

**Филология: научные исследования***Правильная ссылка на статью:*

Радандиш П. История становления поэтического авангарда в иранской поэзии XX века // Филология: научные исследования. 2024. № 8. DOI: 10.7256/2454-0749.2024.8.70048 EDN: PUNIVT URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70048](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70048)

**История становления поэтического авангарда в иранской поэзии XX века****Радандиш Парване**

ORCID: 0000-0002-8152-2059

кандидат филологических наук

старший преподаватель; факультет иностранных языков и литературы; Тегеранский университет

1439813164, Иран, г. Тегеран, ул. Каргар Шомали, Факультет иностранных языков и литературы Тегеранского университета, каб. 229

[radandish33@gmail.com](mailto:radandish33@gmail.com)[Статья из рубрики "Поэтика"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0749.2024.8.70048

**EDN:**

PUNIVT

**Дата направления статьи в редакцию:**

04-03-2024

**Дата публикации:**

07-08-2024

**Аннотация:** В статье представлены истоки авангардизма в современной персидской поэзии и этапы его развития в XX веке. В целях выявления социальных и политических предпосылок модернизации литературы рассматривается период Конституционной революции в 1905–1911 годы. Анализируются первые попытки обновить персидский стих и создать новую теорию стиха, сделанные такими литературными и общественными деятелями, как Т. Рафат А. Лахути, Н. Юшидж, Х. Ирани, Тондар-Кия, А. Ахмади и другими, которые внесли изменения в персидскую поэзию и занималась поиском свободных поэтических форм и находилась под влиянием европейских работ. Рассмотрена классификация иранских поэтических течений (консервативная поэзия, нимаистская поэзия и радикальная поэзия). Представлен обзор творчества

основных представителей иранского литературного авангардизма на основе анализа взаимосвязи их поэзии с авангардистскими и модернистскими литературными направлениями Запада, такими как дадаизм и сюрреализм. Описана периодизация авангардизма, анализируются предпосылки его возникновения, а также исторические условия формирования и особенности его развития в рамках социокультурного контекста. В их стихотворениях встречаются ломаный метр и неравные строфы, однако отдельные усилия каждого из них не смогли возвыситься до нормативного уровня. Эти авторы, в отличие от Нима, не оставили после себя единого теоретического труда по новой поэтике, где было бы дано исчерпывающее описание и обоснование необходимости новых литературных форм. В результате, творчество Н. Юшиджа стало кульминацией их творческих поисков, в результате чего возникла новая школа поэзии. Возможно, если бы поэты этого направления серьёзно задумались над вопросом формы в поэзии, современная персидская поэзия имела бы другого «отца» вместо Нима. Поэтому сегодня соответствующая поэзия, наследующая опыт авангардистов прошлого, носит название «нимаистский аруз», в честь Н. Юшиджа. Цель статьи – познакомить русскоязычного читателя с феноменом иранского поэтического авангарда на примерах «новой поэзии», поэзии «новой волны» и «поэзии объёма», как самых влиятельных авангардных течений современной персидской поэзии. Особое внимание уделяется творческой деятельности основоположников авангарда. Автором сделана попытка выявить специфику поэзии данных течений, отличающихся от творчества прочих новаторов новой персидской поэзии.

**Ключевые слова:**

современная персидская поэзия, поэтический авангардизм, обновление персидского стиха, нимаистская поэзия, радикальная поэзия, новая поэзия, поэзия новой волны, поэзия объёма, новаторы, новая персидская поэзия

Изучая персидскую поэзию, исследователи уделяют внимание средневековой и классической литературе, а современный период поэзии Ирана и новейшей истории персидской поэзии все ещё остаются малоизвестными. В исследовании проанализированы общие черты и истоки авангардизма современной персидской поэзии, ведущие авангардные тенденции поэзии Ирана с целью создания целостной картины идеально-эстетического диапазона новой персидской поэзии и происходящих в ней изменений, а также судьба различных художественных явлений прошлого столетия до Исламской революции 1978 года. Статья может послужить теоретической базой для специалистов в области персидской поэзии и иранистики в целом.

Последние годы XIII века по Солнечной хиджре (1921) принято считать временем зарождения нового поэтического движения в современной литературе Ирана. Преобразования в поэзии Ирана способствовали радикальным изменениям в социокультурной жизни Ирана. На современную поэзию XX века Ирана оказали значительное влияние такие общественно-политические события как Конституционная революция 1905–1911 годов и Исламская революция 1978–1979 годов.

Сохраняя классические признаки формализма, в первые десятилетия XX века поэзия и проза преображались посредством наполнения новым содержанием в соответствии с историческими реалиями. Далее в 1960-х годах при возникновении «новой поэзии» произошло переосмысление художественных принципов поэтического искусства совместно, видоизменился поэтический идеал. После этого персидская поэзия избавилась от устаревших

канонов, начав активно отображать реальную действительность.

Исламская революция 1978 года оставила идеологический отпечаток на идейном содержании литературы, а не на формальном уровне литературного творчества. В эти годы в поэзии Ирана усилилась религиозные мотивы и образы. Поэты обратили внимание на окружающий мир и внесли в поэзию природные черты, связанные с социальным взаимоотношением. Так, В.Б. Кляшторина отмечает, что «в литературе 1970-х годов заметно возросло влияние идей национального самосознания, более масштабным и углублённым стало представление о противоречиях реального мира» [Кляшторина, 1990, с. 114].

Анализируя поэзию 1970-1990 годов Ирана, М.Д. Кязимов утверждает, что «исламская революция и исламизация культурных и духовных ценностей в послереволюционном Иране носила не такой уж тотальный, всеобъемлющий характер, что литература, подвергаясь мощному влиянию господствующей идеологии, тем не менее, продолжала развиваться по своим имманентным законам, что художественные поиски выдающихся поэтических личностей шли на пересечении традиционалистских и модернистских устремлений» [Кязимов, 2005, с. 5].

В иранской литературе авангард возник как яркое поэтическое течение, которое громко о себе заявило, вызвало множество резкой критики в свой адрес, спровоцировало скандал в литературном сообществе и вместе с этим способствовало возникновению новых литературных теорий. Авантгардные течения, сопровождавшиеся многочисленными волнениями в обществе, не имели в истории современной литературы Ирана такого успеха, который сопровождал их в западных, европейских, странах. Постепенно они были смещены со своих авангардных позиций и заняли место среди неофициальной персидской поэзии.

Основной причиной такой судьбы авангардных течений в персидской поэзии можно считать общую для них всех революционную направленность, а именно бунт против принципов и критериев старой литературы, зревший в умах представителей авангардизма. Строго формализованная классическая персидская поэзия, господствовавшая долгие годы в Иране, отвечала требованиям и устоям традиционного иранского общества, нарушить которые авангардистам было очень трудно. Её прочные позиции с большим трудом и при весьма специфических обстоятельствах отвоёвывались новаторскими течениями, и, несмотря на все попытки экспериментаторов XX века внедрить свои нововведения и разрушить принятые поэтические стандарты, поэзия Ирана в целом сохранила свой традиционный уклад, подавив протесты новаторских течений модернизма и авангарда.

Спустя десятилетия осторожных попыток лишь та группа поэтов-новаторов, которые были связаны со школой «новой поэзии» наконец-то добилась успеха в модернизации стиха и отошла от неизменных правил и формул классической поэзии<sup>[1]</sup>, что действовала с точным расчётом и принимала во внимание социокультурные условия своей эпохи, это был период модернизации второй половины XX века, который проводил шах Реза Пехлеви в 1960-1970 гг. под названием «белая революция». В эти годы поэзия являлась главным поlem для нахождения новейшего соотношения между традицией и инновацией и потерпела глобальные перемены и необычайный подъём в реформируемой стране. Стихи поэтов-новаторов были соотнесены с вызовом модернизации и

Прочие авангардисты-бунтари, несвоевременно появившиеся в иранской литературе, ни к чему не пришли и были «отлучены» от поэзии. Их называли «волной изгнанных», «побочными поэзиями», «радикалистами», «группой единоличников» и т.д. До сих пор в иранской литературной среде есть те, кто категорически не согласен с самой идеей авангардизма и не считает её достойной внимания литераторов. Некоторые критики даже считают бес

полезным рассмотрение таких течений, не оказавших никакого влияния на созидательный процесс стихосложения: «Дискуссии об этих течениях не только не помогают познанию современной иранской поэзии, но и являются подтверждением их бунтарства и разрушения традиций» [Тавуси-Арани, 2005, с. 10].

Поэзия авангардизма в Иране представлена эпизодически. И этот прерывистый процесс, безусловно, является отражением судьбы иранской интеллигенции, которая не смогла удержать свои позиции в обществе и обзавестись надёжным аппаратом для обеспечения стабильности и распространения своей власти. Эта поэзия, как и другие новаторские поэтические течения иранской литературы (романтизм, социально-политическая поэзия, поэзия мистицизма и др.), не имела успеха. Другими словами, место авангардизма в современной иранской поэзии походит на образ интеллигенции — механистическая, но необходимая, единоличная, зачастую мрачная и не нуждающаяся в ответе из-за своего природного снобизма.

Понимание авангардистских направлений иранской поэзии невозможно без учёта эпохи иранского модерна, модернизма и модернизации. Для рассмотрения этой темы необходимо вначале проследить историческую канву модернизма и интеллектуализма в современной иранской поэзии (1921–2019), чтобы прояснить, в каких условиях иранские авангардисты получили своё литературное воспитание и какова их судьба.

Сначала следует упомянуть о предпосылках возникновения авангардной поэзии в Иране XX века и о её литературных предшественниках. В ходе рассмотрения истории возникновения авангардизма в персидской поэзии были получены данные, которые связывают очень многие образцы старой персидской поэзии с этим, казалось бы, совершенно чуждым и привнесённым извне литературным явлением. При этом были найдены многие точки соприкосновения авангардизма с образцами старой персидской поэзии таких школ, как школа *و ۇغۇ* [voghu] (вогу), стили *هندى* [hendi] (индийский) и *اصفهانى* [eshafani] (исфаханский)<sup>[2]</sup>, а также с европейским авангардом прошлого века.

Авангардистские течения персидской поэзии возникли под влиянием европейской поэзии и с исторической точки зрения связаны с ней. В.Б. Кляшторина так пишет об этом: «Попытка освободиться от ига классики была в такой же степени естественным поиском более гибкой формы выражения, как и протестом против установленной системы, ибо нет ничего более строго узаконенного в Иране, чем система классического поэтического письма. Иногда этот протест выражается в самых крайних формах и тогда доходит до эксцентризма. Теперь он привёл к футуризму, дадаизму и т.п. „Долой классиков!“ — был воинственный клич наиболее крайних модернистов, тогда как полурелигиозное „просвещение“ так далеко, что ознаменовало свою деятельность „сжиганием классиков“. Все это делалось не только из-за литературных достоинств произведений, сколько из-за мистического их содержания. Но такого рода действия „новаторов“ вели только к укреплению устоев традиционалистов и усилили резкие контратаки со стороны консервативных поэтов по отношению к „модернистам“» [Кляшторина, 2003, с. 375].

Что касается связи иранского авангардизма с литературой прошлого, в исследовании иранских литературоведов о появлении авангардного начала в старой персидской поэзии с одерживается вывод: «„Индийский“ стиль и школа „вогу“ — язык лидирующей, новаторской инициативной группы в рамках старой персидской поэзии, которая напоминает нам такие современные литературные школы Европы, как сюрреализм... Все метафоры, намёки, фантазии и смысловые оттенки в их работах, действительно, представляют собой нововведения и опережают своё время. Это были поэты-новаторы, экспериментаторы и авангардисты своего времени. Эти претенциозные попытки, которые через несколько веков были пов

торены и разрекламированы в современном иранском стихе теми, кого называют модернистами, сюрреалистами, имажинистами, авангардистами, формалистами и т.д., уже в прошлые века были сделаны несколькими скромными, образованными, обладающими поэтическим вкусом поэтами либо на чужбине, либо в тихих уголках городов и поселений по всей стране.

В качестве яркого примера поэтических течений старой персидской литературы, которые имеют много общего с дадаизмом, можно указать на поэтическое и прозаическое течение «индийского стиля» *تازریق* [tazrīq] (тазриг), распространённое в эпоху Сефевидов, что пришли к власти в 1501 г. Это течение, которое поощряло создание бессмыслицы, отрицало традиции и нормы, бунтовало против распространённой в то время поэзии, высмеивало фантазии и туманность поэзии индийского стиля и пыталось найти свой, новый, стиль, не имело успеха в Иране, как и авангард XX века, к более конкретному анализу которого мы приступаем.

С началом либеральных и конституционных движений в Иране возникло новое видение, согласно которому наступила новая эпоха, отличная от всех других. Интеллигенция этого периода верила, что политической диктатуре пришёл конец и необходимы перемены в сфере культуры поэты и писатели этого времени пропагандировали новую эстетику и стремились «писать новые стихи, которые бы отличались от прежней персидской поэзии [Карими-Хаккак, 2012, с. 193].

Одним из важных вопросов, занимавших умы теоретиков конституции, было описание значимости, пользы и целей литературы. Сторонники конституции нуждались в таких литераторах, которые бы уделяли внимание общественной жизни и гуманитарным вопросам и, следовательно, могли быть полезны для общества. Литература прошлого не устраивала их именно из-за своего невнимания к реальности. Р. Моштаг-Мехр так описывает содержание и основную направленность литературных теорий периода конституции: «В языке критериями служили такие параметры, как простота написания, прямота слова и избегание сложности и запутанности, что касается вопросов содержания и форма обязательным считалось применение традиционных тем и приёмов, в частности развлекательных техник, написание панегириков, мистических и любовных стихов, и наоборот, приветствовались такие реалистические темы, как либерализм, патриотизм, правдоподобное описание человека и социума и т.п.» [Моштаг-Мехр, 2012, с. 50].

Новые идеи, возникшие после Конституционной революции, и новая социально-политическая атмосфера требовали своих особых форм выражения. Безусловно, надо признать, что новаторам в области литературы предстояла сложная работа, учитывая давление со стороны традиционалистов, которые с неистовством защищали обременительные, по мнению их противников, правила классической поэзии, остававшиеся без изменения в течение столетий, и сопротивлялись любым преобразованиям. Под влиянием преобразований в жизни интеллигенции менялось восприятие эстетических категорий, однако этого было недостаточно, чтобы полностью отказаться от тысячелетней эстетики персидской поэзии и создать на её месте нечто новое.

В период конституционной революции, изменения охватывали все сферы жизни и общественного сознания, в том числе и литературу. В результате, персидская литература освободилась от устаревших канонов и преград, шёл процесс становления жанров новеллы, рассказа нового типа и переосмысление художественных принципов поэтического искусства, его эстетический идеала. Отметим, что до преобразований в поэзии изменения произошли в персидской прозе, что обязано стараниям таких деятелей культуры, литературы и науки, крупнейшие критики и прозаики Н. Талебов, З. Марагэ, автор крупнейшего слова

ря персидского языка А. Деххода, М. Джамал-заде, С. Хедаят и др. В соответствии с потребностями времени писатели выказывали особую заинтересованность в социальной проблематике, что было новым для персидской литературы [Серват, 2016, с. 11].

После периода конституции поэты делились на три группы. Ш. Хосрави в соответствии с этим выделяет три главных течения в новой персидской поэзии: **консервативная поэзия, нимаистская поэзия и радикальная поэзия** [Хосрави, 2016, с. 42-43]. По его определению, **консервативное течение** – это направление, полностью чуждое всякому серьёзному нововведению в литературе, особенно если последнее затрагивает ядро классического персидского стиха, а именно квантитативную систему стихосложения под названием *اروز* [aruz] (квантитативная система стихосложения), а также традиционные для персидской поэзии литературные формы. Консерваторы всё ещё придерживались метрической системы, присущей классической поэзии, и продолжала следовать поэтической традиции, они требуют остановки нововведений Нима, возврата к прошлому или как минимум сохранения настоящего положения. К данной группе традиционалистов можно отнести Пишавари, Нейшабури, Бахара, Шахрияра, Таваллоди и др. **Нимаистское течение** – занималось поиском свободных поэтических форм и находилась под влиянием европейских работ. Среди авторов этой группы отметим, Лахути, Эшги, Хаменеи, Шейбани и др. это течения, занимающие промежуточное положение, которые в отношении литературной традиции принимают стратегию, частично изложенную в работах Нима. Творчество Нима Юшиджа стало кульминацией их творческих поисков, в результате чего возникла новая школа поэзии под названием *شعر* (новой поэзии) [sher-e no].

Следует отметить, что, Р. Эсмаили в своей статье «Нима в окружении противников» заявляет, что противники Нима представляли собой несколько различных групп, намерения и мотивация которых в противостоянии Нима и его работам были различными. Исследователь делит их на четыре группы: 1) претендующие на авангардизм в новой поэзии (радикальные новаторы); 2) фанатичные традиционалисты; 3) умеренные традиционалисты; 4) рифмоплеты-оппортунисты [Эсмаили, 2019]. Среди литературоведов подобных взглядов можно назвать современников Нима, или «других отцов новой поэзии», таких как М. Могадам, Ш. Парту (А. Ширази-пур), Тондар-Кия и Х. Ирани, в качестве поэтов, которые, помимо представителей нимаистского стиха, оказали влияние на персидскую литературу. **Радикалы** – это те, кто считает нововведения Нима недостаточными и претендует на более глубокие преобразования. Именно эта группа в наибольшей степени восприняла поэтические течения европейского авангарда. Они под предводительством Ш. Тондар-Кия и Х. Ирани, считали новую поэзию Нима «однобокой» и «политической» и заявляли, что «его поэзия смирилась с застоем и старостью и отстала от своего времени». На это Нима отвечал так: «Литература, не связанная с политикой, никогда не существовала и является ложью» [Тахбаз, 2016, с. 190].

Другими словами, стих Нима для этих поэтов был идейно и идеологически перенасыщен, они были убеждены, что Нима считает смысл одним из столпов поэзии и принуждает стих передавать послание. Конечно, Нима и сам не отрицал этого и всегда подчёркивал, что смысл и содержание стихотворения важнее всего. Он говорил: «Основное – это смысл, в какой бы одежде он ни был»; «Порядок слов – это все лишь оболочка. Главное – это правильно и стройно изобразить. То есть это душа, которой нужно тело» [Юшидж, 1985, с. 91].

Фундаментальные преобразования в персидской поэзии начались в 1915 году, когда М. Бахар вместе с группой учёных и литераторов, таких как Э. Аштияни, Р. Ясами, С. Нафиси и Я. Рейхан, основали литературную организацию *دانشکده* [dāneshkadeh] (факультет), целью которой было обновить классическую персидскую поэзию и, сохраняя связь с тради

цией, создать новую поэтическую форму. В последующие десятилетия многие иранские поэты присоединились к этой группе, в результате чего она сильно изменилась, по сравнению с первыми годами своего существования. Особенно когда в стерне охватила новая волна под названием انقلاب ادبی [enghekabe adabi] (литературная революция) или تجدید ادب [tajadode adabi] (литературная реформа), под усилиями группы молодых литературоведов, которые в основном получили образование за рубежом и были воодушевлены западной поэзией. Они публиковали новые по форме стихи на страницах печати и издавали в газетах стихотворения в стиле европейской поэзии. Можно указать на стихотворение А. Деххода под названием «Помни!». К.Чайкин придерживает мнения, что данное оно бессомнения расценивается как первый шаг на пути применения форм западного стиха в поэзии Ирана [Чайкин, 1928, с. 54].

Первым теоретиком этой преобразований был Т. Рафат. Он писал в своих статьях: «Эй, молодёжь, идите и свергните дворец диктатуры Саади!», « Пишите для будущего!» и т.д. В ответ на такие действия Т. Рафата поднялась волна насмешек и критики: Рафата просили показать, как именно надо пойти и свергнуть дворец диктатуры Саади, а также требовал и от него и его единомышленников конкретного образца нового стиха вместо теоретических выкладок. К сожалению, усилия новаторов не увенчались успехом, так как с первых же дней публикации своих стихов в новой форме они попали под сильнейшую критику консерваторов, которые были убеждены, что особенность языка, образов и форм классического стиха являются неприкосновенными и неизменными.

Рафат, сторонник радикальных взглядов, в своих статьях, опубликованных в периодических изданиях, обращался к читателям с новым литературным манифестом. Он определял модернизм в литературе не с точки зрения стихотворной формы и преобразований в структуре عروض [aruz] (квантитативная система стихосложения), но исходя из собственной идеи о свержении старого порядка обучения. Однако проблема его подхода состояла в том, что у него не было чёткой положительной программы – возможно, он просто не успел разработать её по причине своей ранней смерти.

Несмотря на это, значимым достижением этого бунтаря и радикалиста можно считать его работу по теоретическому осмыслению революции. Дж. Н. Мамадзаде пересказывает интересную заметку из одной статьи Рафата под названием «Литературный мятеж», где написано следующее: «... надо следовать веяниям своего времени. Грохот пушек, ружей и мировых войн вызывает такую тревогу в наших сердцах, что ни Саади, ни его современник и своим древним и окаменевшим языком, а также песнями и мольбами не способны умиротворить или передать её сущность» [Мамедзаде, 2016, с. 47].

Между тем Эшги и А. Лахути начали отстаивать простоту в выражении мыслей на письме, а Ирадж-Мирза ввел разговорный язык в поэзию. Эти начальные движения происходили в рамках метрической системы عروض [aruz] (квантитативная система стихосложения) и ограничивались перестановками рифмы. Но затем А. Лахути, который, кроме поэзии, занимался также журналистикой и политикой, решился на более серьёзные нововведения, включавшие расширение словарного запаса поэта за счёт использования современных ему слов и выражений, таких как «социализм», «фашизм», отражающих общественно-политические реалии времени, а также ранее не употреблявшихся в персидской поэзии метафор и сравнений; кроме того, была укорочена поэтическая строка и введена плавающая рифма. Ш. Лангаруди подтверждает, что «действительно, первые образцы поэзии в новом стиле были представлены в Иране поэтом Лахути в 1909 г помещённые им в форму белого стиха» [Лангруди, 1991, с. 65].

Такие поэты, как А. Лахути, Ш. Касмаи, Дж. Хаменеи, А. А. Талеганов, Т. Рафат и др., в

если изменения в персидскую поэзию, а также написали статьи о модернизации литературы. Но, по словам Х. Заррин-Куба, автора книги «Перспективы новой персидской поэзии», «эта модернизация и новые идеи прежде всего имеют не художественные, а социальные и политические корни и подоплётку, и зачастую те, кто претендует на модернизацию персидской поэзии, сами либо находятся под влиянием политики, либо смешивают журналистику с поэзией» [Заррин-Куб, 1980, с. 47].

Возможно, именно по этой причине названные попытки обновить персидскую поэзию не увенчались успехом и привели к самоубийству, эмиграции либо затворничеству инициаторов этой идеи. Не смотря на то что их поэзия в своё время считалась новаторской, и с исторической и литературной точек зрения имеет свою особую ценность, никто из вышеназванных авторов не сумел основать новое направление. В связи с этим Дж. Н. Мамедзаде утверждает, что: « До 20-х годов XX века новаторство поэтов в области стихосложения проявились в конструировании новых способов рифмовки и материки, использовании новых художественно-изобразительных средств, выражений и оборотов. Однако эти явления, носящие бессистемный и частный характер, не приняли масштабов широкого направления в творчестве отдельных поэтов. Законы классической поэзии всё ещё довлеют над ними [Мамедзаде, 2016, с. 48].

В результате только А. Эсфандияри, известный под псевдонимом Нима Юшидж, стал подлинным основателем новой поэзии: «Нима понял ту истину, что за один день невозможно освободить поэзию от крепких тысячелетних оков عروض [aruz] (квантитативная система стихосложения), поэтому не отошёл от него полностью. Он сохранил метр и рифму, но дал поэту свободу в их применении и после многочисленных попыток и поэтических опытов с оздал такие произведения, как поэмы آفسانه [afsaneh] (Легенда) и فنوس [ghoghny] (Феникс), которые не встречались в персидской поэзии, где строки не равны друг другу и не следуют традиционному порядку рифмы» [Афлаки, 2016, с.70-71].

Нима под влиянием европейской, и особенно французской, поэзии аккуратно менял структуру, форму и даже содержание классического стиха. В «Легенде» (1922) Нима можно заметить первые фундаментальные изменения в персидской поэзии. По словам Ариан-Пур «в этом произведении заметны следы французских поэтов, особенно Ламартина и Альфреда де Мюссе, считается, что в нем отражён новый способ выражения художественных идей и мыслей» [Ариан-Пур, 1990, с. 471].

Чтобы описать достижения Нима и постепенно внесённые им изменения в персидскую поэзию, можно привести две цитаты В. Б. Кляшториной, демонстрирующие эффективную работу Нима: «У Нима форма классического стиха была нарушена отступлением от основного принципа равновеликости строк (мисра), но в целом ритмический рисунок, присущий персидской поэтической речи, был сохранен»; «Нима сохранил принцип внутренней звуковой симметрии и ритма, возникающих при последовательном чередовании долгих и кратких гласных, но нарушил обязательный для عروض [aruz] (квантитативная система стихосложения)- принцип повторения определённой ритмической волны в рамках строфы» [Кляшторина, 2003, с. 375 ].

Анализируя стиль Нима с авангардной точки зрения, Гвардия Э.Э. утверждает, что основные идеи Нима, направлены на общество и проблемы человечества, и он активно использовал символизм для изображения социальных проблем. Гвардия ссылаясь на слова М. Хогуги отмечет, что в произведениях Нима можно увидеть черты характерные для романтизма, реализма, символизма, имажисма и сюрреализма, однако предпочтёт отдаваться в сё-таки символизму, который становила для него ведущей школой после 1938 года [Гвардия, 2013, с. 483]. Например «Феникс» у Нима- символ ответственности и символ пробуждения.

дения людей осмыслить существование.

После выхода на литературную сцену Нима Юшиджа и открытия им нового пути персидской поэзии, особенно в 1941–1961 гг., претерпела огромные преобразования. Среди поэтов — последователей Нима — были те, кто продолжил его работу по трансформации лирики и созданию новой образности, и те, кто также последовал за ним в социальной сфере. Их всех объединяло отсутствие радикальных настроений: они создавали новую поэзию на основе языкового и культурного наследия. Внедрённые ими нововведения имели свои законы и правила и не были результатом стремления к славе или невнимания к культуре и традиции. Они формировали стилистическое, идейное и ритмическое своеобразие новой поэзии Нимы и создавали شعر آزاد «Свободный стих» [sher-e azad], имеющий рифму, و شعر سفید «Белый стих» [sher-e sefid], который был безрифменным стихом, и شعر هجایی «Силлабический стих» [sher-e hejaee]. Ахмед Шамлу как преданный ученик Нима использовал рифмованную прозу и силлабический стих и на опираясь на европейскую поэзию ввёл в стих, язык улицы, прозаическую лексику, урбанистическую тему, контрастные образы, противообразующие чувства и интонацию диалоги. Остальные последователи Нима, в том числе, Н. Надерпур, Х. Эбтехадж, С. Кесраи, Ф. Фаррохзад, Б. Джалали, М. Аташи и многие другие ввели в поэзию Нима, живописное воплощение мысли, мелодическое звучание и обращение к легендарным героям классики.

В 1940-1950-е годы, создавая новый тип мышления, Нима прошёл долгий путь, прежде чем оказаться на вершине славы в 1960-е гг., когда его поэзия наконец заняла подобающее ей место в современной иранской литературе и нашла своих последователей. В 1962 г., то есть именно тогда, когда новаторская поэзия Нима достигла своего совершенства в работах его последователей Ф. Фаррохзад и Сепанлю, пройдя через А. Шамлу и М. Ахавана.

После 1965 г. поэзия Нима прекратила своё восхождение, начался этап застоя или даже упадка. В эти же годы в интеллектуальном сообществе появилось чувство пресыщенности нимаистскими стихами, было ясно, что нужен новый стих. В конце 1960-х гг. в персидской поэзии масштабно развернулась дискуссия традиционалистов как Таваллоли и новаторов как Нима, и достигла крайнего накала, в результате которой в государственном Конгрессе поэзии 1968- года дискредитировали Нима Юшиджа.

Однако наряду с Нима и его последователями среди иранских поэтов были сторонники более радикальных изменений, к числу которых относятся в первую очередь авангардисты Шамсаддин Тондар-Кия (1910–1988) и Хушанг Ирани (1925–1974), которые ставили своей целью преобразовать персидскую поэзию по европейскому образцу, при жизни этих поэтов не были восприняты серьёзно в иранском литературном сообществе под влиянием многочисленных факторов и стали объектом насмешек. Лишь спустя время они были оценены по достоинству. Такие люди по-настоящему не могли найти своего места в официальной истории новой поэзии, так как их стихи не вписывались в естественное закономерное движение персидской литературы. И только спустя несколько лет к ним вернулись, привив их последователи, поэтов-авангардистов последних лет.

В последние годы, когда новые поэтические течения возникают в персидской литературе под влиянием поэзии авангарда предыдущего поколения, то есть тех же Тондар-Кия и Ирани, литературная среда наконец задумывается о пересмотре их творческой деятельности и постепенно начинается анализ их творчества, более того, некоторые исследователи даже называют их «другими отцами новой поэзии» [Хосрави, 2016, с. 267].

Каждый из поэтов-новаторов, таких как Тондар-Кия, Ирани, и ещё М. Могаддам и Ш. Пар

ту, сыграл свою роль в формировании новой персидской поэзии. Однако эти авторы, в отличие от Нима, не оставили после себя единого теоретического труда по новой поэтике, где было бы дано исчерпывающее описание и обоснование необходимости новых литературных форм. Я. Руяй так пишет об этом: в их стихотворениях встречаются ломаный метр и неравные строфы, однако отдельные усилия каждого из них не смогли возвыситься до нормативного уровня, поэтому сегодня соответствующая поэзия, наследующая опыт авангардистов прошлого, носит название «нимаистский аруз», в честь Нима Юшиджа, который «придаёт строкам нового стиха норму и правило» [Руяй, 2007, с. 38]. Возможно, если бы поэты этого направления серьёзно задумались над вопросом формы в поэзии, современная персидская поэзия имела бы другого «отца» вместо Нима.

Что касается М. Могаддама, его фигура стоит особняком в персидской литературе: он работал независимо от своих коллег по цеху и в отрыве от общего русла персидской поэзии, не будучи профессиональным поэтом. В целом можно сказать, что он не оказал такого глубокого влияния на персидскую поэзию, как и Ирани, хотя именно он основал новую метрическую форму стиха под названием «неарузовый стих», которая затем получила некоторое распространение в персидской литературе. Ш. Парту также в последующие годы не оказал значимого влияния на персидскую поэзию.

Тондар-Кия и Ирани были одними из тех, кто, в отличие от других авангардистов-радикалов, в своих статьях подробно объяснял читателю, в чем состоит потенциал их стихов, не зависимый от новой поэзии Нима. Каждый из них имел свой литературный манифест, это декларация «Литературного движения „Ястреб“» Тондаркия 1939 г, декларация под наименованием «Боевой петух» Х. Ирани 1951 г.

Тондар-Кия, поэт-авангардист, основавший радикальное движение, ставшее предметом ненависти различных групп, от традиционалистов до нимаистов. Дошло до того, что книжные магазины отказывались принимать его произведения, и в один прекрасный день его противники основательно его поколотили, после чего уже имени Тондаркия не стало слышно, и он ушел в затворничество.

Из основных особенностей поэзии Тондаркия, следующей вектору европейского модернизма, можно отметить невероятную музыкальность его стиха, в создании которой он опередил других новаторов данного периода. Понятие музыки речи как того, что объединяет поэзию с другими искусствами, побудило его к объединению жанров и стиранию границ между ними под влиянием идеи о синтезе искусств. Тондаркия всегда был убежден, что его работы не следуют напрямую за европейской литературой, но, с другой стороны, то, что он называет «музыкой и танцем» в поэзии, он сам считает результатом влияния европейского образа жизни, а не изучения работ европейских авторов. В ходе публикации письменных текстов стихотворений, которые можно и даже нужно было декламировать, у Тондаркия также появилась идея представлять своих «ястребов» в сопровождении записанной музыки. Однако эта идея не воплотилась из-за нехватки возможностей, поэтому сегодня мы не можем в полной мере понять и оценить замысел автора. Возможно, если бы эти стихи были услышаны, то заняли бы особое место в истории в качестве источника важного опыта для современной поэзии Ирана.

В отличие от дадаистов, Тондар-Кия защищал старые ценности, считал историю логичной и последовательной чередой событий и не обладал самоиронией, основной чертой дадаистов, не принимал идею автоматического письма, присущую сюрреализму, который основным условием художественного произведения считал мотив и желание. Он также меньше, чем сюрреалисты, уделял внимание фантазиям и грезам в своих стихотворениях. Значимость его произведений обусловлена в первую очередь не их литературной ценностью, а

шокирующим эффектом, который они производят на читателя. Ещё одна особенность аваңгардизма Тондар-Кия — использование экспериментальных языковых техник, с помощью которых он не только испытывает на прочность язык интеллигенции и официальный литературный язык своего времени, который рассматривался как свод непререкаемых правил и нерушимых форм, но и высмеивает его. Ф.

Его разговорный язык — это оружие борьбы с литераторами и интеллектуалами официальных кругов, а также сырье для создания произведения, которое, по его убеждению, сможет открыть путь в будущее и освободиться от оков прошлого. Поэтому вмешательство в морфологию и синтаксис, использование нелитературных форм слова и звуков, привычных для разговорной атмосферы, входит в число наиболее выдающихся нововведений Тондар-Кия. В его поэзии звук получает ту значимость, которая присуща декламационному стилю дадаистов, с его установкой на звучание. Й. Руяйи указывает на ценность работ Тондаркия с точки зрения сохранения языковой аутентичности и использования «музыки» разговорного языка для создания новой поэзии. В его стихах вместо следования за метром классического аруза используются по большей части свободные, слоговые, авестийские и разговорные «размеры», которые сами определяют расстояние между строками.

### **Образец поэзии Тондар-Кия:**

ای خود ستا خواهی که من خواری کنم؟! هی هی !!

بر پای تو زاری کنم؟! هی هی !!

آیا پسندی من چنین کاری کنم؟! وای وای !!!

از دیدنت بهتر که خودداری کنم؟! وای وای !!

من بنده شوم؟!

انی نی !

بیش تر سرافکنده شوم؟!

نی نی !!

زیر لگدهایت کشانم آبرو، پاس خودم؟! قاه قاه !!

بهر چه، بهر قلب حساس خودم؟! قاه قاه قاه !!!

هیچگاهی هیچگاه

Эй, восхваляющий себя, ты хочешь, чтобы я себя принижал?! Хей, хей!!

Чтобы я плакал у тебя в ногах?! Хей, хей!!

Ты правда хочешь от меня такое?! Ой, ой!!

Мне лучше не видеть тебя?! Ой, ой!!

Чтобы я стал рабом?! Нет, нет!!

Чтобы я склонил голову?! Нет, нет!!

Чтобы я свою честь бросил тебе под ноги, под пинки?! Ха, ха!!

Ради чего, ради своего чувствительного сердца?! Ха, ха, ха!!

Никогда и никогда.

Тондар-Кия не только не верил в авторитет традиции и враждовал с ней, но и конфликтовал с Нима, из-за чего долгие годы был персоной нон грата в литературном сообществе Ирана, несмотря на то что привлекал внимание сторонников «новой волны» и «исполнительной поэзии».

Ирани воевал с традицией, но с Нима состоял в отношениях критики. Ирани описывает свой взгляд на природу формы в искусстве в своих работах, где он много раз возвращается к новому определению формалистического искусства. В частности, он пишет: «Когда художник сможет понять живую творческую форму и путём разрыва её прозрачных цепей вселить в неё душу и выразить её, он получит более чистую красоту...» [Ирани, 1950, с. 46]. Знакомство Ирани с радикальными движениями дадаизма и сюрреализма и внимание к понятию новаторства поистине делают его авангардистом.

Ирани любой ценой стремится к модернизму и отделению литературы, в которую он верит, от старой литературы. Для достижения этой цели он делает всё возможное. Его первый поэтический сборник под названием «Ярко-фиолетовый на сером», включающий 12 стихотворений и заключение, был издан в 1951 г. в 200 экземплярах. Это был сборник нового формата, который призывал литературное сообщество к дискуссии и вызвал после публикации сильнейшую реакцию, что соответствовало изначальному замыслу автора. Т. Тавуси-Арани так описывает особенности поэзии Ирани в этом сборнике: отсутствие традиционной метрической организации стихи сочетание нескольких видов стихотворного размера; радикальные синтаксические, лексические и смысловые искажения; отсутствие смыслов, а также усиление роли читателя как интерпретатора произведения и создателя новых смыслов; отсутствие чёткой структуры, отчего стих становится совершенно бесформенным и бесструктурным. П. Пулаки Анализируя стихотворение *هاد* [hah] (хах) — первое опубликованное произведение Ирани, утверждает, что в нем с первых же строк заметен уход от реальности и отсутствие привычного порядка слов. Такое нарушение языковых норм — результат хаотического движения чувств и мыслей поэта, которые в конце стихотворения принимают форму «бессмысленных», нечленораздельных звуков:

هائی یی یا یا

هائی ی یا یا

نی ڈا ڈا ڈا

Хайи یی یا یا

Хайи е یا یا

Ней да да да ааааа [Перевод П.П.]

Как мы видим, словесная форма *اداء* («да да») в конце стихотворения может указывать на связь этого произведения с движением дадаизма. Ирани вводит нововведения, которые по своей радикальности могут быть сравнимы с экспериментами немногих иранских новаторов, продолжая линию Тондаркия. Ирани продвинулся дальше некоторых авангардистов, отвергая существующие поэтические системы, в том числе принципы нимаистской поэзии. Это позволило ему создать стихи, в которых одна поэтическая строка может быть не связана с другой, писать «бессмысленные» с точки зрения нормативного персидского языка тексты, вводить в стихотворение звуки из окружающей среды, экспериментировать с метром и ритмом стиха, исполнять стихи под музыкальное сопровождение. Так, М. Нейестани пишет: «Возможно, Ирани – единственный поэт, что каждый миг меняется и непохож на

а себя прежнего, два его произведения так же непохожи друг на друга, и это – особенность искусства авангарда, которое нас ожидает» [Нейестани, 2005, с. 121-125].

У Х. Ирани была поэтическая философия, независимая от Нима, поскольку он ввёл в персидскую поэзию разновидность восточной мистики, которая оказала влияние на Сохраба Сепехри и представителей «другой поэзии». Его авангардная поэзия повлияла на творчество А. Р. Ахмадии, а также стала объектом подражания для поэтов «постнимализма» в 1970-х гг. [Хосрави, 2016, с. 268].

К сожалению, их вклад в персидскую поэзию был признан в литературном сообществе Ирана далеко не сразу. Можно сказать, что эксперименты этих поэтов оказались прежде всего для персидской литературы и персидского общества, отчего их поэзия столкнулась с сильнейшим протестом, насмешками и оскорблением со стороны как традиционалистов, так и более умеренных новаторов, в результате чего авангардное движение осталось и его представители были вынуждены признать свое поражение и уйти в затворничество. Тем не менее авангардное движение не было остановлено полностью и по прошествии лет триумфально возродилось в лице поэзии *نوجو* «новой волны» [то же по], которая обязана своим появлением стараниям Тондар-Кия и Ирани. Данное течение, в отличие от Нима и его последователей, не было привязано ни к одному значимому поэтическому критерию, включая метр и рифму, фантазию и чувства, лаконичность и т.д. Борьба этого поэтического течения с традиционными старыми принципами была более удачной, чем протесты предыдущего поколения, т.е. Тондар-Кия и Ирани. Их эстетические вкусы и начали поэтического творчества совпали по времени со вкусами и общими потребностями молодых слоев общества, которые ждали очень современную поэзию.

Политическая атмосфера в обществе в год возникновения «новой волны» совпадала с идеологическими установками этого течения. Оно возникло в 1962 г., одновременно с попытками власти шаха Реза Пехлеви в ходе «белой революции» провести модернизацию общества на западный манер, создать европейское общество, а также попыткой достигнуть этих целей и создать модернистскую поэзию. Борьба с традицией обнаруживается как в культуре, так и литературе. В результате этих преобразований традиционная поэзия и даже поэзия Нима и белый стих потихоньку уступают свое место: «Газель, касыда, рубаи, стихи Нима и белый стих, претендующие на то, чтобы говорить серьёзные вещи и рассказывающие о любви, неудачах и смерти, были осмеяны» [Лангруди, 1991, с. 17].

Интеллигенция, жаждущая преобразований, столкнулась со свободной и ничем не ограниченной поэзией, что было совершенно ново для персидской литературы. Таким образом, стремления поэтов совпали с настроениями прогрессивной части общества, в результате чего «новая волна» была принята обществом. Ш. Лангаруди перечисляет следующие политические и социальные факторы пехлевийского периода, которые привели к созданию новой персидской поэзии во второй половине XX века: расширение урбанизации в 1950-е гг.; социально-экономические реформы, направленные на модернизацию; усиление социальных волнений; более явное движение в сторону Запада; усталость от болезненной политической поэзии; знакомство с философией экзистенциализма (который противостоит традиции и ограничениям) — всё это поднимает волну новой персидской поэзии, которая после была названа «новой волной» благодаря Ф. Рахнама [Лангруди, 1991, с. 22].

Первым сборником стихотворений «новой волны» стала в 1962 г. книга *tarh* [tarh] (проект) Ахмада Реза Ахмади. Публикация этой книги вызвала две противоположные реакции: с одной стороны, она была широко принята молодёжью, настроенной против традиционализма, которая поддерживала модернизм и свободу во всех сферах социума, культуры, искусства и т.д. и считала, что для искусства нет никаких границ, кроме самого искусства. С

другой стороны, данный сборник, как и прошлые сборники авангардистов, стал объектом насмешек, ненависти и протesta традиционалистов и сторонников «ответственной политической поэзии», «которые считали процесс и революцию модернизации шаха и народа противонародным движением. После публикации «Проекта» Ахмади и презентации нового течения с опорой на это произведение Ф. Рахнама назвал данное течение «новой волной» в подражание названию французского кинотеатра «Новая волна», весьма популярного в 1950-е г. в Иране.

И. Нури-ала, который в 1960-е гг. был одним из самых активных критиков, интерпретаторов и защитников поэзии «новой волны», в своей работе (صور و اسباب شعر امروز ایران (Образы и инструменты современной поэзии Ирана)) в 1969 г. посвятил четыре главы (главы 39–43) этому поэтическому течению. Нури-ала анализировал причины появления данного течения, его поэтические особенности и рассмотрел поэзию Ахмади как основателя новой поэзии, чьи отличительные особенности сводятся к следующему:

- разделение литературных и бытовых функций слов, форм и вещей;
- создание других, новых связей между словами, формами и вещами;
- создание нового и необычного интеллектуального пространства не путём описания, а путём создания атмосферы, и не строчка за строчкой, а в целом стихе. «Новая волна» была молодым течением в персидской поэзии, которое по причине своей новизны и стремления к созданию образов стало независимым от прочей новой поэзии, чему также способствовала его общественная популярность. Одно из самых ярких отклонений поэзии «новой волны» от традиции — это уход от метра и рифмы и презрение к «музыке стиха». Метр и рифма в нимаистском понимании и белый стих А. Шамлу их не устраивали так же, как и классическая система персидского стихосложения. Многие стихотворения «новой волны» можно на самом деле назвать одним сложным предложением, которое с точки зрения формы и способа выражения ничем не отличается от прозы. Ахмади напрямую заявляет, что он «не готов даже одно слово убить ради метра, и, напротив, метром надо жертвовать ради слов» [Нури-ала, 1969, с.307-316; Даствейб, 1992, с. 86].

Но из-за отсутствия традиционного метра, соблюдения метрических положений стиха Нима и предельной антимузыкальности «новая волна» вызвала протест со стороны критиков, так что стихи её представителей «считали прозаическим переводом западной поэзии» [Хогуги, 1972, с 118]. Среди этих критиков можно выделить А. Даствейба, который называет «новую волну» «волной отклонения» и относит синтаксические и лексические эксперименты этой поэзии на счёт незнания персидского языка и отхода от него. Он считает работы поэтов «новой волны» подражанием стилю европейских авторов, чьи произведения доходят, таким образом, до иранского читателя в виде «неудачного перевода», или поэзии «подражания». Ещё одна претензия со стороны Даствейба — радикализм в создании образов «новой волны», который приводит к отсутствию картины как таковой, что никак не способствует общему пониманию стиха и его завершённости. По поводу полного опущения метра в таких стихах Даствейб считает, что при широте распространения и популярности аруза в персидской поэзии, а также после достижений Шамлу и Нима в данной области нет никаких причин полностью отказываться от него. Даствейб также сильно критикует поэзию «новой волны» за равнодушие к социальным вопросам и полное неуважение и невнимание к художественному наследию прошлого и «описывает их стихи как собрание неясных и непонятных слов на незначительные темы» [Даствейб, 1992, с. 175].

Впоследствии у «новой волны» образовалась направление под названием [شعر حجم (sher-e-hajm)] («поэзия объёма»), оно не отдельное течение современной персидской поэзии

и, а новая, усовершенствованная форма поэзии «новой волны» и её логическое продолжение. Большинство известных представителей «поэзии объёма» — это все те же поэты бывшей «новой волны». Из них можно указать на Я. Руяй, который в классификации ответвлений поэзии «новой волны» занял место на ветви «проблемной новой волны» в подразделении «формалисты». Претензии Руяй к работам представителей «новой волны» заключаются в том, что у них нет техники, для них следует определить технику, чтобы не сбились с пути. Он становится основателем независимого направления новой поэзии под названием «поэзия объёма» с целью усовершенствования «новой волны».

Руяй видит путь ухода от беспорядка и разрозненности «новой волны» в составлении манифеста, который может стать законом для придания формы новаторским стихам. Эта идея привлекла внимание поэтов «новой волны», в результате чего в 1969 г. публикуется декларация «поэзии объёма». В её составлении, кроме поэтов «новой волны», принимал и участие также несколько писателей, поэтов, таких как Ф. Рахнама, и кинематографистов, независимых от «новой волны». Руяй играл здесь ведущую роль. Опираясь на свой творческий метод, группа избрала для себя новое оригинальное название — «поэзия объёма», или «Spacementalism». Впоследствии к этой группе также присоединились многие другие поэты, в частности Х. Чаланги.

Причина такого названия кроется в особом убеждении этой группы, согласно которому поэзия позволит человеку перенестись из этой материальной жизни в некий запредельный мир, а это возможно путём использования таких геометрических параметров, как длина, ширина и высота, которые вкупе составляют «архитектуру объёма». Другими словами, образы в этой поэзии, кроме движения вдоль по поверхности, движутся также вглубь и ввысь. Поэт такого «объёмного движения» путём пересечения трёх измерений побуждает своего читателя сделать то же самое, то есть пройти все эти измерения на основе своего ума и понимания и достичь пределов, которые ранее были достигнуты самим поэтом.

Их манифест был одобрен и подписан в 1969 г. после трёх месяцев продолжительных литературных дискуссий и собраний, которые проводились в кафе نکسیا («Нексия») и на личной квартире Руяй и других поэтов. Вопрос о публикации манифеста в таком стиле, какой мы видим в «поэзии объёма», — явление редкое для персидской литературы. Аналогии можно обнаружить только у Тондар-кия и Ирани. Сам манифест — это некое подражание европейским течениям, в особенности сюрреализму. Содержание и смысл некоторых положений манифеста во многом похожи на положения сюрреалиста Андре Бретона, что мы далее и рассмотрим.

Текст манифеста короткий, лаконичный и «нервный», на первый взгляд он похож на сюрреалистические тексты, так же странен и сложен. Мы сталкиваемся с неким противоречием в этом манифесте, которое связано с современным сюрреалистическим типом мышления его авторов и состоит в том, что, с одной стороны, они имеют желание разъяснить понятия, а с другой — избегают этого, так как здесь нет и намёка на подробное объяснение, толкование либо аргументацию.

Следует отметить, что «поэты объёма» сами отрицают любую принадлежность к каким-либо школам и любые подобия и считают себя выше классицизма, кубизма и сюрреализма. С другой стороны, они считают себя противниками имажизма, формализма, архаизма и «ответственной поэзии» марксизма. В связи со своим превосходством по отношению к сюрреализму они ведут речь о прохождении через три измерения и убеждены, что «творчество о сторонников поэзии объёма состоит в достижении сверхреальности за пределами трёх измерений». Они верят, что выходят за пределы трёх измерений, чтобы достигнуть «сверхреальности», но, так как они не оставляют следа во время своего прыжка, путь достиже-

ения цели остаётся неясен и в результате их поэзия становится открытой для множества разных интерпретаций.

Руяй как основатель и лидер «поэзии объёма» в своих статьях и интервью анализирует различные стороны этого поэтического течения. В целом можно сказать, что его заявления и критические замечания в адрес своей поэзии обрели даже большую известность, чем сами литературные работы, и его достижения в области теории литературы представляют для истории литературы большую ценность, чем его поэзия. Руяй говорит по поводу интерпретации своих стихотворений: «Я ни в коем случае не тот поэт, чьи стихи читатель, как готовый кусочек, может положить себе в рот. Для меня лучше всего, когда стихотворение можно более полно интерпретировать, и я не забираю у него [читателя] эту возможность и позволяю своему читателю во время прочтения поучаствовать в творчестве вместе со мной. Максимально полная связь с читателем должна быть именно такой» [Руяй, 1977. с.329].

Другое отличие этой поэзии от сюрреализма с точки зрения самих «поэтов объёма» заключается в том, что она не ограничивается лишь техникой автоматизма. Приверженцы «поэзии объёма» убеждены, что их творчество выгодно отличается тем, что несёт в себе своеобразную бездумность и одновременно является свободным. С одной стороны, поэт осуществляет выбор, занимаясь поиском красивой формы, а с другой – придерживается автоматического письма для достижения «сверхреальности», высшей реальности, что и составляет подлинную цель поэзии.

Представитель «поэзии объёма» смотрит на окружающие его вещи с другой точки зрения и ищет новый потенциал в словах. В результате в его стихотворениях появляется масса странных слов и открываются новые связи и отношения между вещами. Руяй убеждён, что «стихотворение – это случайность» и хороший поэт – это тот, кто находит своё призвание в словах, открывает слово и дарует ему жизнь. Во время написания сборника стихов *لہ (دریابی)* («Морские») Руяй в одной из бесед говорит, что в настоящее время его разум занят « поиском новой души для слова ». Именно поэтому поэт, намеренно или ненамеренно, вступает в область сюрреализма и становитсяозвучным Луи Арагону, который считал, что «в области реального мира есть другие связи, которые разум может постичь и которые наиболее значимы, такие как совпадение, фантазия, иллюзия и сон. Эти различные явления собрались и слились в рамках одного литературного течения, а именно сюрреализма» [Руяй, 1977. с.293].

Представители этого поэтического течения, под влиянием своего поэтического лидера Руяй верят, что стихи надо писать для избранных, а не для простого народа. Руяй по этому поводу говорил: «... Принципиально они не должны писать стихи для народа и до такой степени понижать уровень поэзии. Повторение одного и того же никогда не взволнует и не озадачит нас вопросом. Я имею в виду, что поэт должен творить стихи, но именно интеллигенция – то, звено, что связывает поэта с народом, именно она должна интерпретировать стихи для других людей» [Руяй, 1977. с.155].

В «поэзии объёма» встречается большое количество парадоксальных и сюрреалистичных образов, потому как поэты данного направления красоту поэтического образа считают результатом совокупности несочетаемых элементов и верят, что чем менее логически возможным будет смешение композиций, использованных в стихотворении, тем больше сила образа и шокирующий эффект. Вот пример парадоксального стихотворения Руяй:

صدای تندر خیس

و نور، نورت آذرخش

در آب، آینه‌ای ساخت

که قاب روشنی از شعله دریا داشت.

Голос мокрого грома

И света, светлее молнии,

В воде сотворил зеркало

В светлой рамке пламени моря.

Отстранение и синтаксические эксперименты «поэзии объема» — еще один показатель ее авангардизма. В работах этих поэтов мы сталкиваемся с многочисленными примерами того, что наречие либо глагол занимает место существительного, или существительное используется как прилагательное, или же все строго фиксированные части предложения в персидском языке перемешаны, а союзные слова стоят не на своих местах. Сам Руяй считает такой стиль речи разновидностью языкового искусства и убежден, что персидская грамматика обладает большим поэтическим потенциалом и одна грамматическая категория может замещать другую: «О, проявление в спокойствии» вместо «О, проявление спокойствия» и т.д. Как и поэзия «новой волны», «поэзия объема» постулирует уход от традиции и в применении метра, рифмы и музыкальности стихотворения, и можно сказать, что «стремление к прозаичности — одна из важных особенностей поэзии объема» [Руяй, 1977. с. 293].

Отсутствие ответственности по отношению к социальным и политическим вопросам — одна из основных причин критики в ее адрес. Есть две причины для этой критики: во-первых, основа «поэзии объема» — уход от реальности и внимание к «сверхреальности». Невозможно ждать от поэта, пребывающего в «сверхреальности» и ищущего освобождения своего разума от иллюзии, что он станет заниматься социальными и политическими вопросами или возьмет на себя ответственность за них. Во-вторых, эти поэты убеждены в том, что поэзия — это цель, а не средство. Цель поэзии, как уже говорилось в манифесте, — сама поэзия, а не что-то вне ее. Конечно, этот взгляд ни в коем случае не согласуется с духом ответственности и обязательств.

Все перечисленные авангардные течения в поэзии Ирана, кроме «новой поэзии», не отвечали запросам своего времени, как и не имели ничего общего с существующими тогда экономическими, политическими и культурными условиями, следовательно, даже не играли особой социальной или политической роли. Их функция заключалась в разрушении рамок поэзии и преобразовании элементов стиха как с точки зрения формы и структуры, так и с точки зрения содержания и фабулы. Основоположники проанализированных течений испытывали влияние европейского авангардизма, предназначение которого кардинально отличается от предназначения классических персидских текстов. В поэзии иранского авангарда 1940–1954 гг. для поэтов обнаруживалась преграда, перед которой приходилось отступить под давлением общественности. На втором этапе развития иранистики в 1960–1978 гг. молодые поэты, усвоив уроки предшественников, продолжили путь в условиях более свободного и подготовленного к изменениям общественного уклада, укрепив позиции авангардистской поэзии и достигнув некоторого признания. Но только с 1990-х гг. авангард получил статус официально признанной поэзии, заняв достойное место в литературе Ирана.

Творчество Ш. Тондар-Кия и Х. Ирани понимается в исследовании как движение иранского авангардизма первой волны, потерпевшее крах. Представители следующих волн появ

ились в 1960-е-1978-е гг., восстановив опыт своих предшественников, обозначенные как более успешными, были представителями разных течений *جَدْدَةً* [moje po] («новая волна»). Далее образовались многочисленные ответвления, и каждый из их последователей продолжил свой путь, примкнув к другому направлению или создав своё собственное. При рассмотрении и классификации этих ответвлений можно разделить поэтов «новой волны» на две группы – «оригинальная новая волна» и «новая волна, излагающая проблемы» каждая из которых имеет свои ответвления в сторону поэзии и прозы [Нури-ала, 1960, с 39-43].

Подразумеваются такие направления авангарда, как **شعر ناب** («чистая поэзия»), **شعر د** («другая поэзия»), или **شعر تجسمی پلاستیک** («воплощающая или пластичная поэзия»), **شعر زبان** [shere zaban] («поэзия языка») и т.д. Продолжая путь вышеуказанных поэтов-авангардов, которые взяли курс на модернизацию персидской поэзии XX века, только в 1990-е гг. авангард официально определён благодаря творчеству таких современных поэтов как С. Сепехри, А. Бабачахи, С.М. Мусави, Т. Саффр-Заде, А. Брахани, А. Салехи и многих других. Анализируя их манифесты и творчество, можно выявить истоки авангарда в поэзии Ирана, возникшие под влиянием европейского авангарда и модернизма, которые требуют рассмотрения и изучения в отдельном исследовании.

**[1]** Система стихосложения в классической персидской поэзии, называемая «аруз», построена на основе определенного чередования долгих и кратких слогов. При этом рифма повторяется по фиксированной формуле, согласно требованиям поэтической структуры или литературного жанра, такого как газель, маснави и рубаи. Сегодня в литературных кругах Ирана термин «классическая персидская поэзия» относится к работам мастеров слова до Нима Юшиджа и его современников еще более радикальных взглядов.

**[2]** 9 век по хиджре/ 15 в. н.э.

## Библиография

1. Ариан-Пур Я. От Саба до Нима (150-летия истории персидской литературы). Тегеран.: Амир-Кабир, 1990. С.471.
2. Афлаки М. Музыка в персидской поэзии Сэпид (Белый стих). Тегеран.: Нашр-Дигар, 2016. С. 70-71.
3. Гвардия Э.Э. Стиль поэзии Нима Юшиджа // Учёные записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Филология, социальные коммуникации. Том 26(65). № 1. ч. 1. 2013. С. 480-487.
4. Даствейб А. Противоположные направления современной литературы. Тегеран.: Хонъя, 1992. С. 175.
5. Заррин-Куб, А. Взгляд на новую персидскую поэзию. Тегеран.: Тус, 1980. С. 47.
6. Карими-Хаккак А. Переработка персидской поэзии: сценарии поэтической современности в Иране. Тегеран.: Морварид, 2012. С. 193.
7. Кляшторина В.Б. Шаги тихой воды: две волны вестернизации в персидской поэзии XX века// Новое литературное обозрение. № 62. 2003. С. 373-387.
8. Кляшторина В. Б. Иран 60-80-х годов. От культурных плурализма к исламизации духовных ценностей:-М., 1990. С. 114.
9. Кязимов М. Д. Персидская поэзия конца XX века.; Нац. акад. наук Азербайджана, Ин-т востоковедения им. З.М. Буниятова.-Баку: Нафта-пресс, 2005. С. 5.
10. Лангруди Ш. Аналитический анализ истории новой поэзии Ирана. Тегеран. : Нашр-Марказ, 1991. С.65.
11. Мамедзаде Дж. Н. К вопросу о формировании Нового стиха в иранской поэзии //

- Балтийский гуманитарный журнал. 2016. № 2 (15). Т. 5. С. 46-49.
12. Моштаг-Мехр Р., Баги-Неджад А. Иранская конституция и литературная критика// Востоковедения. 2012. № 2. С. 51-67.
13. Нури-Ала Э. Образы и инструменты современной поэзии Ирана. Тегеран.: Бамдад, 1969. С. 39.
14. Пулаки П., Бейги М. Становление авангардизма в персидской поэзии XX века: сюрреализм Хушанга Ирани // Филология: научные исследования. 2019. № 5. С.36-47. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.5.30861 URL: [https://e-notabene.ru/fmag/article\\_30861.html](https://e-notabene.ru/fmag/article_30861.html)
15. Руяый Я. О чём это? (Проблемы поэзии 2). Тегеран.: Негах, 2007.С.38.
16. Руяый. Я. С красной платформы (проблемы поэзии). Тегеран.: Негах, 1977. С. 329.
17. Серват М. Нима и литературная теория . Тегеран.: Нашр-е-елми. 2016.С.11.
18. Тавуси-Арани. Т. Ирнасский авангардизм (Второстепенные поэтические течения новой поэзии). Тегеран.: Наж, 2005. С. 10.
19. Тахбаз С. О поэзии и о поэте: Нима Юшидж. Тегеран.: Негах. 2016. С.190.
20. Хогуги М. Новая поэзия от начала до сегодняшнего дня. Тегеран.: Нашр-Салес. 1972. С. 118.
21. Хосрави Ш. Введение в современную персидскую поэзию. Тегеран.: Фатеми. 2016. С. 42-43.
22. Чайкин К. Краткий очерк новейшей персидской литературы. –М., издание коммунистического университета труд книгосоюза востока им. И.В. Сталина, 1928. С. 54.
23. Эсмаили Р. Нима в окружении противников// информационное агентство под названием«ketabnews». 2019. последняя дата обращения: 4/3/2024, адрес сайта: <https://ketabnews.com/fa/news/8261/%D9%86%DB%8C%D9%85%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D9%87%D9%85%D8%AE%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D9%86%D8%B1%D8%B6%D8%A7%D8%A7%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%B9%DB%8C%D9%84%DB%8C>
24. Юшидж Н. Разговоры соседа. Тегеран.: Дония, 1985. С. 91.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Представленная на рассмотрение статья «История становления модернизма в иранской поэзии первой половины XX века», предлагаемая к публикации в журнале «Филология: научные исследования», несомненно, является актуальной, ввиду обращения автора к вопросам изучения становления литературного жанра модернизм в прошлом веке на Ближнем Востоке.

Работа является теоретической, вносит определенный вклад в теорию литературы. Статья является новаторской, одной из первых в российской филологии, посвященной исследованию подобной тематики в 21 веке. В статье представлена методология исследования, выбор которой вполне адекватен целям и задачам работы. Автор обращается, в том числе, к различным методам для подтверждения выдвинутой гипотезы. В статье используются в том числе общенакальные методы наблюдения и описания, а также методы литературоведения.

Данная работа выполнена профессионально, с соблюдением основных канонов научного исследования. Исследование выполнено в русле современных научных подходов, работа состоит из введения, содержащего постановку проблемы, основной части, традиционно начинающуюся с обзора теоретических источников и научных направлений, исследовательскую и заключительную, в которой представлены выводы, полученные

автором. Отметим, что в вводной части слишком скучно представлен обзор разработанности проблематики в науке. Кроме того, заключение требует усиления, оно не отражает в полной мере задачи, поставленные автором и не содержит перспективы дальнейшего исследования в русле заявленной проблематики. Собственно говоря, заключение в научном понимании в рассматриваемой статье отсутствует.

Библиография статьи насчитывает 14 источников, среди которых теоретические работы представлены исключительно на русском языке, в том числе переведенные? Считаем, что обращение к современным трудам зарубежных исследователей на иностранном языке по заявленной проблематике, несомненно, обогатило бы работу. К сожалению, в статье отсутствуют ссылки на фундаментальные работы отечественных исследователей, такие как монографии, кандидатские и докторские диссертации. В общем и целом, следует отметить, что статья написана простым, понятным для читателя языком. Опечатки, орфографические и синтаксические ошибки, неточности в тексте работы не обнаружены. Работа является новаторской, представляющей авторское видение решения рассматриваемого вопроса и может иметь логическое продолжение в дальнейших исследованиях. Результаты работы могут быть использованы в ходе преподавания на специализированных факультетах. Статья, несомненно, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов. Статья «История становления модернизма в иранской поэзии первой половины XX века» может быть рекомендована к публикации в научном журнале, после усиления теоретической базы исследования, а именно уточнения целей и задач работы, которые должны найти свое отражение в заключении, новизны работы и ее актуальности.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Тема представленной к публикации работы достаточно актуальна, нова, интересна. Комментирование и анализ факторов становления того или иного жанра, направления, течения в литературе всегда задача сложная, трудно достижимая. Однако это необходимо делать для максимальной объективации одного из конструктивных и противоречивых видов искусства – литературы. Автор статьи обращает внимание на историю становления поэтического авангарда в иранской поэзии. Вариант верификации проблемы представлен в самом начале данного изыскания: «изучая персидскую поэзию, исследователи уделяют внимание средневековой и классической литературе, а современный период поэзии Ирана и новейшей истории персидской поэзии все ещё остаются малоизвестными. В исследовании проанализированы общие черты и истоки авангардизма современной персидской поэзии, ведущие авангардные тенденции поэзии Ирана с целью создания целостной картины идеально-эстетического диапазона новой персидской поэзии и происходящих в ней изменений, а также судьба различных художественных явлений прошлого столетия до Исламской революции 1978 года». Стиль статьи соотносится с научным типом, аналитические блоки выверены, серьезных нарушений не выявлено: «сохраняя классические признаки формализма, в первые десятилетия XX века поэзия и проза преображались посредством наполнения новым содержанием в соответствии с историческими реалиями. Далее в 1960-х годах при возникновении «новой поэзии» произошло переосмысление художественных принципов поэтического искусства совместно, видоизменился поэтический идеал. После этого персидская поэзия избавилась от устаревших канонов, начав активно отображать реальную действительность», или «в иранской литературе авангард возник как яркое

поэтическое течение, которое громко о себе заявило, вызвало множество резкой критики в свой адрес, спровоцировало скандал в литературном сообществе и вместе с этим способствовало возникновению новых литературных теорий. Авангардные течения, сопровождавшиеся многочисленными волнениями в обществе, не имели в истории современной литературы Ирана того успеха, который сопровождал их в западных, европейских, странах. Постепенно они были смещены со своих авангардных позиций и заняли место среди неофициальной персидской поэзии и т.д. Автору удается сформировать достаточно плотное в режиме информации текстовое полотно, но при этом не утратить нити раскрытия вопроса. Варианты цитации не противоречат стандарту издания, представленный тип можно (видимо) оставить: «До сих пор в иранской литературной среде есть те, кто категорически не согласен с самой идеей авангардизма и не считает её достойной внимания литераторов. Некоторые критики даже считают бесполезным рассмотрение таких течений, не оказавших никакого влияния на созидательный процесс стихосложения: «Дискуссии об этих течениях не только не помогают познанию современной иранской поэзии, но и являются подтверждением их бунтарства и разрушения традиций» [Тавуси-Арани, 2005, с. 10]». Суждения по ходу работы, точны, не противоречивы, полновесны и объективны: «Сначала следует упомянуть о предпосылках возникновения авангардной поэзии в Иране XX века и о её литературных предшественниках. В ходе рассмотрения истории возникновения авангардизма в персидской поэзии были получены данные, которые связывают очень многие образцы старой персидской поэзии с этим, казалось бы, совершенно чуждым и привнесённым извне литературным явлением», или «Фундаментальные преобразования в персидской поэзии начались в 1915 году, когда М. Бахар вместе с группой учёных и литераторов, таких как Э. Аштияни, Р. Ясами, С. Нафиси и Я. Рейхан, основали литературную организацию *دانشکده* [dāneshkadeh] (факультет), целью которой было обновить классическую персидскую поэзию и, сохраняя связь с традицией, создать новую поэтическую форму. В последующие десятилетия многие иранские поэты присоединились к этой группе, в результате чего она сильно изменилась, по сравнению с первыми годами своего существования» и т.д. Считаю, что термины, которые вводятся по ходу разверстки вопроса, унифицированы: например, «после периода конституции поэты делились на три группы. Ш. Хосрави в соответствии с этим выделяет три главных течения в новой персидской поэзии: консервативная поэзия, нимаистская поэзия и радикальная поэзия [Хосрави, 2016, с. 42-43]. По его определению, консервативное течение – это направление, полностью чуждое всякому серьёзному нововведению в литературе, особенно если последнее затрагивает ядро классического персидского стиха, а именно квантитативную систему стихосложения под названием *عروض* [āruz] (квантитативная система стихосложения), а также традиционные для персидской поэзии литературные формы». Литературный контекст авангарда дан целостно, полновесно: «такие поэты, как А. Лахути, Ш. Касмаи, Дж. Хаменеи, А. А. Талеганов, Т. Рафат и др., внесли изменения в персидскую поэзию, а также написали статьи о модернизации литературы. Но, по словам Х. Заррин-Куба, автора книги «Перспективы новой персидской поэзии», «эта модернизация и новые идеи прежде всего имеют не художественные, а социальные и политические корни и подоплётку, и зачастую те, кто претендует на модернизацию персидской поэзии, сами либо находятся под влиянием политики, либо смешивают журналистику с поэзией» [Заррин-Куб, 1980, с. 47]». Обзор критических источников дается в формате конструктивного диалога, иранская поэзия (в рамках авангарда) как таковая оценивается объективно, точно, целостно. Считаю, что эффект диалога распространен и на читателя, который вовлекается в продуктивный анализ. Следовательно, фактическая грань оценки совмещается с синкретической, или системной: «анализируя стиль Нима с авангардной точки зрения, Гвардия Э.Э.

утверждает, что основные идеи Нима, направлены на общество и проблемы человечества, и он активно использовал символизм для изображения социальных проблем. Гвардия ссылаясь на слова М. Хогуги отмечет, что в произведениях Нима можно увидеть черты характерные для романтизма, реализма, символизма, имажисма и сюрреализма, однако предпочтёт отдаваться всё-таки символизму, который становила для него ведущей школой после 1938 года [Гвардия, 2013, с. 483]. Например «Феникс» у Нима- символ ответственности и символ пробуждения людей осмыслить существование» и т.д. Впечатляют в тексте и серьезные аналитические блоки, они могут быть далее развернуты в новых трудах смежной тематической направленности: «Их всех объединяло отсутствие радикальных настроений: они создавали новую поэзию на основе языкового и культурного наследия. Внедрённые ими нововведения имели свои законы и правила и не были результатом стремления к славе или невнимания к культуре и традиции. Они формировали стилистическое, идейное и ритмическое своеобразие новой поэзии Нимы и создавали *شعر آزاد* «Свободный стих» [sher-e azad], имеющий рифму, *شعر سفید* «Белый стих» [sher-e sefid], который был безрифменным стихом, и *شعر هجایی* «Силлабический стих» [sher-e hejaee]. Ахмед Шамлу как преданный ученик Нима использовал рифмованную прозу и силлабический стих и на опираясь на европейскую поэзию ввёл в стих, язык улицы, прозаическую лексику, урбанистическую тему, контрастные образы, противообразующие чувства и интонацию диалоги» и т.д. Статья имеет фундаментальный характер, она будет полезна при изучении истории иранской литературы, ряд позиций целесообразно расширить в новых изысканиях указанного вектора. Удачно и целесообразно вводятся в текст иллюстрации / пример, допустим Тондар-Кия и т.д. Считаю, что и итоговая составляющая работы представлена созвучно основной: например, «Подразумеваются такие направления авангарда, как *شعر ناب* («чистая поэзия»), *شعر دیگر* («другая поэзия»), или *شعر تجسمی پلاستیک* («воплощающая или пластичная поэзия»), *شعر زبان* [shere zaban] («поэзия языка») », *شعر انگلیسی* [shere engilisi] («английская поэзия») и т.д. Продолжая путь вышеуказанных поэтов-авангардов, которые взяли курс на модернизацию персидской поэзии XX века, только в 1990-е гг. авангард официально определён благодаря творчеству таких современных поэтов как С. Сепехри, А. Бабачахи, С.М. Мусави, Т. Саффр-Заде, А. Брахани, А. Салехи и многих других. Анализируя их манифесты и творчество, можно выявить истоки авангарда в поэзии Ирана, возникшие под влиянием европейского авангарда и модернизма, которые требуют рассмотрения и изучения в отдельном исследовании» и т.д. Общие требования учтены, текст имеет должный научный ценз, серьезные нарушения не выявлены. Рекомендую рецензируемую статью «История становления поэтического авангарда в иранской поэзии XX века» к открытой публикации в журнале «Филология: научные исследования».