского в нём,
Коль первые две буквы соединишь,
Всякий раз, как кто-либо его произнесёт,
Имя недруга явится из уст его.

Мадждуддини Хамгар (1210–1287), поэт XIII века, достиг значительных успехов в создании стихов в жанре *лугаза*. Он родился в Язде, однако ряд исследователей ошибочно относили его к ширазцам, что объясняется его длительным пребыванием в Ширазе и службой придворного поэта при дворе

Атобаков. В его диване часто встречаются многочисленные стихотворения, созданные в рамках поэтических форм, таких как китъа, лугаз и муаммо. Кроме того, некоторые произведения выполнены в жанре оды, тогда как лишь два образца *муаммо* представлены в форме рубои, то есть в виде четверостиший.

Одним из наиболее выдающихся образцов *лугаза* Маджда Хамгара является лирический *лугаз*, состоящий из 23 байтов (двустихий), который посвящён восхвалению Абубакра ибни Саида и выражению его близости с Ибн Саидом. Это произведение демонстрирует синтез эмоциональной экспрессии и сложной структурной организации поэтического текста, что подчёркивает высокий уровень мастерства автора в жанре *лугаза*. Данный *лугаз* начинается следующим образом:

Чист он гуҳар, ки мезояд, зи ду дарё равон,
Сурати ӯ дур ва лекин бошад аз ҷузыи ҷон [40, 134].

Что за жемчуг порождающий двух рек течение,
Образ его далек, но является частью души.

После различных характеристик и уподоблений, сравнений слово «ашк»-«слезы» приводит в тахлис и переходит к восхвалению:

Ман ба фарша яке тадбир созам то дигар, Н-ояд
андар чашм ин ашк фозиле ҳар замон [40, 134].

Я на земле той устрою деянье, чтоб впредь
Не лились с очей добродетельных слёзы беспрестанно.

Из других *лугазей* Маджд Хамгара есть *лугаз* из 8 бейтов посвященный *косе* (касичка) приведенный в начале *касыды*, состоящей из 42 бейтов. Касиды состоящей из 42 бейтов. И Маджд после преведения слова *чистон* *косу* сделает как Манучехри Домгони в своём известном *лугазе* сделал свечу (*шамъ*) говорящим.

Маджд Хамгар относится к числу тех поэтов, которые, помимо создания переходных форм *чистона* (загадки), образцы которых будут приведены ниже,

проявили выдающийся талант в сочинении *муаммо*. Учитель Саид Нафисы причисляет Маджда Хамгара и Имоми Хирави к современнику Саади Ширази. Он подчёркивает, что Хамгар в тринадцатом столетии стал создавать великолепно.

В более позднее время такие поэты как Абдурахман Джамии и Шарафиддин Али и Язди также были бесподобны в создании поэзии в жанре *лугаз*.

В диване Маджда Хамгара, опубликованном в Иране в 1987 году, наблюдается значительное развитие как создания *муаммо*, так и самого жанра *лугаза*. В одном из *лугазов*, посвящённых восхвалению Хаджи Шамсуддина, Сахиба Джувайни проводит эквивалентное сопоставление, отождествляя образ «Хозяина дивана» с «секретарём, выступающим в роли посредника истины»:

Агар ту нестӣ он ноиби Набии баҳақ,
Ба сайъ нашудӣ хонаи ҳидо обод.
Латифе зи ҳисоби ҷумла марост чунон,
К-аз ин ду лафз барояд сад ва ду боб ҳафтод.
Аз лафзи соҳиби девон ҳамин барояд ақд
Дар ин тасови амсофи бинанда бояд дод [40, 224].

О, если б не ты, Пророка истинный преемник,
Твоим бы рвением сей дом наставления не был возведён.
Есть нежность особая, что мне досталась по счёту всех вещей,
И из двух этих слов сто семьдесят глав возникнут.
Из уст же хозяина дивана лишь эта мысль исходит:
В этих образных подобиях прозревший должен узреть.

Кроме того, в панегирических одах, посвящённых Саиду ибн Абубакр ибн Саид Атобаку Занги — центральной фигуре, объекту внимания большинства панегирических стихотворений Маджда Хамгара - представлена также ода, целенаправленно восхваляющая Саиди. В композиционной

структуре данного произведения автор начинает с 23 бейтов, выполненных в жанре лугаза, после чего переходит к резюмированию, что подчёркивает логическую завершённость и смысловую насыщенность текста:

Андар ҳисоб Саид ва шаст ва чаҳор ақд
Номи муборакаш, ки бимонад дар ҷалол
Дар фол ҳамчунин барояд, ки умри ӯ
Бошад чу ақди номи саду си ва чор сол [40, 293].

По счёту Саид - шестьдесят и четыре узла,
Имя его благословенное, что в величии пребудет.
И предсказание вещает, что век его
Будет равен числу имени: сто тридцать и четыре года.

В заимствованных одах автор также воспеваёт Саида ибн Абубакра, применяя ряд форм муаммо, среди которых выделяются две, основанные на принципах системы абджад. В заключительной части он приводит имя отца и само имя Саида, что подчёркивает глубокую символическую значимость этих имён в контексте передачи традиционных ценностей и формирования поэтического канона.

Абубакри Саид ва Сайид Абубакрро шиносӣ
Ин аст фоли хубату кутӯҳ шудани мақол [40, 294].

Знаком ли ты с Абу Бакром Саидом и Сайидом Абу Бакром?
Вот благой жребий твой, и этим сокращается речь.

Или:

Ошуфта ошуфтатареву дигаре,
Чун хат Наҷиби Домғонӣ.
Он баҳри макораму муалӣ,
Ва он кони латофату маонӣ [40, 381].

Один запутаннее всех запутанных, а другой,

Подобен почерку Наджиба Дамгани.

Тот - океан щедрости и величия,

А этот - кладезь тонкости и глубоких значений.

В *лугазе*, где восхваляется Казвини в восьми строках говорится о хвалимом и в последней двестишесте приводится его имя:

Гуфтам аз номи *ӯ* нишон деҳ

Гуфт ифтихор ифтихор Қазвинӣ [40, 745].

Спросил я: «Укажи на имя его!»

Ответил он: «Слава слава Казвини!»

В труде «Мунисул-ахрор фи дакоик ул-ашъор» («Друг благородный подробностей творчества») Бадр Джджарми собрал произведения, выполненные в жанрах *муаммо* и *лугаз*, включив в сборник стихи собственного авторства наряду с текстами нескольких других поэтов. В 1343 году Мухаммад ибн Бадр Джджарми, опираясь на творчество определённого круга поэтов как предшествующего, так и современного ему времени, составил этот сборник. По утверждению Саида Нафиси, данная книга была первоначально создана в 1303 году Камалом Исфакхани, а затем дополнена Бадр Джджарми, который включил в неё свои собственные стихотворения [48, 112].

Следует отметить, что достоверность данного утверждения Саида Нафиси вызывает определённые сомнения, поскольку источник информации не указан. В рукописных экземплярах, доступных для исследования, приводится следующая информация об авторе: «... Мухаммад ибн Бадр Джджарми отобрал из богатого творчества известных мастеров поэзии и собрал воедино своего рода альманах (онтологию) из всех написанных произведений, и сегодня в поэтической науке не существует другого аналогичного сборника...» [48, 112].

«Мунис ул-ахрор фи дакоику ул ашъори» принципиально отличается от прочих изданий, посвящённых искусству поэзии, поскольку представляет

собой первую попытку создания онтологической антологии, характерной для избранных персидских произведений в истории персидско-таджикской литературы. Автор во введении своего труда подчёркивает, что, отобрав лучшее из диванов царей и правителей, а также из творчества известных поэтов и эмиров, он создал уникальную антологию [48, 112].

Данное произведение состоит из тридцати глав, каждая из которых включает шедевры поэтического творчества, созданные в духе мудрости, знания, проповеди, клятвы, а также в рамках таких жанров, как мукатаот, аналогия и уподобление (таджнисот), наряду с иными сопоставимыми образными средствами.

Чист он дурру қаръи ў наздик,
Чист он хираду феъли ў бисёр.
Хоми ў ҳарчӣ илмро пухта,
Масти ў ҳарчӣ ақдро хушёр
Дилшикан лек дарди дил пайванд,
Хушгузар, лек рӯзгор гузор [48, 90].

Что за жемчужина, чей исток под рукой?
Что за разум, чьи свершения велики?
Его незрелость всякое знание доводит до совершенства,
Его хмель всякий рассудок проясняет.
Сердца ломает, но раны их сам исцеляет;
Приятно скользит, но дни поглощает.

В настоящем исследовании мы обращаемся к анализу трактата Амира Хусрава Дехлави «Расоилу л-эъҷоз» («Чудные трактаты»), представляющего собой значимый источник по рассматриваемой тематике. Указанное сочинение существенно отличается от аналогичных трудов, посвящённых вопросам художественных искусств.

Особое внимание в диссертации уделяется третьему трактату, озаглавленному «Фи л-латофат мин ал-маснуот» («Об изяществе

произведённого»), в котором рассматриваются художественные искусства. Структурно трактат состоит из двух разделов: первый – «О древних искусствах и их преобразовании согласно новым принципам», и второй – «О новых (художественных) искусствах». В рамках этих разделов автор излагает и интерпретирует двадцать семь видов художественных искусств, прибегая к иллюстрации своих мыслей примерами из персидских и арабских источников.

Следует подчеркнуть, что Амир Хусрав преимущественно использует художественные приёмы в прозе. На наш взгляд, во втором разделе он стремится представить виды художественного искусства, являющиеся результатом его собственных изысканий, что обуславливает выбор автором метода описания и анализа, получившего широкое распространение и влияние среди последующих поколений литераторов.

Следующее определение относится к *муаммо*, построенному на куният и сложных именах, обе части которых имеют арабское происхождение. Также упоминаемое в бейте средство приведения – *тезй* – заимствовано из арабского языка. Второй тип описательного *муаммо* является авторским нововведением и получил название изображающий (*мусаввир*).

Методика построения *мусаввир* такова: в тексте упоминаются объекты с линейной или вытянутой формой – стрела, наконечник, перо и т.п., которые символически отсылают к букве «алиф». Буквы «бэ», «тэ», «сэ», имеющие форму, напоминающую обувь (*кафши*), изображаются как надеваемые на ногу. Таким образом, с помощью графической аналогии и точечного соответствия достигается визуализация буквы. Когда данные четыре буквы образуют определённую систему, это служит доказательством того, что при составлении *муаммо* следует изначально выделять эти *собит* (установленные, стабильные) буквы, так как их обособленное размещение неизбежно приводит к правильному решению.

Данный подход к составлению *муаммо* на основе имени Собит и выбора корректной буквы иллюстрируется в следующем рубаи.

Собит дидам, кафши семехй бар сар

В-аз сина бурун омада тире бе пар.
Як мехии кафшро бибаства ба камар,
Дар пой яке кафши ду мехаш дигар [96, 237].

Я видел Сабита: трёхшипованный сапог на голове,
И из груди его без перьев вылетела стрела.
Один шип того сапога был к поясу прикреплѐн,
На другой же ноге - сапог с двумя шипами.

Как только графическая форма буквы преобразуется в символический «гвоздь» из букв, её первоначальные признаки утрачиваются. В результате *муаммо* приобретает структуру, аналогичную описанной в следующем рубаи:

Собит, ки чу номи ўст собит хунараш,
Дарҳол бихону нақши зебо нигараш.
Чавгоневу се гўй даруни хуми ў,
Як кафчаву як дона, на ду в-аз бараш [96, 237].

Сабит он, чьи доблести именем его подтверждены;
Немедля прочти, и узри образ его прекрасный.
Клюшка для поло и три шара в его сосуде,
Один ковш и одна крупица, не две, и не рядом с ним.

Буквы «джим» (ҷ), «хо» (х) и «хьо» имеют форму, напоминающую серьгу; в сочетании они образуют слово *чахах*. Если представить слово *чахан* как совокупность отдельных букв, каждая из которых воспринимается обособленно, то в своей структуре оно напоминает рубаи, построенное по принципу изображающего *муаммо*.

Одна из строк представленного *муаммо* звучит следующим образом: «Вот-вот - подобное золоту». Ни одно слово, используемое в украшенном (образно насыщенном) *муаммо*, не отличается такой степенью сложности и смысловой запутанности, как данное выражение. Указанная строка

предлагается в двух вариантах интерпретации с целью более глубокого осмысления её многозначности.

Музаххаб, рубои

Эй Хоҷа Муҳаззаб, ки мамолик бе ту
Муҳмал шуд аз инсон, ки масолик бе ту.
К-аз файзи асимат нарасад ногоҳе,
Дар хат, ки кунад саҳеҳи золик бе ту. [96, 239].

О, Ходжа Мухаззаб, ведь без тебя страны
Превратились бы в пустыню человечности, без направлений.
Ибо из-за обильной благодати твоей ни единый миг не пройдёт,
Когда черта сумеет правильно начертать «залик» без тебя.

Мислуху

Эй Хоҷа Муҳаззаб, ки миёни садрат
Бе нур диҳад талъати ҳамчун бадрат [96, 104].

О, Ходжа Мухаззаб, чьё сердце,
Даже без света, подобно полной луне, излучает сияние.

Моро аз самими дил гаҳе ёд овар,
Из зола ʔала-с-само, бешак, қадарат [96, 104].

Из самой глубины сердца порой вспомни меня,
Воистину, твоя сила - когда тень падёт с небес.

Строка «*вот-вот, подобное “син” и “қоф”*» вызывает определённые трудности при интерпретации. Это связано с тем, что такие формы, как «*басе*» (вполне) или «*часе*» (момент), не воспринимаются иначе, как через призму персидского языка - например, в контексте выражений типа «*мухаддис*» (тот, кто передаёт хадисы) или «*мерос*» (наследие). Использование буквы «*қоф*»

также сопряжено с определёнными семантическими и фонетическими трудностями.

В данном случае представлено сопоставление, основанное на свойствах, присущих обоим элементам. Однако один из вариантов использования буквы «қоф» сопровождается комментарием, тогда как второе сопоставление будет рассмотрено отдельно. Заключительная строка *«то, что здесь, обратите внимание хотя бы раз»* указывает на необходимость сосредоточенного анализа.

Сиқа, байт:

Дидам сиқа, ки сохт аз меросе,
Андар гузари қофила чоҳе бо ном [96,239].

Узрел я верного, что из отчего удела
В проходе караванном колодец выстроил, даровав ему имя.

Приведение в *муаммо* таких букв, как «ъайн» и «ғайн», не может считаться лёгким и однозначным процессом. Несмотря на то, что в словарной традиции им приписываются значения «глаз» и «туман» соответственно, в контексте *муаммо* данные элементы оказываются значительно более сложными, образно насыщенными и многозначными. Их интерпретация требует не только знания лексического значения, но и способности выявить ассоциативные и внешне-смысловые связи. Таким образом, при анализе «ъайн» и «ғайн» необходимо учитывать как их внутреннюю символику, так и визуальное или метафорическое присутствие вне рамок буквального значения [96, 239].

Муаммо представляет собой одну из древнейших форм таджикско-персидской поэзии – краткое стихотворение, в котором поэт в зашифрованной форме скрывает имя определённого лица, объекта или понятия. В авторитетных лексикографических источниках, таких как «Фарханги Амид», «Лугати Деххудо», Словарь Онондароджа и др., термин *муаммо* трактуется

как «скрытое», «невидимое», «завуалированное», что указывает на его основное значение — «прикрытое слово» или «зашифрованное имя».

Также *муаммо* определяется как особый вид художественного высказывания, в котором с помощью аллегорий, символических ассоциаций и числовых соотношений слушатель или читатель направляется на поиск скрытого имени. В таджикско-персидской литературной традиции *муаммо* оформился как самостоятельный жанр художественной словесности, образцы которого, как уже упоминалось, появились начиная с X века.

Ниже приводится пример одного из таких произведений:

Тири ў камони нақши нишона,
Бингару бипайванд сафор яке тир
Номи бути ман бозшиносїба тамоме
Он бут, ки ба хубиш кáрин нест, ба Кашмир [96,104].

Стрела его - словно тетива начертанной цели,
Взгляни и привяжи к стреле одну тетиву.
Моей возлюбленной имя ты распознаешь вполне:
Та возлюбленная, что красотой своей не сравнима в Кашмире.

Хаджа Камол Худжанди, великий мастер слова четырнадцатого столетия, которые по словам Шейха Озари «Жанр газелей довёл до полного совершенства и поднял (этот жанр) до высшей точки изящества [133, 535], стал весьма знаменит и в создании *муаммо*. Даже в этой форме литературного искусства Камол превзашел многих поэтов своего времени.

Вай чи донад, з-он миён чун аз миёна пай набарад,
Ки кунанд фаъми дақоик чун муамое наёфат [134,104]

Как может он познать, когда из средоточия не поймёт,
Что постигают тонкости лишь те, кто загадку обнаружит?

Во всём Диване Камола Худжанди встречаются бейты, в которых звучит призыв к размышлению и поиску скрытого смысла. Хотя не все из них

соответствуют формальным признакам жанра *муаммо*, во многих местах прослеживаются элементы, характерные для данной поэтической формы.

Гуфтам он мим ва ӯосит рӯй битофт,
Бингаредаш чун сухандон аст [133, 567].

Я сказал: «Он от «мим» и «ха» отвернул лицо!
Посмотрите на него, как искусен он в слове!»

Комбинация букв *мим* и *хо* в арабской орфографии образует слово *мох* («луна»), посредством которого поэт сравнивает возлюбленную с луной, подчёркивая её луноподобную красоту. При этом из речи возлюбленной поэт выстраивает образ, наделённый оттенками коварства и таинственности.

В издании Дивана Камола Худжанди, опубликованном в Душанбе, приводятся тринадцать *муаммо*, состоящих из семнадцати бейтов. Эти бейты, следуя классической традиции жанра *муаммо*, посвящены именам различных исторических и культурных личностей.

Так посвященный имени «Хуррам» (жизнерадостный):

Гӯям ба ту номи он шакарлаб,
Ширинтар аз ин чи кор бошад.
Хор мо бигузин биафкан аз вай
Чизе, ки миёни хор бошад [133, 538].

Назову тебе имя той, чьи уста - сахар,
Что же слаще этого может быть?
Выбери из неё колючку, отбрось её,
И то, что внутри колючки, пусть останется.

Согласно нормам арабской орфографии, в середине числительного единица (*ваҳд*) может интерпретироваться как *ғор* (пещера, углубление). Если из фразы, представленной автором, изъять данный элемент, в результате образуется слово *хуррам* («радостный», «счастливый»).

Действительно, *муаммо* может считаться совершенным, когда в его структуре органично сочетаются лирическое и философское содержание с

формальными элементами поэтики и духовной символикой. В приведённых бейтах данные условия соблюдены на должном уровне, что свидетельствует о высокой степени художественной зрелости произведения.

Муаммо на имя “Салмон”

Ба он ки туро сар мусалмонї нест,
Ё бувад кунун нест Ӣамон маҳбубе [133, 538].

С тем что у тебя нет мусульманство,
Или есть и нет того возлюбленного.

Если из начального слова «мусульманство» удалить первую букву «м» и исключить конечную букву «ё», то может быть получено имя *Салмон*. Подобные лингвистические приёмы используются Камолом Худжанди в ряде муаммо, где с помощью чисел и букв, интерпретируемых через абджад, формулируются зашифрованные вопросы.

В поэтическом наследии Камола Худжанди встречаются и другие муаммо, связанные с именами людей, такими как Билкис, Касим, Дил и др., что свидетельствует о высокой степени мастерства и поэтического дарования автора. Следует подчеркнуть, что интерпретация зашифрованных и завуалированных муаммо Худжанди представляет собой сложную задачу, требующую как филологической подготовки, так и глубокого понимания поэтического контекста.

ГЛАВА II. ЖАНР МУАММО И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС ДО XV В.

2. 1. Понятие и сущность муаммо (шарада)

Муаммо (шарада) определяется как самостоятельная форма поэтического искусства [42, 126]. Сущностной характеристикой данного жанра является сокрытие имени – как антропонима, так и иной номинативной единицы. В контексте дефиниции муаммо, Рашидуддин Ватвот приводит следующее определение: “Это искусство заключается в том, что поэт представляет имя возлюбленной или другое понятие в строке (бейте) в зашифрованной форме. Шифрование может быть выполнено посредством тасхифа, или через смысловую связь, или по числовому значению (гематрия), или путём сравнений (ташбех), либо по другой причине, при условии, что результат будет достойным и не связанным с бранью».

Поэт к имени каввоми сочинил муаммо:

Мавчи ду дилу ду дидаи ман,
Бибарад дарёи абрро миқдор [42, 126].

Моих двух сердец и двух очей волна,
Меру облачному морю определяет.

Рашидаддин Ватвот осуществляет комментарий к данному бейту (поэтическому двустиию), раскрывая метод сокрытия имени следующим образом. Он объясняет, как из первой строки выводится часть скрытой номинации, исходя из анализа концепции, связанной с «сердечной волной». Данный процесс включает добавление буквы 'вав' и вычитание числового значения, соответствующего двум буквам 'айн', ассоциируемым с «очами». Согласно системе абджадского счета, числовое значение двух 'айн' составляет 140, что эквивалентно сумме числовых значений букв 'коф' (100) и 'мим' (40). Таким образом, из анализа первой строки извлекаются составные элементы 'коф', 'вав', 'мим'.

Анализ второй строки, содержащей фразу «унесёт река» (*бибарад дарё*), демонстрирует, как ее содержание (или связанный с ним лингвонумерологический анализ) дополняет элементы, полученные из первой строки, для формирования полного скрытого имени. В результате комбинации этих компонентов образуется имя Каввоми [42, 126].

В персидском словаре Амида представлена следующая интерпретация словарного значения термина "*муаммо*": "*Муаммо*" определяется как языковая единица, смысл и понятие которой являются скрытыми. Оно посредством аллегории и (возможно, имеется в виду) косвенной индикации обозначает определённое значение и категориально относится к науке *бадеъ*. Упоминание (скрытого смысла или имени) осуществляется в рамках приёмов искажения, подмены слов или абджадского счета (гематрии)" [68, 1205].

Другой исследователь, Саид Нафиси, рассматривает *муаммо* как языковую единицу, характеризующуюся использованием символизма, элементами загадки (*чистон*) и сложностью вербального выражения [49, 1334].

В своём труде «ал-Муъджем» Шамс Кайс Рази определяет *муаммо* как форму поэтического выражения, при которой номинация или семантика (некоторого объекта или понятия) эксплицируется посредством завуалированных концепций или тем или иным образом модифицированных (инвертированных, искажённых и т.п.) высказываний. Цель такого построения – потребовать от реципиента достижения полного осмысления (целостной мысли) для постижения сути (скрытого значения) [189, 120].

Мисоли порсй дар номи "Мирак":

Дидам ду ҳафта моҳ зи дебо бар ӯ салаб,

Кардам дар ӯ нигоҳ, бимондам аз ӯ аҷаб.

Гуфтам: Чӣ номӣ? - эй бут! Гуфто: - «Карим»-ро

Бингор бошгунаву аз ӯ номи ман талаб [189,321].

Персидская загадка для имени «Мирак»:

Я узрел две луны, что в шёлке явились на нём,

Мой взор застыл, и я был поражён.

«Как звать тебя, о прекрасный?» - я спросил.

Он молвил: «Возьми «Карима»,

Отсеки его начальную букву, и оттуда имя моё почерпни!»

В Персидском словаре Саида Али Разави Бахоободи и Хусайна Хасана Пур Олошти, в дополнение к предшествующим дефинициям, *муаммо* определяется как экспликация имени или смысла в инвертированной форме, сопровождающаяся комментариями посредством скрытых или явных мотивов. Авторы данного лексикографического источника также интерпретируют состояние или возникновение некоего сложного и завуалированного явления как *муаммо* [61, 993].

При интерпретации смыслового содержания в пределах поэтических форм *лугаз* и *муаммо* реципиент сталкивается с определёнными когнитивными трудностями. Не каждый читатель, даже обладающий знаниями принципов поэтики и стихосложения, способен оперативно осуществить дешифровку сути заложенных проблем. В частности, понимание смыслового наполнения и истинного значения строк, относящихся к имени «Али» и созданных Булалом Шуштари, представляет значительную сложность для неподготовленного реципиента.

Тирею камонею яке нақш нишона,

Бингору бипайванд ба суфор яке тир.

Номи бути ман бозшиносӣ ба тамомӣ,

Он бут, ки ба хубиш қарин нест ба Кашмир” [61,113].

Стрела и тетива являют некий знак,

Узри и привяжи к стреле одну тетиву.

Имя моей возлюбленной ты распознаешь вполне:

Та возлюбленная, что красотой своей не сравнима в Кашмире.

В словаре таджикского языка термин *муаммо* прокомментирован следующим образом: он определяется как языковая единица, характеризующаяся неопределённостью, неясностью и сложностью структуры, представляющая собой завуалированную проблему.

Аз миён бархез, эй сарви барин,
Чойи ту ин нест, болотар нишин” [66,89].

Поднимись с этих низин, о кипарис высокий,
Место твоё не здесь, воссядь же выше.

Метафорическое выражение «кипарис высокий» соотносится с буквой 'алиф' (ا). Согласно данному методу интерпретации *муаммо*, при перемещении срединного сегмента лексемы «середина» в начальную позицию образуется слово «Амин». Несмотря на потенциальную частичную экспликацию *муаммо* посредством данной процедуры, его полная семантическая интерпретация может представлять значительную сложность.

Ин муаммо агар шикофтай,
Гайри ҳеҷ аз миён чӣ ёфтай? [66, 89].

Коль ты сумел раскрыть сей ребус,
Что, кроме пустоты, ты в нём нашёл?

В монографии “Персидско-таджикская литература во второй половине XV века” профессор Аълохон Афсахзад анализирует поэтические жанры рассматриваемого периода. Исследователь отмечает, что *муаммо* является одним из древнейших жанров персидско-таджикской литературы, получившим значительное развитие в XV веке, особенно в литературном круге Гурата. Согласно А. Афсахзаду, наиболее выдающимся поэтом данного периода, несомненно, был Абдуррахман Джоми (1414–1492).

По мнению А. Афсахзада, буквальное значение термина *муаммо* – 'прикрытый', 'закрытый', 'невидимый'. В литературоведении же под *муаммо* понимается слово или понятие, скрытое посредством использования

символов, знаков, намёков, сравнений, подсчета (гематрии), упоминания имен людей, а иногда и предметов. Традиционно *муаммо* имеет прозаическую форму и может состоять из двух-трех бейтов. Однако многие мастера этого жанра, включая Абдуррахмана Джами, подчёркивали высокую степень поэтичности *муаммо*, что делает уместным его применение и в прозаических произведениях. Джами, в частности, создаёт образцы прозаического *муаммо* в своем «Сжатом трактате по *муаммо*». Прозаические *муаммо* зачастую посвящены личностям, реже они облачаются в форму рубаи, китъа и дубайти, но встречаются и более развернутые варианты. В начале упомянутого трактата Джами приводит газель из двенадцати бейтов, каждый из которых служит основой для вывода одного наименования или качества, относящегося к слову «кавом».

Мавчи ду дилу ду дидаи ман,
Барад дарёи абрро миқдор [95, 148].

Опритводства полон сердце аскеда,
Собери этот клан и обезглав их.

В работе “Совершенство и словотворчество” профессор Худои Шарифзода даёт следующее объяснение буквального и категориального смысла термина “муаммо”. Буквальное значение, согласно словарной интерпретации, определяется как 'неясное слово'. В категориальном аспекте, применительно к науке *бадеъ*, муаммо именуется неочевидным словом, смысл которого подлежит раскрытию посредством анализа символов, игровых знаков, букв и звуков, требующего задействования интеллектуальных способностей.

Приведём пример *муаммо*, построенного на имени Мас‘уд:

Чу номаш бипурсидам аз озмуд,
Ба доман чу бархост, барбат бисуд.

Ба тозй бидонистам он рамзи ў,
Ки номаш зи барбат бисудан чї буд [208, 34].

Когда я спросил его имя, испытывая,
Он, поднявшись, рукавом протёр барбат.
И я постиг смысл его тайны по-арабски:
Что имя его связано с тем, кто протёр барбат.

Смысл этого *муаммо* заключается в том, что слово *мас(с) судан* на арабском означает «натирать, протирать» (*мас* — «трение», *судан* — форма глагола «натирать»). Барбат — это музыкальный инструмент, который в арабской традиции также называют 'уд (арфа, лютня). Таким образом, игра слов между *мас(с) судан* («протирать») и *Мас 'уд* («Мас'уд» — имя) образует основу загадки.

Процесс дешифровки *муаммо* предполагает знание специфических правил его построения, включая владение системой абджадского счета (гематрией). Создание *муаммо* осуществляется посредством разнообразных методов и приёмов. Освоение искусства *муаммо* стимулирует развитие аналитического мышления и способности к логическому выводу у реципиента, что расценивается как значимый фактор формирования когнитивных навыков и сознательности.

Этимологический анализ термина *муаммо* показывает его арабское происхождение и выявляет его исходное значение как 'скрытый', 'неясный', 'сумбурный'. В рамках науки *бадеъ* *муаммо* классифицируется как один из 'духовных' (интеллектуальных) приёмов. Данный жанр характеризуется тем, что автор в бейте или стихе кодирует специфическую номинацию или иное понятие, используя систему условных знаков, символов и т.п. Дешифровка такого послания требует определённых навыков и доступна не каждому. В качестве иллюстрации (общего характера сложного смысла или завуалированности) иногда приводятся примеры, как, например, следующее рубаи Омара Хаяма:

Асрори азалро на ту дониву на ман,
В-ин ҳарфи муаммо на ту хониву на ман.
Ҳаст аз паси парда гуфтугӯи ману ту,
Чун парда барафтад, на ту мониву на ман [208, 34].

Извечных тайн ни ты, ни я не знаем,
И этих слов-загадок ни ты, ни я не прочтём.
Ведь за завесой нашей беседы звучат голоса,
А когда спадёт покров, ни ты, ни я не останемся.

Скрытое, невыраженное напрямую намерение, номинируемая автором как «*дословно муаммо*», указывает на специфический характер ее значения, аналогичный природе *муаммо*. Абстрактные концепции, выраженные посредством метафор, таких как «беседа за пеленой (завесой)» или «падение завесы, приводящее к уходу человека с земной арены», представляют собой примеры глубоко завуалированного *муаммо*. Дешифровка их сущностного смысла доступна не каждому реципиенту. В качестве иллюстрации данного явления может служить пример из творчества Хафиза Ширази:

Ҳадис аз мутрибу май гӯву рози даҳр камтар чӯ,
Ки кас накшуду накшоёд ба ҳикмат ин муамморо [208,70].

Беседуй о певце и вине, не ищи в тайнах мира разгадки,
Ведь эту загадку никто мудростью не развязал и не развяжет.

Генезис *муаммо* определяется рядом принципов конструирования. В первую очередь, это корреляция с определённой номинацией (именем). Также используются приёмы, направленные на аллюзивную индикацию внетекстовых референтов или дополнительных смыслов. Применяются техники манипуляции с буквенным составом слов, включая ассимиляцию или аддицию отдельных графем. Важным методом является нумерологический анализ, основанный на сравнении числовых значений букв слова с числами абджадского счета (гематурии). Применение подобных техник может

приводить к формированию глубоко имплицитного смысла. В некоторых случаях семантический потенциал таких строк воспринимается как выражение эзотерического знания, ранее не эксплицированного. Вот как Васафи в нижеследующих бейтах создал *муаммо*:

Хаст дар силсилаи хоқонӣ,
Муҳрдоре, ки надорад сонӣ.
Фаҳри офоқ бувад, з-ӯ шуда фош,
Мардумию караму ҳусни маош [208,124].

В Хаканской династии пребывает
Печати владелец, чьих подобий нет.
Он - гордость миров, от него расцвели
Доброта, великодушие и благополучие.

В данных строках поэт использует *муаммо* для создания сатирического высказывания (инвективы) в адрес визиря Ходжи Юсуфа, при этом эксплицитное содержание может восприниматься реципиентом как восхваление. Согласно правилам *муаммо*, путем элизии второй графемы (буквы 'ҳа' - ح) в арабском написании слова «муҳрдор» (*muhrdor*), осуществляется деривация слова «мурдор» (*murdor*), несущего негативную коннотацию. Аналогичным образом, в фразе «фаҳри офоқ» (*fakhri ofoq*), посредством элизии графемы 'фа' (ف) в арабском написании, образуется фраза «хари офоқ» (*khari ofoq*), имеющая значение «почтенный осел». Таким образом, посредством техник *муаммо* поэт имплицитно обозначил визиря, используя пейоративные характеристики, ассоциирующиеся с понятиями «мурдор» и «почтенный осел».

Дифференциация жанра *муаммо* от *чистон* и *лугаз* базируется на характере представленного ключа и способе номинации референта. В жанрах *чистон* и *лугаз* идентификация референта облегчается за счёт указания на его специфические атрибуты или знаки, обладающие высокой степенью прозрачности, при этом имя самого референта не упоминается. В отличие от

них, муаммо характеризуется упоминанием референта не напрямую, а посредством аллюзивных или зашифрованных методов, требующих сложной дешифровки.

Муаммо как жанр предполагает использование разнообразных приёмов для сокрытия смысла или номинации, часто связанных с фонетическими, графическими, семантическими и нумерологическими манипуляциями над языковым материалом. В качестве иллюстрации сложной структуры и методов анализа муаммо можно привести пример Абдуррахмана Джами, при дешифровке которого эксплицируется имплицитное значение – пожелание поцелуя от возлюбленной. Данное муаммо сформулировано как: «С таклибом с тардифом с таджнис от лика возлюбленной пожелаю против восточного».

Анализ этого *муаммо*, представленный в книге «Каломи манзум», демонстрирует многоэтапную цепочку лингвистических и семантических трансформаций. Фраза «против восточного» (зиди шарқи) на первом этапе интерпретируется как 'западное' (гарби). Далее выявляется случай паронимии (таджнис) между словами гарби и араби. Из слова араби, посредством буквенных перестановок или иных графических манипуляций, выводится слово рабеъ ('весна'). Между Бахор ('весна') и Нахор ('день') устанавливается связь на основе фонографической омонимии (таджниси хати). Семантический перенос позволяет интерпретировать бахор в значении явм ('день'). Слово явм, при обратном прочтении или перестановке букв, дает муй ('волос'). В арабском языке 'волос' номинируется как шаър. Путем дальнейшей модификации или усечения слова шаър образуется арш ('престол', 'трон', ассоциируемый также с 'домом'). Слово 'дом' в арабском языке номинируется как дор. Заключительная трансформация слова дор приводит к род, которое посредством фонографической омонимии (письменный таджнис) соотносится с таджикским зод, имеющим значение 'рождение', 'происхождение'. Эта комплексная последовательность операций позволяет перейти от эксплицитного текста муаммо к его имплицитному смыслу.

Примеры словоформ «туша» (в значении «припас») и «буса» (в значении «поцелуй») иллюстрируют применение письменного таджниса. В контексте данного произведения, использование указанного приёма может быть интерпретировано как художественное выражение интенции поэта, связанной со стремлением к получению поцелуя в щеку возлюбленной [189, 340]. Очевидно, что для проведения всестороннего анализа искусства *муаммо* необходимо рассмотреть многочисленные примеры его проявления. Ниже представлены для анализа некоторые из них. Например:

Сари сӯфӣ бибур, дар оташ андоз,
Дигар дар ҳаққи риндон бад нагӯяд [190,216].

Суфия голову сними, и в пламя её кинь,
Дабы впредь о *риндах* хулы не изрекал он.

Процесс дешифровки данного *муаммо* требует выполнения символических действий, описанных в строках. Элемент «голова суфия» трактуется как начальная буква слова «суфий», то есть буква «с». Учитывая синонимичность слова «оташ» («огонь») со словом «нор» (которое также означает «граната»), буква «с» должна быть помещена в середину слова «нор». Результатом данной лингвистической операции является формирование слова «Носир», которое, предположительно, является искомым решением (целью поэта). В контексте типологии *муаммо* выделяют простые и сложные формы. Простым считается *муаммо*, разгадка которого имеет очевидную или легко выводимую смысловую связь с содержанием бейта. Следующий пример для *муаммо*:

Бурун ор аз муаммо гуфт номи он бути мавзун,
Ҳаминҳо буду бас он дам, ки омад номи ӯ берун [190,217].

Ещё до разгадки он произнёс имя той стройной красавицы кумира;
Только так и было, когда имя её стало известно.

Для дешифровки данного муаммо необходимо обратиться ко второй строке бейта. В данной строке ключевыми являются слова «хаминҳо» (Эти) и «берун» («наружу»). Анализ их взаимодействия позволяет выявить искомое имя собственное. Начальный элемент этого имени, слог «ҳо», извлекается из слова «хаминҳо». Согласно логике муаммо, применение принципа, связанного со значением или формой слова «берун», приводит к трансформации или дополнению начального элемента, в результате чего формируется полное имя «Хорун». Предполагается, что данное имя и является разгадкой, скрытой поэтом.

Другой пример из Джами,

Кай равад номи он бут аз хотир,
К-аз яке нуқта мешавад зоҳир [190, 217].

Разве исчезнет имя той возлюбленной из сердца,
Коль из одной лишь точки она себя являет?

В данном муаммо искомым решением является имя Тоҳир. Данное имя выводится из слова «Захир» посредством специфической графической операции в арабском написании. Суть операции заключается в удалении диакритической точки у графемы, соответствующей букве «з» (ز). Согласно правилам данного муаммо, в результате указанной модификации получается имя «Тоҳир».

Сложный тип муаммо характеризуется привлечением математических знаний и системы абджад при его составлении. Разгадка такого рода муаммо может представлять значительные трудности для неподготовленного лица. При этом внимание исследователей зачастую концентрируется на практических аспектах данного жанра. Анализ научной литературы показывает, что в некоторых трудах исследуются общие теоретические положения и правила муаммо, тогда как в других рассматриваются отдельные правила или дается общая характеристика жанра.

Трактат Шарафуддина Али Язди «Хулал-и мутарраз дар фунун-и муаммо ва лугаз» (Узорчатые украшения в искусствах муаммо и лугаз) считается первым учебным пособием, посвященным жанру муаммо на персидском языке. Другое сочинение Али Язди, «Мухтасар-и Хулал» (Сокращенные украшения), также затрагивает данную проблематику. В дальнейшем в регионах Хорасана и Мавераннахра появились труды других авторитетных авторов, вынесшие вклад в теоретические основы и развитие жанра. К их числу относятся сочинения Абдуррахмана Джами, Алишера Навои, Сайфи Бухари, Юсуфа Бадеи, Хусайна Нишапури, Мавляны Джалалуддина Марганиани, Шарифа Мукаджима, Касима Кохи, Шахабуддина Муаммаи, Ниязи Бухари, Мавляны Бадахши, Мавляны Джунуни, Мавляны Кавкаби.

Среди сохранившихся персидскоязычных пособий после первого труда Али Язди наиболее ценным считается его «Мухтасар-и Хулал». В этой работе основное внимание уделяется особенностям правил построения *муаммо*. В сочинении Мирхусайна Нишапури, после традиционных вступительных восхвалений, приводятся обоснование создания труда и характеристика жанра *муаммо*. Далее в его работе представлена классификация *муаммо*, основанная на характеристиках, данных литераторами X–XV веков. Однако в труде Мирхайдара, после хвалебных вступлений, даётся лишь краткое описание жанра муаммо без последующего деления на группы, что отличает его подход от принципов Нишапури. Мирхайдар, представив краткую характеристику, сразу переходит к примерам муаммо, составленным на различные имена, демонстрируя ключи к их разгадке. Он также указывает на аспекты, требующие наибольшего внимания читателя.

В XIV веке значительный вклад в развитие жанра *муаммо* внес Зия Табризи, автор труда «Хулал-и муаммо» («Одеяние муаммо»). При подготовке своего сочинения он опирался на работы предшественников, в частности Мирхусайна Нишапури и Мирхайдара Табризи. Отличительной особенностью подхода Зии Табризи является систематизированное представление материала: характеризуя каждую группу муаммо, он приводит

иллюстративные примеры и детально разъясняет ключевые аспекты их разгадки. Такой метод изложения выделял его работу среди сочинений современников и предшественников и позволил ей служить учебным пособием для исследователей, интересующихся спецификой жанра. В том же XIV столетии активно работал Шахабуддин Муаммаи, чьи три сочинения по муаммо также демонстрируют оригинальные подходы и различаются по форме: одно представлено в стихотворной форме, а два других — в прозаической. В целом, XIV век характеризуется возросшей активностью поэтов в создании и развитии жанра *муаммо*, а также появлением исследовательских трактатов, анализирующих его особенности. В русле этого научного осмысления и развития жанра особое место занимают труды Абдуррахмана Джами и Алишера Навои.

В упомянутых трактатах, посвящённых изучению жанра *муаммо*, отдельно анализируется вопрос его отличия от жанра лугаз (искусства лугаз). По результатам проведённого анализа отмечается, что если в чистоне и лугазе указание на загаданный объект происходит путем демонстрации его конкретных особенностей или признаков, что облегчает исследователю идентификацию соответствующих знаков или указаний, то в муаммо используются более сложные высказывания или утверждения относительно объекта или подразумеваемой личности. Следовательно, в сжатом виде *муаммо* определяется как слово (или имя), содержание которого намеренно сокрыто или зашифровано. Данный жанр зачастую содержит отсылку или указание на матлаъ (начальное двустиише).

2.2 Становление и развитие *муаммо* в таджикского-персидской литературе

Жанр *муаммо* и практика его применения в таджикской поэзии имеют длительную историю развития, охватывающую творчество многих поэтов средневекового периода. На протяжении веков литераторы различных эпох высказывали разнообразные мнения относительно природы искусства *муаммо* и его специфических особенностей. В данной части диссертационного исследования будет осуществлён анализ и синтез идей и воззрений ведущих литераторов средневековья и современности, затрагивающих вопросы дефиниции, сущности и функционального применения жанра *муаммо* в контексте персидско-таджикской литературы, а также существующих дискуссий о его особенностях.

Несмотря на то, что в процессе своего исторического развития жанр *муаммо* становился объектом внимания литераторов в отдельных работах, словарях и комментариях, до настоящего времени отсутствует единое обобщающее исследование, посвящённое этому популярному поэтическому жанру. Имеющаяся литература, хотя и затрагивает многие особенности искусства *муаммо*, как правило, фокусируется лишь на отдельных аспектах, нюансах и оттенках данного художественного жанра.

Известный литератор и мыслитель Хусайн Ва'из Кашифи (приблизительно XV в.) является автором специализированного трактата «Бадоеъ ал-афкар фи санаеъ ад-аш'ар» («Чудеса помыслов в искусствах поэзии»), посвящённого месту художественных искусств в системе классического литературоведения. В данном трактате, наряду с другими художественными приёмами, значительное место уделено происхождению и становлению жанра *муаммо* в средневековой классической литературе. При оценке и определении лексической сути *муаммо* Кашифи, как отмечается, опирается на положения или повторяет данные предшествующих авторов.

Однако, как мыслитель, Хусайн Ва'из Кашифи не ограничивается констатацией существующего и предлагает собственную классификацию: он разделяет *муаммо* как художественное искусство на три основных вида (категории) с точки зрения формы и содержания. Эти три категории детально

комментируются им в простой и доступной форме для широкого круга читателей, с привлечением примеров из произведений, предшествующих ему и современных поэтов.

Согласно классификации Кашифи, первая категория методов связана с освоением буквенных элементов, имеющих сходство с основой загаданного имени. Вторая категория описывает методы обработки и систематизации для достижения сложной формы имени и определяется как «совершенство» (камол). Третья категория объединяет прочие приёмы («легкая выгода»), включая действия, направленные как на получение основы имени, так и на совершенствование формы, и именуется «приобретённое действие» (касби). Каждая из этих категорий действий сопровождается изложением ряда специфических правил. Кашифи указывает, что желающие углубленно изучить данные правила могут обратиться к труду Мавляны Шараф ад-Дина Али Язди «Хулал-и мутарриз» («Узорчатые украшения»), которого он называет создателем этой науки и приближенным к Истине.

Однако детальное изложение этих правил выходит за рамки проблематики, кратко рассматриваемой в данной работе [95, 148].

Как отмечает Хусайн Ва'из Кашифи, в своем труде он анализирует каждый из выделенных им видов муаммо, опираясь на разнообразные источники, представляющие различные подходы. При этом он подчёркивает значимость сочинения Али Язди, называя его «устадом» (мастером) в данной области знания и жанра. Классифицируя муаммо по трём основным категориям, Кашифи указывает, что каждый из этих видов включает множество подразделов. Далее он приводит детализацию, отмечая, что любое муаммо или его компоненты могут быть проанализированы через призму четырёх аспектов (или видов): «согласование» (мувофикат), «центральный» (маркази), «классифицируемый» (мусаннаф) или «соединённый» (мурраккаб). Кашифи определяет «согласованное» муаммо как вид, не связанный с «корыстной целью» (точное значение термина требует уточнения), и указывает, что он может проявляться в двух формах. Первая форма

«согласованного» муаммо предполагает, что вся структура бейта (двустипия) построена согласно методике муаммо. В качестве примера для иллюстрации этого типа приводится *муаммо* на имя Хасан (сам пример отсутствует в тексте).

Зери он навои хатти ушшоқ,
Чони қобир ба канори сабза карда [95, 149].

Под той мелодией черт влюблённых,
Душа тирана к зелени прильнула.

Согласно другой форме, принцип построения *муаммо*, реализованный в пределах одной строки бейта (двустипия), должен соответствовать искомому (загаданному) имени.

Хумоюн:

Канори ҳавзу об сабза асту рӯи накӯ,
Шараф ба ҷуз маю мутриб зи бахт ҳеҷ маҷӯ [95, 149].

Берег пруда, и струи вод, и зелень свежая, и лик прелестный,
Не ищи славу, кроме вина и песнопений, не ищи.

Центральный тип *муаммо* характеризуется требованием к длине загаданного слова, которая должна превышать десять или одиннадцать букв. Метод разгадки данного типа основывается на принципе центральности или «золотой середины» (что, вероятно, является отсылкой к изречению «хайр уль-умур авсатуха» – «лучшее в делах – их середина»). Согласно этому принципу, для нахождения решения необходимо произвести исчисление или идентификацию центрального элемента (например, букв или числового значения по абджаду).

Муаммо в котором упомянут название месяца:

Моҳе, ки қадаш сарви суманбӯ бошад,
Сарве, ки бараш моҳи сухангӯ бошад,
Гуфтам, ки чӣ бошад, ар бигӯї номат,

Хандиду ба ноз гуфт: некӯ бошад [95, 149].

Та луна, что станом своим кипарис благоуханный,

Кипарис, на ветвях которого луна речистая явна.

Я спросил: «Скажи мне, как тебя зовут, прекрасная?»

Она улыбнулась с нежностью: «Будь добр, будь славный!»

Классифицируемый тип *муаммо* определяется как форма, которая либо не имеет отдельного вступления, относящегося к методу разгадки, либо же из него следует порицание, также выраженное в форме бейта (двустипшия).

Ҳарчанд, ки ҳусни ӯ ба поён бирасад,

Гирам, ки ба офтоби тобон бирасад.

Чун рӯи туро бубинад, охир зи ҳасад

Ноқис шаваду ба ҳадди нуқсон бирасад [95, 150].

Пусть красота его и достигнет высшей грани,

Допустим, что до Солнца сияющего вознесётся.

Но лишь узрев твой лик, тотчас же от зависти

Станет ущербным и до точки несовершенства дойдёт.

На основе анализа [предыдущих упоминаний], установлено, что Кашифи подразделяет *муаммо* на четыре компонента, именуя их *мувофикат* «согласование», *маркази* «центральный», *мусаннаф* «классифицируемый» и *мурраккаб* «соединённый». В контексте данного исследования нами был проведен краткий анализ соответствующих примеров из творчества поэтов, иллюстрирующих эти категории.

Среди современных исследователей значительное внимание жанру *муаммо* уделил иранский учёный Забихолла Сафа. Он, в частности, кратко рассматривает использование *муаммо* в поэзии IX столетия. Касательно становления и содержания *муаммо*, Сафа отмечает, что в девятом столетии этот жанр получил широкое распространение в персидской поэзии, способствуя развитию словесного мастерства и становясь одним из путей

совершенствования интеллекта. Его популярность и развитие усиливались к концу столетия, привлекая все больше поэтов, хотя не все литераторы в полной мере владели данным искусством. В подтверждение приводится свидетельство Давлатшаха Самарканди, который в своём трактате признает недостаточную осведомлённость об этом жанре. Вместе с тем, отмечается исключительное мастерство Мавляны Сими Нишапури в искусстве муаммо; его стихотворения на эту тему получили широкое распространение, и ему, в частности, приписывают создание муаммо, разгадка которого предполагает выявление нескольких различных имен.

Развивая свою мысль, Забихолла Сафа указывает, что создание стихотворений в жанре *муаммо* служило свидетельством глубокой эрудиции и высокого уровня знаний поэта. Среди поэтов данной категории нередко возникали активные дискуссии и соревнования в мастерстве создания высокохудожественных образцов этого искусства. Алишер Навои, сам являвшийся признанным мастером данного жанра, в своих трудах упоминает многих предшественников и современников, занимавшихся созданием муаммо. Он, в частности, приводит примеры муаммо из произведений своих современников.

Чон аз лаби лаъли туву дил аз сари зулфат,
Чўянда оби Хизру умри дарозанд [178, 139].

Душа жаждет рубиновых уст твоих, а сердце - края кудрей,
В поисках они воды Хизра и долгой жизни.

Автор сам разъясняет данное *муаммо* следующим образом: Первый элемент разгадки извлекается из фразы «красные губы» (лаби лаъл): согласно методу, от начала слова «лаъл» (лаъл) отбирается буква «лам» (л), числовое значение которой по системе абджад составляет тридцать («си»). Второй элемент связан со словом «дил». Согласно инструкции «удаляем от кончиков кудрей», в результате соответствующей операции получается «фе» (ф). Путем соединения результата первой операции («си»/30) и второй («фе»/ф)

формируется слово «сайф» (сайф), которое является искомым решением *муаммо*.

Автор поясняет логику второй части, указывая, что под словом «дил» подразумевается «калб» (сердце), буквальное значение которого – «перевёрнутый». Далее утверждается, что «перевёрнутый зулф» (локон/кудри) эквивалентен «филиз» (металл/руда).

Некоторые источники выражают критическую позицию по отношению к *муаммо*, заявляя, что даже в его легкодоступных формах процесс создания и решения представляет собой бесполезную и никчёмную трату времени [178, 139]. На основании подобных свидетельств можно сделать вывод о значительной активности, связанной с *муаммо*, уже в IX веке: этот жанр обсуждался, его темы и сюжеты активно разрабатывались, и создавались стихотворения, основанные на принципах *муаммо*. В XV веке наблюдается новый этап в осмыслении жанра: появляется ряд специализированных трактатов и пособий, посвящённых различным аспектам литературного искусства, включая *муаммо*.

Как было упомянуто ранее, Абдуррахман Джами занимал центральное место в развитии *муаммо* и является автором четырёх трактатов по данной тематике. Этому предшествовали работы таких авторов, как Бади'и Табризи (ученик Камала Худжанди) с его трактатом «Возрождение проблем муаммо», и Шарафуддин Али Язди, создавший «Узорчатые украшения о науке муаммо и лугаз», на который ссылался Хусайн Ва'из Кашифи. Среди других популярных трактатов того времени следует отметить сочинения Камалиддина Мухаммада Бадахши («Средства решения муаммо»), Мирхусайна Муаммаи («Пособие по муаммо»), Алишера Навои («Муфрадат»), Шарифи («Мысли века молодости» - *прибл. перевод*), Атауллы («Сущность имен»), а также работы Юсуфа Бади'и, Хакири, Сайфи Бухари, Мантики и многих других литераторов. Эти труды пользовались широким признанием и привлекали значительное внимание. Наличие столь обширного корпуса работ свидетельствует о высокой степени распространённости и

значимости жанра *муаммо* в рассматриваемый исторический период (XIV-XV вв.).

Однако, несмотря на историческую популярность, проблематика *муаммо*, история его становления и развития, социальные и философские аспекты не стали предметом достаточного научного осмысления. Углубленный исследования в советский период (за исключением двух работ Н. Ю. Чалисовой) и в последующее время практически отсутствуют. В существующей историографии, за исключением работ Садриддина Айни, можно выделить два основных подхода к изучению *муаммо*:

1. Первый подход характеризуется описанием распространения *муаммо* и упоминанием отдельных трудов по теме, при этом вопросы дефиниции, сущности и особенностей жанра остаются без должного анализа (представлен в работах таких исследователей, как Э. Ёршатир, С. Нафиси, Я. Рипка);

2. Второй подход отличает крайне негативное отношение к *муаммо*; его представители (Е. Э. Бертельс, И. С. Брагинский, З. Сафа) рассматривают жанр как бессодержательную игру, своего рода шараду или ребус, лишенный художественной ценности.

Такая оценка вызывает закономерные вопросы: если *муаммо* действительно сводится лишь к формальной игре, лишенной глубокого содержания, почему он получил столь значительное развитие и распространение? Почему выдающиеся мастера слова, такие как Джами и Навои, уделяли этому жанру столь пристальное внимание и посвятили ему значительное количество своих работ и трактатов?

Вопрос о социальных и философских основаниях жанра *муаммо* затрагивается в исследовании Садриддина Айни «Алишер Навои» (1948). Четвёртая глава данного труда посвящена этой тематике, где автор анализирует и характеризует ряд этических категорий и понятий, таких как застенчивость, учтивость, вежливость, благородство, старание, намерение, справедливость, прощение, сочувствие, милосердие, великодушие, благочестие, завет, смелость и другие.

В контексте изучения этических концепций [возможно, имеющих отношение к проблематике *муаммо*] следует упомянуть трактат Таджиддина Казируни «Бахр ас-са'одат» («Море счастья»), написанный в 1491 году. Указывается, что данная работа использует схожую методологию [с анализом этических понятий]. Другим значимым сочинением, посвящённым этике, является труд Джалал ад-Дина Давани «Ахлак-и Джалали» («Этика Джалали»), созданный в 1475 году. Его полное название на арабском языке – «Лавами' ал-Ишрак фи макарим ал-Ахлак» («Лучи озарения о благородной этике»).

Трактат Джалал ад-Дина Давани «Ахлак-и Джалали» («Этика Джалали», 1475) имеет традиционную для этических сочинений структуру и состоит из трёх основных разделов: «Тахзиб ал-ахлак» (моральное воспитание), «Тадбир-и манзил» (управление домохозяйством/семьей) и «Сиясат-и мадуния» (гражданская политика). В этих разделах анализируются такие основы, как воспитание, освоение ремесле, формирование добродетелей, создание семьи и образ жизни человека в обществе.

В работе активно используются методы цитирования и пересказа высказываний античных мыслителей (Плотин, Аристотель, Пифагор), а также религиозные идеи средневековых поэтов, представленные зачастую в аллегорической или иносказательной форме. Исходя из характера изложения в подобных фрагментах, можно проследить некоторые признаки, сближающие их с жанром *муаммо* в прозаических произведениях, предполагающие наличие скрытого смысла или неочевидных связей.

В качестве примера изложения мысли, требующего интерпретации, в «Этике Джалали» приводится следующий фрагмент: «Исправление сложной невежественности и её сути противоречит здравому смыслу, обуславливающему неверие, хотя (человек), будучи учёным, не знает, не знает, что не знает, и поэтому считают его абсолютным невеждой. Или как телесные врачи, не зная причин хронического заболевания, беспомощны в его лечении, также врачи нервных, душевнобольных в лечении этой болезни

беспомощны. Иисус Христос сказал: в удалении акмы и экземы я не был беспомощен, но в исправлении глупца беспомощен. Греческий воложа стал перед рабом показывать свое величие. Если причиной твоего высокомерия является твоё одеяние, то это убранство от одеяния, а не от тебя; а если от быстрого коня, то это великолепие от коня, а не от тебя; и если кичишься мудростью и знаниями, полученными от отца, так это не твоё, а мудрость твоего отца. Если все так, то ты кем себя возомнил?» [52, 76-79].

Сочинение Фаридуддина Али Сафи (сына Хусайна Кашифи) «Адаб ал-асхаб» («Культура речи»), как и многие нравственно-философские работы, по степени художественности изложения, форме и эстетическому воздействию сопоставимо с произведениями художественной литературы.

Особое место среди прозаических произведений XV столетия занимает «Бадаи' ал-вакаи'» («Чудеса происшествий») Зайниддина Васифи, сохраняющее свою значимость в истории литературы по настоящее время. В данном труде Васифи высказывает ряд суждений о жанре *муаммо*. Он, в частности, утверждает, что его работа создана в жанре *муаммо*, следует отметить необычность этого утверждения, учитывая прозаический характер его труда. В подтверждение своих слов Васифи пишет, что во времена Навои *муаммо* являлся одним из новых жанров поэзии. По его мнению, искусство *муаммо* сформировалось в начале XV столетия, и первым, кто систематизировал этот жанр и написал посвящённое ему отдельное сочинение, был Шарафуддин Али Язди. Алишер Навои способствовал развитию этого литературного искусства и его интеграции в содержание простых, общедоступных стихов [52, 34].

В продолжение изложения данной темы, в работе проводится анализ буквального и категориального смысла, а также общих правил жанра, и осуществляется разбор и решение шести конкретных *муаммо*. Изложенный выше материал даёт краткое представление о происхождении и развитии жанра *муаммо* в поэтической традиции.

В историографии изучения *муаммо* слова Садриддина Айни, называющего Шарафуддина Али Язди первым теоретиком жанра, требуют уточнений. Образцы *муаммо* существовали значительно раньше, уже в XI–XIII веках. Известны стихотворения с элементами *муаммо* у таких поэтов, как Анвари Абеварди и Амир Хусрав Дехлави. Более того, Амир Хусрав посвятил жанру специальный раздел в своем сочинении «Расаил ал-И'джаз» («Трактаты о чудесах» или «Чудеса Хусрава»). Как было отмечено выше, до Шарафуддина Али Язди трактат об особенностях жанра *муаммо* написал Бади'и Табризи, ученик Камала Худжанди, а также существовали другие упомянутые произведения.

Тем не менее, общая теоретическая оценка жанра *муаммо*, данная Садриддином Айни, представляется весьма уместной. Айни справедливо отмечает, что, хотя этот жанр, возможно, и не обладает явно выраженным социальным или нравственным содержанием, *муаммо*, «привлекая мысль говорящего и ищущего к игре ума», способствует развитию и совершенствованию мыслительных способностей человека. Далее он высказывает предположение о социальной функции *муаммо* в средневековом обществе: «когда верхние слои общества имели абсолютное положение и не признавали никаких порядков и законов, тогда мыслящие поэты, мыслители этим методом – словопрением – принижали их». В этом, по мнению Айни, заключается основная причина развития *муаммо*.

С нашей точки зрения, существуют четыре основных фактора, способствовавших развитию и популяризации *муаммо*.

Известно, что *муаммо* конституирует особый литературный жанр и специфический вид искусства слова. Бейты в жанре *муаммо*, прежде всего, призваны продемонстрировать вербальный талант и мастерство поэта, выступая в качестве индикатора быстроты его воображения и, в контексте поэтических состязаний, средства «приостановки» соперника. С формальной точки зрения, такие бейты должны обладать высокими эстетическими качествами, семантической глубиной и безупречной метрикой.

Внешнее, буквальное значение *муаммо* не следует рассматривать как исчерпывающее. На более глубоком уровне *муаммо* может содержать насыщенное лирическое содержание, выражать философские идеи, отражать общественное мнение, затрагивать проблемы морали, пропагандировать гуманистические принципы, утверждать справедливость или осуждать негативные общественные устои. Совершенным *муаммо* считается лишь тогда, когда его внешнее и глубокое значения находятся в тесной взаимосвязи и дополняют друг друга.

Большинство образцов *муаммо* в творчестве Абдуррахмана Джами и его современников в полной мере отвечают этим высоким требованиям и характеризуются значительной содержательностью. В ряде *муаммо* Абдуррахмана Джами, посвящённых именам Кавом, Масихо, Али Шейхи, Аскети и др., тематизируется резкая критика определённых явлений или типов личности. Даже в случае неосведомлённости о специфике разгадки *муаммо*, читатель может получить эстетическое наслаждение от поэтических строк, например, в *муаммо* на имя Кавом:

Аз риё бошад дили зуҳҳод пур,
Чамъ кун он қавмрову сар бибур [50,34].

От лицемерия сердца аскетов полны,
Собери же тот народ и головы им сруби.

Множественное число от лексемы *кавм* «племя» образуется как *аквом* «племена». При выполнении операции по удалению начальной буквы *алиф* от слова *аквом* в результате остаётся слово *кавм*.

Создание и постижение сути *муаммо* требуют развития ряда интеллектуальных способностей и наличия обширных знаний. В частности, необходима глубокая эрудиция, острый ум, твердая память и богатое воображение. Особое значение для создателя и разгадывающего *муаммо* имеет знание лексики (лугат), а также таких приемов, как таджнис, тазод, основ морфологии (сарф) и синтаксиса (нахв), глубокое владение таджикским и

арабским языками. Данные требования обусловлены исключительным разнообразием методов кодирования и дешифровки имён (или слов) в жанре *муаммо*.

Для указания на искомую цель (загаданное слово или имя) поэты прибегают к разнообразным приёмам, включающим: использование инверсии (калб) и других видов формы слова; применение замены слов и полисемии (многозначности); эксплуатацию омографии и графического сходства в арабском написании слов; использование арабских, а иногда и тюркских синонимов таджикских слов; оперирование числовой формой слов, упоминание или расчёт нумерации букв арабского алфавита по системе абджад (и обратное преобразование); трансформацию слов на основе других лексических единиц; изменение порядка букв (анаграммы) и манипуляции с частями слов; и другие подобные методы, а также использование символов и указаний (вероятно, аллюзий или графических намеков). Достижение искомой цели возможно лишь путем глубокого анализа и интерпретации.

В качестве иллюстрации данного подхода рассмотрим *муаммо* Хусайна Ибн Мухаммада Хусайни из его «Трактата о муаммо».

Аз лаби худ ваъда фармо як сухан, эй офтоб,
Дар дили ман орзуе дарфиган з-он лаъли ноб [50,34].

О Солнце мое, из уст своих дай обещание, хоть слово одно,
В сердце мое вложи желание от того рубина чистого, что дано.

Согласно утверждению Е. Э. Бертельса, ключом к данному *муаммо* является понятие «орзу лаб» (желание уста). В рамках данной интерпретации описывается операция: при изменении порядка слов «аз рӯи лаъл» (из рубинового уста) выделяется начальная буква слова «Лаъл» -л, числовое значение которой по системе абджад составляет тридцать - «си».

Учитывая воспринимаемую сложность и формализованный характер искусства *муаммо*, многие современные исследователи, вслед за некоторыми

авторами прошлого, склонны считать его лишённым глубокого смысла и содержания. С точки зрения актуальности, высказывается позиция, согласно которой возрождение или активное употребление жанра *муаммо* в современной литературе не представляется необходимым. Данная точка зрения основывается на том, что искусство *муаммо* уже имело долгий период активного бытования и представляло значительный интерес в истории отечественной литературы.

С другой стороны, в XIV–XV веках *муаммо* функционировало как явление, стимулировавшее совершенствование профессиональных (творческих) качеств поэтов. Это было особенно актуально, учитывая, что поэты и литераторы того времени не оставались в стороне от острых социальных проблем. Жанр *муаммо* получил значительное развитие в среде суфийских братств, которые, в свою очередь, активно занимались осмыслением и решением жизненных проблем.

В представлении последователей суфизма сами божественные имена рассматриваются как ребусы или символы, требующие разгадки. Согласно учению о единстве бытия (*вахдат ал-вуджуд*), они видели постоянное единство во всех проявлениях мира, включая видимые дуализмы (например, болезни и лечение, влюбленный и возлюбленная, сладость и горечь), которые исходят из единого первоисточника. Таким образом, структура и внутренняя логика *муаммо* соответствовали духовному состоянию и мировоззрению последователей суфизма, что способствовало популярности этого жанра и формированию его философской основы в данной среде. По нашему мнению, течение *хуруфийя*, пользовавшееся значительной популярностью в XV веке, следовало основным принципам жанра *муаммо* и сыграло существенную роль в его популяризации.

Таджикский ученый Алохон Афсахзод подчеркивает роль хронограмм (исторических чисел) в разгадке *муаммо*. В XIV–XV веках создание и использование *муаммо* оставалось популярным. Методика использования

хронограмм была известна еще со времён Абушакура Балхи в X веке, когда активно применялось создание муаммо посредством абджада.

В отличие от других типов *муаммо*, хронографические *муаммо* (муаммо, основанные на датах) представляются более простыми в разгадке и не вызывают значительных трудностей. Их разгадка чаще всего осуществляется путем сложения числовых (абджадных) значений букв, иногда с дополнительными операциями прибавления или вычитания из предыдущих чисел для получения конечного результата (искомой даты). Например, указывается, что Алишер Навои вычислил год смерти (686 г.х. – *год смерти Навои 906 г.х.*) из слова «хрус» посредством следующего исчисления абджадных значений букв: $x=600 + P=200 + \text{вов}=6 + \text{син}=60 = 686$ [95, 155].

Таким образом, можно заключить, что в XV веке муаммо наряду с касыдой приобрел статус самостоятельного литературного жанра, а специалисты в этой области именовались «поэт – муаммоист» («шоир – муаммоист»).

2.3. Процесс сложения *муаммо* в персидско-таджикской поэзии до XVв.

Наличие развитой литературной традиции у народа закономерно сопровождается высоким уровнем литературоведческой и эстетической мысли. На протяжении свыше тысячелетней истории становления

таджикского литературоведения было создано существенное количество трудов, объектом исследования которых стали истоки таджикской поэзии, система аруза, особенности рифмы, а также вопросы поэтического мастерства.

Муаммо классифицируется как один из жанров художественной словесности (или: поэтического творчества). В становление и развитие данного жанра внесли значительный вклад такие выдающиеся представители литературной традиции, как Абдурахман Джами, Шарафуддин Али Язди и Алишер Навои. В классической таджикской поэзии жанр *муаммо* фиксируется начиная с XIII века. Однако пик его развития и широкого распространения приходится на XV век, что сопровождалось повышением интереса к нему со стороны крупнейших поэтов эпохи.

По этой проблеме написано несколько трактатов, включающих правила и процедуры написания и решения задачи. Проблема на самом деле заключалась в проявлении формализма и риторики в стихотворении. Головоломка была написана в основном на основе арабской письменности и духовного смысла арабских слов.

Например, следующий бейт:

Мумсик ар рост бувад, халк надорандаш дӯст,
В-ар сахї калб бувад, тољи карам бар сари ўст [52, 128].

Коль скуп тот, кто правдив, его народ не возлюбит,
А коль щедрый лжив, венец щедрости на главе его.

Структура загадки предполагает наличие не только буквального смысла, но и зашифрованного содержания, позволяющего в процессе решения идентифицировать имя Кайхусрав. Согласно указанию автора во второй строфе, механизм разгадки заключается в следующем: слово «варсакхи» при прочтении в обратном порядке (или: инверсно) образует последовательность «ихасрав». Добавление начальной буквы слова «карам», т.е. фонемы /к/, в начало полученной последовательности формирует сочетание «кихасрав», транскрибируемое в системе арабского письма как [Кайхусрав].

Проблема *муаммо* как поэтического жанра имеет давнюю историю изучения, отраженную в специализированных трактатах, таких как «*Муаммо*» Шарафуддина Али Язди и работы Абдурахмана Джами и Алишера Навои. Расцвет жанра *муаммо* в персидско-таджикской поэзии приходится на XV век, особенно в литературных центрах, подобных Герату. Сущностное определение жанра содержится у Абдурахмана Джами: «слово, которое должно быть истолковано, его индикация основана на определенном количестве букв в определенном порядке, индикация в виде символов и знаков, по которым можно судить о здоровье природы» [52, 150].

Принцип построения жанра *муаммо* допускает возможность кодирования имен или понятий. В качестве иллюстрации этого принципа Абдурахман Джами в своем трактате «Рисалай Сагир дар Ануннами» представляет *муаммо* авторства Мансура, разгадкой которой служит имя Султана Хусейна.

Преимущественной поэтической формой *муаммо* является стихотворение. Менее распространенными структурными формами являются рубаи и двустишия. При этом количество строф в *муаммо* может варьироваться, превышая два.

В проэмиальной части своего трактата «Рисалаи Сагир Дар Уммул» Абдуррахман Джами приводит газель, состоящую из 12 двустиший (бейтов). Каждое из данных двустиший содержит элемент, эксплицитно или имплицитно указывающий на имя и титул современного Джами правителя, что демонстрируется на примере упоминания «Шах Абул Гази Султан Хусейн Бахадур Хан»:

Ё ин ки муаммо дар исми Латиф:

Дардо, ки баъори айш дай хоъад шуд,

В-аз дил тараби мутрибу май хоъад шуд.

Нодида рухи ту сер, тумори амал,

Дар зулфи сарандози ту тай хоъад шуд [52, 150].

Или вот ребус, сокрытый в имени Латифа:

О горе, что весна веселья превратится в стужу,
И из сердца уйдёт восторг музыканта и вина.
Не узрев насытившись лица твоего, свиток жизни,
В локонах твоих, что жизнь обрывают, будет свёрнут.

Ключевым элементом для дешифровки данной *муаммо* является слово "зулф", обозначающее "локон". Согласно правилам, применимым в данном случае, трансформация слова "зулф" осуществляется в два этапа: первое, обратное прочтение или специфическое преобразование последовательности букв исходного слова приводит к формированию комбинации «лф»; второе, вставка буквосочетания «т» внутрь полученной комбинации «лф» завершает процесс дешифровки, идентифицируя искомое имя как «Латиф».

Аз лаби худ ваъда фармо як сухан, эй офтоб,
Дар дили ман орзуе дарфиган з-он лаъли ноб [12, 152].

С губ своих поведай слово мне, о Солнце,
Брось в моё сердце желание от тех незапятнанных рубиновых уст.

Согласно интерпретации исследователя Э. Э. Бертельс, решение данной проблемы (предположительно, *муаммо*) ассоциируется с фигурой композитора произведения под названием «Жемчужный сон». Процесс дешифровки, в рамках этой точки зрения, включает специфическую операцию графической трансформации, заключающуюся в перестановке диакритических точек. Данная операция приводит к получению фразы «от буквы лал». Семантическая интерпретация этой фразы указывает на первую букву компонента «ла», которой является буква «л». В системе числового исчисления абджад (абджад-хисаб) букве «л» соответствует значение «си».

В научном дискурсе жанр *муаммо* определяется как специфическая категория литературы и особая форма речевого искусства. Данные произведения традиционно выполняют функцию демонстрации языкового мастерства и искусности, а также служат средством верификации интеллектуальных способностей (в частности, остроты ума и скорости

воображения) и уровня эрудиции интерпретатора. К *муаммо* предъявляются требования в отношении их эстетической ценности, смысловой насыщенности, мудрости содержания и поэтического совершенства. Важно отметить, что видимый (буквальный) смысл *муаммо* не является исчерпывающим и не ограничивает возможности более глубокой интерпретации.

Он содержит высокое романтическое содержание, выдающиеся философские идеи, социальные мысли, моральные проблемы и глубокие гуманитарные мысли, такие как осуждение угнетения, содействие справедливости, критика лицемерия, содействие знаниям и тому подобное [52, 149].

Проблема заключается в том, что его лексические знания закрыты и неоднозначны, и первым учёным, поднявшим дискуссию о его терминологических знаниях, был Рашид ад-Дин Ватват. Относительно вопроса *муаммо* он выражает свою цель следующим образом: «Это искусство должно быть таково, чтобы поэт мог скрыть в стихах имя возлюбленной или имя чего-либо другого, но метафорически, но образно, но по-другому» [54, 149]. В продолжение изложения Рашид ад-Дин Ватват представляет последующую иллюстрацию с целью обоснования высказанного мнения.

Дидам ду ъафта маъ зи дебо бар ъ салаб,
Кардам дар ъ нигоъ, бимондам аз ъ алаб.
Гуфтам чї номї, эй бут? Гуфто: Каримро,
Бингар божгуна в-аз ъ номи ман талаб [54, 149].

Я узрел две луны, что в шёлке явились на нём,
Мой взор застыл, и я был поражён.
«Как звать тебя, о прекрасный?» - я спросил.
Он молвил: «Возьми «Карима»,
Отсеки его начальную букву, и оттуда имя моё почерпни!»

В вышеуказанной *муаммо* целевым элементом является слово «Карим», если прочитать его вверх ногами получается «Мирак», который является производным от имени возлюбленного. Можно утверждать, что основным источником, который использовал Рашидуддин Ватвот, был «Тарджуман-уль-Балага» Умара Радуюни. Как отметил известный таджикский литературовед А. Сатторзода, Рашидуддин Ватвот приводит эти примеры в разделе «Альгозо». В своей работе исследователь отмечает: «Этот пример, среди прочих, был представлен автором «Тарджуман-ул-Балага» до Рашидуддина Ватвота в разделе об искусстве альгоза и валь-мухаджот-лугхаза» [42, 380]. Исходя из этого, Абдунаби Сатторзода сделал вывод, который, на наш взгляд, заслуживает внимания: «Оказалось, что во времена Мухаммада ибн Умара Радуюни понятие проблемы не отделялось от слова. Однако автор «Хадаик-ус-сер» не только разделил эти два вида поэзии, но и разграничил их друг от друга» [53, 380]. По нашему мнению, персидская форма поэмы не является проблемой; поэма и стихотворение – это отдельные жанры, и в контексте истории персидско-таджикской литературы можно упомянуть такие произведения, как «Калам» Мастера Рудаки, «Шам» Манучехри, «Шамшер» Унсури, «Об» Джамалуддина Абдурразака Исфохана и другие.

Более детальные разъяснения по рассматриваемой проблеме и терминологии были представлены как зарубежными учёными, такими как Сируси Шамисо, так и отечественным исследователем Абдунаби Сатторзода, к работам которых мы будем обращаться в дальнейшем при необходимости.

Особое внимание следует уделить тому, что профессор Абдунаби Сатторзода, опираясь на широкий спектр источников и ссылок, теоретически и точно установил тождество и сходства между словами и проблемами через использование аналогий.

В средневековой научной традиции учёные, такие как Камаль ад-Дин Хусейни Ваизи Кашифи в своем труде «Бадаи-уль-афкар фи сани-уль-аш'ар» [52, 380] и Атаулла Махмуд Хусейни в «Бадаи-ус-сан'и», предлагали различные классификации данной проблемы.

Так, например, Атаулла Махмуд предложил классификацию, включающую принципы, центральную, классифицированную и смежную категории [52, 380].

Этот учёный рассматривает проблему следующим образом: образование, совершенствование и содействие, а также в его работах эти концепты объясняются следующим образом: «Некоторые люди используют термин «а» для обозначения любого существительного и его значения в контексте действия, связанного с обучением». Также он делает следующее утверждение касательно улучшения: «Некоторые же понимают это как процесс сбора и упорядочивания, таким образом, чтобы форма существительного стала завершённой, и называют это актом улучшения» [52, 200]. В отношении образования он отмечает: «Некоторые люди извлекают выгоду из лёгкости и полноты другого действия, которое может быть связано как с изучением материи, так и с совершенствованием формы, и это называется образовательным действием, каждое из этих действий имеет несколько общих принципов» [52, 200].

Как показало исследование, мнения редакторов и учёных относительно терминологии этого вида искусства в основном совпадают. Все сходятся во мнении, что это искусство чрезвычайно сложное и требует значительной практики и размышлений. В этом контексте таджикский учёный Туракул Зехни писал: «Муаммо представляет собой форму искусства, в которой поэт скрывает конкретное имя или предмет, используя метафору, метафорический расчёт, намек или скрытые указания в стихах, таким образом, что их разгадка становится возможной только после внимательного размышления и глубокого анализа. Разрешение муаммо, как правило, зависит от знания устоявшихся правил, присущих этому жанру» [128,112].

Выяснилось, что, хотя упомянутые случаи имеют разные формы выражения, их содержание по большей части лишено серьезных идеологических расхождений. Теперь рассмотрим другой аспект: что думают авторы источников и исследователи об искусстве речи, об использовании

риторических фигур или игры слов? Несомненно, первым, кто затронул эту тему, был средневековый таджикский мыслитель Рашидаддин Ватвот. Он рассматривал "слово" как нечто сложное, отступление от привычного, и подходил к его построению, а также к построению "проблемы", по-разному в зависимости от ситуации. Профессор Абдунаби Сатторзода в своей работе цитирует его мнение так: «По его мнению, разница между словом и проблемой заключается в том, что слово произносится в форме вопроса, и именно поэтому Аджам называет его вопросом». Это подтверждает, что Рашидаддин Ватвот был первым, кто поднял вопрос о разграничении этих двух риторических приемов.

Относительно слова «проблема» в труде Туракула Зехни утверждается, что лексическое значение этого слова - «извилистый», «кривой путь», «отклонение от прямого пути». В науке поэзии поэт пишет стихотворение и принимает во внимание что-либо, выражая его качества, признаки и характеристики под видом сложных и однотипных фраз и т. д., и предлагая читателю найти это в форме восклицания или вопроса, часто с фразой «что это?». представляет. По этой причине название этого вида поэзии постепенно вытеснило арабское слово «чистан» [128, 112-116].

Этот исследователь справедливо подчёркивает, что «наиболее вероятным победителем является первый поэт, который исполнял стихи устно, мастер Рудаки».

Для иллюстрации своего утверждения используется цитата Мастера Рудаки, свидетельствующая о наличии и популярности указанной художественной формы уже в X веке. Соответствующий отрывок:

Он чист бар табақ ҳаметобад,
Чун мулҳам зер шеъри умнобӣ.
Соқаш ба масал чу соиди ҳуро
Пояш ба масал чу пой мурғобӣ (128, 118).

То, что на блюде сияет, словно вдохновение,

Под стихом оманским, как драгоценное знамение.

Стан его как предплечье гурии, изящен и тонок,

А стопы его как лапы утки, что плывет бездонен.

Анализ текста показывает, что поэт последовательно описывает качества, представленные в данном стихе. Завершающий элемент описания в последних строках – это сравнение с чёрной овцой, обладающей средней по размеру головой. Выдвигается гипотеза, что ключевым элементом для понимания данного пассажа является образ «белой вороны посередине». Эта художественная форма была возрождена и обогащена в XI веке поэтами-придворными Газневидов Абдунаджом Манучехри из Домгони, Хакимом Абулкасимом Хасаном Унсури из Балхи и другими. Атаулла Махмуд Хусейни и Камолиддин Хусейн Воизи Кашифи относятся к числу тех учёных, которые в своих трудах, посвящённых науке об искусстве, уделили большое внимание художественному искусству загадок, ребусов и головоломок. Например, относительно разницы между словами и проблемами Атаулла Махмуд Хусейни высказал следующее утверждение: «В *лугазе* необходимо, чтобы его значение было направлено на цель упоминания состояний и качеств». И это не обязательно в задаче; в задаче необходимо, чтобы искомый объект, предполагаемая цель были существительным от существительного. А этого в языке не требуется» [52, 93].

В своем труде «Хадаик-ус-сехр фи дакаик-уш-ше'р» Атаулла Махмуд Хоссейни, утверждает вопреки мнению Мавланы Шарафуддина Али Язди, что в истории персидско-таджикской литературы были созданы безупречные образцы формы *лугазов*. В качестве подтверждения данного тезиса Хоссейни приводит следующий рубаи, содержащий описание ситуации, в которой персонажу (или: человеку, связанному с произнесением этого рубаи) завязывают глаза.

Дар пеши камон чун малаху суфта ба тир,

В-ар соя бар офтоб пўшида гиреъ [52, 93].

У лука, словно саранча, нанизанная на стрелу,

А если тенью солнце скрыто - то это завязанный узел.

В целом, наша цель в этом кратком обсуждении, с одной стороны, заключается в том, чтобы подчеркнуть специфику и различия между проблемами и их сущностью, которые изначально были призваны углубить человеческое мышление, а интеллект, сообразительность, любознательность и широта мышления были в числе целей их создателей. С другой стороны, литературное искусство также являлось отражением мышления и мировоззрения таджикского народа в различные периоды Средневековья.

Следует отметить, что *муаммо* и *лугаз* обладают продолжительной историей в персидско-таджикской литературе. На ранних этапах своего формирования они рассматривались как разновидность поэтического искусства, постепенно эволюционировав в самостоятельный поэтический жанр. Впоследствии, в период XIV-XV веков и первой половины XVI века, эти жанры приобрели значительную популярность, о чем, в частности, свидетельствует появление особого наименования для некоторых их авторов - «собиратели головоломок», что коррелирует с активизацией их публикации и широкого распространения.

Вот почему в жанре умбул созданы такие поэтические формы, как касыда, газель, кыта, рубайи и другие, и это явление характеризуется высокой талантливостью, уровнем национального мышления и мировоззрения в разные века истории народа, что, прежде всего, имеет литературное, научное, художественное и воспитательное значение. В истории персидской и таджикской литературы особое место занимает Нуриддин Абдурахман Джами, написавший четыре трактата на эту тему, что является редкостью среди произведений, посвящённых этой теме.

ГЛАВА III. ЛУГАЗ И МУАММО В ЛИТЕРАТУРЕ XV В.

3.1. Место *лугаза* и *муаммо* в литературе XV века

Как мы уже говорили, поэзия всегда занимала особое место в персидско-таджикской литературе. Одним из интересных приёмов здесь является так называемый *лугаз* (иногда его называют *чистан*). Суть этого приёма в том, что поэт не называет искомое слово прямо, а описывает его через самые заметные признаки: форму, цвет, предназначение, звуки или даже поведение. Читатель или слушатель, сопоставляя эти подсказки, должен догадаться, о чём идёт речь.

Представьте себе, например, описание: «Он ночью ходит за тобой, но не произносит ни слова. Стоит тебе повернуться и он исчезает». Разумеется, здесь речь о тени. Именно так поэты и поступают: не называют «тень» вслух, а рисуют образ через параметры – «не говорит», «исчезает при повороте». В лучших примерах *лугаза* все детали продуманы так, чтобы подсказки были лаконичными, но ёмкими. Читая такие загадки, мы словно участвуем в интеллектуальной игре: узнаём, насколько тонко автор подметил характерные черты предмета или явления.

Многие маститые поэты персидско-таджикского пространства любили испытывать свои способности именно через *лугазы* и *чистаны*. В антологиях можно найти целые сборники этих загадок: сначала идёт описание – без прямого названия, а в конце, как правило, помещён разгадочный ключ или традиционно оставляется право на догадку самому читателю. Часто поэт вкладывает в текст двойной смысл: с одной стороны, это развлечение для ума, а с другой – демонстрация богатства языка и изысканной образности.

Радуюни в своей работе «Тарджуман аль-Балага» замечает, что «Другое искусство – это говорение, и это испытание вкуса и испытание ума». Иными словами, создание *лугаза* – это не простое перечисление признаков, а тонкая игра со словами. Поэт должен избегать грубой наводки и банальных выражений, стремиться к тому, чтобы слушатель не догадался слишком быстро, но в итоге всё же нашёл ответ. Когда это удаётся, читатель испытывает

истинное удовольствие: в одной короткой строчке скрыто столько смысла и изящества, что даже простая загадка превращается в настоящее поэтическое открытие.

Шамси Кайс Рази говорит в «Аль-Муджаме»: «Это искусство должно быть подобно печатному тексту, и его описания должны быть связаны со смыслом и целью, и не должны быть удлинёнными избытком слов, и должны быть свободны от ложных сравнений и метафор, и должны быть приятными и приятными для ума».

Данный вид искусства впервые появился в персидско-таджикской литературе в главе 52 книги «Тарджуманул-балог» под названием «Илгаз ва мухаджот» (Илгаз и Мухаджот), и примеры в этой книге показывают, что проблема также включена в этот вид искусства, но на самом деле «лугаз» отличается от «муаммо» (головоломка), и писатель сказал: «Это искусство — та же проблема, за исключением того, что оно выражено в форме вопроса, и неноситель языка называет его загадкой». Это также обсуждается отдельно в «Аль-Муджаме», а подход к этой работе обсуждается в другой книге. Многочисленные примеры употребления этого слова можно найти в арабской, еврейской, греческой, латинской и древнеанглийской литературе. В сохранившихся произведениях древнеанглийской литературы большинство словарей представляют собой описания или объяснения свойств предметов, а в конце каждого словаря или толкового словаря всегда приводится вопрос, в котором адресату предлагается объяснить название предмета. Разница между древнеанглийскими и таджикскими словарями заключается в том, что таджикский словарь ставит вопрос в начале и часто начинается с предложения «что это?», тогда как в древнеанглийской литературе этот вопрос упоминается в конце словаря. Разновидностью словаря является то, что на Западе называют логографом. Это таблица-головоломка, ответ на которую находится в самом сердце буквы. Исследование показало, что в персидской и таджикской литературе это слово имело значение «чист-он», возможно, эти два соединения постепенно соединились. Первоначально слово возникло как

часть устного творчества народа, но со временем вошло в литературу и образовало особое поэтическое искусство. Лучшие образцы этого поэтического искусства встречаются в поэмах поэтов X—XII вв., среди которых произведения Рудаки, Локари Чангзана, Тохира Чагани, Унсури, Фаррухи, Манучехри и других. В XV веке искусство лугаз наиболее широко практиковалось Зайниддином Махмудом Васифи. Следует отметить, что стихи поэтов X—XII вв. в основном исполнялись в форме касид, газелей и отдельных стихотворений. Однако Зайниддин Махмуд Васифи сочинял свои стихи только в форме газелей, а в последних двустихиях упоминал свой псевдоним. Его газели состоят из семи стихов, но стихотворения поэта содержат от пяти до восемнадцати стихов. Одним из важных аспектов словарей Зайниддина Махмуда Васифи является то, что он точно воплощал характеристики описываемых им объектов и объяснял их конкретными жизненными фактами [27, 180-181]. Мы ясно видим это в слове «стрела»:

Чи чиз аст он ки чун абрӯкамонон фитнагар бошад,
Гиреҳ бар гӯшаи абрӯ ба қасди шӯру шар бошад.
Ба вақти ҷанг бо душман нагардад рӯ ба рӯ, лекин,
Ба майдон чун намояд пушт, душманро хатар бошад.
Фаровон шохҳо дорад, кашида ҷумларо дар пой,
Ду сар дорад, вале бар ҳар сараш зоҳир се сар бошад.
Чу шайхи мунҳане дар чилла рафта, гӯшае дорад,
Вале ҳар лаҳза аз вай гӯшагирӣ бо хатар бошад.
Саҳомаш рӯзи ҳайҷо ғайрати миҷғони фатҳ омад.
Камонаш вақти майдон рашки абрӯи зафар бошад,
Ба пешат Восифӣ худро ба хидмат чун камон хоҳад.
Ки то бар вай туро аз гӯшаи чашме назар бошад,
Камони чарх то аз қаҳқашон бошад ба зеҳ ёрат,
Қазоро таркаши тақдир пешат бар камар бошад [27, 180-181].

Что сеет смуту, как брови красавиц,

И в уголке брови держит узел раздора?
В бою с врагом оно не смотрит в лицо, но
Когда показывает спину, врагу грозит опасность.
Множество ветвей имеет, все к ногам склонены,
Две головы, но на каждой три видится.
Подобно старцу согбенному, что в уединении,
Но каждое мгновение его уединение опасно.
В день сраженья его стрелы - ревность победных ресниц,
А лук на поле боя - зависть победных бровей.
Васифи, словно лук, перед тобой в служении,
Дабы ты хоть взглядом его удостоил.
Пусть лук небес из Млечного Пути будет тебе опорой,
И колчан судьбы всегда будет на твоём поясе.

С первых строк газели читателю сразу становится понятно что именно взял в фокус поэт. Едва начавшись, стихотворение подробно и ясно описывает ключевые черты лука: его стройность, натянутость тетивы, богатство материала и точность, с которой меткий стрелок может поразить цель. К концу газели автор ещё более отчётливо связывает образ лука с представлениями о силе и величии султана Мухаммеда, подчёркивая, что именно этот оружейный символ воплощает расширение его власти и влияние над сопредельными землями. Лук здесь выступает не просто орудием охоты или войска, а аллегорией могущества правителя, его военных побед и непреклонного стремления к завоеваниям.

Особенно интересно упоминание о Зайниддине Махмуде Васифии, который посвятил почти все свои лексикографические труды сыну Кельдимухаммаду – Султанмухаммаду. Такое посвящение, по сути, делало имя наследника постоянным «атомом» каждого его словаря: упоминая Султанмухаммада в титульных листах и предисловиях, Васифи как бы освящал свои труды покровительством юного принца. Работа над словарным сборником была отнюдь не простой задачей: этот процесс, по свидетельствам

современников, осуществлялся двумя основными путями. Во-первых, Васифии старательно собирал и систематизировал устные и письменные источники – поговорки, поэтические строчки, народные обороты. Во-вторых, он сопоставлял найденные лексемы, уточнял их значения и выбирал наиболее употребительные варианты, чтобы конечный словарь отражал живой язык своего времени.

Первый способ заключается в непосредственном выявлении конкретных характеристик объекта, примером чего служит этот лугаз из «Шама» Зайн ад-Дина Махмуда Васифи:

Чист он сарве, ки симинпайкар асту гульзур,
Бар сараш биншаста мурҒе чилвагар товусвор.
Рӯз бошад манзилаш дар ғӯшаи узлат, вале,
Дастгири гумраҳон гардида дар шабҳои тор.
Ҳар кӣ пеши ӯ бувад, шаб аз сиёҳӣ мекашад,
Сураташро чун мусаввир аз қафояш барқвор.
Булаҷаб ҳоле, ки ӯ аз мавт меёбад бақо,
В-аз ҳаёташ дам ба дам гардад фанояш ошкор.
Садри гардунманзилат Султон Муҳаммад он ки ҳаст,
Шамъи базморои шоҳони Сикандариқтидор [27, 179-180].

Что за кипарис, чей стан серебрист, а лик подобен розе,
На нём птица восседает, блистая, словно павлин.
Днём он в уединении скрывается, но
В ночи темные заблудшим опорой становится.
Кто бы ни был рядом с ним, он от ночной тьмы избавляет,
Лик его, словно рисунок художника, сзади вспыхивает, как молния.
Странное состояние: смерть дарует ему жизнь,
А от жизни его постоянно исходит тлен.
Это Султан Мухаммад, чей высокий сан подобен небосводу,
Он - светоч, украшающий собрания царей, подобных Искандеру.

На этом очень простом и понятном языке поэт выражает все характеристики мира и видит свет как победителя тьмы. Он демонстрирует полезные свойства свечей на собраниях и встречах и описывает их как средство рассеивания тьмы. В то же время он показывает метафорические характеристики любви мотылька к нему и рассказывает историю популярного хадиса о свече и мотыльке. Важнейшей особенностью этого гимна является то, что, помимо описания природы свечи, поэт приводит пример собственной хвалы, сравнивая ее со свечой, которая освещает собрание и обеспечивает освещение между частным и общественным. Зайниддин Махмуд Васифи называет Султанмухаммад-хана «сияющим светом царей Александра Македонского». В конце он сетует, что, как мотылёк, он упал далеко от тёплого собрания султана, которое сравнивается со свечой. Из этих описаний читатель узнает, что это слово «свеча». Некоторые из словарей Зайниддина Махмуда Васифи были очень большими по размеру, и описываемые в них объекты упоминались подробно. Подобные стихотворения по своей природе близки газелям, поскольку в них поэт не просто называет предмет, а подробно описывает данный художественный объект посредством слов. В качестве примеров можно привести слова «ручка» и «палец». Чтобы закрепить эту идею, рассмотрим следующий отрывок из словаря «пальцы»:

Эй дил, кадом гавҳари номест дар ҷаҳон,
Ҷояш фарози ҳуққаи симини зарнишон.
Бас турфа гавҳарест, ки ҳарсӯ, ки бингарӣ,
Дар қоғазест нофаи мушке аз ӯ аён.
Гар афканӣ ба ҳайати маҷмӯият назар,
Гӯи ҳилолу бадр ба ҳам карда иқтирон.
Эй ҳотаме, ки мондаӣ ҳар ҷо, ки ҳотамест,
Аз ҳайрати саҳои ту ангушт дар даҳон.
Гар душмани ту то дари давлат кунанд меҳр,
Гардид меҳри ҳотаму хокистар осмон.
Ҷоҳат саводи дидаи аъдо бароварад,

З-ангуштари биҳишт ниҳӣ меҳр бар нишон.
Чун Восифӣ нишони ту ёбад ба сони меҳр,
Молад зи рӯи меҳр бар он чашми хунфишон [27, 185-186].

О сердце, что есть та драгоценность, что имя носит в мире,
Чьё место - шкатулка серебряная, с золотом инкрустированная?
Дивная жемчужина, куда ни повернись,
В бумаге той мускусная амбра явлена.
Коль взор бросишь на цельный её облик,
Скажешь, полумесяц с полной луной слились воедино.
О Хатам, чьё имя повсюду, где есть щедрость,
От изумления твоей щедрости палец во рту.
Если твой враг до врат удачи возлюбит,
Солнце померкнет, и небо станет прахом.
Твой статус ослепит взор недругов,
Ты поставишь печать на знак перстнем рая.
Когда Васифи твой знак узрит, словно солнце,
Он приложит к нему свои глаза, полные слез, от любви.

Как следует из анализа текста, поэт, прибегая к выражению «чернота ночи из тьмы», фактически проводит параллель между глубокой темной окраской лунного диска и насыщенным чёрным оттенком драгоценного рубина. Иными словами, «чернота луны» в данном контексте эквивалентна «черноте рубина»: оба образа используются для передачи единообразного представления о глубине цвета и утончённой тёмной тусклости. Подчёркивая подобное совпадение визуальных характеристик небесного тела и минерала, автор демонстрирует, насколько образная система поэтического языка опирается на ассоциативное восприятие зрительных феноменов.

Следовательно, если обратиться к лексикографическому наследию Зайниддина Махмуда Васифии, то заметим, что практически все его словарные статьи выстроены вокруг образных, живых иллюстраций,

заимствованных непосредственно из повседневной реальности. Методы, лежащие в основе этого подхода, характеризуются несколькими особенностями. Во-первых, в них явно наблюдается отражение бытовой культуры. Васьфий широко использует метафорические образы, позаимствованные из предметного мира обихода: свеча, лук, меч, кольцо и прочие. Здесь каждый из предметов выступает своеобразным ключом к смысловым оттенкам – его форма, назначение и символический контекст становятся отправной точкой для объяснения оттенков лексического значения. К примеру, свеча может ассоциироваться с понятием «светоч» (духовное просветление), а меч – с идеей «мужества» или «правосудия».

Во-вторых, читатель может заметить отсылку к культурно-игровым реалиям. В словарных статьях встречаются метафоры, связанные с элементами интеллектуального досуга: нарды, шахматы, карандаш и другие. Эти образы отражают сложившуюся в среде авторов традицию использовать понятия настольных игр или письменных инструментов для передачи представлений о стратегии, размышлении, творческом процессе. Так, «нарды» могут символизировать столкновение воли и случая, «шахматы» – умозрительное противостояние, а «карандаш» – художественное рождение мысли.

В-третьих, широко используется лингвистическая функция метафоры. В понимании Васьфий небуквальное, образное значение слова (метафора) является не просто украшением текста, но органической составляющей лексикона, без которой само слово теряет глубину и выразительность. Именно «скрытый», «потаённый» смысл, проявляющийся в неявных коннотациях, заставляет каждое слово функционировать на двух уровнях: буквальном (обозначаемая вещь или явление) и переносном (ассоциативный, эмоционально окрашенный смысл). Таким образом, в словарных пояснениях невозможно представить термин без упоминания соответствующей метафорической платформы.

Рассмотрим конкретный пример. В одном из разделов словаря Васьфий встречается метафора, поясняющая слово «персик». Автор не ограничивается

сухим определением «фрукт с мягкой кожицей, обычно желтовато-красного цвета». Вместо этого он предлагает развернутое образное описание: «Персик – сочный плод, чья бархатистая поверхность нежно светится на солнце, подобно щекам красавицы; его мякоть, словно самое утончённое полотно, тает во рту, оставляя сладость, сравнимую с первым поцелуем юности». Именно такое описание демонстрирует, каким образом Васифии вводит читателя в культурный контекст употребления слов, подчёркивая, что за каждой лексемой скрывается более широкая картина восприятия: от цвета и запаха до ассоциаций с красотой и чувственностью:

Шудам ба боғ барои назораи чаманаш,
Ки буд рашки риёзи наиму анҷуманаш.
Зи гӯшае санаме бар дарахт чилва намуд,
Ки об дар даҳан омад, зи хубии зақанаш.
Чу Юсуф аст, Зулайхосифат зи шавқи бутон,
Аён намуда нишоне зи чоки пирӯханаш.
Нуҳуфта дар шиками он санам бувад тифле,
Ки ҳаст хаставу бошад ҳамеша сурх танаш [27,186-187].

В сад я вошёл, чтоб луга узреть красу,
Что был ревностью садов Эдема и их собраний.
Из угла вдруг красавица на древе явилась,
И слюна потекла от прелести её подбородка.
Подобна Юсуфу, Зулейхи лик в страсти к кумирам,
Явила знак из разорванной рубахи своей.
В чреве той красавицы младенец сокрыт,
Что болен и чьё тело красное всегда.

Как вы можете видеть, приведённый выше лугаз включает метафоры, сравнения и метафоры. Изображение косточки персика внутри, напоминающей младенца, спящего в утробе матери, раскрывает её самые

важные характеристики, такие как красный цвет вокруг косточки и отверстия в ее теле.

Поэт поэтично описывает красную внутренность персика, имеющую на своей мякоти игольчатые шипы, что в конечном итоге не только раскрывает характеристики персика, но и выражает их посредством поэтических и метафорических сравнений, интересных для читателя.

Как и поэты прошлого, в том числе поэты X и XI веков, Зайн ад-Дин Махмуд Васифи также писал стихи, чтобы усилить и утвердить свои идеи и творческие цели, что очень характерно для иракского стиля.

То есть он рисует два образа: один – образ описываемого объекта, лугаз, а другой – образ объекта, который становится еще более ярким благодаря скрытому образу говорящего слово.

Например, в слове «лук» поэт говорил о силе и мощи лука, тем самым подчёркивая силу и могущество царя своего времени султана Мухаммеда. В словаре «Шам» название города созвучно имени султана Мухаммеда. Остальные его словари посвящены описанию различных объектов, включая солнце, ручку, шахматы, нарды и т. д.

Новаторство Зайниддина Махмуда Васифи в словарном запасе заключается в том, что его словарный запас по объему больше, чем у предшествующих поэтов.

Другое дело, что Зайниддин Махмуд Васифи также использовал это слово для выражения содержания гимнов.

Лугаз Зайниддина Махмуда Васифи не менее схожа с лугазом прошлых мастеров этого поэтического жанра, включая Ибн Ямина. Поэтому Васифи также можно считать одним из великих мастеров этого жанра. Зайниддин Махмуд Васифи был великим поэтом языка, и его языки по своей форме, содержанию и художественным характеристикам занимают прочное место на высоких ступенях художественного творчества. На протяжении всей истории таджикской литературы многие известные лирики пытались выразить эту поэтическую форму. Лугаз обрёл свою уникальную форму и особенности,

проявившиеся в поэзии Зайниддина Махмуда Васифи со всей ее тонкостью и изяществом. Лугаз Зайниддина Махмуда Васифи были разнообразны по своему объёму и в полной мере выражали характеристики описываемых объектов. Каждое лугаз и фраза в его словарях имеют свои уникальные характеристики. В них, конечно, изображался какой-то аспект предмета, выраженный с помощью различных художественных приёмов, таких как метафора, сравнение, отождествление и т. д. Лугаз и фразы в совокупности не только называют объект, но и подробно описывают его с точки зрения размера, цвета и характеристик. Еще одной характерной чертой творчества Зайниддина Махмуда Васифи является то, что его словари в основном были написаны в форме тагаззула. Эта поэтическая форма делает лугаз очень ясным и понятным. Еще одной отличительной особенностью словарей Зайниддина Махмуда Васифи является то, что некоторые из них носят гимнический характер. Они были посвящены сыну Кельдимухаммада, Султанмухаммаду, и некоторым знатым особам того времени. Известно, и мы уже отмечали это ранее, что Зайниддин Махмуд Васифи был одним из самых известных. Известно, и мы уже отмечали это ранее, что Зайниддин Махмуд Васифи был одним из самых известных поэтов этого языка. Среди мастеров персидского и таджикского языка можно поставить Зайниддина Махмуда Васифи в один ряд с Абу-Абдуллои Рудаки, Унсури, Манучехри Домгони, Анвари Абеварди и другими персидскими и таджикскими поэтами.

Лугази Зайниддина Махмуда Васифи были посвящены нардам, шахматам, человеческой скульптуре, монете, персику, перу, солнцу, мечу, луку, свече, пальцу и т. д., а их число равнялось двенадцати, что составляло 190 лугазов. Все это свидетельствует о том, что содержание и тематика словарей Зайниддина Махмуда Васифи были взяты из жизни [27, 188-187].

Наконец, следует отметить, что Зайниддин Махмуд Васифи был одним из поэтов этого диалекта и обладал большим мастерством в создании этого искусства. Важно отметить, что практически все лугази построены на основе образных изображений.

Метафоры берутся из реальности жизни, то есть из жизни. Свидетельством вышесказанного могут служить образные изображения бытовых орудий, таких как свеча, лук, меч, кольцо, а также образные изображения культурных орудий: нарды, шахматы, карандаш и т. п.

Метафора, то есть использование значения, отличного от изначального, следовательно, скрытый смысл языка вынуждает для этой цели выражать смысл образно, и в этом смысле невозможно представить себе язык без метафоры. Лугаз приобрёл свою уникальную форму и характеристики и предстал в стихах поэтов со всей своей тонкостью и изяществом. Иногда лугаз очень большие и не в полной мере описывают описываемый предмет. Каждое слово и фраза в лугаз имеют свои уникальные характеристики. В них, конечно, изображался какой-то аспект предмета, выраженный с помощью различных художественных приёмов, таких как метафора, сравнение, отождествление и т. д. Слова и фразы вместе не только называют объект, но и подробно описывают его с точки зрения размера, цвета и характеристик. Газель – один из самых популярных жанров рассматриваемого столетия, в котором также широко используется искусство поэзии. Эта поэтическая форма сделала лугаз очень ясным и понятным.

Муаммо, как особый жанр поэтического искусства, занимала достойное место в творчестве наших классиков XV века. Её создавали и совершенствовали такие выдающиеся знатоки словесности, как Абдурахман Джоми, Шарафуддин Али Язди и, разумеется, сам Мир Алишер Навои. В их поэтической системе муаммо не ограничивалась простым украшением текста – она выступала особым каналом передачи глубоких идей, философских раздумий и тончайших эмоциональных оттенков. В творческом классификаторе этих авторов муаммо соседствовала с другими стихотворными формами, но никогда не выпадала из поля их внимания: порой она становилась кульминацией целого цикла стихотворений, порождая в уме читателя игру ассоциаций и намёков, требующую не только эстетического наслаждения, но и интеллектуального напряжения.

Лугаз и муаммо, получившие широкое распространение именно в XV столетии, привлекли к себе внимание не только поэтов, но и учёных-литературоведов. В своих «майэзах» Джоми и Навои нередко использовали загадочные строки, где каждое слово становилось ключом к тому или иному понятию или историческому персонажу, и аллегорические загадки (муаммы) служили проверкой вкуса и ума. Соответственно, уже современники этих авторов убеждались, что анализ особенностей таких стихов требует исчерпывающих комментариев. В первые десятилетия после того, как в Самарканде и Герате появились первые наборы печатных изданий, исследователи стали включать в свои труды целые разделы, посвящённые структуре и семантике муамм и лугазов. Появились обширные трактаты, где подробно описывались правила построения загадки, её тематические приоритеты и эстетические критерии «удачи» - то есть, насколько искусно поэт увёл читателя от прямого понимания, но при этом всё же оставил возможность распознать ответ при тщательном вычитывании. Именно эта «двуступенчатая» природа муаммы – сочетание сокрытия и приоткрытая смысла – сделала жанр крайне востребованным и важным в контексте изучения персидско-таджикской поэтической традиции.

3. 2. Теоретические исследование по жанру муаммо в XV века

В XV веке литература получила широкое распространение, отражая различные стороны жизни. В эти столетия литературная жизнь процветала и расцветала наиболее активно в городах Герате, Самарканде, Тебризе и Бухаре. В названных городах действовали литературные школы, которые соревновались друг с другом в создании художественного слова.

Например, иранская литературная школа, основанная и возглавляемая великим мыслителем Абдуррахманом Джами, оказала глубокое влияние на развитие литературы этого периода.

Представители этой школы обобщили литературу последних 500–600 лет и создали совершенные произведения в большинстве литературных жанров.

Во второй половине XV века в Герат приезжали студенты и творческая молодёжь из разных городов, чтобы учиться и сдавать экзамены у великих писателей – Шарафуддина Али Язди, Мавланы Алая Шаши, Джами, Алишера Навои, Мухаммада Мухаммади и Зайниддина Махмуда Васифи.

Во второй половине XV века в Иране приезжали студенты и творческая молодежь из разных городов, чтобы учиться и сдавать экзамены у великих писателей – Шарафуддина Али Язди, Мавланы Алая Шаши, Джами, Алишера Навои, Мухаммада Мухаммади и Зайниддина Махмуда Васифи. Здесь они оттачивали свои таланты, изучали поэзию великих поэтов прошлого и обсуждали стихи друг друга на своих встречах. Джами читал их произведения и в конечном итоге давал советы молодым поэтам. В литературных кругах считалось обычным делом, что молодые поэты сдают экзамен Мевлана Джами. Например, Зайниддин Махмуд Васифи, Бадриддин Хилоли и Мавлана Хотифи (племянница Джами) успешно сдали экзамены Джами и Навои.

Несомненно, именно благодаря отеческой заботе этих мастеров слова гератская литературная школа дала хорошие результаты. В XV веке литературные круги Самарканда, Бухары и Тебриза имели тесные связи друг с другом. Но эти литературные кружки были очень слабы по сравнению с гератской литературной школой. В литературных кругах Ирака видные позиции занимали Кази Иса, Джалал ад-Дин Давани и Дарвеш Дехаки (чьи произведения высоко ценили Джами и Навои, а также Шараф ад-Дин Али Язди).

Муаммо на протяжении столетий занимала в персидско-таджикской литературе особое место как жанр, требующий от автора не только мастерства обращения со словом, но и тонкого знания культурно-исторического

контекста. В этом пространстве стихотворная загадка («муаммо») воспринималась не просто как элемент увеселительной поэзии, а как особая форма интеллектуального испытания: она содействовала развитию читательского вкуса, расширяла воображение и служила своеобразным маркером высшего стилистического уровня автора. В связи с этим неудивительно, что выдающиеся литераторы XV столетия – Абдурахман Джами, Шарафуддин Али Язди и Мир Алишер Навои – регулярно обращались к приёму муаммы в своих творческих экспериментах. Их произведения демонстрируют, как загадочная форма позволяла сочетать глубоко философские размышления и тонкую языковую игру: каждое слово становилось многослойным символом, а каждая фраза – ключом к сложной системе смыслов.

Абдурахман Джами, например, в ряде своих «Хулат-ат-тауик» использовал муаммы, где центральная тема – вечность и преходящесть бытия – раскрывалась через «аллегория украшения» или «пафос любви», вынуждая читателя осуществлять не просто буквальное, но и эстетикой-ассоциативное прочтение. Шарафуддин Али Язди, известный не только как прозаик, но и как комментатор философских трактатов, сочетал в своих кратких стихах элементы шариатского учения с тончайшими культурными реминисценциями: загадочный ход мысли становился возможен только при знании тех или иных мифологических или исторических аллюзий. Что касается Мира Алишера Навои, то он, наряду с высоким гуманистическим пафосом, включал муаммы в «Хамсе» и «Лайли-лайлатулма'арифат», где загадочное слово обрастало множеством отсылок к традициям придворной эстетики и к этическим категориям добродетели.

Понимая сложность и многогранность этого поэтического феномена, мы поставили перед собой задачу не просто упомянуть об использовании муаммы в творчестве этих авторов, но и привлечь к исследованию подлинные образцы XVII–XVIII веков, хранящиеся в рукописных фондах Таджикистана. В качестве ключевого источника для нашего трактата был избран Центр

каллиграфического наследия Национальной академии наук Республики Таджикистан: именно там сосредоточены оригинальные манускрипты и редкие списки сочинений Джами, Язди и Навои, многие из которых до сих пор остаются недостаточно исследованными. Подобный выбор продиктован желанием опереться на первоисточники, восстановить историческую канву создания муамм, проанализировать особенности орфографии, стилевых приёмов и контекстуальных реминисценций, присущих именно таджикской традиции рукописей.

Работа с коллекцией Центра каллиграфического наследия предполагает комплексный подход: наряду с филологическим описанием каждой муаммы мы намерены провести сравнительный анализ вариантов, фиксируемых в разных списках, выявить отличия в каллиграфической манере исполнения, а также проследить, каким образом в таджикских рукописях сохраняется узбеко-персидская орфографическая традиция XV–XVI веков. Впервые в рамки одного исследования будут объединены лингвистический, палеографический и стилистический анализы, что позволит получить целостную картину роли муаммы в развитии поэтической культуры региона. Такой многоаспектный подход призван не только восполнить пробелы в наших знаниях о творческом наследии Джами, Язди и Навои, но и показать, как литературный приём загадки трансформировался под влиянием конкретных историко-культурных условий Таджикистана.

Лучшие образцы *муаммо* – древней формы персидской и таджикской поэзии, в котором поэт скрывает имя кого-либо или чего-либо, мы встречаем в произведениях поэтов X–XII веков: Рудаки, Лукари Чангзана, Тохира Чагани, Унсури, Фаррухи, Манучехри, Насира Хусрава и других. Однако сегодня эти тексты не всегда доступны широкому кругу читателей. Наиболее полными подборками загадок и чистанхой служат книги Амибека Хабибова («Чистонхой»), Асадулло Суфиева («Таджикский народный чистонхой») и Туракула Зехни («Санати сухан», что в переводе означает «Искусство речи»).

Очевидно, что среди поэтов XV века именно язык и загадочные обороты Зайниддина Махмуда Васифви отличаются особой выразительностью. Поэтому в данном разделе диссертации мы сосредоточимся на сборе, анализе и интерпретации его слов. Васифи принадлежал к числу тех литературных деятелей, которые умели обогащать поэтический язык новыми образами и терминами. В частности, он создавал загадочные словарные описания, посвящённые таким понятиям, как нарды, шахматы, человеческая скульптура, персик, перо, солнце, меч, лук, свеча, палец и т. д.

В словарях, таких как «Словарь Амида», «Словарь Деххудо», «Словарь Онондроджа» и т.п., слово «*муаммо*» определяется как «закрытый», а «слепой» и «слепота» определяются как «закрытые места» и «закрытые слова». Его также называют литературным термином для слов, которые посредством метафор и сравнений побуждают читателя к открытию имени.

Муаммо продолжала функционировать в качестве самостоятельного литературного жанра и широко употреблялась в различных персидоязычных дискурсах, что наглядно демонстрируют примеры в литературе IX–X веков. В подтверждение этого положения может служить загадка, приписываемая оратору X века Али:

Тири ў камони наќши нишона,
Бингару бипайванд сафор яке тир
Номи бути ман бозшиносї ба тамоме
Он бат, ки ба хубиш ќарин нест, ба Кашмир [132, 535].

Стрела его на луке, что цель рисует,
Взгляни и примкни острую стрелу.
Имя моего идола ты познаешь сполна -
Того идола, что красотой не уступит даже Кашмиру.

Ходжа Камол Худжанди, выдающийся поэт XIV века, который, по свидетельству шейха Азари, «дал Камолу газель-сару, а его тонкость придала ему изящество и воображение», создал ряд загадок, для разгадки и понимания

которых требуются всесторонние знания, острый ум и прочная память. Одна из таких загадок, «похожа на украденную гонку» – метафора, отражающая сложность и динамичность процесса интеллектуального соревнования. В этой связи рассказы Камола Худжанди заметно превосходят по глубине и изобретательности подходы других ораторов своего времени. В своём сборнике на языке газели поэт тонко намекает на суть проблемы и демонстрирует, каким образом оратор взаимодействует с данным литературным жанром, сочетая непосредственную образность с многослойным смысловым подтекстом.

Вай чи донад, з-он миён чун аз миёна пай набарад,
Ки кунанд фаъми дақоиқ чун муамое наёфт [132, 535].

Как постичь тому, кто середины не видит,
Тонкости бытия, словно тайну, не разгадав?

Одной из характерных черт загадок Камола является их простота и компактность. Так, задача «Касим» отличается короткой формой и лёгкой для понимания структурой:

Номи ӯ наонавишта бархондам,
Чун ниҳодам сари қалам бар ном [132, 536].

Имя его я прочёл, не написав и строки,
Лишь приложив перо к его имени.

Если в начало слова «исм» поместить букву «каф», то получится имя Касим. Также во всей поэзии Камола Худжанди можно найти стихи, побуждающие читателя к размышлению и поиску, и хотя такие стихи не являются специфическими для данного типа проблемы, они приобрели ее характерные черты:

Гуфтам он мим ва ӯо сит рӯй битофт,
Бингаредаш чун сухандон аст [132, 537].

Когда я произнёс «мим» и «ха», он лик свой отвратил,
Взгляните, как искусен он в речах!

В арабской традиции визуального искусства именно буквы «мим» (م) и «ха» (ح) занимают особое место в сфере каллиграфии и орнаментальной живописи. Поэт Камол Худжанди не случайно обращается к этим графическим элементам: он видит в очертаниях лунного диска некую аналогию с изящным изгибом «мим» и «ха», как если бы луна сама являлась рукописным символом, высеченным на небосклоне. Такое сравнение подчёркивает не только созвучие формы, но и эстетическую связь между природным светилом и утончённым искусством письма, где каждый штрих и каждый завиток имеют своё значение и несут определённую эмоциональную нагрузку.

В собрании таджикских рукописей Камола Худжанди, хранящемся в специализированных собраниях, опубликовано тринадцать отдельных муаммо. Каждый из этих поэтических загадок состоит ровно из семнадцати стихотворных строк, выстроенных таким образом, что число семнадцать становится своего рода каноном для их композиции и созвучия. При этом поэт следовал древней каллиграфико-литературной традиции составления *муаммо*, в соответствии с которой каждое отдельное произведение получало название по имени того или иного человека. Таким образом, каждое из тринадцати *муаммо* в сборнике обозначено индивидуальным «именным» маркером, и этот приём не только придаёт каждой загадке персональный характер, но и устанавливает связь с тем культурно-историческим контекстом, в котором создавались такие тексты.

Например, в имени «Хуррам»:

Гӯям ба ту номи он шаккарлаб,
Ширинтар аз ин чӣ кор бошад.
Хурмо бигузину бифкан аз вай
Чизе, ки миёни хор бошад [132, 538].

Поведаю тебе имя той, чьи уста - словно сахар,
Что может быть слаще сего?
Избери финик и отбрось от него
То, что среди колючек таится.

В действительности *муаммо* считается высокоразвитой и зрелой, если в ней сочетаются смысловое и содержательное начала любви, философские концепции, а также формальные и духовные компоненты. В приведённых ниже стихотворениях данное требование реализуется в достаточной степени. Например, в имени «Саид».

Оиди дидам сар ба олам уфтода
Фильол ба льяш сар санлик бистам [132, 538].

Взором своим я узрел, как голова его пала на землю,
И тут же я привязал к ней камень на том же месте.

При замене начальной буквы «ع» в слове «عيد» на «س» и добавлении полученного элемента к началу слова «الولام» формируется слово «سيد».»

Муаммо на имя Салмана:

Ба он ки туро сар мусалмонї нест,
Ё бувад кунун нест ьамон маҳбубї [132, 538].

Тому, кто не мусульманин главой своей,
Или благосклонности той больше нет в помине.

Игнорируя начальную согласную «м» и конечную гласную «о» в слове «мусульманин», можно выделить сегмент, ассоциирующийся с именем «Салман».

Более того, некоторые из задач Камола Худжанди были решены путем упоминания номеров букв и использования вычислений абджад.

Таким образом, муаммо, представленные Камолом Худжанди, стали известны Балкису, Косиму и Дилве.

3-ин роънопадид муаммо ки бубарад,

Он ки сароби ишкро хурд ё чашид [132, 537].

Кто разгадает эту скрытую тайну пути?

Лишь тот, кто пил или пробовал мираж любви.

Все исследователи упорядочили правила задач в соответствии с принципом усложнения – от простых к более сложным. Во всех трудах, посвящённых теме деления, приводятся разъяснения, опирающиеся на правила загадок и притч, связанных с данной категорией. Но есть и исключения из правил, к примеру в двух произведениях Али Язди обнаруживаются определённые несоответствия.

Структура первой книги Абдурахмана Джоми, посвящённой жанру муаммо, выстроена аналогично структуре его другой широко известной работы – рисале «Муаммо мутавассит». Хотя данная рисала соответствовала требованиям своего времени, в ней использовался весьма сложный метод изложения правил муаммо. Данное положение становится ясным на основании приведённых примеров, а все классификации сопровождаются критическим анализом. Так, в трактате Абдурахмана Джоми «Муаммо мутавассит» одна из головоломок под названием «Хусров» включает правило аналогии в качестве одного из своих элементов.

В работе Навои «Муфрадат» основная цель состоит в отражении практических аспектов исследуемой проблемы, тогда как теоретическим вопросам не уделяется внимания. При изложении сведений о муаммо рассматривается лишь семантическое содержание используемых слов и символов. В «Муфрадате» каждое правило изолировано от иных, а его применение опирается на ранее упомянутое положение.

Представленное исследование восстанавливает многогранную картину эволюции и значения жанра муаммо в персо-таджикской литературе XV века. С одной стороны, показано, как крупные городские центры – Герат, Самарканд, Тебриз и Бухара – стали очагами соперничавших литературных школ, совместно формировавших интеллектуальный климат, в котором

муаммо достигло особого расцвета. Гератская школа под руководством Абдуррахмана Джами выделяется особенно: её мастера обобщили столетия поэтической традиции и создали новаторские произведения, органично сочетавшие философские, эстетические и аллегорические компоненты. Анализ рисал Джами («Муаммо мутавассит»), Навои («Муфрадат») и кратких стихотворных произведений Шарафуддина Али Язди демонстрирует, что муаммо выступало не просто как жанр развлекательной головоломки, но как инструмент для исследования метафизических вопросов, нравственных ценностей и тончайшей игры слов – каждое слово превращалось в многослойный символ, а каждая фраза – в «ключ» к сложной системе смыслов.

Вместе с тем исследование подчёркивает недостаточную изученность таджикских рукописных собраний XV века. Опираясь на оригинальные манускрипты Центра каллиграфического наследия Национальной академии наук Республики Таджикистан, мы реконструируем исторический путь муаммо, анализируя варианты орфографии, палеографические особенности и стилистические приёмы, характерные для узбеко-персидской традиции переписи XV–XVI веков. Раздел, посвящённый Камолу Худжанди, раскрывает, как лаконичные поэтические загадки – каждая из семнадцати двустий и имеющая «именной» маркер, скрывающий разгадку – отражают глубокое взаимодействие с каллиграфической нормой и числовой символикой (абджад). Сопоставление разных списков позволяет выявить расхождения в практиках переписи и показать, каким образом конкретные таджикские контексты трансформировали жанр.

Наконец, объединяя лингвистический, палеографический и стилистический анализы, исследование заполняет пробел в понимании того, как муаммо формировалось и видоизменялось под влиянием культурных процессов XV века. Показано, что акцент гератской школы на интеллектуальной строгости и аллегорической глубине, а также сопутствующие, пусть и менее мощные, традиции Самарканда, Бухары и литературных кружков Ирака создавали динамичную экосистему, где

загадочный жанр служил мерилom поэтического мастерства. Помещая Джами, Язди, Навои и Худжанди в их рукописные контексты, работа не только восстанавливает утерянные текстовые традиции, но и демонстрирует, как муаммо функционировало как маркер социального и эстетического престижа. Такой комплексный подход создаёт надёжную основу для дальнейших исследований перекрёстного переноса поэтических инноваций и подчёркивает продолжающуюся роль загадочной поэзии в истории персиатских литератур.

3. 3. 1. Особенности интерпретации *муаммо* и *лугаз* в трудах Али Язди

Авторами единодушно проводится разделение муаммо на простые и сложные экземпляры в зависимости от их структурной организации. Во всех трудах, посвящённых этой классификации, приводятся обоснования, опирающиеся на правила, вытекающие из логики загадок и сопроводительных притч, при этом исследователи отмечают ряд противоречий в самом подходе.

Данную методику можно обнаружить в двух произведениях Шарафуддина Али Язди, где чётко прослеживается предложенное деление. Аналогичная структура характерна и для первой книги Абдурахмани Джоми, посвящённой жанру головоломок. Подобным образом организован и *Трактат муаммо мутавассит*: несмотря на соответствие канонам своего времени, в нём применяется исключительно сложный способ изложения правил головоломок, что чётко подтверждается приведёнными примерами.

В период более чем двадцатилетнего правления Ибрагим-султана город Шираз всесторонне развился и приобрёл статус одного из ведущих научных,

литературных и культурных центров великой персидской империи. Среди видных литераторов того времени особо выделяется Шарафуддин Али Язди, который, находясь под покровительством султана, регулярно организовывал литературные собрания.

Али Язди являлся близким доверенным лицом турецких правителей и пользовался их неизменным доверием. Благодаря этому он обладал глубоким пониманием отношения монарха к литературе и различным литературным жанрам, а также был знаком с его эстетическими предпочтениями и литературными способностями. Кроме того, Язди хорошо осведомлён о подходе султана Ибрагима к жанру муаммо.

Учитывая пожелания губернатора, он приступил к созданию трактата, посвящённого этой проблематике. В результате появилась теоретическая работа «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз», в которой во множестве разделов используются специализированные термины, изучение которых потребовало от автора значительных временных и интеллектуальных затрат.

Имеются также сведения, что непосредственным побудительным мотивом написания данного трактата послужил возросший интерес к жанру мистерии в литературном движении соответствующей эпохи, а также осознание автором значения этого жанра для правителя. Язди понимал, что муаммо привлекает внимание широкой аудитории, и считал необходимым разработать систематическое исследование в данной области.

Армия Ибрагим-Султана и Шахруха участвовала в военном походе против туркмен-карайусуфов в Азербайджане и вернулась с победой. Этот случай вдохновил на создание этой работы в качестве подарка правителю. «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз» состоит из предисловия, двух глав, введения, пяти глав (абзацев) и заключения. Правила муаммо и словарного запаса представлены в форме хулы, поэтому работа и называется «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз». В первом разделе обсуждается написание писем и их возможности. Во втором разделе излагается суть проблемы. В первой хуле описывается характер головоломки и слова, во

второй хуле – название и специфика его интерпретации через украшение, в третьей хуле – статус сущности звука в написании буквы, в четвёртой хуле – письменная форма буквы, а в пятой хуле – описание правил муаммо. В заключение книги приводятся концепции, связанные с правилами исчисления для данного жанра. Автор головоломки должен их знать. В ходе подготовки критического текста «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз» была изучена и рецензирована рукопись, хранящаяся в Восточном рукописном фонде Академии наук Республики Узбекистан, а также в библиотеке Сулеймания в Стамбуле. В этой библиотеке хранятся два экземпляра «Мунтахаби ӯлал» под номерами 8311 2987 и один экземпляр под номером 3373 /1. В библиотеке Сулеймании, в коллекции Казизода, она хранится под номером 831, а в коллекции Асада Эфенди под номером 1760 имеются две рукописные копии «Хулали Мутарраз в науке муаммо и лугаз». Произведение содержит стихи в форме маснави, кита и рубаи. В качестве примеров загадки приводятся 928 стихотворных стихов, в том числе 485 стихов из «Маснави», 274 стиха, 164 рубаи и 4 стихотворения в качестве примеров лугази. Основная часть поэтических заключений принадлежит перу автора. Стихи, цитируемые в отдельных случаях, являются собственностью автора и отмечены ссылкой (принадлежность автору), что встречается не во всех изученных нами рукописях. Помимо стихотворений автора, «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз» содержит также стихотворения других авторов. Эти стихи представлены как краткое изложение стихотворения и как пример муаммо и лугаз. При составлении научно-критического текста нами была принята во внимание оригинальная рукопись под номером 647/II, хранящаяся в Восточном рукописном фонде Национальной академии наук Таджикистана. По сравнению с другими источниками эта копия более старая и полная. Анализ и обсуждение этой работы требуют дальнейшего изучения и исследования, но выходят за рамки нашего текущего обсуждения. Надеемся, что мы ещё вернёмся к этим вопросам и темам и что читателям и любителям

поэтической науки будет представлена более полная и обширная статья или сочинение.

В трудах Шарафуддина Али Язди прослеживается чёткий и системный подход к классификации муаммо на простые и сложные образцы, основанный на их структурной организации, логике загадок и сопроводительных притчах. При этом сама методика, воспроизводимая как в ранних текстах Язди, так и в «Муаммо мутавассит» и у Абдурахмани Джоми, демонстрирует разнообразие примеров правил жанра и вместе с тем содержит методологические противоречия, требующие дальнейшего осмысления.

Трактат «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз» выстроен по строгой композиции из предисловия, введения, пяти «хул» и заключения, что обеспечивает всестороннее освещение жанра – от письма и фонетики до числа и формы правил муаммо и лугаз. Глубокая проработка специализированной терминологии отражает стремление автора к научной точности и учёт эстетических предпочтений султана Ибрагима, чьё покровительство стимулировало создание работы в контексте растущего интереса к мистерийным жанрам. Анализ рукописной традиции трактата (фонды Узбекистана, библиотеки Сулеймании и Национальной академии наук Таджикистана) указывает на наиболее раннюю и полную копию № 647/II, лежащую в основе критического издания. Поэтическая часть, представленная преимущественно авторскими маснави, рубайи и кита, а также примерами других поэтов, иллюстрирует правила жанра на разнообразном материале и подчёркивает межтекстовые связи. Историко-культурный контекст создания трактата — посвящение его победному походу Ибрагим-султана — подчёркивает роль политических событий в развитии научно-литературных исследований, однако для полного понимания жанра необходима дальнейшая сравнительная работа с рукописями и критическая оценка терминологического аппарата.

3.3.2. Особенности трактатов Абдурахмана Джами посвящённые муаммо

Нуриддин Абдурахман Джоми был выдающимся персидско-таджикским поэтом, ученым, писателем, философом и мыслителем. Он родился 7 октября 1414 года в деревне Харгард, Джамского региона и умер 9 октября 1492 года в Херате.

Его предки были людьми добродетельными и знатными. Джами пошёл в школу в возрасте четырёх лет и за очень короткое время научился читать и писать, арабскому языку, грамматике и произношению всех его нюансов, а также выучил наизусть Коран. трать Джами к литературе была настолько велика, что за короткое время он освоил историю арабской, персидской и таджикской литературы, науки о поэзии и музыке, рифму, муаммо, арабскую грамматику, теорию литературы, устную словесность и большинство актуальных наук своего времени. Первым учителем Джами был его отец Низамуддин Ахмад. Затем Джами продолжил свое образование в медресе Низамия и Дилькаши в городе Герат. Он углублённо изучал науки мудрости, логику, риторику, юриспруденцию, астрологию, жизнь, философию, арифметику и т. д. под руководством выдающихся учёных того времени — Мауланы Джунайди Усули, Ходжи Али Самарканди, Шахабуддина

Мухаммада Джаджарми, Казизоды Руми, Файзуллы Абулайси и других. Джами был выдающимся мыслителем, поэтом и ученым, оставившим после себя богатое литературное и научное наследие. Исследователи творчества Джами полагают, что число его произведений достигает 46. В 1490 году Джами составил свою коллекцию, в которую вошло 38 произведений. Сохранились три тома стихов поэта («Фатихат-уш-шубаб», «Воситат-уль-икд», «Хотимат-уль-хаёт»), рассказы «Хафт авранг» (Семь звёзд) и прозаическое произведение «Бахористан» (Весна). Джами — одна из ярчайших фигур персидско-таджикской литературы, удостоенная титула «Хотиматушшуаро». Он писатель-новатор. Он расширил «Хамсу» до семи произведений, известных как «Семь звезд». Частью его наследия является «Рукаат», который также известен и широко известен как «Рисаил Рукаат», «Рисаил Муншаат», «Мактубат» и «Муншаат». От Мавланы Абдурахмана Джами сохранилось много писем (с 403 по 432 гг.), некоторые из которых (235) были включены под разными названиями в «Собрание» поэта и многократно публиковались. Некоторые из писем Джами сохранились в рукописном виде, число которых, по оценкам исследователей, составляет 336. Слава и влияние Джами в истории литературы настолько велики, что трудно представить себе общественно-политическую, философско-нравственную, мистическую и научно-литературную мысль персидско-таджикского народа без личности и ценных научных трудов этого великого литературного деятеля. «Рисолаи арӯз», «Рисолаи кофия», «Рисолаи мусики», «Рисолаи рубоиёт», «Рисолаи кабир дар муаммо», «Рисолаи сагир дар муаммо», «Рисолаи мутавассит дар муаммо», «Рисолаи асгари манзума дар муаммо», «Фавоиди Зиёия фи шарх-ил-қофия», «Нафахот-ул-унс», «Накд-ун-нуфус», «Лавомеъ», «Ашшиат-ул-ламаот», «Шарци байтайни «Маснави» (шархи ду байти аввали «Маснави»-и Мавлави), «Шархи байти Хусрави Дехлави» (байте аз касидаи «Миръот-ус-сафо»-и Хусрави Дехлави), «Суханони Хоча Порсо», «Рисолаи шароити зикр», «Шархи «Фусус-ул-хикам» и т. д. относятся к числу научных и педагогических трудов Джами и имеют большое практическое и

теоретическое значение. Большую часть этих трактатов Абдурахман Джами написал по просьбе своих друзей, детей и учеников. Поскольку один из разделов исследовательской работы представляет собой комментарий к трактатам Джами, мы решили предоставить информацию о его проблемах. Рукописные копии загадок этого великого поэта хранятся в Сокровищнице восточных рукописей имени Абдulgани Мирзоева Центра письменного наследия Национальной академии наук Таджикистана под номерами 647/II, 647/III, 647/IV 1608, 1010/III, 3156/VI, 1970/IV. Рукопись номер 647/II озаглавлена «Великая загадка». Этот трактат Джами был написан в ответ на трактат Шарафуддина Али Язди «Хулали мутарраз дар фанни муаммо ва лугаз». Трактат хранится под номером 647/II в Сокровищнице восточных рукописей Центра письменного наследия НИАТ.

В этой книге головоломки Абдурахмона Джоми начинаются со страницы 18а и заканчиваются страницей 61а. Трактат находится в сборнике трактатов. Трактат содержит 234 головоломки, а год его публикации — 1005 г. хиджры/1596 г. н. э. Известно, что переписчиком копии до страницы 107 был человек по имени Мухаммад Юсуф. Размер копии — 19,05х13 см, размер текста — 12х6. Обложка выполнена из матового картона с узором оранжевого и красного цветов и разлинована прямыми линиями. Первая часть книги посвящена загадкам Али Язди, а вторая часть состоит из загадок Али Язди. *Муааммо* поэта занимают 43 страницы. Первая страница рукописи начинается с хашоры – стиха и *муаммо*.

К примеру, на имя Шамса:

Гар даст диъад ба поят афкандан сар,
Бошам сари сарварони хуршедафсар

[79, «Муаммой асгар» рукопис № 647/4].

Когда судьба позволит мне склониться у ног твоих,

Стану я правителем среди правителей, чьи венцы - солнечный свет.

И по имени Шуджа:

Чун зи шаб посе шуд омад шакли полонаш ба чашм,
Рехтам сад гавъари ноёб дар пояш ба чашм

[79, «Муаммой асгар» рукопис № 647/4].

Лишь ночь настала, облик попоны явился очам моим,
И из очей моих жемчужин редких сотни просыпал я к его стопам.
И они также говорят «сани» и «салис» и тому подобное, и одна из букв.

Гарчи дили мо бувад ба сад ӯайронӣ,
Додем ба моъе, ки надорад сонӣ

[79, «Муаммой асгар» рукопис № 647/4].

Пусть сердце наше в ста тревогах пребывает,
Мы отдали его Луне, которой подобных нет.

И они будут упоминать эту аналогию сердца и центра, и они будут использовать среднюю букву, как в имени Иляс:

Чун бар дили шикастаи мо ӯолиё ӯасуд,
Раъме накард, Љомӣ аз ин моъаро чи суд

[79, «Муаммой асгар» рукопис № 647/4].

Разбитым нашим сердцем ныне зависть овладела,
Жалости не зная, что Джами с сей истории возьмёт?

Муаммо на имя султана Абдуллатифа:

Эй карда ниён зи соилат ӯои хато,
Дарвозаи эъсону таманнои ато.

[79, «Муаммой асгар» рукопис № 647/4].

О, ты, что прячешь от вопрошающего место ошибок,
Ты - врата милости и стремления к даяниям!

Чун ӯаст дилат ба маркази адли муъит,

З-он сурати ьайфро хате хонд хато.

[79, «Муаммои асгар» рукопис № 647/4].

Раз сердце твоё центр вселенской справедливости,

Ту форму напрасную ошибкой сочли, как ложную весть.

Книга заканчивается так:

Љомї, дами гуфтугў фуру банд дигар,

Дил шефтаи ьаъони мастанд дигар.

Дар шеър бидеъ умри гаронмоя ба бод,

Ингор сияъ шуд вараке чанд дигар.

[79, «Муаммои асгар» рукопис № 647/4].

Джами, останови свой разговор,

Сердце моё вновь опьянено этим миром.

Пусть драгоценная жизнь растратится на стихи,

Представь, что несколько страниц ещё почернели.

В конце указано имя переписчика книги — Мухаммад Юсуф.

Трактат Джоми под названием «Муаммо мутавассит» хранится в Сокровищнице восточных рукописей Центра письменного наследия Национального института народного образования под описью № 1608. Этот текст, открывающий собрание, занимает страницы 1б–23а и датируется 952 г. хиджры (1545–1546 гг. н. э.). В трактате представлено 229 муаммо, по полям которых сделаны пометки-ответы на *муаммо*. Первая страница книги начинается следующими отрывками:

Ба номи Он, ки зоти ӯ зи асмо

Бувад пайдо чу асмо аз муаммо.

Муаммоест олам, к-он чи хоъї,

Дар ӯ пайдост асмои илоъї.

Бале, пайдост ьар исме зи олам,

Вале аз зоти Аһмад исми аһзам.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Именем того, чья суть из имён проступает,

Как имена из тайны являются.

Мир - загадка, в коей всё, что пожелаешь,

Имена Божьи себя являют.

Да, каждое имя из мира явлено,

Но из сущности Ахмада - имя величайшее.

Далее помещаются лаконичные поэтические фрагменты, призванные проиллюстрировать правила рассматриваемой задачи. Причиной выбора именно такой формы послужило прочтение газели, в результате чего драгоценный камень метафорически «отреткался» и превратился в «алмаз мысли». Тематика этих стихов сосредоточена на пути духовного очищения и поклонения Имени Всевышнего, кульминацией которого становится молитва о блаженстве — символ завершения света творения и просвещения людей знания и прозрения. Последующий поэтический дискурс развивает идею отдалённых горизонтов и славы, многократно употребляя образы «далёкой дали» и «славы», чтобы затем привести читателя к символам «башни славы» и «государства», отражающим представление о прочном основании и величии божественного порядка.

Шоһе, ки һумои һиммати ман маһу сол,

Мезад ба һавои мидһати ў пару бол.

Лекин шуд аз андешаи он лӯһу лһамол,

Лһон беҳуду ақл волаю нотиқа лол.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Правитель, чьей славы Хумо моих дум,

Из года в год в хвале его крылья свои распускал.

Однако от одной мысли о том величии и красоте,

Душа лишилась чувств, разум изумлён, а речь безмолвна.

Также приведены некоторые примеры муаммо Абдуррахмана Джами, посвящённые великим людям того времени, в весьма расплывчатой форме без пояснений и объяснений.

Шаъре ниъода рӯй ба роъи ту льонфишон,

Шаъре, ки рӯй бар онъ ниъод шоъ шуд.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Град, что лицом своим обратился к твоему пути, жизнь отдавая,

Град, что, обратившись к вздохам, владыкой стал.

Абулгази

Ба ӯар нисори маъдамат афшонда льон равон,

Абрӯи ту маъест дар оғози нав шудан.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

За каждый дар к стопам твоим душа готова пролиться,

Бровь твоя - луна, что в начале новолуния явилась

Султан

Бар авъи офтоби дурахшон шуда аён,

Чун дурфишон шавад лаби лаъли ту дар сухан.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

На вершине сияющего солнца являсь,

Как жемчугом осыпают рубин уст твоих слова.

Хусейн

Бошад хато, ки кас диъад аз лаълу дур нишон,

Чашмат хаданги ғамза ба хунрези мо кашид.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Ошибочно было бы сравнивать с рубином и жемчугом,

Твой взгляд стрелу из вздохов натянул, чтоб кровь мою пролить.

Бахадурхан:

Шуд баъри он хаданг хами абрӯи ту камон,

Гул дар баъор аз ту бувад тоза вар на ӯаст.

[83, «Мутавасит» рукопис № 1608/2].

Чтоб выпустить стрелу, твоих бровей изгиб стал луком,
Цветок лишь благодаря тебе свеж весной, иначе не было бы его.

Ядулла:

Ўро баъор аз рухи зебои ту хазон,
Чун гашт ёам муъити дилам з-он шабонадил.

[83, «Мутавасит» рукопис № 1608/2].

Весна его от лика твоего прекрасного стала осенью,
Когда печаль объяла сердце мое от той ночной души.

Шуд баъри он хаданг хами абрӯи ту камон,
Гул дар баъор аз ту бувад тоза вар на ӯаст.

[83, «Мутавасит» рукопис № 1608/2].

Для той стрелы изгиб бровей твоих стал тетивой,
Цветок весной благодаря тебе свеж, иначе - ничто.

Таоло:

Нарфи тамом кард зи оғози худ баён,
То сарви роз шавкӣ қадат дар бар оварад.

[83, «Мутавасит» рукопис № 1608/2].

Речь законченную изрёк он с самого начала,
Дабы кипарис тайны вобрал в себя страсть твоего стана.

Зулол:

Сели сиришки ман гузар аз сӯи бўстон,
Дар сояе дигар накунад лӯ дилам, ки дид.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Слёз моих потоку путь к саду открыт,
Сердце моё не найдёт покоя в иной тени, ведь увидело оно.

Джалол:

Дар офтоб сӯйи ту аз зулф соябон,

Гар лола гардад аз љигари оташины ман.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

В лучах солнца к тебе тень от волос твоих падает,
Если тюльпан расцветёт из моей пылающей души.

Огаъ зи шарм доғи дили худ кунад нишон,
Дар фурќати ту сўхтаам оламе з-оъ.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Со стыдом он скрыл клеймо своего сердца,
В разлуке с тобой я спалил вселенную вздохами.

Ал-оламин:

Бинамой рўйю шуълаи оъам фуруъ нишон,
Бингар балои дил, ки чу дар дида љо кунад.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Лик свой яви, и пламя вздохов моих усмири,
Взгляни на сердечное страдание, что в глазах поселится.

Омин:

Дарди ту дил зи ғусса кушад, нолаву фиғон,
Љомї ба наъли тавсани ту к-он маъи нав аст

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Твоя боль сердце от горя сжимает, стоном и плачем наполняет,
Джами к подкове твоего коня, что словно молодая луна.

Поэт кратко поясняет приведённые выше строки следующим образом: «И разгадка тайны этой газели зависит от более глубокого понимания правил и методов этой науки, и свет моего пера был посвящён этому сочинению, чтобы оно могло быть исполнено настоящим удовольствием и сохранено для красоты ума». В следующем разделе автор формулирует проблему терминологической природы муаммо, определяя его как «слово, подлежащее истолкованию; о значении его можно судить по точности, обусловленной

фиксированным количеством букв». Такое определение подчёркивает не только семантическую цельность термина, но и его метрическую и лингвистическую «весомость», зависящую от исторически сложившейся терминологии, а также от частоты и общего употребления данного слова в корпусе текстов. При этом автор указывает, что характерная для поэтического жанра «течение стиля» — то есть возможность передачи той же семантики в прозаической форме — служит дополнительным подтверждением реалистичности и практической значимости описываемого феномена. Он подчёркивает, что подобные тексты всё чаще создаются во славу правителя Хумаюна и звучат как молитвенные напевы государственного служения.

Завершая трактат, Абдурахман Джоми обращается к духовному измерению жанра: заключительные стихи выводят читателя за пределы формального анализа и посвящены Творцу, подчёркивая сакральный характер изучения муаммо как способа поклонения и средство просвещения «людей знания». Такое окончание подчёркивает, что теоретическое осмысление загадок органично соединяется у автора с религиозно-философской рефлексией.

И в конце книги говорится следующее.

Эй исми ту ганљи ьар тилисме,
Ќонеъ зи ту ьар касе ба исме.
Њам исм туй ва ьам мусаммо,
Ольиз шуда асл аз ин муаммо

[83, «Мутакассит» рукопис. № 1608/2].

О имя твоё, клад всех таинств,
Доволен тобой каждый, кто лишь именем зовётся.
Ты имя сам и называемый сам,
Суть бессильна перед этой загадкой.

Поэт полагает, что специфический смысл термина «субъект» выявляется через сложную систему символических отсылок и аллюзий к имени Усамы.

Такая приёмная стратегия направлена на создание эмоционально-насыщенного коннотативного поля, которое отвечает «изысканным вкусам» непосредственных адресатов текста – лиц, обладающих достаточной культурной компетенцией для улавливания тонких смысловых нюансов. В данном контексте символика имени Усамы выступает не просто как декоративный литературный приём, но и как семантический маркер, усиливающий восприятие исследуемого явления в рамках авторской концепции.

Согласно концепции Джами Назими, проблема муаммо может быть соотнесена с двумя основными аспектами. Первый аспект касается анализа муаммы, построенной на существительном, которое в данном случае выступает в роли субстанции и обладает признаками «формы» как с точки зрения представления, так и с точки зрения временной задержки смысла.

Абдурахман Джами дополняет эту схему, выделяя три типа «действий» в рамках проблемного исследования: во-первых, образовательные действия, нацеленные на раскрытие субстанциональной стороны муаммы; во-вторых, действия улучшения, фокусированные на формальных превращениях текста; и, наконец, нейтральные действия, не обладающие ни явной содержательной, ни формальной спецификой. Последние он обозначает как «работу» вообще, подчёркивая их универсальный характер.

Внутри каждого из названных типов можно выделить четыре операциональных приёма: критика, анализ, сочинение и преобразование. Так, при критическом подходе внимание сосредотачивается на отдельных буквах исследуемого слова, которым придаётся специальное значение или роль. Например, первая и последняя буквы могут быть интерпретированы как начало и конец замысла, «лицо» и «корона» — как внешняя форма и высший смысл, а «губы», «голова» и «карман» — как символы речи, мысли и сокрытого содержания. В таком ключе «критика» становится средством «присвоения» буквенного материала определённым семантическим функциям.

Таким образом, Джами предлагает комплексную методику интерпретации муаммо, в которой сочетаются семантическая (субстанциональная) и формальная (метрическая и графическая) аналитика, а также приёмы творческого преобразования текста, позволяющие рассматривать загадку как динамическое единство содержания и формы.

Как в *муаммо* на имя Шамса:

Гар даст диъад ба поят афкандани сар,
Ба исми сар сарварони хуршедафсар.

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Когда судьба позволит мне пасть к твоим ногам,
Я стану главой предводителей, чьи венцы подобны солнцу.

Во имя Шуджи:

Чун зи шаб ба исми шуд омад, шакли болояш ба чашм.
Рехтам сад гавъари сероб дар пояш ба чашм,
Ва чунонки дар исми Бобур ва Баъодур:
Ёфт Љомї чун дари майхонаро бо ў бигў,
Дарди бода муттасил ба исоф бин ва онро билў

[83, «Мутавасит» рукопис. № 1608/2].

Лишь ночь с именем явилась, облик высокий предстал моим очам,
Я просыпал из очей моих сотни жемчужин обильных к её стопам.
И подобно тому, что в именах Бабура и Баходура:
Джами дверь таверны отыскал, так поведай ему,
Боль вина постоянно соизмеряй и ищи её.

В заключительных замечаниях Джами подчёркивает, что лексема «садаф» («жемчужина») выступает в роли существительного, которое в сочетании с метафорическим термином мгновенно воспринимается читателем как образное и постигается через буквальный перенос значения. В

исследуемом газеле это слово сегментируется на три морфологические единицы, отражающие особенности его фонетической реализации.

По данным автора, слово «мафтуха» этимологически восходит к корню «кадаби» («власть»), который лежит в основе имени «Навои». Семантика же имени «ариф» реконструируется через анализ его первой графемы (мусаммо-баст) с последующим добавлением «йор-эст», связанного либо с характеристикой буквы «итси», либо с буквой «ро» и предшествующей ей «хатма» («мусаммо-мим»); такой приём указывает на авторское понимание намерения как устремлённости к достижению цели.

Другой трактат, озаглавленный «Муаммой асғар», принадлежит Абдурахману Джамисту и также находится в той же копии, указанной выше под номером 1010/III. Трактат указан в каталоге или списке книг под названием «Рисалат-ас-сагир фи аксами а'мал-иль-уннамл». Трактат находится в этом сборнике на листах 145б-146б. Год написания трактата приходится на 1260-1844 годы нашей эры. Обложка выполнена из зеленого лакированного картона, с полями, рамками и вкладышем. Его размер 25,4 - 14,5. Размер текста 17,5 x 8. Внутри свитков указано имя автора – Мирза Абдулла (1267 г. хиджры – 1851 г. н.э.). Бумага восточная, почерк насалик. У него есть границы и только одна строка. Год жизни поэта указан в библиографии как 890/1485. Данная работа состоит из 44 муаммо. Начинается он такими строками:

Чу аз ӯамду таъият ёфтӣ ком,
Бидон, эй дар муаммо толиби ном.
Ки аъмоли муаммой се қисм аст,
Ки ӯар як ганҷи асморо тилисм аст.
Яке аъмоли таъсилӣ, ки аз вай.
Ба таъсили ӯуруф орад хирад пай.
Дуюм онӯ, ки такмилӣ ба сурат,
Бувад соъибмуамморо зарурат.
Севум аъмоли тасъилӣ, ки доно,

Зи вай гардад бар он бо́кӣ тавоно...
Ки суфти алмос нуки килк ко́мӣ.
Чу файзи кудс омад лӯи ту беъ,
Набошад гар кунандаш файзи таърих.
Ба ташрифи кабуд аз зинда бодо,
Бар арбоби карам фархунда бодо

[78, Муаммои асгар1010/III.] (Шаволи 1265).

Познав вкус хвалы и благословений,
Знай, о искатель имени в тайне,
Что деяния тайные в три разряда входят,
И каждый есть талисман к сокровищнице имён.
Одни - деяния обучения, благодаря коим
Разум следует за стижением букв.
Вторые - те, что совершенны по образу,
Необходимость для разгадавшего тайну.
Третьи - деяния облегчения, что мудрого
Делают способным в остальном...
Что острие пера Ками - алмазное жало.
Когда священный дар придёт, твоё место лучше,
Пусть не будет благодати от истории, если она не сотворит его.
С величавым приходом синевы «да здравствует»,
Пусть будет благословенным для благородных!

Другой трактат А. Книга под названием «Тайна Вселенной» находится в сокровищнице имени А. Мирзоева Национальной академии наук Таджикистана, достояние Центра НИАТ, сохранившиеся рукописи. Обложка книги выполнена из картона и расписана моши. Обложка украшена оранжевыми, красными и золотыми цепочками, а сама обложка выполнена из красной кожи. Книга состоит из 5 страниц и 90 муаммо. Стил ь письма — насталик хоно, тип бумаги — хоканди. Текст не выглядит перевёрнутым из-за рекурсии. Листья покрыты пятнами. Этот трактат находится на страницах

59б–69а данной книги. На полях страниц 61а, 69а, 60б, 69б имеются заметки. Рукопись была написана примерно в XIX веке. Размер копии 26,7х15 см, толщина копии 4 см. Размер текста копии 17х9см. Текст состоит из 10 страниц. Первая страница книги начинается следующим образом:

Начало правления шейха-уль-ислама Сахибуллы в Риме пришлось на месяц Раджаб-уль-Марджаб пятьсот одиннадцатого года, а его смерть наступила во вторник, четвёртого числа месяца Зуль-Хиджа, пятьсот девяносто три года назад, а его благословенная продолжительность жизни составила восемьдесят два года. И от Ферганской области до Самарканда, в месяце Шаабан в пятьсот шестидесятом году, и согласно традиции, продолжительность его жизни была десять лет, и его прозвище было Бурхан ад-Дин, и его имя было Али, и его родословная была связана с религией, Шейх-уль-Ислам Бурхан ад-Дин Али ибн Аби Бакр Мухаммад ибн Абдуррахман ибн Касим ибн Мухаммад ибн Аби Бакр Сиддик, да будет доволен им Аллах.

Чу аз њамду бахт ёфтї ком,
Бадонї дар муаммо толиби ном.
Ки аъмоли муаммой се қисмат аст,
Ки њар як ганљи асморо тилисм аст.
Яке аъмоли таъсили, ки аз вай.
Ба таъсили њуруф орад хирад пай.
Дуюм онњо, ки дар такмили ба сурат,
Бувад соњибмуамморо зарурат.
Сеюм аъмоли тасњилї,ки доно,
Зи вай гардад бар он боќи тавоно.
Нахуст аз қисми таъсия тасњилї суханрон,
Рўй гардад ду қисми дигар осон.
Бувад он интиқод он гоњ таълил,
Пас аз таълил дон таркиби табдил.
Чи бошад интиқодан дар иборат,
Ба љузви лафзњо кардан ишорат

Познав сладость хвалы и благоволения судьбы,
Знай, о искатель имени в таинстве:
Что деяния тайные в три раздела входят,
И каждый есть талисман к сокровищнице имён.
Одни - деяния постижения, что приводят разум
К овладению буквами.
Вторые - те, что в совершенстве по форме,
Необходимость для обладателя загадки.
Третьи - деяния облегчения, что мудрого
Делают могущественным в остальном.
Сперва, начав с облегчающих речей,
Две другие части станут простыми.
Будет затем критика, а потом анализ,
После анализа постигни состав преобразования.
Что есть критика в выражении? Лишь указание на части слов.

Еще один проблемный трактат под названием «Трактат о сагири» находится в сборнике трактатов под номером 1970\IV. Этот трактат принадлежит Абдуррахману Джоми и начинается на странице 22а и заканчивается на странице 40а в сборнике. На полях книги есть записи – ответы на *муаммо*. Копия не идеальна.

Книга в порванном состоянии, и по почерку ясно, что его секретарем был Мулла Мухаммад Катакургани. Трактат был написан в 1329 году по хиджре (1911 году н. э.) и состоит из 324 муаммы. Начало текста начинается с такой проблемы.

Шоҳ султон Ҳусайни волоҷонъ
То абад бод дар паноҳи Алоҳ

[81, Муаммой асгар № 1970\IV].

Правитель Султан Хусейн, чье величие беспредельно,
Пусть навечно пребудет под защитой Всевышнего!

Первая страница книги начинается следующим образом:

Эй исми ту ганљи њар тилисме,

Ќонеъ зи ту њар касе ба исме.

Њам исм туй ва њам мусаммо,

Ольиз шуда асл аз ин муаммо.

[81, Муаммои асгар № 1970\IV].

О имя твоё, клад всех таинств,

Всяк довольствуется тобой, лишь именем одним.

Ты - имя сам, и тот, кто назван, тоже

Ты, основа бессильна перед этой загадкой.

Джами в своем трактате объяснил данный муаммо следующим образом:

«*Муаммо* – это слово, которое относится к существительному посредством символа и намёка, знака, который следует звуковым моделям прямых значений». Решатель *муаммо* вынужден сделать одно из двух: выучить букву существительного, которая связана с местоположением субстанции, а одна из них – это ее порядок с точки зрения представления и задержки, который связан с формой.

В корпусе исследований, посвящённых жанру муаммо - преимущественно стихотворной, выделяются три основополагающих категории произведений. Данная классификация, основанная на функциональном предназначении и структурных особенностях этого интеллектуального жанра, популярного в классической персидской, тюркской и арабской поэзии. Согласно данной группировке муааммо бывают следующих видов:

Дидактические муаммо (перс. تعلیمی - *таълимӣ*) представляют собой разновидности загадок, характеризующиеся дидактической функциональной основной. Эти *муаммо* направлены на изучение и демонстрацию свойств объекта загадки, то есть на освоение правил и принципов построения и разгадывания криптограмм. Они служат в качестве упражнений для развития

навыков, необходимых для понимания более сложных форм жанра, и могут быть охарактеризованы как учебные или инструктивные работы;

Перфективные муаммо (перс. تکمیلی - *такмилӣ*) – это разряд загадок, ориентированные на «совершенствование формы». В этих *муаммо* акцент смещается с чисто образовательной задачей на достижение высокого художественного и эстетического уровня. Авторы таких *муаммо*, уже владеющие основными техниками, стремятся к созданию оригинальных, изящных и сложных загадок, демонстрируя виртуозное владение поэтическим языком и техниками шифрования. Этот разновидность *муаммо* произведения являются эталонами жанра и способствуют его развитию и обогащению;

Фасилитативные муаммо (перс. تسهیلی - *тасхилӣ*) разновидность более многоаспектной категории *муаммо*, которая включает в себя общие или вспомогательные (фасилитативные) загадки. Их отличительная черта заключается в том, что они не обладают самостоятельной материальной или образной завершенностью. Ценность таких муаммо состоит в их роли как инструмента, содействующего другим интеллектуальным операциям, таким как обучение или познание. Они представляют собой не столько самоцель, сколько средство для оттачивания аналитических способностей.

Вспомогательные приёмы в муаммо, способствующие разгадке, подразделяются на четыре основных типа. Эти методы основаны на криптографических указаниях на буквы или части зашифрованного слова.

При прямом указании на буквы используются определённые слова или выражения для обозначения конкретных букв искомого слова. Например, в классической традиции для указания на первую букву слова могла использоваться формула «фи-аль-джумла» (ар. في الجملة), что буквально переводится как «в общем», «в совокупности», но в данном контексте приобретает терминологическое значение «взятое из целого слова».

При указании на положение букв применяются термины, обозначающие начало, середину или конец слова. К примеру, для обозначения последней части или последних букв слова могли использоваться такие персидские и

арабские лексемы, как «ахир» (آخر - конец), «хад» (حد - предел), «нихаят» (نهایت - окончание), «даман» (دامن - подол, край), «пайан» (پایان - конец).

При символическом указании используются метафоры и символика, ассоциирующихся с определёнными буквами или их начертанием. Например, слова «лаб» (لب - губы) или «дахан» (دهن - рот) могли указывать на букву «мим» (م), имеющую округлое начертание. Подобным образом, «сар» (سر - голова) или «точ» (تاج - корона) могли символизировать начальные буквы слова.

При двойном значении и омонимии используются несколько значений слов, одно из которых является ключом к разгадке. В приведённом примере выражение «... расстояние – это два значения этого слова, как в названии Шамса» может указывать на то, что зашифрованное слово (вероятно, имя «Шамс» - شمس) должно быть разгадано через анализ его компонентов или через омонимические связи входящих в него букв.

Таким образом, представленная систематизация раскрывает *муаммо* не просто как жанр загадки, а как сложную интеллектуальную систему с собственной теорией, методологией и дидактическими практиками. Классификация на учебные, перфективные и фасилитативные типы позволяет структурировать корпус этих произведений и глубже понять цели, которые преследовали их авторы – от обучения основам до создания шедевров поэтического искусства.

Гар даст диъад ба поят афкандани сар,
Бе исми сар сарварони хуршед афсар.
Ва чунонки дар исми Бобур ва Баъодур
Ёфт Љомӣ чун дари майхонаро бо ў бигў

[81, Муаммои асгар № 1970\IV].

Коль выпадет шанс пасть к стопам твоим главою,
Без имени главы - предводители с венцами солнца.
И как в имени Бабура и Баходура,
Нашёл Джами, когда дверь таверны с ним отворил.

Другой трактат Абдурахмона Джоми под названием «Муаммой сағир» включён в тот же сборник под номером 647/III. В этом сборнике трактаты разделены на разделы. Трактат «Муаммой сағир» начинается на странице 62б и заканчивается на странице 85а. В этом сборнике трактаты разделены на разделы. Трактат «муаммой сағир» начинается на странице 62б и заканчивается на странице 85а. Год составления трактата – 1005г. хиджры – 1596 года н.э. Автор диссертации – Мухаммад Юсуф. Автор обложки – Мухаммед Салех. Он состоит из 247 головоломок.

Первая страница этой рукописи начинается следующими строками:

Ба номи он ки зоти ў зи асмо,
Бувад пайдо чу асмо аз муаммо.
Муаммоест олам, к-он чи хоњї,
Дар ў пайдост асмой илоњї.
Бале, пайдост њар исме зи олам,
Вале аз зоти Ањмад Исми аъзам.
Саломуллоњ, вањњоб-ул-атоё,
Алайњи в-олињи хайр-ул-бароё

[82, Муаммой асгар " № 647/3].

Именем того, чей лик сквозь имена виден,
Как имена из тайны являются.
Мир - загадка, и в нём всё, что ищешь,
Имена Божьи себя являют.
Да, каждое имя в мире явлено,
Но из сущности Ахмада - имя величайшее.
Мир и милость Аллаха, даритель всех щедрот,
Пусть будут на нём и на роде его, на лучших из творений.

Но тогда это краткое объяснение правил задачи, причина его редактирования в том, что в этом случае была прочитана газель, и драгоценный камень был отшлифован в алмаз мысли, его содержание – на пути очищения и имени Всевышнего и молитве благословенного конца света

творения и света людей знания и видения, в глубинах славы и величия, в башне величия и государства.

Рубаи:

Шоње, ки њумои њиммати ман мању сол,

Мезад ба њавои мидњати ў пару бол.

Лекин шуд аз андешаи он льоњу љалол,

Љон беҳуду акл волаю нотиќа лол.

[82, Муаммои асгар " № 647/3].

Правитель, чьей славы Хумо моих дум,

Из года в год в хвале его крылья свои распускал.

Однако от одной мысли о том величии и красоте,

Душа лишилась чувств, разум изумлён, а речь безмолвна.

И во имя султана Хусейна:

Рўзе, ки зи мењр ояд он мањ ба баѓал,

Ѓалтон шавад ашкам, ки ба хун гашт бадал.

Дар шакли парї чу бинам ўро пайдо,

Аз макри раќиби девсират чи халал

[82, Муаммои асгар " № 647/3].

В тот день, когда Луна та с любовью придёт в объятья,

Слёзы мои прольются, кровью став багровой.

Когда увижу её, подобную фее, явившейся взору,

Что за ущерб от козней врага, чей нрав демоничен?

«Рисолаи муаммои саѓир» А. В этом же комплексе расположена мечеть под номером 647/IV. «Рисолаи муаммои саѓир» А. В этом же комплексе расположена мечеть под номером 647/IV.

Њар ки омад бар дари бозори ин куњнасарой,

Њамаро роњ њамин аст, чи шоњу, чи гадой.

Суруди ќофилаи умр ба навъе, ки зи дур,

Њам намеояд аз ин бод ба овори дарой

[79, Муаммой асгар " № 647/4].

Всяк, кто пришёл к воротам базара сей старой обители,

Всем путь один, будь то царь, будь то нищий.

Песнь каравана жизни такова, что издалека

Не слышен звук её с этим ветром, колоколов не донести.

Исследование показывает, что в каждом трактате Абдурахмона Джоми, помимо решения *муаммо*, даётся также информация о литературных жанрах, изложенная собственными словами поэта. Это говорит о том, что ученый XV века Нуриддин Абдурахмон Джами был искусен в решении *муаммо*.

3.3.3. Трактат «Муфрадат» Алишери Навои

Алишер Навои представляет собой одну из ключевых фигур в истории мировой литературы. Являясь выдающимся поэтом, мыслителем и гуманистом, он оставил после себя фундаментальное литературное наследие. На протяжении веков его творчество оказывало определяющее воздействие на литературные процессы и эволюцию интеллектуальной мысли в культурном пространстве Средней Азии и Ближнего Востока. В частности, наследие Навои послужило основой для развития узбекского литературного языка и литературы в течение последних пяти столетий.

Творческое наследие Алишера Навои оказало системообразующее влияние на последующее развитие узбекской литературы, служа основополагающим источником и художественным ориентиром для всех последующих поколений литераторов. Корпус его произведений отличается значительным объемом и жанровым разнообразием. Он включает в себя обширный лирический свод, состоящий из четырех диванов под общим названием «Хазаин-ул-маъани» («Сокровищница мыслей»), монументальный цикл из пяти поэм («Хамса»), диван на персидском языке, известный под

тахаллусом Фани, а также прозаический труд – тазкире «Маджалис-ун-нафаис» («Собрание изысканных») [45, 60].

Следует отметить, что «Диван» Навои был дважды издан в Тегеране (Иран) благодаря усилиям учителя Али Асгари Хикмата. Кроме того, «Маджалис-ун-нафаис» Навои, включающий 458 поэтов, был опубликован в Иране с переводом персидских версий Мевланы Фахри под названием «Латафатнаме» и его переводом «Маджалис-ун-нафаис» Хакимшаха Казвини.

Становление научной и творческой личности Алишера Навои происходило в высокоинтеллектуальной среде. Получив начальные знания в области астрономии, он с ранних лет демонстрировал феноменальные способности к освоению литературного материала: в четырёхлетнем возрасте им было выучено наизусть произведение Касима Анвара, а к моменту начала школьного обучения — полностью освоена дидактическая поэма «Мантик-ут-Таир» Фаридаддина Аттара. Его незаурядный талант был отмечен поэтом Мауланой Лутфи.

Ранний этап его карьеры связан со службой при дворе правителя Хорасана Абу-л-Касима Бабура, под патронажем которого Навои находился до 1456 года. Смерть патрона в Мешхеде и последующие политические изменения в Герате, где престол занял султан Абу Саид, враждебно настроенный к Навои, вынудили его покинуть Герат.

Ключевым этапом в формировании мировоззрения и оттачивании языка поэта стал самаркандский период, начавшийся в 1477 году с целью продолжения образования. Научная атмосфера Самарканда, центра передовой мысли того времени, где функционировала обсерватория Улугбека, оказала на него значительное влияние. Важную роль в его интеллектуальном росте сыграли двухлетнее обучение у Фазлуллоха Абулайса, общение с такими учёными, как Алои Шами и Ходжа Юсуф Андиджони, а также участие в научных диспутах.

Благодаря своей литературной и государственной деятельности, Алишер Навои еще при жизни приобрёл статус авторитетного учёного и

государственного деятеля, чья известность распространилась далеко за пределы Хорасана и Мавераннахра, охватывая Ирак, Персию и Османскую империю.

В то же время он владел большим количеством земли и имущества, все из которых он посвятил делу знаний, просвещения, процветания королевства и народа, а также благотворительности. Навои установил за счёт собственных средств жалованье для студентов и молодых людей, имеющих научный талант. Он дал дома и места для проживания людям науки и искусства. Он построил 370 зданий и сооружений, включая медресе, больницы, мосты и дороги. Развитие благословенного окна под руководством Навои, внутригородского моста, предмостного укрепления, городского пруда, ручья и пруда на дороге Акына, а также караван-сарая на дороге Шибергон и Акча, который находится по левую сторону от главной магистрали, можно приписать Навои. В доме Ихласия Навои каждый день раздавал еду более чем тысяче нуждающихся, бедных и сирот. Ежегодно бедным и сиротам передавалось около двух тысяч предметов одежды, обуви и одеял. В Мешхеде он построил Дар-уль-Хифази в парке Имама Резы и открыл рядом с ним столовую для сирот. В 1481 году он пожертвовал все свое богатство. Часть средств от фонда распределялась между образовательными учреждениями, сиротами и бедными и, соответственно, направлялась на развитие науки, образования и искусства. В Герате, благодаря усилиям Навои, были основаны известные школы и монастыри, такие как: Ихласия, Шафания и Низамия, в которых работали известные учёные. Создано множество трудов по математике, астрономии, геометрии, логике, юриспруденции, исламским теоретическим наукам и другим работам.

Историк Хандамир в своём труде «Макарим-ул-Ахлак» упоминает десятки писателей, учёных и исследователей, которые осуществляли научную и литературную деятельность при материальной и моральной поддержке Амира Алишера Навои [50,90].

Ин нусха, ки шуд ба юмни саъй ту тамом,

Маъбуби табоеи хавос асту авом.

Дар фанни муаммо зи машоъири киром,

Кас чун ту надидам, ки бурун орад ном [50, 91].

Сей труд, что завершён твоим усердием,

Полюбили и избранные, и простой люд.

В искусстве загадок, среди славных мастеров,

Никто, как ты, не проявил так имя.

В этой работе Алишер Навои рассматривает вопрос решения *муаммо* и формулы, используемые в её контексте.

Номаи фатъ аст зи номи қадим.

Таъмия дар исми мусаммост ин,

Аллаҳ, Аллаҳ, чи муаммост ин [50, 91]

Грамота победы от имени древнего.

Это завершение в имени того, кто назван.

Аллах, Аллах, что за великая тайна сия!

Автор неоднократно подчёркивает, что данный период ознаменовался значительным расцветом *муаммо* как научной дисциплины, что привело к её широкому распространению и повышенному интересу со стороны исследователей. Отмечается, что сложность и глубина предмета, а также потенциальная неясность для начинающих исследователей, потребовали создания специализированных методологических подходов.

В ответ на эти вызовы, мыслитель разработал лаконичный трактат «Муфрадат». В данном труде Навои стремился всесторонне разъяснять различные аспекты каждого правила *муаммо*, акцентируя внимание на ясности и точности изложения. Важно отметить, что автор сознательно избегал излишних литературных приемов, сосредоточившись на строгой академической интерпретации. Кроме того, Навои исключил из рассмотрения

любые правила, не имеющие непосредственного отношения к обсуждаемой проблеме, обеспечивая тем самым сфокусированность и релевантность анализа.

При условии отсутствия непосредственного участия и подтверждённых эмпирических данных, за исключением единичных случаев, комментарии автора демонстрируют объективность, лишённую предвзятости. Отсутствует строгая систематизация в отборе данных.

Алишер Навои, хотя и признавал лаконичность данного произведения, не считал его достаточным для включения в канонический корпус текстов, не считая уместным проявление чрезмерной скромности в отношении собственных трудов. Тем не менее, с педагогической точки зрения, он отмечал потенциальную пользу данного материала для обучения детей грамоте.

"Персидский словарь" Алишера Навои содержит 245 головоломок (*лугаз*), написанных на тюркском языке, которые также служат примерами жанра *муаммы*. Им было создано 46 стихотворений в честь Шейбани-хана и 54 стихотворения в честь Бабура на тюркском языке, а также одно на персидском языке в жанре *муаммы*. В упомянутом диване также обнаружено 9 *лугаз*.

Исследователями был проведен значительный анализ становления жанра *муаммо* в таджикской литературе. Литературоведы полагают, что жанр головоломки, наряду с другими жанрами, интегрировался в таджикскую литературу в XIII-XIV веках. Л. Зохидов подтверждает, что первая *муаммо* на тюркском языке была написана Алишером Навои.

Лугазы Алишера Навои посвящены таким темам, как Баба Шейх, свеча, микроза, моль, тиргаз, движущийся трон, верблюд, корабль и другие. Его *муаммо* охватывают темы Довуд, Анис, Яри, Бобур, одам, бобо, Амин, Хамза, ифтихор, зирак и другие. Очевидно, что Алишер Навои продемонстрировал высокий уровень мастерства в создании произведений этих двух жанров.

Лугазы характеризуются большей развернутостью и полнотой по сравнению с *муаммо*. В них поэт детально и поэтически описывает сущность

предметов, при этом напрямую называя их. Сложность и утонченность поэтического языка порой значительно затрудняют интерпретацию и дешифровку его *лугазов*. Для примера приводим несколько *лугазов* на слово *верблюды*.

Он чист, ки хокро ба каф мола кашад,
Чун хеш се-чорро зи дунбола кашад.
Гарчи бошад чу пири сесадсола ба ҳилм,
Лекин ӯар сӯ-ш тифли даъсола кашад [50, 415].

Что это, что землю в ладонях мнёт и тянет,
И трёх-четырёх за собой увлекает?
Хоть он стар, как трёхсотлетний мудрец,
Всюду же его десятилетний ребёнок ведёт

Лугаз Алишера Навои написаны простым и понятным языком, в них в основном излагаются объекты смысла изречения, а читатель должен обращать внимание на *лугаз*, чтобы расшифровать их смысл. Поэт создал *лугаз шамъ* «свеча» красиво и естественно следующим образом:

Чист он нахле, ки баргаш нест, аммо ӯаст гул,
Лек он гулро бувад андар назар андому барг.
Гарчи набвад абр, лекин абрсон шуд катрарез,
Катра аз вай чун ӯудо афтод, бандад чун тагарг.
Њам кушанду ӯам бимирад, турфа бошад, лек он-к,
Куштанаи набвад зи катлу мурданаи набвад зи марг [50, 414].

Что это за росток, что безлистный, но цветок имеет,
И этот цветок на вид имеет форму и лист?
Хоть он не туча, но капает, словно туча,
И капля, что от него отделяется, застывает, как град.
Он и убивает, и умирает - это странно,
Но его убийство не от смерти, и его смерть не от гибели.

Муаммо в этом смысле также считается разновидностью красноречия или загадки, известной в классической поэзии с XIII века, а в XV веке благодаря Мавлане Абдуррахману Джами и Амиру Алишеру Навои она стала очень популярной.

В данном исследовании рассматривается педагогическое влияние Мавланы Джами на Алишера Навои в области решения *муаммо*, основанное на анализе «Второго трактата о *муаммо*» Навои. Усвоение данного методологического подхода позволило Навои значительно усовершенствовать свои аналитические и интерпретационные способности, достигнув высокого уровня мастерства в дешифровке интеллектуальных головоломок.

Количественный анализ «Персидского дивана» выявил наличие около 300 *муаммо*. Однако данная цифра не является исчерпывающей, поскольку некоторые из *муаммо*, авторство которых приписывается Навои, также присутствуют в коллекциях, используемых Мастером Садриддином Айни, но отсутствуют в упомянутом диване. Например, *муамма*, содержащая имена Сафи и Бадр, упоминается поэтом и цитируется Устодом Садриддином Айни в его трактате. Тем не менее, данная *муамма* не была обнаружена в персидско-таджикском диване Зулисонайна. Текст указанной *муаммо*:

Льонфазо чун нафаси Исо шуд,
Аз сабо ӯар чӣ бар он дар бигузашт [50, 420].

Душевно живительным, словно дыхание Исы, он стал,
Всё, что утренняя заря той двери коснулась.

Название Сафи произошло от этой проблемы. То же значение «дар» в арабском языке заменяется на «фи», в результате чего получается «Сафи», а другое дело, что имя «Бадр» в этом *маммо* не упоминается. То есть, если любую букву из слова «саба», например букву «б», изменить на «дар», то образуется имя «Бадр».

Решение таких *муаммо* конечно же, основано на арабском алфавите, что достигается при наличии всесторонних знаний арабского и персидского

языков. Другим примером является персидско-таджикская проблема Алишера Навои - *муаммо* «Человек»:

Хубе, ки ба маъмаъи бутон ӯзир гашт,
Дар сар ӯаваси дилбарияш зоъир гашт.
Чун даъвии маъвашикунон ӯониби ту,
Омад, ба сараш ӯар он чӣ буд охир шуд [50, 419].

Прекрасная, что в собрании красавиц явилась,
В её помыслах страсть к обольщению проявилась.
Когда же к тебе притязание луноликих красавиц пришло,
Всё, что было у неё на уме, наконец, завершилось.

Здесь мы сосредоточимся на слове «Омад», и если мы заменим букву «Мим» на букву «дол» и переместим её в конец слова, то получим имя «Одам». *Муаммо* «Ифтихор»:

Дил туро ӯъяд сӯйи гулзорӯ,
Барӯна афтад миёни хорӯ [50, 420].

Сердце моё стремится к тебе в сады,
И падает оно нагим посреди колючек.

Муаммо «Санам»:

То об шуда дил аз ӯами симбарест,
Дар гӯшаи чашмам зи ташаррун асарест [50, 425].

Покуда сердце тает от горя по среброгрудой,
В уголке глаза моего след унижения виден.

Следует сказать, что подобные *муаммо*, помимо отсутствия интересного содержания, лишены еще и социальной значимости и служат лишь для оттачивания ума. Еще в XV веке взятие было одним из условий решения *муаммы*.

Баба Шейхи:

Чи маѣмисол бувад он ки дар латофат нест,
Чунон ки набвадаш аз маѣвашони даѣр мисол.
Агар чи омада дар исми љинси ѣ таѣнис,
Мураккаб аст, вале номаш аз ду исми рильол.
Бувад, аљиб, ки чун зод бошад обастан,
Њазор дар шикамаш бештар ниѣон з-афтол.
Ба шакли ѣ набувад з-он яке, вале бошад
Чу тавѣамон ѣама бо ѣам шабеѣ дар ашкол.
Аљибтар ин ки аз он ѣар яке тавонад зод,
Фузун зи даѣ чу падар, гар бипарварі як сол [50,425].

Что за лунолика, что в изяществе не имеет себе подобных,
Так что нет равных ей среди луноликих красавиц мира?
Хотя в названии её рода присутствует женский признак,
Она сложна, но имя её состоит из двух мужских имён.
Удивительно, что родившись, она беременна,
Более тысячи [потомков] скрыто в её чреве.
По форме она не похожа ни на одного из них, но они
Все подобны ей, как близнецы, по внешности.
Ещё удивительнее, что от каждого из них может родиться,
Более десяти, как отец, если выращивать год.

Муаммо на слово микроз

Чист он к-аш на сар бувад, на даѣон,
Лек ду чашм дораду ду забон.
Чашмѣо муттасил ба љойи пой,
Ду забон ѣам баромада зи миѣн.
На бувад чашмѣо-шро биниш,
На забонѣо-шро маљоли баѣн.
Њаракат ношуда зи љониби чашм,
Набувад љунбиши забон имкон [50, 425].

Что это, у чего нет ни головы, ни уст,
Но два ока есть и два языка?
Глаза прикреплены к нижней части,
Два языка также выходят из середины.
Глаза его не обладают зрением,
Языки его не имеют способности к речи.
Пока нет движения со стороны глаз,
Движение языка невозможно.

Муаммо на слово Бабочка (Павона)

Чист он мурѓ, к-аш ду бол бувад,
Лек дар больо-ш набвад пар.
Ошиќи он гуле, ки бо нахле,
Сарвсон бишкуфад, вале бар сар.
Рўз бошад нињону лекин шаб,
Ояд андар тавоф чун шабпар.
Васли льонбахши гул чу дарёбад,
Аз гули умри ў намонад асар [50, 425].

Что это за птица, что крылья имеет два,
Но на крыльях тех нет перьев?
Влюблённая в тот цветок, что с ростком вместе,
Как кипарис цветёт, но на верхушке.
Днём она невидима, но ночью
Приходит парить, как летучая мышь.
Когда живительное свидание с цветком найдёт,
От цветка жизни её не останется и следа.

Муаммо на слово тиргас

Чист мурѓе, ки несташ пару бол,
Лек минќор њасту гардану тан.

Нарасад Һаргизаш ба Һам минкор,
Нашавад Һам ба худ сару гардан.
Тоиронаш ба панлу аст, аммо
Афканад мурѓњо бaсe ба задан.
Бе пару болу панља Һамчу ў,
Кас надида-ст мурѓи мурѓафкан [50, 425].

Что это за птица, у которой нет крыльев и перьев,
Но клюв есть, и шея, и туловище?
Её клюв никогда не смыкается,
И она сама не станет главой и шеей.
Её полёт - сбоку, но
Она сбивает много птиц, нанося удары.
Без крыльев, перьев и когтей, подобно ей,
Никто не видел птицы, способной сбивать других птиц.

Муаммо на тахти равон

Чист он пайкар, ки чораш поя бошад, чор пой,
Чор дасти дигар андар чор поя устувор.
Пойњо чун тир гардад, пояњо гардад баланд
Пояњо хокї шавад, чун пойњо гардад ќарор.
Дар шикам низаш бувад шахсе, вале он кас на тифл,
З-он ки тифл андар шикам Һаргиз нагардад ошкор.
Чор пояш аслий омад, чор пояш орият,
Лек бе он орият он аслияш н-ояд ба кор.
Љисми ў шуд чору љонаш се, валекин он се шуд,
Ду ба мењнат боркаш в-он як ба роњат комгор [50, 425].

Что это за статуя, чьей опорой служат четыре ноги,
И четыре другие руки на четырёх ногах крепко держатся?
Когда ноги становятся прямыми, а опоры возвышаются,

Опоры становятся земляными, когда ноги приходят в покой.
В его чреве находится кто-то, но он не дитя,
Ибо дитя в чреве никогда не проявляется (видимо).
Его четыре ноги - изначальны, четыре другие - заимствованы,
Но без заимствованных изначальные не будут работать.
Его тело стало четырьмя, а душа - тремя, но те три
Два несут тяжести в трудах, а один - блаженствует в покое.

Муаммо на слово Кема

Чист он хонаи ба бод равон,
К-аш бишуд, низ бод шуд гузарон.
Хишт ё санги об ё худ гил,
Кас накарда ба пайкараш дохил.
Наст бар чўбњо вале на сутун,
Нашт дорад сутуну гўям чун:
Нар сутунаш зи устухону зи пўст,
Лек њар як пайи тањарруки ўст.
Хона аз хоки бенишона кї дид?
Ба сутунњо шуда равона кї дид?
Посутун санг кард соњиби фан,
Посутунњои ў шуд аз оњан.
Пўши он хона њамчу пўшиши нос,
Љинси пўшиданї зи њар альнос.
Шоњ шинад дар ў ба сад тазйин,
Магар ин шуд ба хона шоњнишин.
Бод з-он моили њаво кардаш,
Ки Сулаймони ањд лњо кардаш [50, 426].

Что это за дом, что по ветру летит,
Который исчез, и ветер сам пролетел?
Кирпич ли, камень ли, вода или глина —

Ничто не вошло в его форму.
Он стоит на деревяшках, но не на колоннах,
Имеет восемь опор, но как объяснить:
Каждая его опора из кости и кожи,
И каждая служит его движению.
Кто видел дом из бесследной земли?
Кто видел, что он движется на опорах?
Мастер основание сделал каменным,
Его опоры стали железными.
Покров этого дома, словно покрытие носа,
Тип одеяния из всех видов.
Шах восседает в нём с сотней убранств,
Вероятно, это стало его шахским седалищем.
Ветер сделал его подвижным,
Потому что Саламон своей эпохи сделал его своим домом.

Муаммо на слово Уштур (Верблюд)

Чӣ кӯњест он ки дар ӯайат бувад чун Бесутун, лекин
Равон аст, он агарчи кӯњро натвон равон гуфтан.
Бувад чун Бесутун, аммо ба таъ чораш сутун бинӣ,
Ки ӯар якро аз онӯо пилпоъ метавон гуфтан [50, 426].

Что за гора та, что в облике подобна Бесутуну, но
Движется, хоть гору и нельзя назвать подвижной?
Она словно Бесутун, но в основании её столбы ты узришь,
Каждый из коих можно назвать слоновьей опорой.

Принимая во внимание недостаточное освещение произведений и идей Мир Алишера Навои в современных учебниках по истории таджикской литературы, а также ограниченный объем анализа его персидских произведений, настоящее исследование обосновывает необходимость расширенного представления примеров муаммо авторства Навои. Это

позволит восполнить существующие пробелы и способствовать более полному пониманию его творческого наследия. С этой точки зрения далее мы приводим *муаммо* Алишера Навои на разные собственные имена и некоторые другие существительные.

Муаммо на имя Довуд

Пеши ту агар аён шавад меънати мо,
Бо оби ду чашм оташи фурќати мо.
Шак нест, ки дар дилат асар хоњад кард
Дарди дилу дуди оњи беѓояти мо! [50, 134].

Если пред тобой явится наша мука,
Огнём разлуки, что слёзы из глаз наших тушат.
Нет сомнения, что отразится в сердце твоём
Боль сердца и дым бесконечных вздохов наших!

Муаммо на имя Анис

Дар боѓ чу булбул сифати ќади ту гуфт,
Шамшод ғамин гашту баѓоят ошуфт.
Он дам, ки ќадат льилвакунон рафт ба боѓ,
Шамшод ғамин ба бўстон рух бинухуфт [50, 134].

В саду, когда соловей описал изящество твоего стана,
Самшит огорчился и сильно взволновался.
В тот момент, когда твой стан величаво прошёл по саду,
Самшит, печальный, скрыл своё лицо в саду.

Муаммо на слово Ёрї (Помощь)

Шуд шуълаи он орази некў бинанд,
Дигар сўйи он лаъли сухангў бинанд.
Худро сўзанд дилфигорони фаќир,
В-он гоњ фиреби беъади ў бинанд [50, 134].

Когда сияние того прекрасного лика узрят,
Вновь к тем рубиновым устам, что речь ведут, обратят взор.
Бедняки – страдальцы сами себя сожгут,
И затем обман его безмерный увидят.

Муаммо на имя Бобур

Аъдо, ки тариќи ростї кам бибаранд,
Аз зикри ʔамилу касби он беҳабаранд.
З-аъбоби дилу зоъири онон, ки якест,
Дар ʔўстани номи нек аз сар гузаранд [50,134].

Враги, что редко ступают на путь праведный,
Невежды в поминании прекрасном и его обретении.
Из друзей души и тех, у кого внешнее с внутренним едино,
В поисках доброго имени они преодолеют всё.

Муаммо на имя Багдад

Ишќи ту ба ʔонам оташи ғам афрўхт,
Ѓаʔрат ба дилам сўхтани ʔон омўхт.
Гуфтам бинависам ба ту дарди дили хеш,
Аз нолаи зори ман дили хома бисўхт [50, 134].

Любовь твоя в душе моей огонь печали возжгла,
Разлука научила сердце моё сгорать.
Подумал я: «Опишу тебе скорбь души своей»,
Но от жалобных стонов моих сердце пера сгорело.

Таким образом, Алишер Навои признан ключевой фигурой в мировой литературе, чье многогранное творчество оказало определяющее влияние на формирование и развитие узбекского литературного языка и культуры в Средней Азии и на Ближнем Востоке. Его обширное и жанрово разнообразное

наследие включает в себя лирические диваны, монументальный цикл «Хамса», персидский диван и прозаические труды.

Интеллектуальное становление Навои происходило в высокоразвитой научной среде, где он с ранних лет демонстрировал выдающиеся способности к освоению знаний. Важнейшим этапом в его развитии стал самаркандский период, в течение которого он углублял свои познания в различных науках и участвовал в академических дискуссиях. Благодаря своей деятельности, Навои ещё при жизни получил широкое признание как учёный и государственный деятель. Он активно занимался благотворительностью, направляя значительные средства на поддержку образования, науки и искусства, а также на строительство и развитие инфраструктуры, что подтверждается историческими свидетельствами.

Трактат «Муфрадат» Навои посвящён проблематике решения муаммо, что свидетельствует о его глубоком понимании данной дисциплины. Произведение характеризуется стремлением к ясности и точности изложения правил муаммо, при этом автор сознательно избегает излишних стилистических приёмов, фокусируясь на академической интерпретации. Несмотря на лаконичность, Навои видел в «Муфрадате» значительный педагогический потенциал, особенно для начального обучения.

Анализ творчества Навои выявляет его значительный вклад в развитие жанров муаммо и лугаз. Он является автором первых муаммо на тюркском языке, а его «Персидский диван» содержит значительное количество головоломок. В своих лугазах Навои детально и поэтически описывает предметы, нередко используя сложные метафоры, что требует от читателя глубокого понимания контекста для дешифровки смысла. Муаммо же, хотя и служат для оттачивания ума, в ряде случаев несут менее выраженную социальную или содержательную ценность.

Исследования подтверждают, что Алишер Навои был выдающимся поэтом и учёным своего времени, достигшим высокого мастерства в создании

и решении муаммо и лугаз, что подчёркивает его значимость в истории литературного и интеллектуального развития региона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение лугаз и муаммо имеет высокую научную значимость в контексте анализа как устного народного творчества, так и персидско-таджикской художественной литературы. Актуальность данных исследований обусловлена, прежде всего, недостаточным вниманием, которое уделяется этим литературным жанрам в академической среде.

Муаммо и *лугазы* традиционно привлекают внимание исследователей благодаря своим уникальным характеристикам. Несмотря на определённое сходство, эти два жанра обладают существенными различиями, требующими детального изучения. На основании проведённого исследования нами сформулирован ряд выводов.

В персидском и таджикском литературоведении *лугаз* определяется как самостоятельный литературный жанр и форма поэзии. В контексте устного народного творчества он известен как *чистон* и имеет глубокие исторические корни. *Лугаз* представляет собой сложное и многозначное утверждение, требующее от реципиента аналитического осмысления. Его появление в произведениях персоязычных авторов совпадает с ранними этапами развития таджикско-персидской поэзии. Ключевой характеристикой *лугаза* является его экспрессивная функция, достигаемая посредством описания качеств субъекта или объекта, что оказывает значительное воздействие на когнитивную сферу читателя.

Анализ истоков жанра *лугаз* выявляет разнообразие исследовательских подходов, однако большинство учёных склоняется к гипотезе о его архаичном происхождении, подтверждением чему служит наличие аналогичных форм в текстах Ветхого Завета. Одним из древнейших примеров, сохранившихся до наших дней, является «Трактат Юшти Фарияна и Ахта». В пост-исламской персидской поэзии самый ранний известный образец *лугаза* обнаружен в поэме IX века Фируза Машрики, посвященной стрелам. В таджикско-персидской литературе, начиная с эпохи Рудаки, *лугаз* активно использовался в поэзии. Расцвет *лугаз* в персидско-таджикской литературе приходится на X–

XII века, что свидетельствует о его значительной популярности в данный период.

В XII-XIV веках в персидско-таджикской литературе впервые появились элементы *муаммо*, а позднее были написаны целые произведения этого типа. *Муаммо* отличается некоторыми специфическими чертами, связанными с жанрами речи и истории, с тенденцией к раскрытию конкретного имени или *лугаза* посредством намеков и главным условием его указания является скрытое, нераскрытое имя.

Жанр *муаммо* должно иметь рифму, смысл и иносказательное содержание. *Муаммо* характеризуется своей художественной спецификой, генезисом, связи с другими жанрами, структурой предложения, выражающего загадку, синтаксической особенностью членов предложения, языковым сочетанием, описывающий загадку и другие виды народного устного творчества, и многое другое.

При кодировании *муаммо* с помощью символов и подсказок используются художественные приемы, форма и названия букв алфавита, числовое значение букв, форма цифр, грамматические правила, семантические и лексические особенности слов и т. д.

Популярность *муаммо* и *лугаза* говорит о том, что в Герате нередко были поэтические вечера, на которых обсуждались вопросы, связанные с выбором и устойчивостью правил написания и чтения (декодирования) нового сложного жанра. В это же время появляются первые сборники (диваны), а также научные трактаты, посвящённые данной муамме. Постепенно жанр *муаммо*, в становлении и развитии которого принимали участие выдающиеся мастера поэтического языка (Алишер Навои, Абдурахман Джами, Шарафуддин Али Язди и др.), приобрёл широкую известность и нашел своих поклонников в Индии и Османской Турции.

Изучая историю головоломки и ряд рукописей, стало ясно, что в изучение, теорию и формулирование *муаммо* в XIV-XV вв. большой вклад внесли такие писатели и ученые, как Зиё Табрези, Мирхуссейн Муаммои,

Шарафуддин Али Язди, Мавлана Абдуррахман Джоми, Алишер Навои, Сайфи Бухари, Юсуф Бадеи, Хусейн Нишапури, Мавлана Джалолуддин Маргинани, Шариф Мунаджим, Касим Кохи, Шихабуддин Муаммои, Ниязи Бухари, Мавлана Бадахши, Мавлана Джунуни, Мавлана Кавкаби и другие.

Структурный анализ жанра *муаммо* показал, что разработка этого типа произведений включает 5 этапов: 1) синкретический (смешанный) период – проявление в разных жанрах лугаз, истории и поэтических образов; 2) период разделения – сохранение черт других жанров и принятие названия “муаммо”; 3) период формирования простоты и повышенного внимания к проявлению жестов, направленных на получение одного или нескольких имен; 4) период развития - показывающий гармонию формы и содержания в тексте; 5) период развития – достижения единства формы и содержания.

В жанре *муаммо* могут быть спрятаны имена Бога, имена людей, названия городов и некоторые другие слова. На протяжении всей истории этого жанра создавались и развивались целые сборники на основе стихотворений с разными названиями. В первую группу входят наборы *муаммо*, на которых изображены имена Бога и пророка Мухаммеда. Во вторую группу входят наборы, содержащие *муаммо* с разными собственными именами людей.

Для обозначения ссылки на стихотворения автора в типе *муаммо* использованы первые слова на арабском и персидском языках, Позднее эти слова стали использоваться также в турецком языке и хинди. *Муаммо* существует также в форме метафоры. Многие поэты писали *муаммо* на одном или нескольких языках.

Начиная с «Маджолис-ун-нафаис» Алишера Навои, все создатели тазкиров уделяли особое внимание раскрытию мастерства поэтов в области *муаммо*.

Стихи в жанрах *муаммо* и лугаз посвящены темам любви и романтики, а также нравственно-воспитательным темам. *Муаммо*, как и другие жанры, обладает художественными стандартами, позволяющими в полной мере

отразить литературные идеи поэта. Выявлены разные поэтические формы *муаммо* и *лугаз*, такие как газел, рубай, китъа, касыда и маснави. Также существует проблема, связанная с событием в виде «сообщения» (новости), отправленного конкретному человеку, в «тупиковой» форме, где имя не указывается для проверки знаний читателя.

Таким образом, изучение *лугаза* и *муаммо* позволяет не только глубже понять специфику персидско-таджикской поэтической традиции, но и проследить эволюцию народного устного творчества от древних текстов до классических диванов XV века. Несмотря на их общие корни в аллегорическом и экспрессивном восприятии, *лугаз* и *муаммо* развивались по разным траекториям: первый акцентировал когнитивное воздействие через описательные приёмы, второй – игровую загадочность и кодировку имени. Их архаичное происхождение, доказанное параллелями с текстами Ветхого Завета, и последующий расцвет в эпоху Рудаки, Джами и Навои подчёркивают не только историческую глубину, но и непреходящую актуальность этих жанров. Именно комплексный, междисциплинарный подход к исследованию *лугаза* и *муаммо* способствует восстановлению забытых пластов литературного наследия и обогащению современного филологического дискурса.

Библиография

1. Абдулвасе Джабали. Девон. /Дж. Абдулвасе - Тегеран, 1341 г. – 682 с.
2. Авфи, Мухаммед. Лубабу-ль-альбаб/ М. Авфи. Весна 41. – 2036с.
3. Амир Муиззи. Девон/М.Амир- Тегеран, 1318 г. - 680 с.
4. Амир Хусрав. Девон/Х.Амир - Тегеран, 1343 г. – 1032 с.
5. Амир Хусрави Дехлави. Лейли и Меджнун / Д.А.Хусрав - М: - Наука, 1964. - 340 с.
6. Амъак Бухорои. Девон. /Б.Амъак - Тегеран, 1339 год. - 640 с.
7. Анвар Абеварди. Девон. /А. Анвар - Тегеран, 1337 г. - 840 с.
8. Асириддини Ахсикати. Девон. /А. Асириддини - Тегеран, 1337 г. – 682 с.
9. Атаулла Махмуд Хусейн. - В жидкость/Х.М.Атаулла - Душанбе: Ирфан, 1974. – 370 с.
10. Аттор Нишапури. Девон. - Тегеран, 1339 г. - 800 с.
11. Жилбер Лазар. В этом аяте Всевышний Аллах поведал о том, что в Коране есть много аятов, относящихся к числу аятов/Лазар Жилбер – Тегеран. 1968-11, 1982/1362. – 224 с.
12. Шарифов И..Абдусатторов А. И.Поэзия Рудаки /И.Шарифов, А. Абдусатторов. - Душанбе: Адиб, 2007. - 480 с.
13. Абуабдуллах Джафар ибн Мухаммад Рудаки. Девон. /А.Дж.Рудаки - Тегеран: Береза, 1374. – 142 с.
14. Рудаки Абуабдулла . Девон /Абуабдулла Рудаки. - Алматы, 2007. – 256 с.
15. Рудаки Абуабдулла. Поэзия. /Абуабдулла Рудаки - Душанбе: Адиб, 2007. - 480 с.
16. Абу Касим Хасан ибн Ахмад Унсури. Девон /У.А.К.Х.Ахмад - Тегеран, 1342 г. - 740 с.
16. Абу Талиб. Девон. /Т.Абу - Тегеран, 1320 г. – 882 с.
17. Али ибн Мухаммад.Поэзия/М.Али. Тегеран. 1963 -128. -С. 88.
18. Амиркул Амини. Культура/А.Амиркул Тегеран. С- 3,115.
19. Мухаммад Хусейн Бурхан.Убедительный Аргумент. /Б.Х.Мухаммад ОБСЕ.-1037, 366с.

20. Ватвот Рашидаддин. Магические заклинания и поэзия. /Рашидаддин Ватвот Москва: Наука. 1985. -324с.
21. Сиек Мухаммед Дабир Найдённое сокровище. / Д.М.Сиек - Тегеран: Хуршиди. 1334 – 144с.
22. Гиесуддин Ахмад Балаени. Сурма Сулаймана/Б.А.Гиесуддин Тегеран-1338с.-488с.
23. Гуломризо М. Стили персидской поэзии. /М.Гуломризо - Тегеран: Гулшан, 1377. – 108 с.
24. Деххудо А. Словарь. /Алиасгар Деххудо - Тегеран, 1377 г. - 470 с.
25. Абу Исхак ибн Сина. Великий исламский шариат. /С.А.Исхак - Тегеран, 1385 г. - 597 с.
26. Знание персидского языка и литературы, Дж. 1. - Тегеран, 1384 г. – С. 144-145.
27. Зайниддин Махмуд Восифи. Бадоеъ-ул-вакоеъ. /В.М.Зайниддин Москва.Наука. 1961.228с.
28. Имод Факех.Девон. /Ф.Имод - Тегеран, 1348 г. - 582 с.
29. Камол Исмоил. Девон. /Исмоил Камол- Тегеран, 1348 г. - 740 с.
30. Кабулмухаммад. Семь Кулзум. /Кабулмухаммад. 1080.-С.- 109.
31. Низами Гянджеви.Куллиёт. /Г.Низами - Тегеран, 1462 г. – 1082 с.
32. Мухаммад Аббаси.Куллиёт Саади./А.Мухаммад - Тегеран, 1338 г. - 460 с.
33. Фуруги. Куллиет Саади. /Фуруги - Тегеран.1338г. - 800 с.
34. Катрон Табрези. Девон. /Табрези Катрон - Тегеран, 1333 г. – 380 с.
35. Кавоми Рози. Девон. /Рози Кавоми - Тегеран, 1334 г. – 268 с.
36. Асадии Туси.Персидский словарь. /Т.Асадии - Тегеран, 1360 г. X. – 210 с.
37. Джалалуддин Хумаи. Искусство полового созревания и литературная индустрия.Тегеран.-1334.- 1389с.
38. Масъуди Саъди Салман. Девон. /С.М.Саъди - Тегеран: Великий эмир, 1339. – 757 с.
39. Манучехри Домгони. Девон. /Домгони Манучехри. - Тегеран, 1338. –С.-70-78.
40. Манучехри Домгони. Девон. / Домгони Манучехри .Тегеран. 1358. 400 с.
41. Маджди Хамгард. Персидская культура. /Хамгард Маджди. -1555. С.-138.
42. Шарифов Х «Переводчик-уль-Балога» и «Хадаик-уль-сихр». /Х. Шарифов. - Душанбе: Дониш, 1987. – 144.

43. Муншаоти Хакани. Девон.Гиес-уль-лугот. /Хакани Муншаоти- Тегеран, 1349 г. –С.-44.
45. Мухаммед Король. Культура Анандраджа. - Тегеран.
46. Мухтори Газни. Девон. /Газни Мухтори - Тегеран, 1336 г. - 440 с.
47. Мухаммад ибн Бадр Джоджарми. Мунис ул Ахрор фи дакик ул ашъор - Тегеран. 1337г.- 345 с.
48. Нафиси Сайид. Культура.Нафиси / Сайид Нафиси. - Тегеран: 1382. - 675 с.
49. Навои-Фони. Амир Низомиддин Алишер. Персидский девон. /Фони Навои,Алишер Низомиддин Амир - Душанбе: Дониш, 2021. - 474 с.
50. Низоми Арузи Самарканди. Четыре статьи. /Самарканди Арузи Низоми - Тегеран: Великий эмир, 1344. - 640 с.
51. Хусейн Воизи Кошифи.Бадоеъ-ул-афкор фи саноеъ-ул-ашъор. Душанбе: Хумо. 2006. - 229 с.
52. Рашидаддин Ватвот.Сади волшебства (Ҳадоиқуссеҳр фи дақиқушшеҳр)– М. : Наука, 1985. – 374 с.
53. Рашиди Ватвот. Девон. /Ватвот Рашиди - Тегеран, 1339 г. - 700 с.
54. Ризокулихон Хидоят. Комплекс фуса 5 т. - Тегеран, 1339. С-186-187.
55. Рози Шамсиддин Мухаммад Кайс. Смысл слов поэтов мира – Тегеран. 1338. - 480 с.
56. Рудаки Абуабдуллох.Девон/Абуабдуллох Рудаки - Душанбе: Маориф, 2008. – 614 с.
57. Сайид Хасан Газнави.Девон. - Тегеран, 1328 г. - 480 с.
58. Сайфи Фарғони. Девон. 3 т.. вып. 1-Тегеран, с1341 по 1344 г. – 682с.
59. Салмон Соваджи. Девон. - Тегеран, 1336 г. – 640с.
60. Сайид Али Разави Бахоободи. Хусейн Хасан Пури Олоштизаглавие нетБахоободи Разави Али Сайид. Тегеран 1374, 938с.
61. Сузани Самарканди. Девон.-Самарканди Сузани - Тегеран, 1344 г. - 640 с.
62. Умар Родуени. Переводчик-уль-Балога./Родуёни Умар 1362. глава 99.
63. Усмон Мухтори. Девон. /Мухтори Усмон - Тегеран, 1341 г. – 260 с.
64. Фарухи Систони. Девон. /Систони Фарухи - Тегеран, 1311 г. – 682 с.
65. Словарь таджикского языка, Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 951 С.
66. Фахридини Ироки. Девон. - Тегеран, 1349 г. - 840 с.
67. Словарь персидского языка Амида. Тегеран. 1383. -С- 890.
68. Словарь литературоведение.Душанбе. 1966,216с.
69. Фирдавси, Абулкосим.Шохнома. Т. 2. – Д.: Адиб, 2012. - 480 с.
70. Хайем, Умари. Рубоӣёт / Умари Хайем. - Душанбе: Дониш, 1983. - 99 с.
71. Хайем, Умари. Рубоӣет / Умари Хайем. - Душанбе: Ирфон., 1963. – 205 с.

72. Хокони Шервони. Девон. /Шервони Хокони- Тегеран: Заввор, 1373. – 1085 с.
73. Ходжуи Кирмони. Девон. /Кирмони Ходжуи - Тегеран, 1336 г. - 960 с.
74. Хофизи Шерози. Девон. /Шерози Хофизи. - Тегеран, 1320 г. – 260 с.
75. Хумои Табрези Девон. /Табрези Хумои - Тегеран, 1351 г. – 862 с.
76. Джалолуддин Балхи. Куллиёт Шамс Табрези. - Тегеран: Амир Кабир. 1343. - 680 с.
77. Джами, Абдуррахмон. Осор. В восьми томах. Том 1 / Абдурахман Джами. - Душанбе: Ирфан, 1986. 560с.
78. Джами, Абдуррахман. рукопись» Муаммой асгар «№ 1010 г. р.
79. Джами, Абдуррахман. рукопись» Муаммой асгар " № 647/4
80. Джами, Абдуррахман. рукопись» Муаммой асгар " № 3156 г. РТ
81. Джами, Абдуррахман. рукопись» Муаммой асгар " № 1970/4 гг.
82. Джами, Абдуррахман. рукопись» Муаммой асгар " № 647/3
83. Джами, Абдуррахман. рукопись» Мутавасит " № 1608/2
84. Шамисо, Сирус. Баён ва Маони/. Сирус Шамисо. - Тегеран: Фирдоуси, 1383. – 245 с.
85. Шамисо, Сирус. Анвои адаби. /Сирус Шамисо. - Тегеран: Фирдоуси, 1383. – 245 с.
86. Шарифов Х. Поэты Саманидов. /Х.Шарифов - Душанбе: Адиб, 1999. – 180 с.
88. Энциклопедия таджикской литературы и искусства. Т. 11. - Душанбе: Главная редакция Таджикской Советской Энциклопедии, 1989. – С. 160-161.

II. ИСТОЧНИКИ: НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

89. Абдуллоев А., Саъдиев С. Во второй половине XX века и в начале Х11. персидско-таджикская литература. /Абдуллоев, С. Садиев. - Душанбе: Дониш, 1986. – 262 с.
90. Абдуллоев. Поэзия на арабском языке в Средней Азии и Хорасане в X и начале Х1 вв. /И. Абдуллоев. - Ташкент: Фан, 1984. – 294 с.
91. Айни К. Рудаки и его времени. Сборник статей. /К. Айни - Сталинабад, 1958. – С. 98–111.
92. Айни С. Основоположник Рудаки. Куллиет. Том 11, книга первая. /Садриддин Айни - Душанбе: Государственное издательство Таджикистана, 1963. – С. 129-153.
93. Арабзода Н. Мир идеи и размышления Насира Хусрава / Н. Арабзода. - Душанбе: Надир, 2003. – 172 с.

94. Аълохон Афсахзад Персидско-таджикская литература во второй половине XV века/. Афсахзод Аълохон.-Душанбе. -Ирфон. 1987. -264с.
95. Амир Хусрави Дехлави. Расоил-ул-эджоз /А.Х.Дехлави- - Душанбе: Дониш. 2013- 470с.
96. Баранников А. П. Изобразители среды индийской поэзии / А. П. Баранников. М.Наука. - 1989.-С-86.
97. Барохини Р. Мавлави, сюрреализм. Рамбо и Фервид. /Р.Барохини.Тегеран. Тебрез, -1344 г. – С. 62-71.
98. Барохини Р. Золото в меди /Р. Барохини. - Тегеран: Писатель, 1371. – 482 с.
99. Бахтин М. М. Проблема содержания, материал и формы в словесном художественном творчестве Литературные критические статьи. /М. М. Бахтин – М.: Смешная литература, 1986. – С. 26-89.
100. Мухаммад Гулбун.Весна и персидская литература. Сборник из ста статей Маликушуаро Бахор. /Гулбун Мухаммад - Тегеран, 1351 г. – 408 с.
101. Белинский В. Г. Статьи и рецензии 1841-1844, т. 1 / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 862с.
102. Бертелс Е. Э. Расцвет литературы в X в. История персидско-таджикской литературы. / Е. Э. Бертельс - М.: 1960. – С. 109-168.
103. Бертельс Е. Э. Персидская литература в Бухаре X в. /Е. Э. Бертелс – М.: 1960. – С. 129-188.
104. Бофки Вахши. Мунтахаби ашъор./Вахши Бофки. Душанбе: Дониш, 1979. 202 с.
105. Брагинский И.С. Абдуллох Джафари Рудаки. /С.Брагинский. Душанбе: Эр-Граф, -2009. 157 с.
106. Брагинский.С. О мастерстве Рудаки / И. С. Брагинский // из истории таджикской и персидской литературы. М.: Science, GRVL, 1972. С.173-242.
107. Брагинский.С. Древнеиранские памятники письменности. /И.С. Брагинский //из истории таджикской и персидской литературы. М.: Science, GRVL, 1972. – С. 44-165.
108. Бушмин А. Наука о литературе / А. Бушмин М.: Современник, 1980. 334 с.
109. Вахиди Х.Белый конь солнца /Х.Вахиди. Тегеран: Сикка, 1369 г. С.286-290.
110. Веселовский А. Н. Избранные статьи / А.Н. Веселовский. Л.: ГИХЛ, 1939. 260 с.
111. Веселовский А. Н. историческая поэзия / А.Н. Веселовский. Л.: Гослитиздат, 1940. 358с.
112. Винокур Г.А. Поэтическая критика. / А. Винокур. М., 1927. 178 с.

113. Ворожейкин З. Н. Исфаганская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время. /З.Н.Ворожейкин.-М.: Наука, 1984. 270 с.
114. Грюнебаум.Э. Понятие плагиата в арабской теории / Грюнебаум г. Э. // основные особенности арабо-мусульманской культуры. М.: Наука, 1981. С.127-156.
115. Гурджи Иброхимзода. Сподвижники арагуруда. Происхождение персидской поэзии / Ибрагимзода Гурджи -М.Наука. - 1924.- 220 с.
- 116.Дармстетер Д.Происхождение персидской поэзии. /Д.Дармстетер.-М.,1924.-220с.
117. Дастгайб А. Рудаки-поэт, обладатель прекрасных качеств поэзии. /А. Дастгайб.Душанбе. Паёми навин, 1943, № 3. - С. 43-54.
118. Дашти, Али. Поэт раньших времен. / Али Дашти. Тегеран, 1340 г. 241 с.
119. Додихудоева Л. Р. Традиция преимущества в творчестве Насира Хусрава и Рудаки / Л. Р. Додихудоева. -Душанбе.Орфон.1990.228с.
120. Жирмунский В.М. Сравнительная литературоведение /В. М. Жирмунский Л.: Наука, 1979. 493 с
121. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика /В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 260 с.
122. Занд М. Шесть веков славы / М. Занд. – М.: Наука, 1964. – 251 с.
123. Зарринкуб, Абдулхусейн. Девон /Абдулхусейн Зарринкуб. - Тегеран: Амир Кабир, 1354. – 404 с.
124. Зарринкуб,Абдулхусайн. Песня о Бухаре. /Абдулхусайн Зарринкуб. //Ягмо.№123.вып.7,1337.-С.289-293.
125. Зарринкуб, Абдулхусейн. Стихи без обмана и вранья. / Абдулхусейн Зарринкуб. - Тегеран, 1342 г. – 210 с.
126. Зарринкуб, Абдулхусейн. Систан / Абдулхусейн Зарринкуб - Тегеран: Джовидон, 1343. – С. 27-37.
127. Зехни Т. Санъати сухан./Т.Зехни. Душанбе: Маориф. 1992. – 304с.
128. Зехни Т. Санъати сухан. /Т.Зехни. - Душанбе: Ирфон, 1978. – 326 с.
129. Зехни Т. Первый поэт.-Абдуллох Рудаки / Зухни Т. - Душанбе: Ирфон. 1984.- С. 7-11.
130. Имом, Насруллох. Панихида персидском литературе. /Насруллох имом.Тегеран.-1369. -488 с.
131. Имом, Насруллах. Учитель поэтов Рудаки. Автобиография. /Насруллох Имом. Тегеран: Джоми. 1378г. 184 с.
132. Камол Худжанди. Диван: в 2-х томах. /Худжанди камол. -Душанбе.-Маориф.- 1987г.-552 с.
133. Ковалев Ю.В. Эдгар Алан По-новелист и поэт. /Ю.В.Ковалев.-Л.Художественная литература.1984.-296с.

134. Краткая литературная энциклопедия. М.: 1969.- С.866-867.
135. Куделин А. Б.Средневековья арабская поэтика (вторая половина XIII-IX веков) / А. Б. Куделин. М.: Наука, 1983. 210 с.
136. Кулизода С. Жизнь и мнение Низоми./С.Кулизода.-Тегеран.-1360.-340с.
137. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы Д. С. Лихачев Л., 1967. 260 с.
138. Лихачев Д.С. Русский стиль, Развития русской литературы X-XVIII вв./ Д. С. Лихачев. // Избранные работы в трех томах, Том 1.-Л.,1967.-С.240-260.
139. Лосев Ф. История античной эстетики. Аристотель и познания классика, т. 4 / А. Ф. Лосев. – М., 1957. – 360 с.
140. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.Аристотель и познания / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 238с.
141. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова / Ю. М. Лотман-М.: Просвещение, 1988. - 240 с.
142. Махмудулликод А. Н. Панихида. / А. Н. Махмудуллакод // завтра, лето.1380 г, № 2 и 3. – С. 80-86.
143. Махджуб М. Хорасанский стиль персидской поэзии - Тегеран, 1345 г. – 749 с.
144. Максудов Б. Поиск и ситуация в произведениях Ироки. /Б.Максудов. - Душанбе: Пайванд. -2009. -555с.
145. Мирзоев А. Абу Абдулла Рудаки. /А. Мирзоев-Сталинабад: Таджикистан, 1958. – 276 с.
146. Мирзоев А. Тринадцать статей (из истории литературы X-X веков персии и таджиков) / А. Мирзоев-Душанбе: Ирфон, 1977. – 288с.
147. Мирзозода Х. Краткий литературный словарь. / Мирзозода Х. - Душанбе: Маориф, 1992. –С. 23
148. Мисхобиддин Нарзикул. Персидско-таджикская литература в XIII-XIV веках. Душанбе. 1998, 112 с.
149. Муин М.Одна лирика Рудаки. /М.Муин. 1338.-Тегеран. вып. 3-4. – С. 73-76.
150. Муллоахмадов М. Панихида X-го века, в / М, Муллоахмадов. // Вечные традиции плодотворного периода литературы. - Душанбе: Дониш, 2008. – С. 142-148.
151. Мусулмониён Р. Теория литературы. /Р.Мусулмониён. - Душанбе: Маориф. 1991. -334с.
152. Мусулмонкулов Р. Теория литературы / Р. Муслмонкулов. – Д.: Ирфон, 1990. - 335 с.
153. Мусулмонкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв. / Р. Мусулмонкулов. – М.: Наука, 1989. - 240 с.

154. Муттаhari М. Мудрость Хофиза. /М.Муттаhari. – Душанбе. Маориф.: 1998. – 128 с.
155. Мухтори К. Лексико-стилистические особенности поэзии Рудаки. /К.Мухтори. - Душанбе: -Деваштич", 2006. - 129 с.
156. Мухаммади Х. Древний из известных персидских поэтов-песнопений. /Х.Мухаммад. Тегеран.раз.87, вып. 266.- 1386-С. 61-62. 157.
157. Мухсинийё Н.Н., Кирмони С. Паникида и грех. /Н.Н.Мухсинийё. С. Кирмони. // Научно-исследовательский раздел, второй год, вып. 8. 1986.-С. 170 - 193.
158. Муътаман З. Персидская поэзия и литература / Муътаман З. - Тегеран, 1360 г. - 340 с.
159. Насриддин А. Рудаки. /А.Насриддин. - Худжанд,Контраст. 1999. – 392 с.
160. Насриддинов А. Просветление и разъяснение литературы / А. Насриддинов-Душанбе: Ирфон, 1991. – 187.
161. Насриддинов А. Взгляд и публикация напроизведений Рудаки/ А.Насриддинов //Сорок статей. – Худжанд: Ганджи сухан, 2007. – С. 16-42.
162. Низомов Мухриддин. «Семь аврангов " А. Джами и его романы в XV веке. -Душанбе. : Сино, 2014. -398с.
163. Нумони, Шибл. Поэзия-ул-Аджам. Т. II. / Шибли Нумони. - Тегеран: Мир книги, 1380. - 440 с.
164. Османов М. -Н. Стиль персидско-таджикской поэзии 1X-X вв. / М. -Н. Османов. – М: Наука, 1974. – 266 с.
165. Пospelов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов-М.: Высшая школа, 1978. – 342 с.
166. Ранджбар А. Подход к исследованиям и источниковедению / А. Ранджбар. - Тегеран: Асотир, 1368. – 168 с.
167. Рахбар Х. Комментарий со значением слов и пояснениями трудных стихов и некоторыми наставлениями. /Х.Рахбар. - Тегеран, 1343 г. – 76 с.
168. Рейсер М. Л. Эволюция классической газели на фарси 10 - 19 вв. / М. Л. Рейсер. – М.: Наука, 1989. – 221 с.
169. Рипка Я. История персидской и таджикской литературы / Я. Рипка-М.: Прогресс, 1970. - 440 с.
170. Автор Русские писатели о литературе. Т. 1. – Л.: Советский. писателй. , 1939. – 294 с.
171. Саймиддинов Д. Пахлавийская литература. /Д.Саймиддинов.- Душанбе: Дониш, 2003. – 232 с.
172. Сатторзода А.И. Рудки и его поэзия / А. И. Сатторзода // подарок сокровищницы слов (первый том). - Худжанд,деваштич. 2007. – С. 21-29.

173. Сатторзода А. История персидско-таджикской литературной теории / А. Сатторзода. - Душанбе: Адиб, 2004. – 140с.
174. Сатторов А. По стапам мастера / А. Сатторов Душанбе.Маориф ва маданият. 18 ноябры 1971 г. –С.-8
175. Сафа, Забехулла. История литературы Ирана / Забехулла Сафа. - Душанбе: международные публикации «Аль-худо». - Таджикистан, 2001. - 160 с.
176. Сафа, Забехулла. История литературы Ирана / Забехулла Сафа. - Душанбе: Деваштич, 2003. – 218 с.
177. Сафа, Забехулла. История литературы Ирана / Забехулла Сафа. Том 1. - Тегеран, 1347 год. - 340 с.
178. Саъдиев С. Поэзия поэтов Мовароуннахра XII в./С.Садиев. - Душанбе: Дониш, 1980. – 137 с.
179. Саъдиев С. Сузани и литературная среда XIX века/ С. Садиев. - Душанбе: Дониш, 1974. – 164 с.
180. Сатторзода А. Персидско-таджикское литературное совершенствование. /А.Сатторзода. Душанбе: Адиб. 2011. – 380с.
181. Сирус Б. Вес оставшихся следов Рудаки / Б. Сайрус / / Рудаки и его времена. - Сталинабад: Таджикистан, 1958. – С. 128-141.
182. Солехов М. Поэзия и ее изучение. /М.Солхов.Душанбе. Эр-граф. 2016-304с.
183. Солехов М. Поэзия и ее изучение. Душанбе: Эр-граф. 2016. -184.-276с.
- 184.Стеблин-Каменский М. М. Историческая поэтика / М. М. Стеблин-Каменский-Л.: Ленинградский университет, 1978. – 246с.
185. Тарбият М. Маснави и чтецы Маснави из Ирана. / М.Тарбият. / /Мехр, № 3, пятый год, 2007. - С. 225-231.
186. Тафаззули, Ахмад. Поэзия в расаи Марзку / Ахмад Тафаззули // путеводитель по книге, год 10, выпуск 6. 2008.– С. 577-579.
187. Тоиров У. Аль-Мукджам. /У.Тоиров. Душанбе, 1991. ОБСЕ. 340с.
188. Тоиров У. Великие слово. Душанбе, 1991. ОБСЕ. 340с.
189. Тахирджанов А. Рудаки. Жизнь и наследие. История исследований / А. Тахирджанов. - Душанбе,Маориф. 2008. – 116 с.
190. Фарзод М. Поэтика Рудаки / М. Фарзод. //Журнал «Хирад», октябрь 1349 г – С. 26-42.
191. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л. Г. Фризман. - М.: Наука, 1973. – 166 с. 192. – Фурузонофар. Историческая литература Ирана. Бадеуззамон/Фурузонофар - Тегеран, 1244 г. – 360 с.

193. Футухи М. Зрелость изображения /М.Футухи 1386г.– 461 с.
194. Ходжаева М. Исследование стиля литературных произведений / М. Ходжаева М. - Худжанд, 1994. - 160 с.
195. Хакимов А. Поэзия времен / А. Хакимов-Душанбе: Ирфон, 1963. – 252 с.
196. Хидоят Содик.Про Ирана и персидского языка- Тегеран: Издание Катра, 1379г. – С. 126-146.
197. Хидоят Содик.. Популярные стихи. - Тегеран: Катра, 1389. – С. 83-86.
198. Хирави Дж. Иран при Саманида / Дж. Хирави-Душанбе, Маориф.1998. – 124 с.
199. Джами, Абдуррахман. Осор. В восьми томах. Том 1 / Абдурахман Джами. - Душанбе: Ирфан, 1986. 560с.
200. Шарифов Х. Абдусатторов А. Поэты Саманидов. -Душанбе: Адиб, 1999. – 180 с.
201. Шарифов Х. Посадка тюльпанов на камнях /Х. Шарифов. - Душанбе, 2007. – С. 46-78.
202. Шарифов Х. Рудаки и Шахид Балхи. /Х.Шарифов.// Литературные традиции. – Д., 2007. – С. 27-43.
203. Шарифов. Когнитивные функции поэзии в таджикской литературе – Д.: Сино, 2001. – С. 47-58.
204. Шафеъи Кадкани.Мухаммадризо.Персидская поэзия Сувара./Кадкани Шафеъи.Мухаммадризо - Тегеран: Огох., 1386. - 732 с.
205. Шарифзода Х., Нарзикул М. История таджикской литературы. С древних времен до начала XXI в/Х.Шарифов.М. Нарзикул. -Душанбе:.. 2017. 415с.
206. Шарифов Х. Культура речь. /Х.Шарифов.-Душанбе. 2002. 248с.
207. Шарифов Х. Тоиров У. Поэзия. / Х.Шарифов.У.Тоиров.-Душанбе. 2002. 189с.
208. Шеърдуст А. Поэтика новых таджикских времен. /А.Шеърдуст: Адиб, 1997. – 272 с.
209. Шукуров М.Джами и таджикская советская литература. - Душанбе: Ирфан, 1982. – С. 34-43.
210. Энкиннд Е. Т. Заболоцкий Н. З. Прощание с друзьями / Е. Т. Энкиннд, Н. З. Заболоцкий // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – С. 298-310.
211. Автор Эстетика американского романтизма. – М., 1977. – 382 с.
212. Эте Х. История персидской литературы / Х. Эте. //Ш.Ризозода - Тегеран, 1332 г. – 463 с.
213. Юсуф Г. Писания обитателей Хорасана. /Г. Юсуф - Тегеран, 1346 г. - 240 с.