



Газель Мира Таки Мира: становление поэтического и литературного языка урду

Л. А. Васильева

Институт востоковедения РАН, г. Москва, Российская Федерация
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2466-3832>, e-mail: ludvas@yahoo.com

Резюме: Мир Таки Мир – поэт-классик урду XVIII в., выдающийся мастер газели. Своим творчеством Мир окончательно доказал состоятельность родного языка как языка высокого искусства слова, а также утвердил самостоятельность газели урду по отношению к персидской, поэтика которой лежала в основе поэзии урду. В статье рассматривается творчество Мира Таки как этап эволюционного развития поэтического и вместе с ним литературного языка урду. На протяжении всей жизни поэт находился в творческом поиске. Разрабатывая ту или иную тему, он часто возвращался к ней, стараясь выявить максимальные возможности ее реализации на базе родного языка. На примере анализа многочисленных примеров сделана попытка проследить, как заимствованные поэтические традиции превращаются в свои собственные, и как в процессе этого происходит отбор лексики и стандартизация общелитературного языка.

Ключевые слова: Мир Таки Мир; язык урду; газель; тема; мотив; анализ; заимствование; стандартизация

Для цитирования: Васильева Л. А. Газель Мира Таки Мира: становление поэтического и литературного языка урду. *Ориенталистика*. 2020;3(3):820–848. DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-3-820-848.

The ghazal of Mir Taqi Mir: the formation of the poetic and literary language of Urdu

L. A. Vasilyeva

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2466-3832>, e-mail: ludvas@yahoo.com

Abstract: Mir Taqi Mir is a classic Urdu poet of the 18th century, an outstanding master of *ghazal* genre. With his work, Mir Taqi Mir proved that his native Urdu language possessed a vocabulary fit to express the finest nuances of poetic speech. He also made evident that the *ghazals* written in Urdu were not entirely imitations of those written in Persian, which formed the poetical basis of Urdu poetry. The article argues that the Mir Taqi Mir's heritage can be considered as a milestone in the





evolutionary development of both poetical and literary language of Urdu. Throughout his life, the poet remained in a creative search. Working on a certain poetical theme, he often made recourse to it trying to bring out maximum possibilities for its realization by means of his native language. Analysis of numerous examples in the article can be considered as an effort to ascertain how borrowed poetical traditions were domesticated and how this process facilitated the selection of vocabulary and standardization of common literary language of Urdu.

Keywords: Mir Taqi Mir; Urdu, the language; *ghazal*; theme, poetical; motive, poetical; Poetry, Persian, borrowing from; standardization, poetical; language, standardization, of, methods

For citation: Vasilyeva L. A. The ghazal of Mir Taqi Mir: the formation of the poetic and literary language of Urdu. *Orientalistica*. 2020;3(3):820–848. (In Russ.) DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-3-820-848.

Введение

В статье рассматривается газельное творчество поэта-классика урду XVIII в. Мира Таки Мира (1723–1810)¹ как этап эволюционного развития поэтического и вместе с ним литературного языка урду². В данной статье на примере анализа газели Мира Таки предпринята попытка выявить некоторые особенности творческой манеры поэта, которую можно рассматривать как «шлифовальную мастерскую» молодого литературного языка урду. Анализ поэтического текста позволяет наглядно проследить процесс творческого поиска автора. Поэт во многом способствовал обогащению традиционного тезауруса газели урду за счет элементов разговорного языка и ввода бытовых фразеологизмов в разряд литературной лексики.

Сам язык, относящийся к новоиндийским³, возник на рубеже XI–XII вв. во время мусульманских завоеваний Индии. Новый язык как средство разговорного общения завоевателей и коренных жителей страны заро-

¹ Мир Таки – имя, Мир – *тахаллус* (поэтический псевдоним), совпадающий с именем. Фигура Мира, как и его газельная лирика, практически оставалась за пределами внимания отечественных исследователей. Самые общие сведения о Мире и его поэзии содержатся в «Истории литературы урду» Э. Хусейна (перев. на русск. язык, 1961) и в «Кратком очерке истории литературы урду» Н. В. Глебова и А. С. Сухочева (1967). Кроме того, Миру посвящены кандидатская диссертация И. В. Зотовой «Жизнь и творчество Мира Таки Мира» (1985) и глава о Мире и его поэмах-*маснави* в монографии А. А. Суворовой «Индийская любовная поэма (*маснави*)» (1992).

² Понятие «поэтический язык» употребляется как синоним языка поэзии – специфической формы художественной литературы, под «литературным языком» подразумевается стандартизированный язык, язык образованной части населения в отличие от vernacular, служащего лишь потребностям обыденной жизни.

³ Новоиндийский период в развитии индийских языков начинается после X в. Сегодня язык урду по численности говорящих на нем занимает четвертое место в мире, является национальным языком Пакистана; его общая с языком хинди разговорная форма, известная под названием «хиндустани», распространена во всей Северной Индии. Подробно о генезисе языка урду см.: [1, с. 34–80].



дился в прилегающих к Дели районах. Он создавался на основе одного из наиболее распространенных в этой местности диалектов – *кхари-боли*, вобрал в себя лексику диалектов *браджа* и *авадхи*, на которых говорили в соседних с Дели областях, тюркских языков и персидского, а через него и элементы арабского. Язык этот называли *хиндави* и *хинди*. По мере распространения на субконтиненте, он впитывал слова других местных вернакуляров, в разных регионах обретая новые названия: *гуджри* в Гуджарате, *дакхини* на Декане.

До конца XVII в. продолжался процесс становления литературного урду. В поэзии Мира Таки Мира, причем в последний период его многолетнего творчества, поэтический урду обрел основные формы нормативности, которые затем лишь «шлифовались» и дополнялись в процессе естественного развития языка.

Поэзия на новом языке изначально опиралась на классическую арабо-персидскую поэтику, которую она восприняла еще на этапе своего становления, поэтому газель урду можно назвать прямой наследницей богатых поэтических традиций персоязычных поэтов. Когда художественное слово на урду только зарождалось, поэзия на персидском языке уже гордилась именами своих великих мастеров газели. Молодая поэзия урду «не могла не испытать влияния персидской придворной поэзии и не попасть соответственно под обаяние и влияние определенных схем последней» [2, с. 178]. Безусловно, путь развития, по которому шла газель урду, оказался короче и во многом проще по сравнению с персидской газелью. Тем не менее и он был по-своему труден, поскольку и сам язык – основной материал, из которого создавалась газель, наиболее востребованный и популярный жанр поэзии урду, – еще не сформировался.

Во все времена поэты урду пользовались услугами персидских образцов, а также поэтикой со сложившимся канонem, с богатейшим набором тем и образов, с корпусом поэтической терминологии, основанной на суфийской символической поэтике. Для начинающих стихотворцев считалось обязательным «освоение произведений классиков, заучивание наизусть огромных по объему поэтических “образцов”, т. е. овладение тем культурным опытом, без которого поэт не мог считаться профессионалом в цехе своих собратьев» [2, с. 176]. Молодежь начинала собственное творчество с подражания известным строкам на фарси, включая их перевод на урду, – так обретались подробные «инструкции» по созданию газели. Правда, этот ученический комплекс в определенной мере тормозил собственную инициативу поэтов.

Стадии становления, формирования и развития газели урду значительно отличались от этапов, пройденных персидской газелью от зарождения до канонизации как жанра⁴. На эволюционный процесс газе-

⁴ Подробнее об эволюции газели на фарси см.: [3].



ли урду не могли не повлиять многовековые литературные традиции Индии – от классических до фольклорных – и ее многообразная культура. Газель урду постепенно обретала «индийские черты» и накапливала собственный опыт.

В отличие от иранских ученых, подходивших к истории персидской литературы с точки зрения смены стилистических направлений и выделявших хорасанский, иракский и индийский стили, индийские и пакистанские исследователи описывают историю литературы урду в категориях «течений», «тенденций» или даже «моды» в элитарных поэтических кругах⁵. Говоря о влиянии персидской поэзии и поэтики на развитие художественного слова на урду, индийские и пакистанские литературоведы, как правило, называют имена поэтов и приводят их строки, воспринятые поэтами урду как образцы для подражания, при этом в большинстве случаев не упоминая, к какому из вышеназванных стилей персидской поэзии они относятся.

Литературная традиция называет автором первых газелей на урду Амира Хусрава Дехлеви (1253–1325)⁶. Начинаясь газель с отдельных строк на *хндави* (*хинди*), вкрапленных в газель на персидском языке. Амир Хусрав называл свои «смешанные» (макаронические) газели *рехта газал*. Вскоре и сам язык, наряду с *хинди*, как называл делийский язык Амир Хусрав, стал именоваться также и *рехта*. К стихам *рехта* («смешанным») Амир Хусрав не относился серьезно, причисляя их к разряду «дозволенных поэтических игр». Но этими «играми» быстро увлеклись многие делийские поэты. Появилось немало газелей на местном языке, как правило, ученического уровня: их ради забавы сочиняли столичные поэты на языке переулков и площадей индийской столицы. Но даже в этих «пробных» газелях их авторы старались придерживаться принципа *равани*, «плавности, текучести», сопоставимой с напевностью. Этому принципу Амир Хусрав – непререкаемый авторитет в области стиха – придавал особое значение и разъяснял его суть в своих теоретических трудах по поэтике. С течением времени «народный язык» стал привлекать к себе все более серьезное внимание литературных кругов и понемногу отвоевывать позиции у персидского языка в культурном пространстве Северной Индии. Процесс зарождения газели и «апробирования» местного языка в поэзии продолжался на Севере Индии более двух столетий.

⁵ В качестве примеров можно упомянуть бурный всплеск поэзии на урду-рехта в начале 20-х гг. XVIII в. в связи с «модой на газели Вали»; увлечение стихами с поэтической фигурой *ихам* («двусмысленность») вылилось в течение *ихамгои* («говорение, произнесение *ихамов*»); новая литературная тенденция, вызванная стремлением поэтов выразить свою боль и скорбь по поводу разорения Дели Надир-шахом (1739) в простых словах и выражениях, без поэтических изысков, была названа *сафгои* («[движение за] чистую речь»).

⁶ Существует также мнение, что газель как самостоятельный жанр появилась на Декане в XVI в., а некоторые литературоведы связывают начало традиции газельной лирики на урду с творчеством Вали (ок. 1667–1707/1720).



Автор первого труда по истории литературы урду «Живая вода» (*Аб-е хайат*), писатель и мусульманский просветитель Мухаммад Хусейн Азад (1829–1910), давая оценку начальному этапу поэзии урду, отмечал такие творческие усилия «первых энтузиастов нового языка», как создание на нем «набора ше'ров, который уже следует назвать газелью: с рифмой или с рифмой и рефреном, вступительным и заключительным ше'рами, часто – с поэтическим именем стихотворца», их первые попытки приспособить 'аруз (арабо-персидскую систему стихосложения) к структуре родного языка, а также, как писал Азад, «соединение в поэзии персидского языка и местного, как соль и черный перец, заставляющего от удовольствия причмокивать губами» [4, с. 95]. Под «соединением персидского языка и местного» Азад имел в виду, прежде всего, создание словообразовательных и семантических калек с персидского языка, которое продолжили поэты всех последующих времен, включая Мира Таки Мира.

После ухода с исторической арены Амира Хусрава и его современников, увлеченных попытками использования возможностей родного *хиндави* (*хинди, рехта*) при сочинении газелей, интерес нового поколения к подобным экспериментам заметно угас, и поэты Северной Индии вновь вернулись к персидскому языку. Лишь единицы из них вспоминали о родном языке и пользовались им в своем творчестве. Для газели на урду (*хинди, рехта*), только зародившейся в поэтической среде Дели, наступила долгая «эпоха застоя».

В силу мощной миграции, обусловленной рядом исторических причин, язык урду (*хиндави, хинди, рехта*) «переселился» в южные районы страны вместе с огромными массами северян. Дальнейшее развитие газели на нем связано с поэтами мусульманских княжеств на Декане (XVI–XVII вв.).

На Декане урду стал называться *дакхини* («южный»). С самого начала развития газели на *дакхини* наметились две тенденции: «персидская» и «индийская». Несмотря на то что в мусульманских княжествах на юге Декана персидский язык и поэзия на нем не играли столь важной роли, как в Северной Индии, тем не менее и здесь были художники слова, которые увлекались персидской поэзией и следовали правилам арабо-персидской поэтики. Наиболее известные из этих поэтов – Хасан Шауки (ок. 1541 – ок. 1633) и Махмуд Дакани (ум. ок. 1670) – считали, что художественные средства, продуктивные в сугубо индийских жанрах, недостаточны для самовыражения автора в поэтическом пространстве *ше'ра*. Они активно нащупывали пути внедрения элементов персидской поэтики в канву газели на *дакхини*, стараясь подражать лексике и стилю газели на фарси. В традициях индийской поэтики образ был призван возбуждать чувственные желания. Поэтому, при всем старании поэтов, «персидская газель» у них «не получалась» из-за избытка чувственности,



традиционной сосредоточенности на внешности возлюбленной, красоте лица и тела, туалете. В отличие от персидской газели, в деканской газели инициатором любовного чувства выступала женщина, а не мужчина, что также было чертой исконно индийской поэтической традиции.

Приверженцы «индийского» направления, такие как Фироз Бидари (ум. ок. 1560) и Кули Кутб-шах (1565–1611) обращались к традициям поэзии, поэтики и эстетики, принятым в культурно-историческом пространстве санскрита и *хиндави*. Создавая стихи, построенные по образцу персидской газели, они старались вводить в них новшества, связанные с родным языком – стремились применять в рамках *аруза* новые размеры с использованием просодий местной поэзии, воплощать мысли в образы, рожденные реалиями индийской действительности. В их газелях проявились такие «индийские» черты лирики, как непосредственное обращение поэта к возлюбленной – земной женщине, подробное описание ее физической красоты (в поэтической терминологии урду *сарпанигари* – «описание с головы до ног»), воспевание чувственной страсти. Даже персидские и арабские слова подвергались влиянию индийской грамматики. Общей особенностью поэзии деканского периода является отсутствие интереса к суфийским темам⁷. Отдельные суфийские мотивы появляются в газели крайне редко (в основном, у Шауки).

Деканскую газель с полным правом можно назвать уже не предтечей газели, а первым образцом полноценной индийской газели, хотя и с крайне узким тематическим диапазоном, ограниченными темами земной любви и радостей жизни.

Эволюционный процесс развития языка и литературы *на дакхيني* продолжился в северных провинциях Декана, прежде всего в Аурангабаде, где говорили на *аурангабади* (северном *дакхини*), почти идентичном языку Дели. С этим городом связано имя легендарного поэта Вали Аурангабади (ок. 1667–1707) – крупнейшего деканского поэта, писавшего на *рехта*, языке, вобравшем в себя элементы южного *дакхини*. Как и его деканские предшественники, Вали ограничивался в газелях разработкой любовной темы, особенно увлекаясь описанием внешности возлюбленной. Но в его лирике появляется определенная целомудренность, не свойственная деканской газели предыдущего периода. В творчестве Вали отразились взгляды и этические установки нового поколения деканцев, в которых, во многом под влиянием политики падишаха Аурангзеба (1618–1707), фанатично насаждавшего ислам в своей империи, важную роль стали играть мусульманская мораль и ирано-мусульманская эстетика. В газели Вали индийская образность начала обретать

⁷ Исключение составляет практически единственный деканский поэт-суфий Сирадж Аурангабади (1714–1763), с газелью которого в поэзию урду вошла и закрепилась тема «истинной» (божественной) любви, а с ней – мотивы печали, боли, страдания разлуки, звучащие диссонансом с общим направлением деканской газельной лирики.



сугубо мусульманскую окраску. В отличие от деканской газели, газель Вали была призвана, в первую очередь, будить эстетические эмоции и восхищение поэтическим мастерством.

В самом начале XVIII в. газели Вали стали известны в Дели, они произвели столь сильное впечатление на делийских поэтов, что многие из них обратились в своем творчестве к родному языку. Всплеск интереса стихотворцев к *rexma* не был случайным. «Феномен Вали», как нередко называют в литературе воздействие его поэзии на литературные круги столицы Моголов, стал лишь одной из многих причин, касающихся перемен в политической, социальной и культурной жизни Индии, следствием которых стала переориентация литературной элиты с персидского языка на урду-*rexma*⁸. Во многом благодаря делийским интеллектуалам – энтузиастам родного языка, урду (*хинди, rexma*) настолько «вошел в моду», что вскоре стал предметом гордости жителей столичного города. В персидской литературной традиции стилистически совершенный, благозвучный стих называли «сладостным» (*shirīn*) [5, с. 345–349], индийцы же стали сопровождать этим эпитетом сам язык урду, говоря о нем *zabān-e shirīn* («сладостный / сладкозвучный язык»).

Однако в это же время в поэзии начала складываться весьма парадоксальная ситуация. Принимая в качестве образца газели Вали, впитавшие краски Индии, делийская поэтическая элита одновременно предлагала обращаться к «благозвучной персидской лексике» и избегать «неизящных провинциальных слов и выражений». Очевидно, при всех «*rexma*-патриотических» устремлениях в подсознании индийских интеллектуалов и поэтов оставалось отношение к персидскому как к элитарному языку высокой поэзии. Происходил странный процесс: индийские мастера слова, с воодушевлением начавшие борьбу за утверждение родного языка, все больше принялись насыщать свои поэтические произведения персидскими словами и образами. Как часто повторяют историки литературы урду, столичные жители «добровольно признали магическую власть над собой персидского языка», хотя их любовь к родному языку оставалась прежней.

Среди делийцев Мир Таки Мир выделялся своей болезненной щепетильностью в вопросах «правильности речи», эталоном которой он считал столичный урду. Литературным анекдотом стало высказывание поэта, что единственно правильный и чистый язык урду только тот, что звучит на ступенях Джама Масджид – Соборной мечети Дели. В творчестве поэта выбор лексики имел особое значение, и в поисках нужного слова он постоянно обращался к «народному» языку. Вполне возможно, что место поиска ему подсказывал и опыт «первых энтузиастов нового языка» – ведь песни и загадки Амира Хусрава на *хинди* и «смешанные

⁸ Подробнее об этом историческом периоде см.: [1, с. 267–271].



газели» его современников, дошедшие и до наших дней, во времена Мира Таки были хорошо известны.

Мир, блестяще владея персидским языком, использовал фразеологизмы и стилистически приемы, которые вписывались в грамматическую и фонологическую структуру урду и «работали» на материале родного урду не менее успешно, чем в газелях на персидском⁹. Но вместе с тем поэт не игнорировал и опыт своих предшественников – пионеров поэзии урду¹⁰.

В индийской литературной традиции Мир Таки Мир увенчан титулами «бог поэзии» и «падишах газели». Великий «соперник» Мира на исторической литературной арене Мирза Галиб (1797–1869) высоко ценил Мира и называл себя его последователем. О поэзии Мира Таки Галиб так отзывался в своих стихах:

Что же говорить, Галиб, о стихах Мира,
Чей *диван* не хуже, чем сад Кашмира!

Сады Кашмира были одним из идеалов красоты в эстетике мусульманской Индии, метафорой райского сада.

Перу Мира Таки Мира принадлежат поэтические и прозаические произведения на языках урду и персидском, но прославила его имя поэзия на урду. Главное место в творческом наследии Мира Таки занимает газельная лирика – это шесть *диванов*, в которые вошли 1916 газелей¹¹. Уже после смерти поэта все они были объединены в полное собрание поэтических сочинений (*куллият*) на языке урду¹². *Диваны* Мира имеют датировку, что во многом помогает задачам исследования его творчества:

- Первый *диван* (663 газели) – 1751–1752 гг.;
- Второй *диван* (390 газелей) – ок. 1775–1776 гг.;
- Третий *диван* (256 газелей) – между 1785 и 1798 г.;
- Четвертый *диван* (221 газель) – между 1785 и 1798 г.;
- Пятый *диван* (249 газелей) – 1798–1803 гг.;
- Шестой *диван* (132 газели) – 1809–1810 гг.

⁹ Наглядное представление о поэтологическом инструментарии персидских классиков дают труды замечательных отечественных ученых-филологов Е. Э. Бертельса, А. Е. Бертельса, Л. Г. Лахути, Н. И. Пригариной, М. Л. Рейснер, М. А. Русанова, Н. Ю. Чалисовой и др.

¹⁰ Начальный период поэзии урду подробно описан в монографии Л. А. Васильевой [1].

¹¹ В среднем газель Мира Таки включает семь-восемь *ше'ров* (двустрочий, перс. – *бей-тов*), также немало газелей с числом *ше'ров*, доходящим до пятнадцати-семнадцати, и совсем небольшое число газелей, состоящих из четырех-пяти *ше'ров*.

¹² Впервые *куллият* газелей урду Мира был издан в Калькутте в Колледже Форт Вильям в 1811 г. На его основе в 1968 г. в Дели издан *куллият*, в который вошли 1818 газелей. Это издание используется автором как основной источник [6].



Самый большой по объему Первый *диван* был собран накануне тридцатилетия поэта, а Шестой – в последние два года его жизни. Составлением и редактированием *диванов* занимался сам поэт. В отличие от большинства стихотворцев урду, которые тщательно готовили свои собрания газелей, отбирая лучшие, Мир Таки либо не успевал, либо (в силу своего амбициозного характера) не считал нужным их дорабатывать, хотя порой газели писались «на ходу» для очередной *муша'иры*¹³ по срочному заказу какого-нибудь знатного патрона или даже в качестве оплаты за какую-то покупку в трудные времена безденежья. Из-за этого в очередном *диване* оказывалось немало «проходных» газелей и отдельных *ше'ров*, которые имеют название «наполнители».

Критики отмечают, что Мир Таки Мир отличался сложной, противоречивой и в высшей степени эмоциональной натурой. Характер поэта наложил отпечаток и на его творчество. Кроме нескрываемой чувственности и страстности, стремление к естественности и простоте, даже в определенной мере «приземленности», отличает Мира Таки от большинства его собратьев по перу и во многом роднит с манерой деканских лириков. Часто поступки и проявления эмоций персонажей его газелей больше напоминают поведение живых, знакомых читателю (или слушателю) людей, чем жанровых персонажей, которым предписано существовать по правилам газельного мира¹⁴. Очевидно, из-за этого «узнавания» персонажей газели и использования «народного» языка (общеупотребительной лексики), подкрепленного звуковой и интонационной организацией текста, приближавшей поэтические строки к разговорной речи, среди любителей поэзии урду утвердилось мнение, будто стихи Мира Таки «просты», т. е. легки для понимания. Действительно, ряд наиболее известных *ше'ров* и *мисра'* (полустихий) Мира даже вошли на правах афоризмов в два родственных языка – урду и хинди. Однако в наше время понимание его стихов во всей полноте доступно далеко не всем. На протяжении более двух столетий менялся язык, выходили из употребления просторечия и неологизмы самого Мира, не прижившиеся в языке; в наши дни они порой уже не поддаются реконструкции, поэтому в настоящее время представление о «простоте» газелей Мира – не более чем миф.

Благодаря творческой деятельности Мира Таки Мира сгладилась изолированность друг от друга языка поэтического и разговорного, утвердилось их тесное соотношение и взаимовлияние. Некоторые особенности этого процесса мы можем проследить на наглядных примерах.

¹³ *Муша'ира* – поэтическое собрание, на котором поэты соревновались в своем мастерстве. О традиции *муша'иры* в Индии см. подробнее: [1, с. 329–362].

¹⁴ О традиционных персонажах газели и их взаимоотношениях см. подробнее: [7, с. 57–59; 1, с. 26–27].



употреблены в первой строке и ассоциативно связаны с этим словосочетанием; в этой лексической связи присутствует указание на привлекательный облик обладателя родинки. Название старой мелкой монеты *dāng* (омоним слова «дорога») создает дополнительную связь этого слова с глаголом *luṭnā* – «быть ограбленным». Кроме того, слова *hand* и *dāng* сопоставимы семантически как «дорога» и «направление».

Довольно редкое слово *hand* сначала прочитывается как *hind* (краткие *a* и *i* при отсутствии огласовки читаются одинаково), и поэтому сегодня этот стих сложно понять, если не знать малоупотребительное персидское слово *hand* со значением «дорога, путь». Ошибочное первое прочтение слова *hand* как *hind* «предусмотрено» поэтом. В этом – одна из поэтических «уловок» (прием *ихам*, амфиболия), рассчитанных уже не на слушателя, а на читателя. Поэт, любивший литературную игру, безусловно, предусмотрел, что слово *hand* (на письме выглядит как «*h-n-d*»), сначала непременно будет прочитано как *hind* («Индия»), и вызовет ассоциации, связанные с этим словом. Так, одно из его значений – «черный, темный»; слово этого же корня *hindū* («индус», «индиец»). В поэзии урду (как и в персидской) так называют смуглого уроженца Индии; если речь идет о возлюбленной персоне, она именуется также «вором», ибо крадет сердце влюбленного. Кем бы ни был *hindū* как объект любви (девушкой или юношей), в любом случае его отличительная черта – черный (смуглый) цвет. Одно из устойчивых словосочетаний, часто встречающееся в поэзии, – *khāl-e hindū* («родинка-индианка»). Черных рабов, как правило, служивших охранниками в богатых домах, также именовали *hindū*. Возникает новая ассоциативная «ниточка»: «черный» – «охранник», что очевидным образом перекликается с мотивом «родинка-вор» (о мотивах, связанных с родинкой, см.: [8, с. 227–228]).

Мир Таки Мир использовал богатую палитру персидской поэзии, обогащенную индийскими красками. Исследователи его творчества выделяют ряд художественных средств, к которым поэт прибегал постоянно. К таким они относят словесное соответствие (*мунасибат-е лафзи*), «связывание слов»¹⁵ [9, с. 96, 124], при котором выстраивается цепочка лексем, вступающих в эту связь, и создается «ощущение неисчерпаемой семантической наполненности строки» [7, с. 41]. Не менее частым по употреблению приемом называют и *рияят* («стилевое соответствие»), который Ф. В. Притчетт подразделяет на два вида: *рияят-е лафзи* (word play) – «словесная игра» и *рияят-е манави* (meaning play) – «игра смыслов» [10]¹⁶. Для рассмотрения этих излюбленных стилистических прие-

¹⁵ Этот принцип восходит к одной из персидских поэтических фигур *мураат ан-назир* (букв. «соблюдение соответствия») и приобретает особое значение в индийском стиле – одном из основных стилистических направлений в персидской литературе [9, с. 124].

¹⁶ Режим доступа: <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00garden/index.html>



мов Мира Таки Мира, как и других особенностей его поэтического письма, обратимся к конкретным примерам.

Газель № 7 из Первого *дивана* относится к самым красивым по звучанию газелям Мира Таки, отличающимся особой напевностью (*равани*), что, к сожалению, доступно оценить лишь знатокам урду. Смысловая многоплановость строк достигается самыми разнообразными поэтическими приемами и тщательным подбором лексики.

Газель состоит из пятнадцати *ше'ров*, но мы рассмотрим подробно только пять из них. Выбор *ше'ров* обусловлен наличием в них тем и мотивов, которые можно отнести к «постоянным», остававшимся в центре внимания поэта на протяжении всего его творчества. Об этом свидетельствуют многочисленные сходные по поэтической тематике строки из разных *диванов*.

7.1. Опрокинутыми оказались все планы,
и лекарство ничуть не помогло.

Видел? Этот сердечный недуг в конце концов завершил дело.

7.2. Юность [я] провел в слезах, а в старости закрыл глаза.
Иными словами, ночь бодрствовал, а настало утро – отдохнул.

7.3. Несправедливо власти обвинили меня, подневольного,
в независимости.
Сами делали все, что приходило на ум, а меня беспричинно
опорочили.

7.4. Даже в безумии очень редко я бывал неучтив.
Издали шел к ней, но на каждом шагу совершал земной поклон.

7.5. Почему сейчас спрашиваешь о религии Мира? Ведь он
Нанес на лоб *тилак*¹⁷, расположился в храме –
давно уж отрекся от ислама!
[6, газель № 7].

Из приведенных *стихов* видно, что в каждом *ше'ре* имеется свой набор мотивов, своя тема, и между собой они практически не связаны. У исследователей газели урду существует мнение, что преднамеренная тематическая разобщенность *ше'ров* в газели восходит к традиции рецитации газелей, и «частое изменение темы было необходимым шагом для предотвращения скучного однообразия» [11, р. 273]. Тем не менее, как пишет Н. И. Пригарина, «обращение к конкретным текстам, которые воспринимаются всеми как аморфные, бесструктурные и дезинтегрированные, совершенно не мешает восточному читателю пользоваться ими или получать от них эстетическое наслаждение» [12, с. 180], что в полной мере относится к приведенным стихам Мира Таки Мира.

¹⁷ *Тилак* – священный знак индусов, который наносится на лоб.



Центральные персонажи традиционной газели – влюбленный *'ашик* и объект его любви *ма'шук*. Согласно арабо-мусульманской поэтической традиции, *ма'шук*, может обладать как земной сущностью, так и мистической, может быть как мужчиной, так и женщиной – все зависит от намерений автора, а также восприятия и интерпретации текста читателем. «В персидском языке род грамматически не выражен, и половая принадлежность возлюбленного друга остается неопределенной. Она может быть проявлена лексически, по желанию автора, но в большинстве случаев пол возлюбленной персоны не проясняется, увеличивая степень неоднозначности текста» [7, с. 44]. В газели урду «неоднозначность текста» остается, несмотря на наличие в языке категории рода. Начиная с самых ранних газелей урду, все грамматические категории, связанные с обоими главными персонажами, условно оформляются по мужскому роду. Однако в газели урду о себе и о воспеваемой персоне (особенно если это – *ма'шук*), принято говорить во множественном числе, что дает возможность истолковывать смысл двояко. Обратимся к нашим *ше'рам*.

7.1. Опрокинутыми оказались все планы, и лекарство

ничуть не помогло.

Видел? Этот сердечный недуг в конце концов завершил дело.

*ultī ho gaiñ sab tadbīreñ kucch na davā ne kām kiya
dekhā is bīmārī-e dil ne āxir kām tamām kiya*

Матла' – первый стих газели с одинаковой рифмовкой обоих полустиший (*мисра'*) – сразу привлекает внимание семантической неоднозначностью. Преднамеренная двойственность – одно из непреложных правил, идущее от классической персидской газели [3, с. 180–183, 7, с. 35] и усвоенное поэтами урду. В нашем примере первая *мисра'* состоит из двух простых предложений, но ее лексика создает многомерность смысла. Так, составное сказуемое *ultī ho gaiñ* (мн. ч., 3-е лицо) может означать: оказались «перевернутыми, опрокинутыми (досл.: «поставленными с ног на голову»), а также «бесполезными, разрушенными, ошибочными». Подлежащее *tadbīreñ* выражено существительным с несколькими значениями, данными в статье толкового словаря урду в такой последовательности: «(1) дело, свершение, мероприятие; (2) лечение, врачевание, лекарственное средство; (3) план, мысль, обдумывание, размышление; (4) средство, попытка, старание». Тем не менее основной мотив *ше'ра* «недуг – лекарство» делает предпочтительным «медицинское» толкование стиха: все планы нарушены, и все способы лечения не оправдали себя, лекарство не помогло.

Глагол «видел» во второй *мисра'* имеет дополнительное значение «знал, понимал» и также позволяет по-разному интерпретировать смысл *ше'ра*. При вопросительной интонации *мисра'* звучит, как разговорная



речь («Видал / видали?»)¹⁸. В этом случае можно предположить, что уговорящего есть собеседник, к которому обращен вопрос. При утверждающей интонации *мисра'* обретает характер повествования, при этом глагол «видел» может относиться как к первому, так и второму лицу. Выбор значения глагола и смена интонации, по выражению Ш. Р. Фаруки, «вливают на драматургию», иными словами, меняют «декорации и действующих лиц» [13, с. 242]:

1) Понял? Этот сердечный недуг, в конце концов, завершил дело!

2) Я узнал [понял], [что] сердечный недуг, в конце концов, завершил дело.

3) Ты [он, она] увидел, [как] сердечный недуг, в конце концов, завершил дело.

Очевидна лексико-семантическая связь всех значимых слов в обеих строках: средство – лекарство – сердечный недуг – дело. В первой *мисра'* обыгрывается словосочетание «лекарство не помогло», что дословно звучит «не сделало [своего] дела». Во второй строке сердечный недуг «сделал работу», т. е. «закончил дело». Поэт описывает парадоксальную ситуацию: лекарство не «работает», т. е. не лечит, а за него «работает» недуг (тогда как сам недуг следует лечить лекарством). Известно, что наиболее действенным способом «лечения» является свидание с возлюбленной, а разлука вызывает обратное действие.

Из тринадцати значимых слов *ше'ра* четыре существительных (*tadbīreñ*, *davā*, *bīmārī*, *dil*) и два наречия (*āxir* и *tamām*), заимствованные из персидского, уже вошли в основной словарный состав урду. К словам местного происхождения относятся пять значимых слов: глагол *dekhā*, причастие *ulṭī*, местоимение *sab*, наречие *kuc̣ch*, существительное *kām* (в значении «дело, работа» как часть составного сказуемого), два вспомогательных глагола-связки (*honā* и *karnā* в форме прошедшего времени) и частицы (указательная *is* и отрицательная *na*). Изафетная конструкция *bīmārī-e dil* (букв. «недуг сердца») вместе с глагольными формами, частицами, послелогом и теми персидскими словами, которые вошли в словарный состав урду, гармонично вписывается в «урдуязычную канву». В разговорном урду изафетные конструкции не употребляются, но во многом благодаря Миру Таки персидские конструкции с изафетом стали неотъемлемым стилистическим приемом классической поэзии урду. Некоторые из них вошли также в языковой обиход образованной публики, например: *ḥāl-e dil* («состояние сердца»), *garmī-e 'ishq* («жар любви»), *'ahd-e vafa* («клятва верности»), *ṣafḥah-e hastī* («страница бытия»), *dāman-e gulchīn* («подол садовника»), *sar-e bam* («край крыши»), *kūcah-e yār* («переулок друга») *viṣāl-e yār* («встреча с другом»), *ātish-e gul* («пламя

¹⁸ В поэтических текстах урду знаки препинания не ставились (вплоть до XX в.), что расширяло возможности поэта в создании многозначного текста.



розы»), *lakḥṭ-e jigar* («кусочек сердца»), *dāgh-e jigar* («ожог на сердце»), *qaṭrā-e khun* («капля крови»), *dard-e dil* («боль сердца») и целый ряд других. Более того, в языке урду эти изафетные конструкции перестали употребляться в их «естественной» языковой форме (в виде эквивалентной грамматической конструкции с адъективирующим послелогом).

Таким образом, реализуя свой поэтический замысел, Мир Таки широко использует бытовую лексику, одновременно принимая участие в создании нормативного литературного языка, который находится в обращении до нашего времени.

Тема любовного недуга – одна из излюбленных тем Мира, она проходит через газели всех шести *диванов*. Однако каждый раз поэт находит ее новое поэтическое решение.

Полезные здоровью в начале моей любви,
В конце концов те же лекарства причинили мне вред.

*nāf 'a jo thīñ mizāj ko avval so ishq meñ
āxir inhīñ davāoñ ne ham ko zārar kiyā*

Мазмун ше'ра: лекарство не может помочь влюбленному. Пораженный страстью *'aшик* способен испытать временное облегчение от лекарств, но позже они только нанесут ему вред. Больной не говорит, что это были за «лекарства», но в условном мире газели на ход любовного недуга влияют лишь встреча и разлука с кумиром, поэтому ситуацию нетрудно домыслить. Ф. Притчетт вместе с Ш. Р. Фаруки предлагают, например, такие варианты: «Возможно, что поначалу пребывание говорящего вдали от предмета любви могло быть полезным тем, что симптомы страсти не проявлялись, и ему хватало терпения выносить разлуку. Но со временем беспокойство усиливалось, и разлука в конце концов возымела обратное действие. Или, возвращаясь снова и снова в дом возлюбленной, он мог сначала обрести покой, а позже его страсть обрела силу. Или же неблагосклонность кумира могла сначала охладить чувства влюбленного, а затем еще больше разжечь пламя страсти и т. д.» [10]¹⁹.

В рассматриваемом *ше'ре* именно лекарству отведена главная роль, теперь оно (а не «недуг») выполняет свою прямую функцию. По сравнению с предыдущим *ше'ром* возможно новое толкование темы: лекарства в конечном счете нанесли вред, но не смертельный. Значение слова *zārar* («вред, урон, повреждение, ущерб») позволяет предположить, что речь идет не о здоровье, а, например, об ущемленном самолюбии влюбленного.

В связи с загадочными «лекарствами», которые сначала лечат, а затем вредят, возникает вопрос, откуда они появились? Можно предположить, что их доставили традиционные «врачеватели» любовного недуга, такие как советчик, наставник, аскет – все те, кто пытается «вылечить» любов-

¹⁹ Режим доступа: <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00garden/index.html>



ную страсть. Такое допущение становится правомерным в контексте целого ряда *ше'ров* на эту тему.

Ведь вы пришли-то как лекари. Если проявите старание,
Может стать, нанесете вред моей жизни.

ā'e to ho ṭabībāñ tadbīr gar karo tu
aisā nah ho kih mere jī kā zarar karo tum

Здесь появляется несколько необычный влюбленный, которого заботят собственная жизнь и здоровье. Незванные «лекари» могут проявить опасное «старание», и это его волнует. Новизна достигается подбором лексики. Если в предыдущем примере слово *mizāj* позволяло толковать выражение «нанесли вред мне» как «нанесли вред моему самолюбию», то в этом примере причинение вреда – не что иное, как угроза жизни. Метафорическое значение слова *tadbīr* как «хитрая уловка» усиливает ощущение опасности, грозящей жизни «больного».

Существительное *ṭabībāñ* («лекари, целители») употреблено в персидской форме множественного числа, но, по всей видимости, речь идет об одном «лекаре», поскольку, как уже было сказано, о воспеваемой персоне (в контексте газели это – кумир, *ма'шук*) принято говорить во множественном числе. В некоторых случаях появление лекаря в лице возлюбленной (возлюбленного) таит смертельную опасность, ибо не только коварные уловки, но даже проявление благосклонности чреват печальными для влюбленного последствиями:

Забрала жизнь, одарив поцелуем, раскрасившим щеку,
Напоследок угостила ядом, добавленным в *пан*.

Jī liyā bosa'-e ruḵsār-e muḵhattat de kar
Āqabat un ne mujhe zahar diā pān ke bīch

Пан – широко распространенная в Индии жевательная смесь из орехов, семян и специй, завернутая в лист бетеля (растения из рода перечных), обладающая легким наркотическим эффектом, своеобразное лакомство индийцев на протяжении веков. При жевании входящие в его состав семена бетелевой пальмы окрашивают слюну в красный цвет, который переходит и на губы. *Ма'шук* в конце свидания одарил (одарила) влюбленного *'ашика* поцелуем, оставив на щеке след от губ («раскрасил щеку»). Но этот поцелуй был роковым: в *пане* оказался «яд» (возбуждающая сила страсти), убийственно действующий на влюбленного.

Из семи существительных только два (*jī* и *pān*), не считая глагольных форм, местного происхождения, остальные заимствованы из персидского языка, включая трехчленную изафетную конструкцию *bosa'-e ruḵsār-e muḵhattat*. Малопонятное для рядового индийца слово *muḵhattat* (в индийской терминологии *сакил* – «тяжелое, громоздкое, неудобовари-



мое») практически не мешает пониманию смысла сказанного. Всю «тяжесть» принимают на себя широко употребительные в урду персидские слова *bosa* («поцелуй»), *rukhsār* («щека») и местная глагольная форма *jī liyā* («забрал жизнь»).

Таким образом, при всей традиционности темы и обилии персидских языковых средств образность рассмотренного *ше'ра* свидетельствует о его очевидной индийской природе.

В контексте интертекстуальной «переклички» на тему «любовная страсть как смертельный недуг» обратимся еще к одному примеру из Первого *дивана*. В новом примере тема любовной страсти решается на основании эпизода из древнеиндийского эпоса «Рамаяна», в котором Раван, повелитель демонов и владыка острова Ланка, похитил супругу божественного царевича Рамы Ситу, воспылав к ней страстью (прием *талмих* – «аллюзия»). Царевич Рама вступил в бой с Раваном и сокрушил демона. Разрабатывая тему любовной страсти, Мир Таки пишет:

Огонь страсти дотла спалил Равана,
Хотя, как Ланка, дом этого дэва находился в воде.

Ātish –e 'ishq ne rāwan ko jalā kar mārā
Garcheh lankā sā thā is dev kā ghar pānī meñ

Разрабатывая тему, Мир Таки обращается к традиционному *мазмуну* (все средства, в данном случае вода, бессильны против огня страсти). Поэт прибегает к своему излюбленному построению парадоксальной ситуации: огонь страсти спалил Равана, хотя его дом был окружен водой, поскольку находился на острове Ланка, что, казалось бы, должно стать защитой от огня. Очевидно, что в этом *ше'ре* умозрительного характера поэт лишь экспериментирует с новыми составляющими старого мотива. Сопоставление понятий, относящихся к различным категориям (абстрактное «огонь страсти» и конкретное «вода») вряд ли можно отнести к удачным поэтическим находкам. Но обращение Мира к индийским реалиям, их использование в построении классического *ше'ра* заслуживает внимания как продолжение традиции, заложенной Амиром Хусравом и деканскими поэтами.

В одной из газелей Четвертого *дивана* тема «сердечного недуга» обретает нотку иронического звучания.

По поводу сердечного недуга-то было спокойно на душе.
(Досл.: От сердечного недуга-то душа «собралась»).

Люди между делом любовь делают лекарством.

dil kī bīmārī se xāṭir to hamārī thī jam'ā
log kuchh yūñ hī muḥabbat se davā karte the

Поэт возвращается к традиционному *мазмуну* больного, который с определенной долей иронии говорит о «покое на душе» в связи



с постигшим его любовным недугом, поскольку покой этот – мнимый, и у 'ашика нет надежды на выздоровление. Основанием для ощущения своей полной беспомощности служит занятие людей, которые «между делом» превращают «в лекарство» саму любовь. Сугубо разговорный оборот речи *kucch uyñ hī* «между делом, кое-как» (по значению близкое к русскому выражению «спустя рукава») указывает на то, что людям, как и больному, известно о невозможности вылечить «любовный недуг любовью», так как она-то и есть «лекарство», которое является причиной недуга. Поэтому люди не уделяют изготовлению этого «лекарства» особого внимания.

В *ше'ре* выстроена цепочка из связанных по смыслу слов (прием *мунасибат-е лафзи*), в которой находятся все значимые слова *ше'ра*: “*dil – xāṭir – jam'a – muḥabbat – davā*” («сердечный – состояние души – собранный – любовь – лекарство»). В этом семантическом ряду мотива «любовный недуг», на первый взгляд, «чужим» кажется слово *jam'a* («собранный, состояние собранности»), но оно – имплицитная форма намек на истинное состояние души больного, поскольку антоним *jam'a* – слово *pareshān*²⁰, со значениями «растерянный, угнетенный, подавленный» а также «разбросанный, рассыпанный»; оно закреплено традицией в качестве эпитета состояния влюбленного (по значению близкого к русскому выражению «быть не в себе»). Этот намек подтверждает сомнительность «душевного покоя» влюбленного сердца, о котором говорится в первой строке.

О смертельном исходе «болезни сердца» во многих *ше'рах* поэт говорит открыто, не прибегая к иносказанию, как, например:

Все те, кто страдал недугом страсти, умерли.
Большинство болевших вместе со мной умерли.

jinjin ko thā yih 'ishq kā āzār mar ga'e
akṣar hamār-e sāth ke bīmār mar ga'e

В этом крайне простом *ше'ре* повествовательного типа говорящий подчеркивает свою принадлежность к «смертельно больным» – одержимым любовной страстью страдальцам, и косвенно жалуется на судьбу: почему ему приходится страдать дольше тех, кто умер и обрел покой? Для понятия «недуг» («болезнь») в первой строке поэт употребляет не слово *bīmārī*, примененное во второй строке, а более широкий по диапозону значений его синоним *āzār* – «заболевание, страдание, мучение, боль, беспокойство». Для ключевого понятия «недуг страсти» вводится новое словосочетание *'ishq kā āzār*: два персидских слова, соединенные адъективирующим послелогом урду (*kā*). Во времена Мира такая «смешанная» конструкция считалась оригинальной новацией. Многие поэты,

²⁰ Концепт *pareshān* детально рассмотрен в статье Н. Ю. Чалисовой [14, с. 247–263].



современники Мира, следовали примеру мэтра и все свободнее пользовались послелогоами урду наряду с персидским изафетом. Уже при жизни Мира Таки употребление обеих адъективирующих конструкций даже в пределах одной *мисра'* стало стилистической нормой классического стиха урду.

С поэтической темой «сердечный недуг – лекарство» непосредственно связан постоянный для газели Мира Таки мотив «любовь – смерть». В одной из газелей Четвертого *дивана* появляется новый для Мира образ страдания: «сердце, превратившееся в сгусток боли»:

Я поражен недугом страсти, сердце превратилось в сгусток боли,
(букв.: «все стало болью»):
Цвет [моего] тела, словно цвет трупа, оно уже при жизни стало желтым.

'ishq kī hei bīmārī ham ko dil apnā sab dard hu'ā
rang-e badan mayyit ke rangoñ jīte-jī hī pah zard hu'ā

Традиционный мотив «любовный недуг» («недуг страсти») предполагает наличие оппозиции «недуг – лекарство», тогда как в вышеприведенном *ше'ре* отсутствует ее второй компонент – «лекарство». Мир Таки восполняет его отсутствие намеком (прием *кинайа*) во второй строке, сравнивая цвет тела больного с цветом трупа (который в Индии ассоциируется с желтым цветом). Это сравнение и подсказывает, что кульминацией «недуга страсти» неизбежно станет смерть, которая и есть «лекарство».

Во второй *мисра'* Мир Таки использует сразу обе грамматические конструкции – изафетную персидскую (*rang-e badan*) и урду (*mayyit ke rangoñ*), полностью уравнивая их в стилистическом рисунке *ше'ра*.

Символика желтого цвета появляется во многих стихах Мира Таки, где поэт разрабатывает тему «недуга страсти». Он создает различные ситуации, на фоне которых по-разному вырисовывается знакомый образ умирающего от «недуга страсти» влюбленного (*'ашика*).

Рассмотрим еще два примера из Пятого *дивана*, в которых также фигурирует признак цвета.

Еще при жизни люди видят меня сейчас, цветом
напоминающего труп (досл. «[окрашенного] в цвет трупа»):
Иными словами, во время бушующей весны страстей
я пожелтел с головы до ног.

jīte-jī mayyit ke rangoñ log mujhe ab pāte haiñ
josh-e bahār-e 'ishq meñ ya'nī sar tā pā maiñ zard hu'ā

Внешне *ше'р* прост, в нем идет речь о скорой и неминуемой кончине говорящего; ключевым понятием является цвет – предвестник кончины. Это – результат страстей, которые бушевали на протяжении какого-то продолжительного времени («весны» – т. е. периода влюбленности),



и которые «сейчас» (*ab*), в расцвете любви, привели влюбленного на край гибели. Слова «еще при жизни, сейчас» – указание на скорую смерть. В отличие от предыдущих *ше'ров*, здесь все внимание поэта уделено внешнему признаку недуга (пожелтевшей коже), замеченного посторонними. Образ «бушующей весны страстей» передан трехчленной изафетной конструкцией *josh-e bahār-e 'ishq*, при этом все части ее – знакомые слова, вошедшие в урду и ставшие «своими». В обеих строках Мир Таки перемежает арабо-персидские заимствования *mayyit* («труп, покойник»), *sar tā pā* («с ног до головы»), изафетную конструкцию и исконно индийские лексемы в таком порядке, который обеспечивает «плавность» (певучесть) строк и их стилистическое единство, отлитое в форму родного языка.

Я буду выглядеть, как покойник, [судя] по цвету,
Если до рассвета останусь живым.

*dikhā'ī deñge ham mayyit ke rangoñ
agar rahjā'eñge jīte sahar tak*

Ше'р состоит из одного сложного предложения с условным придаточным, в нем снова влюбленный сравнивается с покойником по признаку цвета, хотя о самом цвете не говорится. В первой *мисра'* упоминается «покойник», но и здесь, как в предыдущем *ше'ре*, имеется в виду именно цвет. В языке урду понятия «желтый цвет» и «бледность» выражаются одним словом *pīlāran* («желтизна»), а русскому глаголу «побледнеть» соответствует «пожелтеть». В отличие от предыдущего примера, в этом *ше'ре* период «болезни» влюбленного намного короче – одна ночь. Понятие «смерти» заключено только в сравнении с «покойником», но ситуация остается условной: «если останусь живым» – отнюдь не утверждение о неизбежности конца. Стихотворец, следуя законам поэтики, позволяет себе порой нарушение газельной этики, согласно которой силу любовной страсти («недуг страсти») может побороть («излечить») только смерть.

В Шестом *диване* решение темы любовного недуга представляется более сложным по сравнению с предыдущими примерами и не менее интересным:

С давних пор я – узел страданий, сердце от боли истекло кровью,
Любовь изменила цвета, теперь все тело стало желтым.

*thā andoh-e-girah muddat se dil meñ xūñ ho dard hu'ā
chāh ne badle rang kaī ab jism sarāsar zard hu'ā*

Ше'р построен на ассоциативных связях, сопряженных с символикой цвета. Сердце от боли истекает кровью, отчего тело становится «обескровленным», «желтым». Для понятия «любовь» Мир вводит в поэтический лексикон пришедшее из деканской газели слово *chāh* («любовь,



сильное желание»), которое широко используется в поэтических текстах и сегодня, придавая им индийский колорит.

Но вернемся к нашей «основной» газели № 7. Во втором ее *ше'ре* излагается знакомая по первому *ше'ру* парадоксальная ситуация, когда у влюбленного неудачника все происходит вопреки ожиданиям, все «наоборот».

7.2. Юность скоротал в слезах, а в старости закрыл глаза,
Иными словами, ночь бодрствовал, а настало утро – отдохнул.

*'ahd-e javāni ro ro kātā pīrī men līn ānkhen mund
yanī rāt bahut the jāge subh hūī ārām kiyā.*

Этот *ше'р*, как и многие рассмотренные ранее, в терминах Шибли²¹ относится к направлению *vakeaḡu* (букв. «рассказ о событиях») [9, с. 75]. В нем поэт поведал историю некой жизни. В первой *мисра'* вехи жизненного пути обозначены своими именами: «юность» и «старость». При этом выражение «закрыл глаза» может истолковываться неоднозначно: и как «закрыл глаза, чтобы они отдохнули от плача», и как «умер», т. е. возникает неоднозначность смысла. Во второй *мисра'* поэт «переводит» свои слова в метафорический план, при этом уточняющее словосочетание «иными словами» указывает на ассоциации «юности» с «ночью», а «старости» с «утром». На такое же соответствие указывают компоненты стилистической конструкции *ше'ра*, построенной по принципу параллелизма: оппозиция «юность – старость» в первой *мисра'* соответствует оппозиционной паре «ночь – утро» во второй.

В поэтической традиции со светлым временем суток ассоциируется юность, молодость. С ночью связаны представления о разлуке и любовных страданиях. Парадоксальность ситуации в *ше'ре* Мира Таки заключается в том, что в жизни повествователя все произошло иначе: его юность превратилась в «ночь», а утро возвестило не только о наступлении старости, но, по-видимому, и о конце жизни («закрыл глаза»), что лирический персонаж расценивает как «отдых» (т. е. «исцеление, освобождение» от любовного недуга – в контексте как традиции, так и текста предыдущих *ше'ров*, в которых говорится о смерти как об исцелении от недуга любви). Ш. Р. Фаруки в комментарии к этому *ше'ру* подчеркивает необычную трактовку цветовой символики: «Между “юностью” и “ночью”, и “старостью” и “утром” очевидна схожесть по цветовому признаку: в молодости волосы темного цвета, как ночь, а седина старости схожая со светлым тоном утра... Но особая прелесть строк состоит в том, что молодость обычно истолковывается поэтами, как день, а старость – как вечер или ночь. Однако Мир Таки Мир переиначил традиционное представле-

²¹ Шибли Нумани (1857–1914) – выдающийся индийский ученый, автор фундаментального труда «Персидская поэзия» (1907).



ние, использовал его совершенно противоположным образом, что явилось источником нового эстетического удовольствия» [13, с. 242]²².

Несколько иное звучание тема любви обретает в следующем, третьем *ше'ре* газели, который особо интересен с точки зрения употребления лексики.

7.3. Несправедливо власти обвинили меня, подневольного,
в независимости.
Сами делали все, что ни придет на ум, а меня беспричинно опорочили.

nā haq ham majbūrōñ par yih tuhmat hai muxtārī kī
chāhte haiñ so āp kareñ haiñ ham ko 'abaś badnām kiyā

Подчеркнутые слова во времена Мира Таки относились к вульгаризмам, на что указывают толковые словари «старого урду» – урду XVII–XVIII вв. Буквальный перевод этих слов выглядел бы странно или вовсе неприемлемо, например, «не по делу» вместо «несправедливо», «возводят поклеп, напраслину» вместо «обвиняют», «затюканный» вместо «подневольный», «ударить в башку» вместо «прийти на ум».

Идея приведенного *ше'ра* заключается в жалобе, обращенной к властям, на несправедливость – они его, «подневольного», «опорочили», назвав «независимым». Излишне объяснять, что под «властями» (*muxtārī* – слово, оставшееся лишь в старых словарях) скрывается тиран – возлюбленная, а «подневольный» жалобщик – влюбленный. Обвинение в «независимости», предъявленное влюбленному «властям», не только несправедливо, но и позорно, поскольку его долг состоит в том, чтобы оставаться покорным и «подневольным» (не иметь собственной воли), полностью подчиняться капризам тирана – кумира. В «бунтарском» подтексте кроется возможность протеста, пусть в виде жалобы на несправедливость поступков жестокой возлюбленной.

В четвертом *ше'ре* газели появляется тема *адаба* (традиционной мусульманской вежливости, учтивости). Обращаясь к этой теме, Мир Таки проецирует ее на любовные отношения.

7.4. Даже в безумии очень редко я бывал неучтив.
Издалека шел к ней, каждый шаг сопровождая земным поклоном.

sarzad ham se beadbī to vahshat meñ bhī kam hī hūī
koson us kī or gae par sajda har har gām kiyā

²² Поэты урду вплоть до нашего времени, вслед за Миром Таки, часто соотносят ночь с молодостью, любовью и весельем. Например, строки из крупнейших поэтов XX в.: «Где клятвы воздержания на пороге кабачка, // Где ночи, прошедшие в беседах с виночерпием? // Где объятия с милой возлюбленной, // Где ночи юности, когда забываются печали?» [Фирак Горакхпури]. «Руки, обнимавшие любимую, державшие бокал с хмельным вином, // Простерлись к небу с молитвой на исходе ночи» [Фаиз Ахмад Фаиз].



Текст может трактоваться как в мирском, так и в мистическом ключе. В первом случае ощущается легкий иронический оттенок по отношению говорящего ('ашика) к себе, что подсказывает подтекст *ше'ра*: я шел к ней, одновременно сознавая свою вину, поскольку посещение возлюбленной на виду у всех противоречит правилам приличия, бросает тень на ее репутацию. Поэтому пришлось на каждом шагу класть земные поклоны, «замаливая грех». Но при мистическом толковании эти же строки говорят об экзальтации взыскующего, который на пути к Возлюбленной на каждом шагу совершает поклонение Ей.

Тема этикета любви обыгрывается Миром в самых разных вариантах. Основным правилом этого этикета считалось неразглашение тайны любви (даже на плахе), поклонение своему кумиру на расстоянии. Никто не должен был узнать о чувствах влюбленного, что могло в глазах людей (а в реальности – в условиях социальных запретов мусульманского общества) повредить репутации возлюбленной. Например, такой *ше'р* с мотивом *адаба* любви встречаем в Первом *диване*:

Далеко от нее осел прах Мира.
Без страсти такой вежливости не обучиться.

dūr beithā ġubār-e Mīr us se
‘ishq bin yeh adab nahīn ātā

Идея *ше'ра* такова, что лирический персонаж газели, 'ашик, согласно этикету любви пребывал («сидел») вдали от возлюбленной. Соблюдая святость тайны любви даже после смерти, прах («прах Мира») не смеет опуститься («осесть») рядом с ней. В *ше'ре* присутствует легкий дидактический оттенок, намек на то, что только смерть от любовной страсти может обучить «*адабу* любви». В подтексте содержится своего рода сентенция: «кто не любил и не умирал от страсти, тот не может познать тонкую науку любовного *адаба*».

Вернемся к последнему, подписному *ше'ру* нашей «основной» газели, содержащему *тахаллус* поэта:

7.5. Почему сейчас спрашиваешь о религии Мира? Ведь он
Нанес на лоб *тилак*, расположился в храме – давно уж
отрекся от ислама!

mīr ke dīn-o-maḡhab ko ab pūchhte kyā ho un ne to
qashqah kheñchā dair meñ baiṡhā kab kā tark islām kiyā

Мазмун вероотступничества влюбленного является традиционным для персидской газели и обычно содержит намек на шейха Сан'ана, который, влюбившись в девушку-христианку, проявил все внешние черты вероотступничества. Однако он был прощен Господом из-за искренней самоотдачи в любви. Мир Таки Мир в облиции вероотступ-



ника – частый гость на страницах всех своих *диванов*. Его неизменные атрибуты – индусский знак *тилак* на лбу и священный шнур, который индусы носят через плечо. В этом *ше'ре* «шнур» заменило «сидение в монастыре (или храме)».

Теперь Мир-джи стал хорошим безбожником,
Нанес на лоб *тилак*, не снимает шнур с плеча.

ab mīr-jī to achchhe zindīq hī ban baiṭhe
peshānī pah de qashqah zunnār pahan baiṭhe

Слово «хороший» (*achchhe*) здесь звучит явно иронически, образуя оксюморон вполне в стиле Мира Таки: «хороший (почтенный, уважаемый) безбожник». Природа «неверного Мира-джи» весьма непоследовательна: он заявляет о себе, как об огнепоклоннике, а пользуется символами индусов.

Пришел я, Мир, в дом Господень,
(вариант: Пришел неверный Мир, побывав в доме Господнем),
На лбу – священный *тилак*, вокруг талии – священный шнур.

ā'e haiñ mīr kāfir ho kar худā ke ghar meñ
peshānī par hai qashqah zunnār hai kamar meñ

Лирический персонаж появляется с атрибутами индуса и парса одновременно, а также остается неизвестным, о каком «доме Господнем» идет речь, поскольку так в Индии называли и мечеть, и индусский храм, и церковь. В качестве «загадки» Мир оставляет для читателя «хронологию» посещения «дома Господня» – отправился ли он туда, чтобы встать на путь истинной веры (если речь идет о мечети), либо, побывав в «доме Господнем», стал вероотступником?

Стал неверным, полюбив идолов, Мир-джи
Сегодня приходил в мечеть, нанеся *тилак* на лоб.

kāfir hu'e butōñ kī muḥabbat meñ mīr-jī
masjid meñ āj ā'e the qashqah diye hu'e

Абсолютное большинство *ше'ров* Мира Таки на тему вероотступничества содержит *тахаллус* поэта, причем, чтобы подчеркнуть свое «отступничество», он к мусульманскому имени «Мир» часто прибавляет уважительную у индусов частицу «джи». Примеряя маску того или другого «неверного», Мир словно сливается с толпой своих соотечественников, среди которых мусульмане и индусы, огнепоклонники и христиане. Ощущение «густонаселенности» окружающего мира, смешивание индусской и мусульманской атрибутики, ироничный тон, разговорные интонации – черты, знакомые по деканской газели.



Безусловно, создание такого многослойного текста и сложных ассоциативных переплетений возможно только при наличии богатого и гибкого языкового материала, что и доказывал Мир Таки Мир своим искусством «игры со словами».

Даже в самых «простых» *ше'рах* Мир прибегает к хитросплетениям смыслов, выстраивает любимые им парадоксы, как, например, в таком «хрестоматийном» *ше'ре* из Первого *дивана*:

Теперь-то покидаю капище, Мир,
Свидимся еще, даст Бог (досл.: коли приведет Бог).

В обеих строках, отличающихся простотой языка и напевностью, содержится немало смысловых тонкостей, и все они доставляют эстетическое удовольствие искушенному любителю поэзии урду. Наречие времени «теперь» указывает на то, что говорящий давно собирался покинуть капище. Мотив «капище – идол» содержит суфийскую коннотацию мистической Возлюбленной. Выражение «даст Бог» («коли приведет Бог», «если будет на то воля Божья») дарует простор воображению для толкования смысла *ше'ра*, при этом остается возможность различного понимания ситуации, поскольку имя «Мир» может выступать как *тахаллус* (поэтический псевдоним) поэта, может восприниматься как обращение к собеседнику, а также как обращение говорящего к самому себе. Разговорную частичку «-то» можно назвать одним из излюбленных словечек поэта, при помощи которого достигается эффект просторечия, рождается доверительная интонация, столь ценящаяся почитателями Мира Таки Мира, и стих обретает особое, «домашнее» звучание.

Заключение

На примере анализа ряда газельных строк Мира Таки Мира можно видеть, как происходил отбор лексики и стандартизация общелитературного языка. Говоря о значении творчества поэта в становлении литературного урду, следует подчеркнуть, что, определяя дальнейшее развитие поэзии на долгие времена, Мир Таки оставался поэтом своей эпохи и, как принято говорить, «держал руку на пульсе времени». Движение времени в его поэзии выразилось, в частности, в употреблении лексики, заимствованной из самой жизни. Он постоянно вслушивался в «народный» язык, улавливал все нюансы изменений, происходящие в нем. Эти изменения отражались в языке его поэзии: поэт отказывался от ряда слов и лексических форм, которые живой язык отвергал.

До Мира Таки Мира употребление в газели бытовой лексики не приветствовалось. Благодаря своим «непринужденным отношениям с языком» [13, с. 75], Мир Таки со временем стал законодателем «моды» на разговорную манеру поэтической речи, и этой «моды» последовало немало известных поэтов урду.



Большинство предшественников и современников Мира Таки исходят из того, что риторические фигуры, включая тропы, являются отклонением от естественной, обыденной речи и ими пользуются поэты исключительно для создания особого поэтического языка. Анализ газельных строк Мира Таки Мира убеждает в том, что его взгляд близок к большинству современных поэтов, считающих стилистические фигуры естественной частью культурной речи.

На протяжении всей жизни Мир Таки находился в творческом поиске. Разрабатывая ту или иную тему, поэт часто неоднократно возвращался к ней, стараясь выявить максимальные возможности ее реализации на базе родного языка. Используя семантическое богатство лексики урду, Мир Таки варьировал подход к тому или иному мотиву, нагружая его сразу несколькими коннотациями, вносил разнообразие в общепринятый лексико-семантический ряд мотива, придавая ему различные звучания, что свидетельствовало о его мастерском владении приемами персидской поэтики в применении к родному языку.

Выстраивая лексико-семантические ряды в пределах *ше'ра*, поэт одновременно подбирал и отбирал соответствующую его замыслу лексику из огромного запаса арабского, персидского и местного языков. Своим творчеством Мир Таки Мир окончательно утвердил состоятельность языка урду как языка высокой поэзии, а также самостоятельность поэзии урду по отношению к персидскому стиху. С творчеством Мира Таки Мира практически завершился процесс рождения классической газели урду.

Многие литературные критики модернистского толка считают, что газель «никак не является отражением жизненного эмпирического опыта», а представляет собой лишь «литературную конструкцию, смыслы которой выходят как за рамки обыденной жизни, так и за пределы собственного текста в силу его конвенциональной специфики» [15, с. 868]. Однако на примере газелей Мира Таки Мира можно убедиться в несправедливости подобных суждений, поскольку при всей традиционности тематики жанра, условности и метафоричности текста, переживания и душевные порывы газельных героев вполне соответствуют естественным человеческим чувствам. Более того, газели Мира Таки отражают особенности поведения и настроения людей его эпохи, а в ряде случаев содержат вызов традиционной морали и даже религиозным устоям.

В заключение хочется привести высказывание одного из виднейших пакистанских филологов нашего времени, автора фундаментального труда «История литературы урду» Джамилы Джалби, который, оценивая роль Мира Таки в культурном процессе средневековой Индии, писал:

«Мир, используя в своей поэзии народный язык, который он слышал на ступенях Соборной мечети, на улицах и в переулочках Дели, одновременно достиг двух целей: во-первых, напрямую связал поэзию с обще-



ственной жизнью, а во-вторых, преуспел в том, чтобы народный язык, пройдя через горнило творческой мудрости, созрел, заблистал своими возможностями художественного выражения мысли и быстро пошел по пути дальнейшего развития» [16, с. 391].

Литература

1. Васильева Л. А. *Становление газели урду. У истоков жанра*. М.: ИВ РАН; 2015.
2. Пригарина Н. И. Галиб и «индийский стиль». В: Пригарина Н. И. *Мир поэта – мир поэзии. Статьи и эссе*. М.: ИВ РАН; 2012. С. 176–190. Режим доступа: <https://book.ivran.ru/f/prigarina-ni-mir-poeta---mir-poezii-2012.pdf>
3. Рейснер М. Л. *Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века)*. М.: Наука; 1989.
4. Азад, Мухаммад Хусейн. *Аб-е хайат* = Живая вода. Лакхнау: Эхсан бук депо; б/г. (На урду)
5. Рейснер М. Л. *Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века*. М.: Наталис; 2006.
6. Мир Таки Мир, Куллият-е Мир. *Mukammal che divan, ghazaliyat. Jild 1*. Мураттиб Зилла Аббас Аббаси. = *Полное собрание шести диванов, газели*. Т. 1. Сост. Зилла Аббас Аббаси. Дели: Ильми маджлис; 1968. (На урду)
7. Пригарина Н., Чалисова Н., Русанов М. *Хафиз. Газели в филологическом переводе*. Ч. 1. М.: РГГУ, ИВ РАН; 2012.
8. Пригарина Н. И. Жизнь слова: мотив в персидской литературе. В: *Письменные памятники Востока: проблемы перевода и интерпретации*. М.: ИВ РАН; 2017. С. 223–242.
9. Пригарина Н. И. *Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики)*. М.: Восточная литература; 1999.
10. Frances W. Pritchett. *A garden of Kashmir: the Urdu Ghazals of Mir Muhammad Taqi Mir*. Available at: <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00garden/index.html>
11. Islam K., Russell R. *Three Mughal Poets. Mir. Sauda. ir Hasan*. Delhi: Oxford University Press; 1991.
12. Пригарина Н. И. Проницательный читатель в стране смыслов урду и персидской литературы. В: Смирнов А. В. (ред.). *«Рассыпанное» и «собранное»: стратегии организации смыслового пространства в арабо-мусульманской культуре*. М.: ООО «Садра»: Языки славянской культуры; 2015. С. 175–194. Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/FMIM/document/Rassypannoe2014?eId=1#RefHeadingToc567181501299818>
13. Shamsur Rahman Faruqi. *Sher-e Shorangez* = *Строки, исторгающие смятение*. Т. 1. Delhi: Taraqqi Urdu Board; 1990. (На урду)
14. Чалисова Н. Ю. «Рассеяние» в газелях Хафиза: поэтическая гносеология. В: Смирнов А. В. (ред.). *«Рассыпанное» и «собранное»: стратегии организации смыслового пространства в арабо-мусульманской культуре*. М.: ООО «Садра»:



Языки славянской культуры; 2015. С. 247–263. Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/FMIM/document/Rassypannoe2014?ed=1#RefHeadingToc567261501299818>

15. Mukhia H. The Celebration of Failure as Dissent in Urdu Ghazal. *Modern Asian Studies*. 1999;33(4):861–881. DOI: 10.1017/S0026749X99003522.

16. Jalbi Jamil. Mir's contribution in the field of language. In: *Mir studies: selected articles*. Pakistan: Muqtadara-e Qumi Zaban; 2010. P. 391–410. (In Urdu)

References

1. Vasilyeva L. A. *The Formation of Urdu Ghazal: the origin of the genre*. Moscow: The Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences; 2015. (In Russ.)

2. Prigarina N. I. Ghalib and the India Style. In: Prigarina N. I. *Poet's world – the world of Poetry*. Moscow: The Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences; 2012, pp. 176–190. (In Russ.) Available at: <https://book.ivran.ru/f/prigarina-ni-mir-poeta---mir-poezii-2012.pdf>

3. Reisner M. L. *The evolution of the classic ghazal in Farsi (X–XIV centuries)*. Moscow: Nauka; 1989. (In Russ.)

4. Azad Muhammad Husain. *The Water of Life*. Lucknow: Ehsan Book Depo; S.A. (In Urdu)

5. Reisner M. L. *Persian Lyrico-epic Poetry of X – beginning XIII century*. Moscow: Natalis; 2006. (In Russ.)

6. Mir Taqi Mir. *Kulliat –e Mir. The whole collection of six divans, ghazals*. Vol. 1. Zilla Abbas Abbasi (comp.). Delhi: Ilmi Majlis; 1968. (In Urdu)

7. Prigarina N., Chalisova N., Rusanov M. *Haffiz. Ghazals in Philological Translation*. Part. 1. Moscow: Russian State University for the Humanities, The Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences; 2012. (In Russ.)

8. Prigarina N. I. Word Life: Motive in Persian Literature. In: *Written monuments of the East: problems of translation and interpretation*. Moscow: The Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences; 2017, pp. 223–242. (In Russ.)

9. Prigarina N. I. *Indian Style and its Role in Persian Literature (Poetics Related problems)*. Moscow: Vostochnaya literatura; 1999. (In Russ.)

10. Frances W. Pritchett. *A garden of Kashmir: the Urdu Ghazals of Mir Muhammad Taqi Mir*. Available at: <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00garden/index.html>

11. Islam K., Russell R. *Three Mughal Poets. Mir. Sauda. ir Hasan*. Delhi: Oxford University Press; 1991.

12. Prigarina N. I. A discerning reader in the land of meanings in Urdu and Persian literature. In: Smirnov A. V. (ed.). *“Scattered” and “collected”: the strategy of organizing the semantic space in the Arab-Muslim culture*. Moscow: Sadra, Languages of the Slavish Culture; 2015, pp. 175–194. (In Russ.) Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/FMIM/document/Rassypannoe2014?ed=1#RefHeadingToc567181501299818>



13. Shamsur Rahman Faruqi. *Sher-e Shorangez*. Vol. 1. Delhi: Taraqqi Urdu Board; 1990. (In Urdu)

14. Chalisova N. Y. "Distraction" in the ghazals of Hafiz: poetic epistemology. In: Smirnov A. V. (ed.). *"Scattered" and "collected": the strategy of organizing the semantic space in the Arab-Muslim culture*. Moscow: Sadra, Languages of the Slavish Culture; 2015, pp. 247–263. (In Russ.) Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/FMIM/document/Rassypannoe2014?ed=1#RefHeadingToc567261501299818>

15. Mukhia H. The Celebration of Failure as Dissent in Urdu Ghazal. *Modern Asian Studies*. 1999;33(4):861–881. DOI: [10.1017/S0026749X99003522](https://doi.org/10.1017/S0026749X99003522).

16. Jalbi Jamil. Mir's contribution in the field of language. In: *Mir studies: selected articles*. Pakistan: Muqtadara-e Qumi Zaban; 2010, pp. 391–410. (In Urdu)

Информация об авторе

Васильева Людмила Александровна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, г. Москва, Российская Федерация.

Information about the author

Ludmila A. Vasilyeva, PhD (Philology), Leading research Fellow, Institute of Oriental Studies, RAS, Moscow, Russian Federation.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 9 июня 2020 г.
Одобрена рецензентами: 17 июля 2020 г.
Принята к публикации: 17 июля 2020 г.

Article info

Received: June 9, 2020
Reviewed: July 17, 2020
Accepted: July 17, 2020