

ГАЗЕЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ БАДРА ШИРВАНИ

Мехти КЯЗИМОВ*

Ключевые слова: азербайджанская литература, поэт, Бадр Ширвани, газель

В историю азербайджанской литературы XV в. Бадр Ширвани вошёл прежде всего, как поэт – панегирист. Большую часть его дивана, насчитывающего свыше 12 тыс. бейтов, составляют касыды, в сочинении которых он проявил незаурядное мастерство. Однако творческое наследие Бадрани ими не исчерпывается и диван его демонстрирует широту поэтических интересов, охватывая, помимо хвалебной, и такие направления, как элегическая, любовная, сатирическая лирика. Все они реализовывались наряду с касыдой в жанрах газели, кыт'а, тарджибанда, мусаммата, рубаи и др. При этом газель в диване Бадрани занимает по объёму написанного третье место после касыды и кыт'а и включает чуть больше полутора тысяч бейтов.

Всего в диване 213 газелей (1) и это заметная цифра, говорящая о том, что поэт, стремясь решить с помощью касыды какие – то свои материальные, жизненные вопросы, в то же время не обходил стороной и чувственную сферу, услаждая тонкий слух любителей поэзии эмоционально окрашенными стихами.

Газельное творчество в персоязычной литературе XVв. уже миновало свой пик, который справедливо связывают с именем великого Хафиза. Именно его мастерство придало газели пленительную красоту формы, неподражаемость звукового выражения и многообразие содержательной основы. С именем Хафиза связывают и дезинтеграцию семантического состава газели (2). Как отмечает М.Л.Рейснер: «Две важнейшие характеристики канонической газели – её тематическая гибкость и структурная жёсткость – достигают у Хафиза своих предельных значений» (3).

Собственно, формально – содержательные показатели жанра газели стали складываться задолго до XVв, в творчестве сотен поэтов, творивших на персидском языке на огромном пространстве от Малой Азии до Индии. Поступательное развитие газели и её кристаллизация как жанра особенно ощутимо происходили за счёт поэтической деятельности таких выдающихся мастеров, как Рудаки, Манучехри, Баба Кухи, Муиззи, Адиб Сабир, Хакани, Джалал ад – Дин Руми, Амир Хосров и др. А в XIIIв., ко времени Саади, по замечанию той же М.Л.Рейснер, была во многом преодолена раздробленность и мозаичность газели благодаря синтезирующей тенденции, направленной на слияние двух линий развития газели на фарси – светской и мистической (3). То есть газель выступала целостной формой, в которой тесно переплелись придворно – светские и суфийские мотивы, порой трудно поддававшиеся истолкованию в какой – то одной плоскости. Такое семантическое наполнение жанра сохранялось довольно длительное время с преобладанием либо суфийских настроений, как это происходило у Абд ар – Рахмана Джами, либо светских, как, скажем, у Алишера Навои или у представителей более позднего «индийского» стиля таких, как Талиб Амули, Калим Кашани и др.

Намеченная тенденция проступала и в газельной лирике Бадрани Ширвани. У него она представлена даже более рельефно, учитывая тематическую ограниченность его газелей, которые сориентированы в подавляющем большинстве на любовное содержание. Лишь в нескольких газелях у него проступают хвалебные мотивы, а две из них посвящены покровителю поэта ширваншаху Халилаллаху (1417 – 1465).

* Бакинский Государственный Университет, доктор филологических наук, профессор
E-mail: m.kazimov@yahoo.com

У Бадра, таким образом, содержательный жанровый показатель газели сохранён в наиболее выраженном, чистом виде, и это позволяет ему сконцентрироваться на решении практической задачи, связанной с реализацией поэтических возможностей, стилистическим оформлением материала, включая художественную образность и структурные особенности стиха. Его газели не выходят за рамки канонических требований, предъявляемых к этому жанру эстетическими критериями и вкусами средневековых ценителей поэтического слова.

Как правило, газели поэта содержат от 7 до 9 бейтов, причём из 213 газелей 126, то есть почти две трети состоят именно из 7 бейтов. Самая маленькая газель Бадра содержит 4 бейта, а самая большая – 11 бейтов. Тахаллус имеется во всех из них и приведён в последнем бейте – макта, хотя в некоторых газелях он даётся в предпоследнем бейте.

Персонажи газели также строго обозначены – это лирический герой и его возлюбленная, взаимоотношения которых являются содержательной доминантой жанра. И.В.Стеблева, анализируя газели Бабура, отмечала, что традиционная структура содержания жанра газели определяется обязательным наличием двух семантических центров: «я» и возлюбленная и что оба они находятся в позиции противопоставления, считающейся в газели основной (5).

Данное наблюдение верно для газели в целом и находит своё подтверждение на примере газелей Бадра. Небольшое художественное пространство у него организовано не только при опоре на двух персонажей, но и на противопоставлении их чувств, также базирующихся на нормативных представлениях. Любовь для лирического героя означает безраздельное страдание, печаль и тоску, бесконечные душевные муки и неоправданные ожидания. Он готов совершить ради любимой безумные поступки, ощущает своё униженное состояние, пребывает в постоянной тревоге. Девушка же, наоборот, проявляет спокойствие, она холодна и безучастна. Её не затрагивают переживания героя, она, словно не замечает его подавленности, продолжая вести беззаботную жизнь; не отвечает на его чувства либо же относится к нему с гордым высокомерием и пренебрежением.

Противоположность поведенческого стереотипа, стремлений и интересов приводит к отсутствию точек соприкосновения во взаимоотношениях персонажей, невозможности гармонизации их настроений и побуждений. Подобная семантическая структура характерна для газелей Бадра и проступает, к примеру, в следующей:

*Та обворожительная, которую я люблю больше жизни,
Если захочет душу у этого потерявшего покой, то я вручу ей душу.
Разве черты (видение) её уйдут из моих плачущих глаз,
Если, подобно [постоянно идущим] слезам, я всё время наблюдаю за ней.
По дороге я ухватил её за подол, она сказала: «Эй, ты что безумец?»
Ответил я: «Безумцем стану, если выпущу [его] из ладони».
Моя любимая, словно [непокорный] локон, проявила строптивость и отвернулась от меня,
Но я не проявляю непослушания к ней, ибо она моя любимая.
Если уйдёт та стройная, как кипарис, я, подобно воде, потеряю сознание (уйду от себя),
Я правду сказал, а с правдой я обхожусь, как влюблённый.
Сердце моё приковало себя к цепи её локонов,
Умное оно, хотя я и считал его безумным.
Сказал я ей: «Опечаленный Бадр обессилил»; сказала [она]:
«В воздухе своей привязанности, словно крупицу, я приведу его в чувство (в действие) (6).*

Газель передаёт состояние влюблённого, полностью погруженного в свои чувства и не замечающего ничего вокруг, кроме объекта своей любви. Противопоставление заложено уже в макта газели и усиливается затем с каждым бейтом, добавляя всё новые штрихи к переживаниям и настроению героя. Он готов пожертвовать ради девушки жизнью, «вручить ей ду-

шу», а она, хотя автор и не говорит об этом прямо, проявляет к нему равнодушие и не обращает на него внимания.

Положение юноши усугубляется во втором бейте. Внешний фон здесь сведён для него лишь к форме передачи эмоций, в описании которых главенствует мотив слёз. При этом общая картина излагаемого в первых двух бейтах статична, в ней не наблюдается каких – либо изменений даже в плане семантики образа.

Смена поэтической стилистики происходит в следующем, третьем бейте. В нём появляются черты повествовательности; поэт вводит в текст диалог персонажей, ускоряя темп газели и внося в неё бытовые интонации. Герой, потеряв контроль над собой, хватается за край одеяния девушки и согласен считать себя безумцем лишь бы не расставаться с ней. Ведущий в данном случае мотив безумства встречается в газели ещё раз, но уже в несколько трансформированном виде.

Третий бейт в композиции газели имеет решающее значение, поскольку с ним связано развитие действия на протяжении оставшегося фрагмента, приобретающего характер небольшой сценки. Девушка в ответ на поступок героя отворачивается от него; она горда и своевольна и не желает уступать ему. У юноши же не остаётся выбора, он смиряется с её поведением и проявляет покорность во имя любви. Описание его чувств в контексте любовных взаимоотношений продолжает общую оппозицию в конкретных рамках: «послушание – строптивость».

Интересное образное решение содержится в предпоследнем шестом бейте, в котором поэт упоминает о своём сердце. В нём проступает двойной ряд антитез. Во – первых, сохраняется оппозиция: герой – возлюбленная, хотя она не обрисовывается уже так чётко, как в предыдущих бейтах, поскольку возлюбленная прямо не называется, а упоминаются только её локоны. Во – вторых, на передний план выступает противопоставление, связанное непосредственно с самим героем, его сердцем, характеристика которого согласуется с понятиями «умное – безумное». Мотив сердца в то же время имеет отношение к возлюбленной, лишней раз напоминая о её неуступчивости, о которой сообщалось выше при уподоблении локонов красавицы её строптивому поведению.

Казалось бы диаметрально противоположность позиций, разница во взглядах и желаниях персонажей получит закрепление в макта газели, где часто подытоживается сказанное и расставляются окончательные акценты. Но Бадр предпочёл иной вариант и внёс в традиционные отношения героев неожиданный поворот. Своими последними словами девушка в кокетливой форме всё же оставляет шанс влюблённому и хотя бы какую – то надежду. Подобный диссонанс заключительного бейта с общим звучанием газели тем не менее не нарушает её смысловую доминанты и естественно вписывается в единый рисунок. Этому способствует также приём диалога, перекликающийся со сходной конструкцией третьего опорного бейта, придающего композиции газели кольцевую форму.

Наличие двух семантических центров или полей в стихах Бадра, их взаимодействие проявляется с разной степенью интенсивности и может расширяться за счёт других персонажей или явлений окружающей действительности. Они, как принято, также наделяются «узнаваемостью» и воспринимаются в качестве привычных компонентов целостного художественного полотна. Таков, к примеру, образ соперника, который в основном носит подчинённое значение, оттеняя состояние героя и добавляя к его страданиям ещё и ревность. В следующей газели облик соперника, хотя и не обрисован, но его незримое присутствие явно ощущается:

*О кокетливо идущая! Чей ты плавный кипарис?
Да будет жертвой тебе моя душа, чьей душе ты наперсница?
Я очарован твоими локонами, чьи они силки бедствия?
Я утомлён стрелой твоего [взгляда], чей ты доблестный лучник?*

*Мы влюблены в тебя, а ты не тянешься к нам,
 О душа [моя] и мир, скажи нам, чья ты душа и мир?
 Ты похитила мою душу и сердце, увеличила мою печаль и тоску,
 У чьей груди ты была прошлой ночью, чья ты сегодня ночью?
 Я не достиг союза с тобой, твоё клеймо осталось на моём сердце,
 Я помечен и заклеимён тобой, а ты кем помечена?
 Сбрось, о ты, которая с ангельским характером, покрывало с того прекрасного лика,
 Я умер от тоски по тебе, скажи, чьей душе ты придаёшь жизнь (силу)?
 Из – за полумесяца твоих бровей Бадр стал, словно пылинка,
 Совсем не спрашиваешь ты его, из [числа] [опечаленных] по ком он является? (7)*

Как и в предыдущей газели, внимание направлено на положение влюблённого и его взаимоотношения с кумиром. Удалённость от объекта любви, отсутствие ответного чувства непосредственно подчёркиваются в самой газели, где герой говорит о том, что не смог добиться союза с любимой. Его характерные переживания, окрашенные предсказуемой рефлексией, привычное поведение девушки с её кокетливыми взглядами, равнодушием и бессердечностью сохраняются с незначительными вариациями и составляют смысловое ядро изложения. С ним органично совмещаются художественные образы, связанные с предметами и понятиями окружающей природы: кипарис, пылинка; материальной культуры: силки, стрела, лук, клеймо, покрывало; вселенной: полумесяц.

С точки зрения господствовавшего эстетического идеала в газели, как видно, использован обычный набор нормативных требований. Однако возможности для поэтической активности задействованы всё ещё не в полной мере, оставляя пространство для индивидуальной инициативы. И в качестве завершающего штриха автор обращается к образу соперника, подражая его присутствию в каждом бейте, начиная с матла. Добивается такого эффекта присутствия Бадр, прибегая к редифу «кисти» - «чья ты» (стяжение из «ке хасти»).

Смысловое значение редифа влияет на содержание каждого бейта в отдельности, и герой поневоле рассматривает свои любовные взаимоотношения сквозь призму наличия ещё одного претендента на место возле девушки, являющегося к тому же вероятной причиной её жестокосердия. Возникает ещё одна оппозиция наряду с уже имеющейся: «герой – возлюбленная». Это «герой – соперник», проходящая сквозь всю газель. Поэт выделяет её, сопровождая противопоставление различными художественными приёмами, в том числе обращениями, вопросами и достигая кульминации в предпоследнем бейте, в котором юноша, говоря о своей смерти, вопрошает любимую о том, кому она дарует жизнь.

Сразу после этого в заключительном бейте следует эмоциональный спад. Влюблённый, словно отказывается от борьбы с соперником, не упоминает его, обращаясь к девушке, а адресует ей последний упрёк всё ещё не теряющего надежду человека. Симптоматично, что происходит и кардинальное переосмысление редифа, который теперь обозначает не соперника, а сам объект обожания.

Семантика газели, как и в предыдущем случае, получает закрепление в её композиционном единстве. Автор добивается его двумя способами: во – первых, использованием ключевого мотива души («джан»). Он повторяется в первом, третьем, четвёртом и шестом бейтах (в шестом бейте приведён синоним «раван» - «душа»). Кроме того, в четвёртом и пятом бейтах употреблён мотив сердца, здесь фактически тождественный душе. И, во – вторых, редифом, который не просто обеспечивает единство газели, но и усиливает его (8). Кстати, Бадр, сочиняя газели, редифом пользовался весьма часто. Из общего количество его газелей 144 имеют редиф.

Хотелось бы затронуть ещё один момент, связанный с газелью. Это обыгрывание тахаллуса в последнем бейте. Вообще говоря такой подход в средневековой персоязычной газели встречается повсеместно. Классические персидские поэтики даже выделяют специаль-

ный приём, связанный с последним бейтом и называющийся «хусн ал – макта» («красота конца»). Так, Рашид ад – Дин Ватват (ум. в 1177г.) пишет в своём трактате «Хадаик ас – сихр» («Сады волшебства»): «Этот приём заключается в том, что поэт слагает прекрасный последний бейт, заканчивая стих красивыми выражениями и изысканными значениями» (9).

Поэт создаёт в макта поэтический образ, основанный на смысловом значении тахаллуса Бадр – «полная луна, полнолуние», которое противопоставляется им «полумесяцу бровей кумира». Правда, такая антитеза, хотя и естественно напрашивается, не является его «открытием» и была популярна у средневековых поэтов. К примеру, у Джалал ад – Дина Руми в третьем дафтаре его знаменитого «Маснави» есть следующий бейт:

*Ищу я [полную] луну, поэтому стал я полумесяцем,
Главу [собрания] ищу я в этом его крайнем ряду (10).*

Несмотря на разработанность и частое применение в лирической поэзии оппозиция « полная луна – полумесяц» таит в себе множество нюансов, чем успешно пользуется Бадр в целом ряде своих газелей, создавая различные вариации образа. Можно сослаться, скажем, на такие бейты:

*Бадр от тоски любви по тебе стал, словно полумесяц,
Не увидев и крупицы от солнца твоей красоты (11).*

Или:

*Бадр от блеска солнца твоей красоты стал, словно полумесяц,
Когда увидел я его полумесяц, то вспомнил твои брови (12).*

Что касается макта рассмотренной выше газели, то поэт придаёт ему изящество не только за счёт художественного образа, но и посредством самого факта трансформации ре-дифа, как бы вновь возвращающего героя к его любимой, но уже одного, без соперника.

В любовных стихах Бадра не даётся социальной или религиозной характеристики персонажа. Это условная личность с определённым духовным обликом, поступками и эмоциями; окружающие его обстоятельства установлены и не подлежат существенным изменениям (13). Точно также любовный идеал носит условно – абстрактный характер, то есть существуют известные параметры, которых придерживается автор, описывая любовные взаимоотношения. Они в свою очередь базируются на ряде повторяющихся с разной степенью интенсивности мотивов, среди которых мотивы униженности героя, его ожидания, надежды, вероломства кумира и др.

Один из наиболее часто встречающихся в средневековой газельной лирике мотивов – это мотив разлуки, расставания, которое происходит по вине возлюбленной. Он имеется и у Бадра, будучи представленным в своём традиционном виде:

*Ты ушла, а ожидающее сердце тревожилось за (вслед) тебя,
Душа двигалась вслед за твоим плавным кипарисом.
Твои глаза, хотя и подавали мне знак,
Но их милостивый взгляд был на других.
Оставила ты меня в ночь разлуки и ушла,
О нарушающая обещание, обет любви был не таков.
Пока, блистая, ты не исчезла из моего вида, о душа,
В томлении по тебе мои влажные глаза проливали слёзы.
Хотя выжгла (поставила) ты на моём сердце клеймо разлуки,*

*Нет печали, [ибо] мечты о тебе стали наперсниками моей души.
В тот день, когда Рисовальщик предвечности украсил твоё лицо,
В моих глазах изображение твоей красоты проявилось.
Сердце Бадра стало крупинкой в тоске по твоему лицу,
Ибо беспокоилось за солнце твоей красоты (14).*

Нетрудно заметить, что мотив разлуки доминирует в газели уже с самого зачина, когда герой говорит, что возлюбленная покинула его. Начиная с этого признания его состояние описывается сквозь призму данного обстоятельства и художественные образы подобраны так, чтобы передать его соответствующее настроение. Это существенный фактор, поскольку в стихотворении нет развития ситуации, а причинно – следственная связь между двестишестидесятью, обеспечивающая их сцепление, ослаблена (15). В случае необходимости поэт мог бы заменить какой – либо бейт или поменять его местами с другим, и это не нарушило бы общей направленности газели.

В ней не приводится также пространственная ориентация персонажа, размыты временные ориентиры. Есть только абстрактные указания на «ночь разлуки» и день «украшения лица» девушки. Все эти штрихи способны нарушить семантические контуры стихотворения если в нём не содержится связующего звена. Но у Бадра подобное звено имеется и, помимо мотива разлуки, эту функцию выполняет описательный момент, а именно превалирующее изображение подавленного состояния влюблённого, его гнетущего, безрадостного настроения, с чем, кстати, соотнобразуется и «цветовое» решения стиха: «ночь разлуки», то есть темнота символизирует душевный разлад персонажа. Как видно, поэт вновь сохраняет семантическую определённую жанра, опираясь на открывающиеся изобразительные возможности. Одновременно в круг традиционных представлений им вводятся новые понятия. Уже привычные выражения «плавный кипарис», «влажные глаза», «клеймо разлуки», «солнце красоты» и др. употребляются наряду с неожиданным образом «Рисовальщика предвечности». Подразумеваемая под ним божественное начало, являющееся первоосновой всего происходящего, поэт намекает на предустановленность любовных взаимоотношений и их высшую ценность.

Реализация любовной темы в средневековой газели включает такой обязательный компонент, как изображение кумира, портрет возлюбленной. Конечно, речь опять же идёт не о конкретном человеке, а о портретной модели, схеме с повторяющимися характеристиками, рисующими некий условный тип. Создать какой – то представимый облик на их основе невозможно, да это и не требовалось ни от автора, ни от читателя. Значение имел лишь эстетический критерий красоты. В отношении возлюбленной он, в частности, охватывал её лицо и стан с последующей детализацией и опирался на ассоциативные связи в основном с миром природы. Подобный подход получил яркое отражение у Бадра, что видно из нижеследующих строк:

*Подобного её красочному лицу, не найдётся розы в цветнике,
На лугах, подобного её стану, не найдётся грациозного кипариса.
Рудник мёда тот рот, подобают ему благосклонность и радость,
Вдали от него я пребываю в [таком] злосчастии, что, [подобного] ему, не найдётся.
Сказал я ей: «Твой узкий рот – лекарство для моей души»,
Сказала она: «О тоскующий, отдай душу, ибо лекарство не найдётся.
Её лицо – солнце красоты, а рот – пылинка,
Ясно, что пылинка невидима (не найдётся) в сиянии солнца.
Её тюркские глаза расхищают веру мусульман,
Подобного им грабителя, в стане кафиров не найдётся.
Её кокетство внезапно пустило стрелу уголкою глаз в моё сердце,*

*Идёт кровь из раненного сердца, но наконечник не найдётся.
 Являет облик души её лицо, подобное зеркалу,
 Другого такого лица в мире души не найдётся.
 В пустыне тоски по тебе блуждаю я смятённый,
 Разве можно одолеть эту дорогу, если конца не найдётся.
 Пойми Бадра, о солнце вершины очарования,
 Ибо другого, подобного ему под вращающимся небосводом не найдётся (16).*

Структурные особенности газели с её двумя персонажами отображаются и в данном случае, вместе с тем здесь просматриваются изменения, связанные с выдвинутым на передний план фигуры возлюбленной, точнее её изображения. Как принято, макта газели задаёт тон всему изложению. В каждом его мисра приводится сравнение: в первом мисра лицо возлюбленной сравнивается с розой, а во втором её стан уподобляется «грациозному кипарису». В следующих бейтах черты лица уточняются. В частности упоминаются рот и глаза девушки, вновь говорится о её лице и стане. При этом поэт не ограничивается каким – то одним художественным средством, а старается максимально использовать возможности поэтической речи. Так, рот красавицы у него сопровождается эпитетом «узкий»; одновременно он обозначается метафорами «лекарство души», «рудник мёда». Сходным образом описываются и её глаза: к ним относится эпитет «тюркские»; они уподобляются также «грабителю в стане кафиров». Для изображения лица девушки употребляются такие метафоры, как «солнце красоты» или «зеркало»; сама возлюбленная в макта высокопарно обозначена, как «солнце вершины очарования».

Создавая поэтический портрет, Бадр прибегает к знакомым антитезам. В газели содержатся оппозиционные ряды: «солнце – пылинка», «кафир – мусульманин». Однако если в первом случае противопоставление встраивается в ожидаемую синтаксическую конструкцию «пылинки, невидимой в солнечном сиянии», то во – втором – возникает довольно неожиданный и оригинальный образ «тюркских глаз, расхищающих веру мусульман». Ограниченное пространство бейта не создаёт для Бадра особых проблем, и он легко добивается оптимального с поэтической точки зрения выхода.

Усилению общей выразительности газели способствует и то, что статичное описание начальных двух бейтов, составляющих её первую часть, сменяется динамичной картиной во второй. А своеобразным переходом к ней служит третий бейт, в основу которого положен диалог. Он, помимо прочего, придаёт живость стиху, которая поддерживается в последующих строках благодаря глагольным формам. Так, «глаза – расхищают», «кокетство пускает стрелу», «кровь идёт из раненного сердца», «лицо являет облик души» и т.д. Однако несмотря на подобную разработку портрета красавицы, которому уделяется приоритетное внимание, он тем не менее остаётся в рамках известных условностей. Собственно также, как и изображение влюблённого, который в газели занимает значительно меньше места. О его состоянии сообщается в одном из полустиший второго и восьмого бейтов, а также в шестом бейте. Указывается его «злосчастная» судьба, кровоточащее «раненное сердце», но и эти выражения играют не самостоятельную роль, а лишь подчёркивают экспрессию мотивов, связанных с красавицей. Недаром в двух из трёх бейтов они включены в одно из полустиший, выступающих в функции дополнения к другому.

И только в последнем бейте, используя фигуру хусн ал – макта, Бадр переводит внимание на героя. Этому помогает и отмечавшийся ранее приём переосмысления редифа, имеющий отношение в отличии от предыдущих бейтов к лирическому герою. Редиф «не найдётся» («йафт нист») в макта подразумевает именно его, подобного которому не сыщется никого под «вращающимся небосводом».

В газельном наследии Бадра преобладают статичные описания, в которых мало действия, нет развития ситуации, не даётся каких – то мимолётных сценок, зарисовок с колорит-

ными, бытовыми деталями. Стиль таких газелей выглядит тяжёловесным, иногда торжественным и излишне вычурным, что вызывается не в последнюю очередь многочисленными обращениями в них типа «о душа», «о цветок», «о сердце» и др. Однако даже в небольшой газели он может внезапно поменяться, нарушая плавную, неторопливую манеру изложения. Это происходит за счёт, к примеру, тех же словопрений, шуточных споров, в которых даётся обиходная лексика, бойкие интонации, ведущие к общему снижению стилевых установок. Возникает как бы атмосфера тесного общения, содержащая повседневную речь человека, которая у Бадря приобретает естественное звучание.

Разговорные фрагменты в его стихах представлены в нескольких видах. Есть просто обмен фразами, когда в одном мисра говорит герой, а в другом – девушка. Причём обмен отражается в одном бейте, включённом в описательную часть газели и не получает продолжения в других. Есть газели, в которых юноша ведёт мысленную беседу с любимой, отвечая на её упрёки и повеления. В таких газелях каждое полустихие начинается замечанием «ты сказала», а затем следуют реплики и оправдания влюблённого. По сути это даже не беседа, а своеобразный монолог персонажа. И, наконец, имеются ещё газели, полностью построенные на диалоге персонажей. С точки зрения снижения стиля и перевода изложения в повседневную реальность они вызывают наибольший интерес:

Сказал я: «Ты унесла наше сердце»; сказала она: «Что за сердце, где, когда, куда?»

Сказал я: «Свидетельством является тот рот»; сказала она: «Ничто – то свидетельство».

Сказал я: «В море тоски по тебе я одинок (без знакомых), что мне делать?»

Сказала она: «Стань себе чужим, чтобы стала я твоей знакомой».

Сказал я: «Нет верности в тебе, отчего ты такая?»

Сказала она: «Увы, о влюблённый, [напрасно] ищешь верности в жизни».

Сказал я: «Мёдом является тот рот»; сказала она: «Браво, сладкоречивый».

Сказал я: «Ты моя вера»; сказала она: «Ты увлёкся верой».

Сказал я: «Сжимается (запутывается) душа в тоске по твоему локону».

Сказала она: «Уйди, о малодушный, влюблённый не сжимается от тоски».

Сказал я: «Сердце – твой нищий, хоть на мгновение призови его к скатерти соединения».

Сказала она: «Не садится нищий к скатерти соединения с падишахом».

Сказал я: «Полумесяцем стал Бадр из – за солнца лика, подобного раю».

Сказала она: «Поэтому сердце его обретает сияние в нашем солнце» (17).

Газель не просто основана на диалоге с анафорическими повторами «я сказал», «она сказала» в начале каждого бейта, но содержит и другие приёмы актуализирующиеся в рамках разговорной конструкции. В частности имеется в виду фигура «суал ва джаваб» («вопрос и ответ»). В средневековой персоязычной поэзии она была широко распространена и, будучи применённой в газели, уже предполагала конкретных субъектов действия в лице лирического героя и красавицы.

У Бадря фигура использована во втором и третьем бейтах, в которых на вопрос влюблённого, представленный в первом мисра, девушка даёт ответ, заключённый во втором полустихии. Макта газели также содержит вопрос, но в нём нет ответа, то есть, условно говоря, даётся лишь первая часть фигуры. Зато здесь есть другая особенность. Анафора в нём имеется в каждом полустихии и слова «я сказал» – «она сказала» повторяются дважды; такая же ситуация отражена в четвёртом бейте.

Прямая речь персонажей, их непосредственное обращение друг к другу призваны продемонстрировать их эмоции. В то же время данные фразы не отражают реальное чувство, так как в основе их лежат те же искусственные образы, связанные с привычными же мотивами. Но всё же определённые изменения проступают. Во – первых, эти образы не столь многочисленны, а, во – вторых, они не сложны, не требуют каких – то особых толкований и

легко воспринимаются в контексте беседы. Сама речевая среда с её замечаниями, восклицаниями, насмешками, признаниями диктует стилевые рамки и соотносит их с повседневной действительностью.

Лирика Бадр в отличии от наследия других составителей газелей носит преимущественно монотематический характер. У него нет философско – дидактических газелей, как у Низами, Саади, Хаджу Кермани или Хафиза, нет социально заостренных стихов или стихов, содержащих пейзажные описания. Помимо газелей, посвященных ширваншаху Халилаллаху, у него есть ещё одна газель с макта:

*Сотня благодарений, что мы избежали этой кровожадной пучины,
Направились в отчизну с израненным (больным) сердцем (18).*

в которой повествуется о его одиночестве и тяжёлых испытаниях, выпавших на его долю. По сравнению с касыдами поэт очень редко упоминает о родных местах, реалиях, связанных с пребыванием на чужбине или при дворах различных правителей.

В подавляющем числе газелей у него разрабатывается любовная тематика, как это и подобает требованиям жанра, причём в её светской направленности. Вместе с тем в диване Бадр есть порядка пятнадцати или чуть более газелей, которые можно отнести к мистическим, к тем стихам, в которых суфийская окраска преобладает. Она отражается не только в словах и состоянии лирического героя, но и охватывает само понимание любовного чувства.

Бадр, хотя не был поэтом – мистиком и вряд ли увлекался суфийскими теориями или поисками истины, тем не менее оказался знаком с основными положениями суфизма и нередко в своих стихах применял понятия – символы или допускал интерпретацию строк, содержащих наряду с видимым, ещё и внутренний сокровенный смысл. Такие бейты стоят особняком в газелях и выполняют роль корректировки семантических нюансов. Однако в чисто суфийских газелях доминирование идейной установки не вызывает сомнений:

*Потонувший в океане любви пребывает в волнах несчастья,
Каждое несчастье, охватившее (достигшее) влюблённого из – за любви, сродни подарку.
Любовь – море, а мы, словно капли, посмотри на нас,
Мы – из моря, вновь если глянешь, море – из нас.
Поскольку по сути волны, море и жемчуг едины,
То потонул я в море изумления, к чему всё это принуждение (сила).
Любовь, знай, есть море истины, мы не находимся вне его,
Тот, кто познакомился с нами, поистине друг.
Его лик каждый миг сверкает в одном образе,
Око, видящее каждый образ Его, есть суть чистоты.
Разве достигнет достоверно птица сомнения вершины Его любви,
Вышнюю [точку] имеет стоянка любви, [которая есть] высь для Хума.
Смысл истины являет Его облик при взгляде [на Него],
Облик Его, если взглянуть, - это зеркало, показывающее мир,
Держись подальше от моих глаз, о препятствующий людям зрения,
Отвергающий приверженцев внутреннего [смысла пребывающих] вне грани, далёк от Бога.
Без наставника нет никого на своём пути,
Свет любви к Нему стал для Бадр ясным наставником и проводником (19).*

В газели явственно выражается религиозное настроение лирического героя, его нацеленность на осознание внутреннего смысла происходящего. Передаётся это в художественной ткани стиха сквозь призму любви, как всеобъемлющего чувства, оказывающего воздействие и на индивида, и на окружающий мир. Любовь находится в центре изложения, что де-

кларифицируется в самом начале и, казалось бы, что это очередная модификация известной темы, тем более, что отмечены и муки несчастного влюблённого, и его состояние, преподносимое в качестве особого подарка. Однако дальнейший текст сигнализирует о необходимости иного восприятия и подхода к нему.

Использование соответствующих терминов и выражений таких, как «таджалли» - «сверкание, эманация», «хейрат» - «изумление», «бахр – и хагигат» - «море истины», «макам – и эшг» - «стоянка любви» и др. переводит понимание любви в плоскость духовных устремлений, связанных с поисками божественной истины. Поэт уподобляет любовь морю, а людей – каплям и, говоря об их единении, намекает на то, что любовное чувство присуще каждому человеку, но не каждый открывает для себя божественную любовь. И переживание этого мига погружает лирического героя в «море изумления», что в свою очередь подводит его к пониманию того, что божественная любовь, в отличие от земной, светской любви, есть истинная любовь, направленная в конечном итоге на воссоединение с Другом, Любимым.

Бадр сообщает о божественной сущности, проявляющей себя в каждом предмете материального мира, каждый раз «сверкающей (эманирующей) в одном образе». Её Лик сродни зеркалу, «показывающему мир», то есть фактически мир есть отражение Всевышнего. И глаза, распознающих Его воплощения, сравниваются с «сутью чистоты». Обладатели этих глаз, хотя и не упоминаются, но, несомненно, что речь идёт о суфиях, о тех людях, кто продвигается по пути духовного совершенствования, чтобы достичь главной цели своих исканий. Влюблённый связывает себя именно с ними и призывает тех, кто не согласен с суфиями и отвергает их – «приверженцев внутреннего [смысла]» - держаться подальше от него, ибо они находятся далеко от Бога.

В газели использован также образ птицы Хума, приносящей, согласно иранской традиции, счастье тому, на кого падёт её тень. Аналогия здесь такая, что к высшей ступени любви надо стремиться, отбросив всякое сомнение и человек, достигший её, будет осеён счастливым предзнаменованием.

Финальным аккордом, подытоживающим затронутые мотивы, выступает заключительный бейт. В нём обыгрываются важнейшие в суфийском учении понятия наставника и пути. Духовное совершенствование человека, нравственное очищение его сердца для конечного соединения и растворения в божестве, мыслилось в мистицизме как прохождение особого пути – тариката. Этот путь был очень сложен, непредсказуем и требовал от мурида напряжения всех его физических и моральных сил. Пройти его можно было только под руководством опытного наставника – шейха, пира или муршида, как его называли в суфийских кругах. Поэтому поэт указывает, что «без наставника нет никого на пути», хотя для него самого он ассоциируется, исходя из его творческих побуждений, со «светом любви» к Всевышнему.

Ещё в большей степени мистическая окраска видна у Бадра в газели, посвящённой божественному величию:

*Имя Его не вмещается в речь (язык),
Разъяснение Его в описание не вмещается.
Он в мире и одновременно вне его,
Ибо в мир Он не вмещается.
Язык, который описывает Его,
Тот язык в рот не вмещается.
Верёвкой не обвязать небосвод,
Море в водосточный желоб не вмещается.
О захид, удались от нашего разговора,
Ворона в цветник не вмещается.
Сотри в своём сердце изображение бытия,
«Мы» и «я» посреди [этого] не вмещаемся.*

*Всё есть Он, мы знаем доподлинно,
В наше сердце сомнение не вмещается.
Для Бадр ясен этот смысл,
Перед Ним «это» и «то» не вмещаются (20).*

Эти строки своим редифом, общим настроением и образностью напоминают знаменитую газель Насими с макта:

*В меня вместятся оба мира, но в этот мир я не вмещусь,
Я жемчужина беспространства (ламакан), и в сердце и пространство не вмещусь (21).*

Но если у Насими упор переносится на уподобление человеческого бытия божественному, то Бадр говорит о могущественной, вневременной и внепространственной сущности Бога, не вмещающейся в этот и потусторонний миры. Подчёркивая данный момент, поэт прибегает к таким простым объяснениям, как невозможность «обвязать верёвкой небосвод» или направить «море по водосточному желобу». Естественно, что и язык оказывается бесильным не только при описании Его сути и атрибутов, но и при назывании даже одного имени Всевышнего, не говоря уже о том, что мусульманские богословы различали 99 таких имён.

Бадр следует и другим принципам суфийской доктрины. В частности, исходя из представлений о том, что божественная сущность пронизывает весь видимый мир, который к тому же зависим от неё, он пишет, что «всё есть Он», одновременно указывая на единство бытия.

Ещё один важный аспект у него связан с мистическим познанием и приближением к Богу. Под «стиранием изображений бытия в сердце» имеется в виду очищение сердца и полный отказ взыскующего Истины от привязанности к благам земной жизни, от плотских страстей и желаний и концентрации его мыслей и побуждений на достижении высшей цели. Это предполагало отрешённость от мира, отречение от собственного, индивидуального бытия во имя любви к Богу, поэтому отмеченные им «мы» и «я», подразумевают то, что земные качества не совместимы («не вмещаются») с божественными атрибутами и соединением с Всевышним.

Любопытно, что проявляя уважение и интерес к мистическим теориям, в целом к вероучению ислама, религиозному послушанию, почитанию Бога, Бадр негативно относился к захидам, аскетам, посвятившим жизнь служению Аллаху. В газели он обращается к захиду, сатирически сравниваемому с «вороной в цветнике», с просьбой удалиться от него. Ещё более резко он настроен к захидам в других газелях:

*Эй захид, хотя ты и становишься отвергающим владельцев [истинных] взоров,
Ты же не знаешь это дело, зачем [тогда] отрицаешь его? (22)*

Или:

*Эй захид, ты не таков, чтобы видеть Бога,
Ибо ты себялюбив и твои действия я не вижу такими [благочестивыми] (23).*

Критикуя аскетов, Бадр, скорее всего, не имел в виду истинно верующих, благочестивых людей, а говорил о тех, кто лицемерно использовал прозвание захида для получения каких – то материальных выгод, налаживания собственного безбедного, обеспеченного существования за счёт доверчивости и религиозных убеждений других людей.

В своём обличительном пафосе Бадр был не одинок. Подобное отношение к захидам демонстрировал и Саади в наставительных газелях, где высказывал неприятие их, используя

различные приёмы, включая ёмкие осуждающие или насмешливые замечания, гедонические мотивы и т.д. В лирике Хафиза отчётливо проявляется отрицание морали аскетов, мухтасибов, проповедников и других представителей духовной власти (24); писали об этом и другие авторы.

Бадр предпочитает не углубляться в данную тему, а высказывается как бы мимоходом. Тем не менее свою позицию он очерчивает достаточно ясно. Характерно, что замечания о представителях религиозных кругов поэт включает в суфийские газели, тем самым выявляя более рельефно показную набожность и корыстные интересы на фоне истинной праведности и служения Богу. Его очередные высказывания связаны с проповедником (ваиз) и мусульманским богословом – законоведом (факих), которых он обвиняет в невежестве, стремлении к должностям и материальному достатку:

*Твой хадис не верен, о ваиз, лучше не говори (мало говори),
Ибо избавлены мы от твоих сказок (25).*

Или:

*Эй факих, то, что было вакфом (26), преврати в вино и музыку (музыканта),
До каких пор ты будешь [стремиться] к вакфам и должностям (27).*

Критическая струя вносила в суфийские стихи Бадра новые черты, связанные с земной реальностью. Газель синтезировала в себе наряду с мистическим и светское начало, словно призывая читателя при всех обстоятельствах не отрываться от окружающей действительности, не забывать, ориентируясь на духовное, о том, с чем приходилось постоянно сталкиваться в повседневных заботах.

Создавая газельную лирику, Бадр в целом не выходил за границы художественных приобретений данного жанра. К XVв. газель уже прошла в персоязычной литературе путь, исчисляемый несколькими веками и представленный десятками именитых мастеров. Сказать своё слово в этой области становилось всё труднее. И поэты стремились использовать весь арсенал классической персидской поэтики, чтобы как – то выделиться. Задача художественной реализации идейного замысла всегда находилась в центре внимания знатоков и читателей поэзии, и мастерство поэта, владение им техникой стиха неизменно высоко оценивались в том числе в финансовом отношении. Поэтому профессиональные авторы настраивались на то, чтобы всячески проявить себя и заслужить похвалу как читателей, так и собратьев по перу. Последнее, кстати, давалось очень тяжело, учитывая острую конкуренцию между поэтами в придворной среде и желание отличиться перед своим патроном.

Бадр также длительное время находившийся в шахском окружении и неплохо владевший искусством пера, ответственно подходил к формальным аспектам и применял различные изобразительные средства, композиционные приёмы, добиваясь выразительности и красоты стиха. И хотя он часто обращался к устойчивым образным моделям, но даже и в этом случае старался придать стиху оригинальное звучание.

Для индивидуальной манеры Бадра характерны различные звуковые и словесные повторы в пределах мисра или бейта; он с готовностью употребляет аллитерацию, реди́ф. Ритмический рисунок его стихов во многом обуславливается именно реди́фом, отличающимся у поэта большим разнообразием. В качестве реди́фа у него используются глагольные формы: «хахад буд», («будет»), «на рафт» («не ушло»), «бин» («взгляни»), «че конад» («что сделает»); сочетания глаголов: «зад – о борд» («ударил и унёс»); существительные: «хане» («дом»), «абру» («бровь»), «арбаде» («воплъ»); местоимения: «ман» («я»), «то» («ты»), «ма» («мы»); целые выражения: «аз то че пенхан» («что скрывать от тебя»), «миданам ке мидани» («я знаю, что ты знаешь») и др.

Некоторые его газели явно рассчитаны на исполнение под музыкальный аккомпанемент. Им присущи плавная мелодичность, напевность, что поддерживается словесными повторами и параллелизмами. Поэт старается разнообразить и выразительные средства, выстраивая структуру отдельного бейта. Порой он применяет такие приёмы, которые в общем не так часто встречаются в средневековой поэзии малых форм. Это, в частности, относится к приёму зу – л – кафийатайн («имеющий двойную рифму»), суть которого заключается в написании стихотворения с двумя рифмами (28). В качестве примера можно упомянуть два бейта из соответствующей газели Бадра:

*[Хаст дар джанам баси зан гамзе – йи хунхар хар
Хар мидарад мара пейвасте ан аййар йар
Йар чон голзар дарад руй – о ман чон болболам
Болболам ари ке миналам бар ан голзар зар]*

*В душе у меня много колючек от того кровожадного кокетства,
Постоянно унижает меня та бестия – возлюбленная.
У возлюбленной лицо, словно цветник, а я словно соловей,
Да, я – соловей, ибо жалобно стенаю над тем цветником (29).*

Двойная рифма данных бейтов: хунхар – хар, аййар – йар, голзар – зар наглядно проступает; повторяясь и в других двустушиях, она придаёт стиху размеренный ритм, выдерживаемый паузой.

Рассматривая поэтическое наследие Бадра, следует отметить такую тенденцию его газелей, как нарастание в них искусственных, игровых черт. Е.Э.Бертельс, говоря о состоянии газели в XVв., указывал, что в ней были предначертаны настроения, предопределён круг образов и авторам было трудно показать личную индивидуальную ноту. Поэтому – то «игра», сугубая искусственность быстро проникают в эту область поэзии (30). Усиление искусственности стихов, рост в них игровых компонентов вызывались и другими причинами, к числу которых относились сохранение к ним интереса читателей, существование значительного пласта «подражательной литературы» и др.

В ширванском поэтическом круге процессы, связанные с искусственностью стихов, также имели место и не являлись чем – то исключительным. Известно и то, что в области касыды формальный подход в персоязычной поэзии был ещё более распространён. Искусственные касыды создавали Адиб Сабир (ум. в 1151), Салман Саведжи (1300 – 1377) и другие поэты. У Бадра в газелях формализм, игровые моменты, хотя и не приобрели больших масштабов, но тем не менее давали о себе знать. Излюбленным его средством в этом плане может считаться соотнесение формы частей лица красавицы с буквами персидского алфавита, что нашло отражение в ряде его стихов:

*«Сад» глаз, и «дал» локона, и восхитительный стан,
[Из числа тех], молвой о которых наполнена (шумит) вселенная (31).*

В данном матла глаза девушки сравниваются с буквой «сад», а локоны – с буквой «дал». Само по себе подобного рода сравнение ещё не означает искусственности образа и было известно в персоязычной литературе ещё до Бадра. В той же «Маснави» Джалал ад – Дина Руми оно имеется в таком бейте:

*«Нун» бровей, «сад» глаз и «джим» уха
Ты написал, [введя] в соблазн сотни разумов и сознаний (32).*

Но уже следующие бейты в газели ширванского поэта определяют контуры тех изменений, которые демонстрируют наличие в ней игрового начала. Уже со второго бейта каждое первое полустишие подбирается таким образом, чтобы буквы, сравниваемые с соответствующими частями лица, составляли бы определённое слово во втором полустишии и не просто слово, но слово, обеспечивающее рифмовку газели и стоящее в конце двустишия:

*Твои бровь, локон и стан – это «нун», и «дал», и «алеф»,
Каждый раз с целью [захвата] сердца от этих трёх раздаётся возглас.
Та губа, подобна «бе», локон – «лам» и стан – «алефу»,
[Так что] сердца влюблённых от этих трёх [букв] пребывают в оковах несчастья (33).*

Буквы «нун», «дал» и «алеф», выделенные в первом мисра первого бейта (а фактически второго в газели), образуют во втором мисра слово «возглас» («нида»), а в следующем бейте опять же три буквы: «бе», «лам» и «алеф» в первом мисра образуют слово «несчастье» («бала») во втором. Оба слова: «нида» и «бала» находятся в конце вторых мисра и рифмуются между собой.

Варианты с использованием букв в качестве образа сравнения у Бадря самые различные, исходя из их количества, места в полустишиях бейта и т.д. Есть даже строки, в которых буквы образуют арабские слова:

*Я сказал: «Ту бровь, и глаз, и тот узкий рот
Можно прочесть, как «нун», и «айн», и «мим»; сказала она: «Да» (34).*

В данном случае буквы «нун», «айн» и «мим» образуют арабскую утвердительную частицу «да» («наам»). Имеются и другие комбинации букв, связанных со словами, что только лишней раз подчёркивает ориентированность этих схем и приёмов на игровые, занимательные моменты.

Ещё один способ создания искусственных стихов касается у Бадря применения семантических возможностей редифа. Поле для творческой фантазии в этом плане открывалось весьма широкое, включая смысловые нюансы, сравнения и противопоставления в сложных редифах и др. Поэт прибегал в них к образам природных явлений, стихий, отдельных предметов. Редифы нескольких газелей у него основаны на цветовой гамме: «сийах – о сефид» - «чёрный и белый», «зард – о кабуд» - «жёлтый и синий». Для иллюстрации сказанного можно сослаться на такие бейты:

*Я так скован тем локоном и щёками,
Что от моего взора не ускользают ни ночью, ни днём [их] чёрный и белый [цвет] (35)*

Или:

*Синим (т.е. траурным – М.К.) стал небосвод из – за моей печали, а луна – жёлтой,
Оба – далёкие скитальцы, [будучи] в такой желтизне и синева (36).*

Аналогии здесь довольно простые. В первом случае чёрные локоны и белые щёки, соотносящиеся, кроме того, с ночью и днём, отождествляются с чёрным и белым цветом, а во втором – небосвод и луна из – за печального состояния героя приобретают синий и жёлтый цвета, олицетворяющие траур и душевную боль.

Иногда Бадр включает в газель поэтические объяснения, словно предвосхищающие вопрос о выборе того или иного редифа. Так, в газели с редифом «аташ – о аб» («огонь и вода») он пишет:

*В мыслях об огне лица и воде (т.е слезах – М.К.) на твоих щеках,
Я основал эту газель на огне и воде (37).*

Некоторые разъяснения давались не ради поэтических ассоциаций или любования абстрактными образами, а содержали чёткие указания, вызывающие интерес с точки зрения оценки эстетических запросов и отношения к художественному слову. В уже упомянутой газели с редифом «зард – о кабуд» последний бейт выглядит так:

*Поскольку шах пожелал от него подобную газель, то посмотри,
Ради этого в редифе он сделал явным [цвета] жёлтый и синий (38).*

То есть Бадр создал газель по просьбе своего покровителя, но самое главное то, что такие стихи пользовались популярностью при шахских дворах, что также обуславливало появление подобной литературной продукции.

Формальные изменения в газелях Бадра, как правило, проявлялись во всём тексте стихотворения. Однако в отдельных случаях они сказывались на уровне одного бейта, который, скажем, становился похожим на скороговорку благодаря игре слов. Это хорошо иллюстрирует транскрипция такого бейта:

*[Макон энкар – е кар – е ман зе кар – о бар – е ман магзар,
То дар энкар – е ман хасте – йо ман даьем дар ин карам]*

*Не отвергай моё дело, не проходи мимо моих забот,
Ты отвергаешь меня, а я постоянно занимаюсь этим делом (39).*

Бейта основан на обыгрывании слов «энкар» - «отвергание, отрицание» и «кар» (фигура иштикак), которые последовательно повторяясь в каждом мисра и коррелируя с чередованием местоимения «ман» - «я» и предлога «дар» - «в» и создают впечатление затейливого словесного ухищрения. Но при этом поэт всё же соблюдает меру и остаётся в пределах заданных содержательных параметров.

Работа над каждым бейтом необязательно предполагала разработку игровых элементов. Наоборот, они составляют незначительную часть в общей массе газельной лирики. В ней немало удачных находок, свидетельств вдумчивого отношения к слову, которые говорили об эстетическом чутье и добросовестном обращении автора с художественным материалом. Результатом такой деятельности становились изящные поэтические образы, заметно выделявшиеся даже в окружении исходных мотивов:

*Покажу я лицо, подобное золоту, пролью слёзы, подобные жемчугу,
Если спросят у меня на родине, что ты привёз с чужбины (40).*

Или:

*Как мне скрыть от людей слёзы, проливающих кровь глаз,
Внутри [у меня] сердце стало кровавым, а снаружи пролило [эту кровь] из глаз (41).*

Эти бейты взяты из разных газелей, но их объединяет авторская рефлексия, сумевшая передать стихам эмоциональный заряд и оригинальность творческого выражения. В первом бейте уподобление пожелтевшего от печали лица золоту, а слёз жемчугу не блещет особой яркостью и необычностью, но использование их вне любовной темы, в контексте пережива-

ний, связанных с личностными обстоятельствами, придаёт им необходимую свежесть и новизну восприятия.

То же происходит и со вторым бейтом. Известные мотивы искусно встраиваются в схему: внутреннее – внешнее, и в результате возникает запоминающийся образ кровавого сердца, изливающего свою боль – кровь слезами глаз.

Подобных строк в газельном наследии Бадр множество и по этому показателю они, возможно, сопоставимы с его касыдами. Во всяком случае, газели выделяются среди других его стихов малых форм и занимают достойное место в диване поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. В тексте дивана Бадр, составленном А.Г.Рагимовым, указаны 205 газелей объёмом в 1451 бейт (См. Бадр Ширвани и рукопись его дивана – В кн.: Бадр Ширвани. Диван / Подготовка текста А.Г.Рагимова – М., 1985, с. 12). Однако некоторая часть стихов, в том числе газели, выделены в диване в отдельный раздел, названный мутафаррегат («разные»). Восемь стихов из данного раздела, полностью отвечающих параметрам жанра газели, добавлены нами к их общему количеству и получилась цифра 213. Соответственно увеличился и объём газелей, превысивший полторы тысячи бейтов.

2. См., к примеру, И.С.Брагинский. Иранское литературное наследие – М, 1984, с. 255.

3. М.Л. Рейснер. Эволюция классической газели на фарси (X-XIV века) – М., 1989, с. 194.

4. См. там же, с. 154; Е.Э.Бертельс же вообще считал, что Саади придал совершенство и законченность газели (см. Е.Э.Бертельс. Персидская поэзия в Бухаре Хв. – В кн.: Е.Э.Бертельс. История литературы и культуры Ирана. Избр. тр. М., 1988, с. 407).

5. См. И.В.Стеблева. Семантика газелей Бабура – М., 1982, с. 9, 14. См. также З.Н. Ворожейкина. Исфаханская шјкола поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII – начало XIII в.) – М., 1984, с. 161 – 163.

6. Бадр Ширвани. Диван, с. 615.

7. Там же, с. 646.

8. См. М.Л.Рейснер. Эволюция классической газели на фарси, с. 73.

9. Рашид ад – Дин Ватват. Хадаик ас – сихр фи дакаиш аш – ши’р. /Пер. с перс. Н.Ю.Чалисовой – М.,1985, с.121.

10. Джалал ад – Дин Руми. Маснави – йи ма’нави. Третий дафтар. /Пер. с перс. О.М.Ястребовой – СПб, 2010, с.436.

11. Бадр Ширвани. Диван, с.641.

12. Там же, с. 605.

13. См. И.В.Стеблева. Семантика газелей Бабура, с. 101.

14. Бадр Ширвани. Диван, с. 596.

15. Ср. Р.Алиев. Низами Гянджеви – В кн.: Низами. Стихотворения и поэмы. /Вступ. статья, сост. и прим. Р.Алиева, Ленинград,1981, с.15.

16. Бадр Ширвани. Диван, с. 586.

17. Там же, с. 569 – 570.

18. Там же, с. 625.

19. Там же, с. 581.

20. Там же, с. 605.

21. İmadəddin Nəsimi. Əsərləri. 1 cild / Elmi – tənqidi mətnin tərtibi və müqəddəmə C.Qəhrəmanovundur – Bakı, 1973, s. 274.

22. Бадр Ширвани. Диван, с. 647.

23. Там же. с. 618.

24. См. М.Л.Рейснер. Эволюция классической газели на фарси, с. 21.

25. Бадр Ширвани. Диван, с. 623.
26. Вакф – имущество, переданное или завещанное на религиозные, благотворительные цели.
27. Бадр Ширвани. Диван, с. 648.
28. См. Рашид ад – Дин Ватват. Хадаик ас – сихр, с. 142.
29. Бадр Ширвани. Диван, с. 608.
30. См. Е.Э.Бертельс. Литература на персидском языке в средней Азии – В кн.: Е.Э.Бертельс. История литературы и культуры Ирана, с. 293.
31. Бадр Ширвани. Диван, с. 568.
32. Джалал ад – Дин Руми. Маснави – йи ма’нави. Пятый дафтар. /Пер. с перс. О.М.Ястребовой – СПб, 2011, с. 280.
33. Бадр Ширвани. Диван, с. 568.
34. Там же, с. 623.
35. Там же, с. 603.
36. Там же, с. 602.
37. Там же, с. 571.
38. Там же, с. 603.
39. Там же, с. 620.
40. Там же, с. 650.
41. Там же. с. 663.

XÜLASƏ

Mehdi Kazimov

Bədr Şirvaninin yaradıcılığında qəzəl

Açar sözlər: Azərbaycan ədəbiyyatı, şair, Bədr Şirvani, qəzəl

Bədr Şirvani Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə ilk növbədə panegirik poeziyanın nümayəndəsi kimi daxil olmuşdur. 12 min beytdən artıq olan divanının çox hissəsi qəsidələrdən ibarətdir. Bununla yanaşı, şair qəzəl janrında da böyük ustalıq nümayiş etdirmişdir.

Məqalədə ilk dəfə olaraq Bədr qəzəllərinin ideya-tematik əsasları, bədii xüsusiyyətləri təhlil edilir, XV əsrin lirik poeziyasında şairin qəzəllərinin yeri müəyyənləşdirilir.

SUMMARY

Mahdi Kazimov

Ghazal in the works of Badr Shirvani

Keywords: azerbaijan literature, poet, Badr Shirvani, ghazal

Badr Shirvani entered the history of Azerbaijani literature of the 15th century as a representative of panegyric poetry. Most of his divan numbering 12 thousand baits is made up of qasidas. However, in the field of ghazal, the poet demonstrated extraordinary skill. The article analyzes the ideological and thematic basis of the Badr ghazals, their artistic features and also determines the place of the poet's ghazals in the lyric poetry of the 15th century.