

PHILOLOGY OF THE EAST
Theory of literature
ФИЛОЛОГИЯ ВОСТОКА
Теория литературы

Научная статья

Филологические науки

УДК 821.21/.22.0(=214.22,=222.1)«18»+28

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-5-1323-1351>

Первая газель Дивана Галиба

Наталья Ильинична Пригарина^а, Людмила Александровна Васильева^б

Институт востоковедения РАН, Москва, Россия,

^а *prigarina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1941-0467>*

^б *ludvas@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-2466-3832>*

Аннотация. Статья посвящена всестороннему анализу первой газели Дивана урду индийского поэта-классика Мирзы Галиба (1797–1869). Галиб писал на двух языках – урду и персидском, но его славу великого поэта упрочило именно появление Дивана урду. В статье представлена история создания и публикации Дивана, а также его источниковедческая база. В центре внимания авторов находится первая газель, открывающая Диван. Для нее характерны сложность стиля и богатство поэтических тем, образов и приемов, наконец, суфийская составляющая, поэтому в статье основное внимание уделено поэтике газели. Открывающая газель берет на себя функцию традиционных рамочных жанров вступления для больших форм – прежде всего *хамд*, т. е. восхваления Творца. Однако в газели Галиба это восхваление принимает парадоксальную форму, обусловленную его высокими критериями гуманизма и человеческого достоинства. Анализ первой газели во многом помогает понять творческое кредо, характерное для всей поэзии Галиба, и того трудного пути, по которому шел поэт, непрерывно совершенствуя свое искусство, «охотясь» на поэтическое слово. Газель рассматривается в едином контексте с другими его стихами урду, с персидской поэзией, а также с суфизмом, господствовавшим в Индии его времени.

Ключевые слова: Мирза Галиб (1797–1869); газель; *ше'р*; *бейт*; *матла'*; *макта'*; «индийский стиль»; поэтическая тема (*мазмун*); мотив; Диван Галиба; «Диван 'Арши»; «Диван К. Г. Разы»; суфизм

Для цитирования: Пригарина Н. И., Васильева Л. А. Первая газель Дивана Галиба. *Ориенталистика*. 2021;4(5):1323–1351. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-5-1323-1351>.



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.





Original article

Philology studies

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-5-1323-1351>

The first ghazal of the Divan of Ghalib

Natalia I. Prigarina^a, Ludmila A. Vasilyeva^b*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia,*^a *prigarina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1941-0467>*^b *ludvas@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-2466-3832>*

Abstract. The article offers a multi-dimensional analysis of the first ghazal from the Urdu Divan by the Indian classic poet Mirza Ghalib (1797–1869). Ghalib wrote in two languages – Urdu and Persian, but it was the completion of the Urdu Divan that made him a great poet. The article presents the history of the creation and publication of the Divan, as well as discusses its sources. The authors focus on the complexity of the style and the richness of poetic themes, images and writing techniques. They also discuss the Sufi component of the first ghazal of the Divan, thus highlighting the poetics of the ghazal. The “opening” ghazal, which is placed at the beginning of a divan usually takes over the function of the *hamd*, i.e. the eulogy to the Creator, which is typical for a traditional introduction to a large poetic form. However, in Ghalib’s ghazal, this praise comes in a paradoxical form, which is caused by Ghalib’s high criteria of humanism and dignity. The analysis of the first ghazal helps in many ways to understand the creative credo typical for all of Ghalib’s poetry, as well as the difficult path the poet had taken, while continuously improving his art of “hunting” for a poetic word. The ghazal is discussed in the context of Ghalib’s other Urdu and Persian poetry, as well as of Sufism that prevailed in India of Ghalib’s time.

Keywords: Mirza Ghalib (1797–1869); ghazal; *she’r*; *beit*; *matla’*; *maqta’*; “the Indian style”; poetic theme (*mazmūn*); motif; Divan of Ghalib; “Divan of ‘Arshi” (‘Arshi Edition); “Divan of K. G. Raza” (Raza Edition); Sufism

For citation: Prigarina N. I., Vasilyeva L. A. The first ghazal of the Divan of Ghalib. *Orientalistica*. 2021;4(5):1323–1351. (In Russ.) <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-5-1323-1351>

Постановка задачи

Газельная лирика великого поэта урду XIX в. Мирзы Галиба (1797–1869), собранная в его Диване, вызывает неослабевающий интерес исследователей его творчества как на родине поэта, так и в странах Запада на протяжении уже более ста двадцати лет. В силу ряда причин первая газель Дивана Галиба занимает особое место среди других газелей. Важность ее определяется, прежде всего, тем, что она, как все первые газели диванов поэтов-классиков, переняла функцию стихов, открывающих произведения крупных форм (таких как поэма-*маснави*), в начале которых помещались славословия Всевышнему, Пророку или исламу. Эта газель привлекает внимание и особой сложностью своего стиля. Недаром толкованию (*шарх*) только первого ее стиха (*ше’ра*) посвящено множество отдельных работ и комментариев.



Задача нашего анализа первой газели Дивана – ответ на вопрос, какой комплекс поэтических тем, образов и приемов она содержит, и как они соотносятся с творчеством Галиба на языке урду? Для этого мы обратимся не только к стихам, вошедшим в канонический Диван. Мы постараемся охватить и ранние опыты поэта, рассматривая первую газель также в контексте истории подготовки к публикации Дивана, начиная от ранних рукописей. Такое системное рассмотрение первой газели практически никто не предпринимал.

Подобно большинству известных поэтов своего времени, Галиб отдал много сил поэзии на персидском языке. Его персидский Куллийат (полное собрание стихов) во много раз превышает его наследие на урду¹. Более того, многие строки в стихах Галиба содержат только персидские грамматические конструкции, и можно предположить, что это своего рода двуязычные стихи. Однако, как показывает практика, эти строки обычно читаются в горизонте языка урду. Между тем одни и те же слова в персидском и урду могут иметь различные оттенки и даже разные значения. В данной статье авторы стремятся учитывать это обстоятельство, обращаясь, в частности, к параллелям из персидской поэзии Галиба и персидской поэзии как таковой, а также к персидскому словарю Али Акбара Дехходы, в котором значения слов подкрепляются примерами из классической персидской литературы. Существенным аргументом для такого языкового подхода служит и то, что Предисловие к Дивану (*Dibācha*) Галиб написал на персидском языке в изощренном «индийском стиле»².

Галиб с ранней молодости акцентировал внимание на своем двуязычии. Так, в предисловии к своему первому сборнику «Двуцветная роза» (*Gul-e ra'nā*) 1828 г., в который были включены урду и персидские стихи, он писал: «Каждое зеркало этого сада с двумя дверями я наставил одно на другое. И первую дверь с помощью стихов хинди я украсил жемчугом, вторая открыта, подобно объятьям страстно любящих персов, и имя этого ковчега на языке ценителей изящества – “Двуцветная роза”» [3, с. 48].

Как мы увидим, стиль самой газели также изощрен, и ее смысл требует пояснений. Кроме того, нельзя забывать, что во времена Галиба персидский язык практически знала вся культурная Индия³.

¹ О персидской поэзии Галиба и его самооценке как знатока персидского языка и литературных традиций более подробно см.: [1].

² Автор работ о Галибе и переводчик его писем и стихов на английский язык Ральф Рассел говорит о переводах: «Тот факт, что Галиб писал на урду и персидском языках, это не единственное, что стоит на пути современного английского читателя, который хочет ознакомиться с его поэзией. <...> В наше время читатель... нуждается в том, чтобы ему разъяснили то, чего не требовалось ни одному читателю – современнику поэта» [2, с. 284].

³ Трудно согласиться с Мехр Фаруки, утверждающей, что «преднамеренный переход Галиба к сочинению на персидском языке в течение длительного и важного периода его жизни (примерно с 1825 по 1860 г.) может указывать на то, что он хотел, чтобы его работа вышла за рамки политических границ и языковых барьеров» [4, с. 23]. Подобное намерение характерно, скорее, для Икбала, принявшего поэтическую эстафету Галиба (см.: [5, с. 107–108]). Судя по высказываниям самого Галиба и суждениям исследователей его творчества, устремления поэта лежали в иной плоскости.



Первая газель Дивана принадлежит к ранним произведениям, она впервые встречается в рукописи 1816 г. Авторы сочли целесообразным рассмотреть ее в контексте истории подготовки к публикации Дивана Галиба, начиная от ранних рукописей, в которых эта газель присутствует.

История составления Дивана

Диван Галиба 1841 г. принято считать каноническим, иногда его называют также «обычным» или «распространенным» (*muravvaj*). В основе этого Дивана лежит сборник стихотворений «Избранное» (*Intikḥāb*), который поэт подготовил к изданию в 1832 г. Считается, что по совету своих друзей – авторитетных знатоков поэзии – Галиб не включил в «Избранное» почти две трети газелей, слишком трудных для восприятия. По поводу Дивана сложилось мнение, что «в Диван Галиба включена только более поздняя и, следовательно, самая зрелая поэзия, ранняя же будто бы туда не попала по причине несовершенства. Это мнение, совершенно не научное, возникло и долго удерживалось в литературе из-за отсутствия серьезной текстологической базы, которая позволила бы определить “возрастной состав” газелей Галиба» [1, с. 173–174]. Но с некоторых пор это препятствие в большой степени устранено, о чем будет сказано ниже, и можно с полным основанием утверждать, что в Диван Галиба вошло большое число газелей раннего периода его творчества.

Диван – единственный, небольшого объема сборник поэтических произведений Галиба на урду, но именно стихотворения, включенные в Диван, снискали ему славу великого поэта⁴.

В течение жизни Мирзы Галиба Диван издавался пять раз: в 1841, 1847, 1861, 1862 и 1863 гг. [6, с. 27–28]⁵. В первом и третьем изданиях число *ше’ров* одинаковое, тогда как в остальных – варьируется. Первые два издания отличались тем, что на обложке значилось только слово «Диван», тогда как на остальных трех уже четко выделялось и имя поэта: «Диван Галиба» (*Dīvān-e Ġhālib*). Каждое издание своего Дивана урду Галиб всегда тщательно готовил, добавляя, а чаще убирая те или иные *ше’ры* и даже целые газели, если они казались ему недостаточно понятными или «недостойными» для включения в Диван. Крайне редко стихи, однажды изъятые из Дивана, оказывались вписанными в основной текст

⁴ В своей монографии «Пустыня за порогом. Критическая биография Галиба» Мехр Фаруки акцентирует внимание на том, что «что Диван урду – это подборка или избранное (*intikḥāb*), не претендующая на то, чтобы быть полной работой поэта, и об этом следует помнить» [4, с. 87].

⁵ Подробные сведения о прижизненных изданиях Дивана Галиба, их описание и многие факты, связанные с их составлением и публикациями, как и упоминание о рукописях Дивана, содержатся в предисловиях и приложениях диванов Галиба, составленных Маликом Рамом (1957), ‘Арши (1958) и Калидасом Гуптой Разой (1988). См. также: [1, с. 172–184; 4].



более поздних изданий: как правило, к отвергнутым строкам Галиб предпочитал не возвращаться. В кратком Предисловии к Дивану он писал: «Надеюсь, что литераторы, ценители, которые обнаружат, что отдельные бейты были удалены с этих страниц, не сочтут неудачным сборник за эти кляксы из прорези калама и не осудят поэта-составителя за то, что он одобрил, и не станут порицать за то, что он выкинул» [7, с. 40].

Часто случалось так, что поэт завершал создание новой газели, когда очередная рукопись была уже полностью готова к изданию. Тогда Галиб своей рукой вписывал новую газель или отдельный *ше'р* на полях Дивана (*hāshiya*), что в те времена было обычной практикой.

До сравнительно недавнего времени непревзойденным по значимости изданием оставался Диван Галиба, составленный и опубликованный в 1958 г. Имтиязом Али 'Арши (1905–1981) и переизданный в 1982 г. В литературном обиходе его обычно называют «Диван 'Арши». Диван состоит из трех частей. В первую, озаглавленную «Сокровищница смысла» (*Ganjīna-e ma'nī*), составитель включил стихи, которые сам Галиб исключил из канонического Дивана 1841 г. Во вторую, основную часть, названную «Мелодия Суруша» (*Navā-e Surūsh*), вошли стихи, «которые господин Мирза написал за годы жизни и напечатал, и которые теперь широко распространены и известны под названием "Диван Галиба"» [8, с. 73]. Третья часть – «Памятник сетованиям» (*Yadgār-e nāla*) – состоит из стихов, обнаруженных под именем Галиба в альбомах, на полях рукописей, в письмах Галиба и даже в стихах, «печатавшихся время от времени на страницах газет и журналов и таким образом попавших в руки ценителей поэзии» [8, с. 73].

Наряду с изданием 'Арши особого упоминания заслуживает «Полный Диван урду Галиба», изданный Калидасом Гуптой Разой, основой для которого послужил «Диван 'Арши». Этот Диван стал наиболее полным и хронологически выверенным изданием поэтических произведений Мирзы Галиба на урду, потеснившим версию 'Арши. Вышло три издания, подготовленных К. Г. Разой, каждое из которых скрупулезно выправлялось и дорабатывалось. Первое издание этого Дивана увидело свет в 1988 г., последнее, третье, – в 2000 г. За заслуги в области галибоведения К. Г. Раза был награжден литературной Премией Галиба в 1987 г. и четвертой (по рангу) высшей гражданской государственной наградой Индии «Падма Шри» в 2001 г.

Страстный поклонник Галиба, источниковед-энтузиаст К. Г. Раза в результате многолетних поисков обнаружил в частных домах и библиотеках записные книжки, *тазкира*, альбомы и целые рукописи со стихами Галиба, многие из которых были неизвестны или считались пропавшими. К. Г. Раза добавил все найденные тексты в «свой» Диван. Дополнения и исправления Раза вносил в текст, сверяя «основу» с рукописями и печатными изданиями поэтических сборников Галиба.



Список источников, которыми пользовался составитель, содержит семнадцать названий с указанием года создания источника или его публикации [6, с. 14], тогда как, согласно аналогичному списку, составленному 'Арши, последний работал с четырнадцатью источниками [8, с. 115–116].

Поэтические произведения всех жанров (газели, поэмы-*маснави*, рубаи, фрагменты-*кыт'а* и отдельные *ше'ры*), вошедшие в «Диван 'Арши» и добавленные (обнаруженные в ранее неизвестных источниках) К. Г. Разой, расположены в хронологическом порядке в одиннадцати разделах, которые последний обозначил как соответствующие «поэтические периоды» Галиба, начиная с 1816 г. и заканчивая 1867 г. К «новым» стихам, не вошедшим в «Диван 'Арши», сделаны сноски, в которых указан их источник. «Диван Разы» снабжен богатым научно-справочным аппаратом, включающим список стихотворений всех видов и жанров в традиционном алфавитном порядке (согласно последней букве рифмы или редифа). Благодаря такому оглавлению найти, например, нужную газель, которая расположена в одном из одиннадцати разделов, не составит особого труда.

И все же при всех достоинствах Дивана, составленного К. Г. Разой, это издание по широте использования пока не конкурирует с изданием 'Арши, которым по-прежнему преимущественно пользуются и на которое продолжают ссылаться абсолютное большинство исследователей творчества Галиба. Что же касается читателей – любителей поэзии, то они, несомненно, предпочитают диван с привычным, традиционным расположением газелей.

В канонический Диван Галиба, кроме газелей, включены еще четыре *касыды*, одно *маснави*, семнадцать *кыт'а* и шестнадцать *руба'и*. Но традиционно именно газель является основным жанром, представленным в Диване. В него включены более двухсот газелей и около двадцати отдельных *ше'ров* (*fard*).

ИССЛЕДОВАНИЕ. Первая газель Дивана Галиба

Диван Галиба открывает газель, датированная 1816 г. [6, с. 140]. Она состоит из пяти *ше'ров* (*бейтов*). Между тем в рукописи, обнаруженной в Бхопале в 1919 г. и известной под названием *Хамидия*⁶, которую использовал Галиб при составлении Дивана, эта газель содержит девять *ше'ров*⁷. Другими словами, первый вариант газели был написан Галибом, еще не достигшим двадцатилетия, а двадцать пять лет спустя, отбирая стихотворения для своего Дивана на урду, поэт включил в него лишь

⁶ Подробнее о рукописи *Хамидия* см.: [8, с. 75, 109; 1, с. 174–179; 4, с. 112–136].

⁷ В сборнике «Двуцветная роза», ок. 1828 г., куда вошли стихи на урду и персидском языках, эта газель также стоит на первом месте и состоит из трех первых *ше'ров*.



пять стихов из своей ранней газели. Она по-прежнему осталась первой, на «каноническом» месте. Каждый, кто знаком с индоиранской поэтической традицией, знает, что первая газель дивана поэта-классика или, по крайней мере, первый ее *ше'р* отличается от всех других своей заданной темой: строки должны прямо или косвенно содержать *хамд*⁸, *на'т*⁹ или свидетельствовать величие ислама.

Прежде всего отметим, что газель написана в сложном и изысканном стиле, который в литературах персоязычной и урду именуется «индийским» (*sabk-e hindī*)¹⁰.

Вот текст и перевод этой газели.

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرین پر پیکرِ تصویر کا
کاو کاو سخت جانپھانے تنہائی نہ پوچھ۔
صبح گرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
جذبہ ہے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

1. На озорство чьего письма предстает жалобщиком рисунок?
Бумажное одеяние у каждого изображения на картине.
2. О жестокостях самокопаний одиночества и не спрашивай!
Превратить ночь в утро – это провести молочную реку.
3. Надо видеть невольное притяжение страсти:
Из груди меча вырывается лезвие меча.
4. Как бы ни расставлял разум силки слуха,
Цель мира моих речей – ‘Анка!
5. Галиб! Даже в неволе у меня огонь под ногами,
Звенья моих цепей – кольца опаленных волосков [8, с. 142]¹¹.

Газель представляет собой набор из пяти стихов (*ше'ров*), связанных между собой единой рифмой (*īr*) и редифом (*kā*), первый стих *матла'*

⁸ *Хамд* (*hamd*) – «восхваление (Аллаха)»; в мусульманской литературной традиции – поэтический жанр, к которому причисляются стихи, прославляющие Аллаха.

⁹ *На'т* (*na't*) – стихи во славу Пророка.

¹⁰ Подробно об индийском стиле см.: [9].

¹¹ Здесь и далее: если не указано имя переводчика, все переводы с языков урду и персидского на русский язык выполнены авторами.



имеет парную рифму, последний – *макта'* – содержит *тахаллус* (поэтический псевдоним) «Галиб». Поскольку газель – лирическое стихотворение, к каждой коллизии, с которой читатель встречается в стихе, можно использовать определение – «любовная». Содержательно каждый стих представляет собой замкнутое высказывание, по сюжету никак не связанное с предыдущим. В первом *ше'ре* говорится о мире, сотворенном Божественным писцом, созданные им рисунки предъявляют жалобы на своего творца. Во втором – в фокусе личный опыт лирического персонажа и его ночные переживания. В третьем *ше'ре* темой становится страсть, которая владеет как лирическим персонажем, так и орудием убийства – мечом. В четвертом возникает тема охоты на мифическую птицу – метафору тонкостей поэтического творчества и его понимания. Наконец, в *макта'* – завершающем стихе газели – появляется тема лирического персонажа, одержимого любовью и закованного в цепи (средневековый способ обращения с безумцами). Для того чтобы найти более глубокое взаимодействие между этими пятью стихами, нам придется обратиться к каждому *ше'ру* в отдельности.

Первый стих первой газели Дивана породил множество комментариев, в которых принимали участие не только стиховеды, но и стихотворцы, включая современных, например, крупнейшего пакистанского поэта урду Фаиза Ахмада Фаиза (1911–1984).

naqsh faryādī hei kis kī shoḡhī-e taḥrīr kā
kāghazī hei peirahan har peikar-e taṣvīr kā¹²

Толкованию *матла'* посвящено множество больших и малых работ – от одного параграфа до целых статей¹³.

Одно из резюме комментаторов привлекло наше внимание, если можно так выразиться, абсолютизацией содержания первого стиха газели. Бехуд Мохани¹⁴ завершает подробный разбор *матла'* таким выводом: «Истина в том, что *всё*, что сказал знаток тайн суфизма Фарид ад-Дин 'Аттар в “Беседах птиц”, и *всё*, что поведал о флейте Маулана Руми в своем бесподобном Маснави, Мирза [Галиб] выразил в одной *матла'*» [11, с. 3]. Два указанных персидских поэта – признанные авторитеты в области суфизма, и их произведения стали источником бесчисленных аллюзий, как в персидской литературе, так и в турецкой и литературе урду. Как мы увидим, даже в одной рассматриваемой газели Галиба эти аллюзии

¹² Стихи урду даются в транслитерации, принятой большинством издательств, публикующих работы о языке и литературе урду.

¹³ Об этом подробно см. статью «Мотив бумажного одеяния у Галиба и его предшественников» [10, с. 723–734].

¹⁴ Бехуд Мохани (1883–1940) – индийский поэт, заслуживший известность, прежде всего, своими комментариями к Дивану Галиба (*Sharḥ-e dīvān-e Ḡhālib*), 1923 г.



возникают несколько раз. На «Песню флейты» Руми указывают и такие комментаторы, как Бехуд Дихлави¹⁵, Аси¹⁶ и Суха¹⁷.

Тема (*мазмун*) данного *ше'ра* почти безоговорочно считается комментаторами следованием идеям «Песни флейты» (*Най-наме*) Руми¹⁸. Это название условно дают Вступлению к первому *дафтару* (тетради) Маснави [13:1–8, с. 276].

*Послушай, как жалуется эта флейта,
Как повествует о разлуках:*

*«С тех пор, как меня срезали в тростниках,
В моем напеве звучат стоны мужчин и женщин.*

*Мне нужна грудь [разорванная в] клочья от [страданий] разлуки,
Чтобы поведать о боли страсти.*

*Каждый, кто остался вдали от своего корня,
Снова ищет благоприятную возможность своего соединения.*

*Я стенаю в любом обществе,
Я вместе со страждущим и вместе со счастливым.*

*Каждый по своему разумению стал моим другом,
Не вникая в глубины моих тайн.*

*Моя тайна неотделима от моих стенаний,
Однако ни глазу, ни уху не дано [пролить на это] свет.*

*Тело от души, а душа от тела не скрыты завесой,
Однако никому не дозволено увидеть душу».*

Как легко убедиться, в первом стихе газели Галиба нет слова «разлука», на котором можно было бы построить утверждение о связи темы разлуки нашего стиха с *Най-наме*.

¹⁵ Бехуд Дихлави (Дехлви) (1863–1955) – популярный поэт урду, опубликовавший комментарий к Дивану Галиба (*Mirāt ul-Ġhālib*) в 1924 г. Основное внимание он уделял стилистическим особенностям газелей и использованию в них идиом урду.

¹⁶ Аси, Абдул Бари, опубликовавший свои комментарии в 1930 г., известен и тем, что в свою работу включил семь фальшивых газелей, написанных им самим, которые на протяжении довольно длительного времени, пока подлог не был раскрыт, рассматривались как газели Галиба. Мехр Фаруки называет иное число фальшивых газелей и считает этот подлог забавным литературным фарсом: «Аси добавил ради шутки одиннадцать написанных им газелей и сумел одурачить даже самых проницательных галибоведов» [4, с. 318].

¹⁷ Суха Мумтаз Ахмед – комментатор, известный суфийским толкованием большинства газелей Галиба. Комментарии изданы впервые в 1916 г.

¹⁸ «Песнь флейты» занимает первые 18 бейтов из 34 или 35, в зависимости от рукописи, по которой издается Маснави. Из этих 18 бейтов «рассказом» самой флейты считается 7 бейтов, которые мы выделяем кавычками. Своего рода прямое использование тем и сюжетов *Най-наме* имеется в небольшом маснави Галиба на персидском языке «Сурьма для зрения», адресованном его суфийскому наставнику Бахадур-шаху Зафару (см.: [12, с. 278–288]).



Приводя строки Руми, индийские комментаторы, каждый своими словами, объясняют, что разлука творения с Творцом всегда сопряжена со страданием, а страдание становится источником побудительной силы для жалобы и в конечном счете – для требования справедливости. Однако, как мы видим, в рассматриваемом *ше'ре* нет также и слова «страдание». Каким же образом можно вывести темы разлуки и страдания из его строк?

Вернемся к объяснению замысла *ше'ра*, не отходя от его лексического состава. Фактически в нем говорится о том, что, создав художественную галерею мироздания, Божественный писец одновременно породил армию жалобщиков, которых заблаговременно снабдил бумажными одеяниями¹⁹. Рисунки на картинах из «галереи» все до одного объявляют себя жалобщиками, оказавшимися заложниками озорной выходки Творца. Таким образом, человек уже «запрограммирован» как жалобщик. Поэтому в первом полустишии задан вопрос: «На озорство чьего письма предстает жалобщиком рисунок?» (здесь использована риторическая фигура арабо-персидской поэтики *таджахул ал-'ариф* «притворное неведение»). Во втором полустишии мы встречаем фантастический довод к первому (прием *хусн-е та'лил*, букв. «красота обоснования»): «Бумажное одеяние у каждого изображения на картине».

Если лейтмотивом *ше'ра* Галиба мы сочтем тему жалобы, то нам следует связать его именно с жалобой (*shikāyat*) из первого полустишия *Най-наме*: «Послушай, как жалуется эта флейта...».

Особым мистическим аргументом в пользу жалоб, логично вытекающим из текста первого *ше'ра* Галиба, служит тот факт, что изображение не может покинуть картину, поэтому языком его молчаливой жалобы на Создателя остается «язык» бумажного одеяния. Так что само «безмолвие» оказывается «языком жалобщика». «Такой оксюморон – *каул-е мухал* (букв. “абсурдное высказывание”) – одна из самых любимых стилистических фигур Галиба» [15, с. 25].

Первый стих Дивана Галиба вызывал повышенное внимание поэтов урду, среди которых был и Поэт Востока – Мухаммад Икбал (1877–1938). Тема жалобы проходит через многие стихотворения Икбала и связана, в первую очередь, с просветительским движением начала XX в.²⁰, а также с философскими концепциями поэта. Один из бейтов стихотворения (*назма*) «Непостоянный влюбленный» (*'āshiq-e harjāi*)²¹ можно считать прямой аллюзией (*талмих*) на *матла'* первой газели Галиба.

¹⁹ Устойчивое словосочетание *peirāhan-e kāghazī* (перс.) – «бумажная рубаха / одеяние» – словари урду дают со ссылкой на средневековый иранский обычай подавать жалобу власть имущим либо в одеянии из бумаги, либо прикрепив бумагу с жалобой к одежде [14, с. 221].

²⁰ См. об этом: [12, с. 44].

²¹ Подробнее о стихотворении см.: [5, с. 153–154].



مجھ کو پیدا کر کے اپنا نکتہ چین پیدا کیا
نقش ہوں اپنے مصور سے گلہ رکھتا ہوں میں

Создав меня, ты создал своего критика.

Я – рисунок, храню жалобу на своего Художника [16, с. 130].

У Икбала «критиком» (*nuktachīn*) Художника-создателя, а не только жалобщиком, открыто выступает самое совершенное его творение – человек. Если у Галиба Божественный писец назван опосредованно, как создатель картины (*taṣvīr*), у Икбала сказано определенно «Художник» – *muṣavvir*. В следующем *she'pe* его стихотворения (*назма*) жалоба человека на то, что по воле Творца поиск Красоты и Любви ограничен пределами «круга бытия» (*mahfil-e hastī*) [16, с. 153–154]²², перекликается с жалобой неподвижного изображения, которое не может покинуть картину, в *матла'* Галиба.

В литературе урду существует устойчивая оппозиция «рисунок (*naqsh*) – тень (*sāya*)», смысл которой в противопоставлении «движение – неподвижность». Хрестоматийной известностью пользуется *she'p* Акбара Аллахабади (1846–1921): «Через эту обитель бытия пройду без корысти / [Пусть] я – только тень, но не рисунок на стене». Это снова аллюзия на Маснави Руми: рисунок на стене – не только метафора неподвижности у Руми, это один из широко используемых мистических мотивов. Главная беда такого рисунка – его безжизненность и отсутствие души: «Рисунок на стене подобен Адаму, / Вглядись, чего не достает в его облике? / Души не хватает тому прекрасному облику, / Ступай, ищи ту редкостную жемчужину» [13:1020–1021, с. 315]²³.

Но так или иначе, встав на путь отсылок к поэзии Руми, придется принять к сведению и темы жалобы флейты, жалобы на разлуку и страдание. И если эксплицитно эти мотивы отсутствуют в *she'pe* Галиба, то комментаторы уверены в их присутствии в широком поэтическом контексте.

Ключевым словом первого *she'ra* газели Галиба служит слово «озорство» – *shokhī*, которое может иметь два противоположных значения: добродушное поведение: «шалость, игривость, шутка» и намеренное нарушение правил поведения «озорство, дерзость, бесцеремонность». «Озорство» Творца заключается в том, что, подписав вольную своему творению (одно из значений слова *tahrīr* – «подписать вольную рабу» [18, сл. ст. *tahrīr*]), т. е. отправив его своим наместником на Землю, Он обрек его на разлуку и вечный плен земных страданий, не давая ему выхода за предел круга бытия. Иначе с чего бы человеку одолевать своего Творца жалобами?!

²² Одна из важных тем у Икбала – выход за пределы мироздания (см.: [17, с. 178–181]).

²³ Руми упоминает также рисунки на стене бани [20:3479–3489], рисунки животных и птиц [13: 2752–2764] и др.



Бехуд Дихлави видит особую изощренность «злой шутки» или «озорства» Художника – Писца судеб в том, что неподвижность страдающего изображения так же условна, как и само его существование, поскольку «ему изначально предписано также и “движение” – в полное небытие: все в этом мире бrenно, а век его “бумажного естества” гораздо короче века многих других сущностей» [19, с. 9].

Главенствующее положение *матла'* отсылает читателя к идее божественного мироздания. Два полустишия вобрали распространенную философию бытия: все сущее создано Всевышним, и все оно обречено на страдание. Тема страдания – одна из ключевых в суфизме. Аннемари Шиммель отмечала, что по своим взглядам Мирза Галиб был суфием делийской школы. Несмотря на определенный скептицизм Галиба и различные выходки против официальной религии, рассказы о которых сохранились в многочисленных анекдотах, в его стихах при желании с легкостью прочитывается и мистический подтекст: темы Божественной любви, бесконечных мистических переживаний и «готовности к страданию (которое само по себе рассматривается как благословление Господне)» [21, с. 377].

На поэтической теме страдания всех творений Создателя, вплоть до неодушевленной картины и ее жалоб, обращенных к Нему, сосредоточены практически все комментаторы при толковании первого *ше'ра*. Итог своих рассуждений они подводят почти в одинаковых выражениях: «Суть стиха в том, что любое бытие (*hastī*) – причина страданий, даже если это бытие воображаемое, как у картины (*taṣvīr*). Но понятна и ее жалоба (о чем свидетельствует бумажная одежда жалобщика²⁴): “Зачем Ты воплотил меня в жизнь и вверг в горестные муки?”» [22, с. 22], ведь любое существование – причина боли и страданий из-за его нестабильности и бrenности.

Однако, если принять значение слова *shokhī* как «шалость», можно говорить о приеме *ихам*, придающем другой смысл событию *ше'ра*. Зная об иронии, присущей Галибу, легко предположить, что поэт с определенным сарказмом смотрит на «творчество Всевышнего» – на устройство Вселенной, на судьбу и предназначение как на результат некоей беспечности, невинной шалости или небрежности божественной Возлюбленной²⁵.

Выдающийся индийский филолог Шамсур Рахман Фаруки (1935–2020) главным считает не причину жалобы, а ее объект. Он пишет: «Если на ключевой вопрос: “Озорство чьего письма?” можно получить правдивый ответ, тогда и “рисунок” сможет добиваться справедливости» [15, с. 25]. Напоминая о том, что тема (*мазмун*) первого стиха Дивана должна выполнять функцию *хамда*, славословия Творца, Ш. Р. Фаруки

²⁴ Об этом см. указ. статью: [10].

²⁵ Более подробно о концепте *shokhī* см. упомянутую статью: [10].



акцентирует внимание на глубоком смысле галибовского стиха, который «ставит под сомнение устройство двух миров. Такое озорство поэта, его свободомыслие или мудрость или же все вместе взятое – особый неповторимый стиль Галиба» [15, с. 25].

В *матла'* использованы стилистические фигуры поэтики – *мутанасиб* (семантическое сходство) и *пу'айат-е лафзи* (словесные соответствия): рисунок (*naqsh*) – письмо (*tahrīr*) – бумажное (*kāghazī*) – изображение (*peikar*) – картина (*taṣvīr*). Известная американская исследовательница Френсис Притчетт подсчитала, что в этом стихе «целых сорок процентов всех его слов имеют чрезвычайно заметное семантическое сходство» [23, с. 261]. «Сплести» такую цепочку взаимосвязанных слов и понятий под силу не каждому мастеру слова. Кроме того, *матла'* первой газели Дивана – наглядный пример уникальности Галиба в создании смыслов (*ма'ни-афарини*), когда «в двух небольших строках сокрыты не один и не два, а несколько смыслов!» [23, с. 271]. В связи с *матла'* Галиба Ф. Притчетт говорит о том, какую роль играет прием звуковой организации художественной речи «уподобление звуков» (*таджнис-е саути*), «относящийся к широкому спектру звуковых эффектов и видов аллитерации», и напоминает, что «внушительное число галибовских бейтов, которые, помимо всего прочего, были предназначены для чтения вслух на *мушаирах*, имеют самые удивительные звуковые эффекты» [23, с. 261]²⁶.

Во втором ше'ре газели внимание поэта переносится с картины мироздания на душевный опыт индивидуума.

kāv-kāv-e saḡht-jānīhā-e tanhā'ī napūchh
subḡ karnā shām kā lānā hei jū-e shīr kā

Лирический персонаж оказывается один на один со своими переживаниями в ночной тишине. Одиночество заставляет его особенно остро переживать свои печали. Жалобу на страдания в одиночестве мы находим в предисловии (*Dibācha*) к сборнику «Двуцветная роза». Галиб пишет: «От беспокойства своего одиночества (*vaḡshat-e tanhā'ī*) я готов к бегству, а сердце от боли и сердечных страданий переполнено до краев» [3, с. 47].

Страдания эти достигают крайней степени. Персидское множественное число в слове «жестокости» (*saḡht-jānīhā*), не характерное для урду²⁷, усиливает эмоциональную нагрузку определяемого слова *kāv-kāv* –

²⁶ Анализ звуковой организации бейтов Галиба не входит в задачу нашей статьи, поэтому мы ограничиваемся лишь упоминанием об этом аспекте в работе Ф. Притчетт, не углубляясь в рассуждения об особенностях фонетики стиха Галиба.

²⁷ Ф. Притчетт квалифицирует этот грамматический прием как «плюрализованная абстракция», называя его «любимым инструментом Галиба», и подчеркивает, что «множественное число форм абстрактного существительного в урду такое же неуклюжее (*clumsy*), как и в английском, и в данном случае умножает несурзность одиночества» [24].



«копание». В первом полустишии оно относится к копанию в собственной душе. Во втором – это понятие обретает физический смысл, благодаря аллюзии на известную легенду о каменотесе Фархаде, влюбленном в красавицу Ширин²⁸. Ради любви к ней Фархад взялся проложить русло, для которого молоко с горных пастбищ поступало бы прямо в ее дворец. Для этого ему пришлось прорубать ложе для молочного ручья в горах. Подвиг Фархада – метафора преодоления тяжких трудностей. С ними сравниваются испытания ночной рефлексии, когда особенно тяжелыми становятся мысли о разлуках, неудачах, промахах, ошибках. Восклицание «и не спрашивай!» (прием *inshā'īya*²⁹), усиливает экспрессию строки.

Второе полустишие содержит идиому «скоротать ночь», *ṣubḥ karnā shām kā* (букв. «ночь сделать утром»). Толкуя *she'p* в мистическом ключе, комментаторы считают, что он представляет собой продолжение темы разлуки с Создателем. В тяжком труде, подобном пробиванию русла для молочной реки, Бехуд Мохани предлагает видеть усилия мистика «скоротать ночь бытия» и «дожить до утра – т. е. вернуться к истоку творения» [11, с. 3]. По его мнению, интенсивность переживания лирического героя объясняется еще и тем, что все страдания и муки, которые Фархад испытал на протяжении многодневного тяжелого труда, для лирического персонажа выпали на одну ночь» [11, с. 3]. *She'p* построен на приеме *pu'āyat-e lafzi*, «словесные соответствия»: копание – проведение [молочной реки], утро – молоко; композит *sakht-jānīhā* «жестокости», содержит аллюзию на историю Фархада и крепость скалистой горы; в обороте «сделать вечер утром» «утро» соответствует по белизне «молочной реке».

В переводе Н. Глебова этот прием удачно отражен в противопоставлении «бездонность – русло [реки]».

Глубина ночного одиночества воистину бездонна.

В такую ночь дожидаться зари не легче, чем пробить русло молочной реки [26, с. 443].

В следующем, третьем *she're* газели лирический персонаж размышляет «о свойствах страсти». Иллюстрацию к этим свойствам поэт находит в самом что ни на есть бесстрастном оружии – мече. Впрочем, как мы увидим, меч может оказаться и весьма дружелюбным субъектом.

²⁸ Впервые в литературе эта легенда отражена в поэме Низами «Хосров и Ширин», затем, в более популярной на субконтиненте поэме Амира Хусрава Дехлеви «Ширин и Хосров».

²⁹ *Inshā'īya* – стилизация под устную форму речи (вопрос, восклицание, зов, предположительное или желательное действие, выраженное в сослагательном или условном наклонении), противопоставление «информативной» речи *khabariya*. Как пишет Ш. Р. Фаруки, «возможности создания смыслов у *inshā'īya* довольно большие, поэтому предпочтение отдается именно этой стилистической форме, а не *khabariya*» [15, с. 26]. Мир Таки Мир ввел *inshā'īya* в литературный обиход. О влиянии Мира на становление поэтического языка урду см.: [25].



jažba-e beikhtiyār-e shouq dekhā chāhiye
sīna-e shamshīr se bāhar hei dam shamshīr kā

В основе переживаний лирического персонажа газели лежит любовное чувство. В жизненном контексте – это власть страсти, притяжение, испытываемое помимо воли влюбленного (*jažba-e beikhtiyār-e shouq*), тогда как в контексте суфийского мистицизма – это безграничная власть любовного чувства к Богу, по словам Худжвири, «преисполненный страсти во всем видит черты своей Возлюбленной (т. е. Бога. – Н. П., Л. В.)» и свидетельство Его мощи – «Друзья Божии ощущают, что мир подчинен Его воле, и склоняются перед Его властью» [27, с. 91].

Страсть господствует над волей, управляет чувствами (ср. персидский байт Гани Кашмири, который цитирует Галиб в своем стихотворении на урду об игре в воздушных змеях: «Веревку на шею мне набросил друг / И тащит за собой, куда ему вздумается» [1, с. 70–71]). Аргументом в пользу неуправляемости страсти (прием «красота довода» *хусн-е далил*) служит пример меча: лезвие (*dam*) выступает из груди (*sīna*) меча так же непроизвольно, как дыхание (*dam*) вырывается из груди (*sīna*), так что оно, лезвие, так же не вольно в своем поведении, как дыхание и как сам лирический персонаж, обуреваемый страстью. (Здесь мы видим прием *ихам*, когда на первый план выступает значение «лезвие», но возможно и другое понимание: «из груди меча вырывается его дыхание».)

К слову сказать, такая же неуправляемая страсть, тяготение к стихотворству, владеет поэтом. У Галиба много строк о власти и самоуправстве поэзии, например, такие: «О, Галиб, ты ведь и не помышлял в стихи переложить свои печали, / Пришла поэзия, взяла тебя в полон, и вот стихи твоим уделом стали» [1, с. 449].

Страсть меча – убивать! Одно из желаний, входящих в «набор» чувств традиционного газельного влюбленного 'ашика, – умереть во имя своей страсти, став *шахидом*, мучеником любви.

Мечу можно приписать два разных намерения: либо выразить свою эмпатию, понимание эмоционального состояния влюбленного с его пылким стремлением к мученичеству, либо предложить свои профессиональные услуги страдальцу, решившему покончить с жизнью. Во всяком случае, мы встречаем подобные соображения у комментаторов.

Бехуд Мохани к аналогичному толкованию добавляет, что в состоянии страсти влюбленный все видит в искаженном свете. Так, «лезвие меча естественным образом обращено наружу, но пылкому любовнику в рвении к мученичеству мерещится, что лезвие само невольно вырвалось из груди меча, либо из-за горячего желания убить его, либо из-за сочувствия к его стремлению к гибели» [11, с. 4].

Как тут не вспомнить мотив радостного приятия убийства от руки возлюбленного друга в поэзии! И о неоценимой, иногда такой дружелюбной помощи меча! Мир Таки Мир говорит:



تھی لاگ اس کی تیغ کو ہم سے سو عشق نے
دونوں کو معرکے میں گلے سے ملا دیا

thi lāg is kī tegh ko ham se, so 'ishq ne
donoñ ko ma'rake meñ gale se milā diya

У ее кинжала была привязанность ко мне, и любовь
Заставила [нас] обоих обняться на поле битвы.

Слово «привязанность» (*lāg*) содержит также антонимичное значение «вражда», поэтому перевод может быть: «У ее кинжала была вражда со мной, и любовь заставила [нас] обоих обняться на поле битвы» – прием *ихам*. «Обняться» выражается идиомой *gale se milnā*, дословно «встретиться с шеей», благодаря чему картина убийства предстает весьма зрелищной. Не менее зрелищна и картина встречи меча и шеи у Сармада, с которым молодой Галиб вступал в поэтическую перекличку:

Подобно разлученному, нашедшему, наконец, своего друга,
Меч, коснувшись моей шеи (букв. «тронув рукой»), заплакал
красными слезами [12, с. 159]³⁰.

В четвертом *ше'ре* поэт переходит к самой важной для себя теме – разговору о поэзии.

āgahī dām-e shunīdan jis qadar chāhe bichhā'e
mudda'ā 'anqā hei apne 'ālam-e taqrīr kā

«Мир речей» (*ālam-e taqrīr*) – это «мир прекрасных, возвышенных, глубоких поэтических образов и слов», так характеризует Деххода поэтическую речь [18, сл. ст. *taqrīr*]], т. е. мир поэзии. 'Анка – мифическая птица, которую отождествляют с Фениксом, обитавшим, как считали античные авторы, в аравийской пустыне. В арабской мифологии 'анка – это огромные птицы, жившие в области, населенной народом *асхаб ар-расс*. Согласно исламскому преданию, *асхаб ар-расс* «страдали от нападений гигантских птиц – 'анка. Пророк Ханзала ибн Сафван молил Бога спасти людей, и птицы исчезли» [28, с. 25]. Упоминание волшебной птицы 'Анка, строящей гнездо высоко, где-то за пределами бытия в утесах горы Каф³¹, которая окружает семь областей, семь климатов Земли, уводит читателя в область мистической космогонии. Ведь никто из смертных не достигал пределов Земли и не бывал на горе Каф, никому не довелось увидеть птицу 'Анка.

В поэзии это – невидимая птица. Как сказано у Хафиза: «Птице 'Анка не быть ничьей добычей – сворачивай силки, / Ведь там в руке силков

³⁰ О связи поэзии Галиба и Сармада см.: [12, с. 149–175].

³¹ В области ар-Расса находится «гора птицы 'Анка» [29, 25:40(38)]; с. 583, прим. 11].



один лишь ветер» [30, с. 136]. Согласно комментарию Хуррамшахи, в мистическом прочтении под 'Анка имеется в виду «сущность Истины (*zam-u хакк*), и, следовательно, речь идет о непостижимости божественной сущности для силков человеческого разума» [30, с. 138]. В суфизме она осведомлена обо всех тонкостях '*ирфана*, мистического гносиса суфиев, так же как и другая волшебная птица иранской мифологии – Симуург, с которой ее часто отождествляют.

Смысл всего *ше'ра* толкуется в зависимости от прочтения второй *мисра'*. Большинство комментаторов (Бакр, Бехуд Мохани и др.), вслед за одним из наиболее авторитетных из них, Назмом Табатабаи³², считают, что поэт «имеет в виду бессмысленность попыток понять его стихи, так как его стихи – сплошная тайна (*sarāsar asrār*), и их смысл подобен мифической птице 'Анка, которую невозможно заманить ни в какую сеть» [31, с. 2]. В каком-то отношении это верно. Анекдоты и свидетельства о непонимании, особенно ранней поэзии Галиба, его «напряженной и порой неестественной образности» [1, с. 101], обвинения в «бессмысленности» мы уже упоминали. Н. В. Глебов, которого консультировал известный литературовед Зое Ансари, в своем переводе отражает эту точку зрения:

Разум! Как широко ни раскидывай тенета слуха,
Уловить смысл сказанного не легче, чем поймать птицу 'Анка [26, с. 443].

И все же, помимо виртуозности поэтической игры, очевидна и глубина смысла *ше'ра*. Галиб говорит о трудности поиска нужного слова, в котором заключен искомый смысл. Мастера изящной словесности Ирана и Индии «буквально охотились за смыслом, называя свое творчество *ма'нишикари* или *сайди ма'ни* ("охота за смыслом")» [32]³³. Конечно, можно изо всех сил вслушиваться в стихи в надежде понять их смысл: «рассудок может сколько угодно расставлять силки слуха», но в них Анка не попадет. Бесполезно искать рациональное объяснение чуду поэзии и образам, которые населяют ее мир, пытаюсь проникнуть в мир тайн, где живут такие птицы, как 'Анка, Симуург, Хума, и другие волшебные существа. Не поймав птицу 'Анка, проникнуть в мир мистических суфийских откровений – задача невыполнимая. Поэт видит свой долг в том, чтобы расставлять силки еще и еще в надежде, что удастся поймать нужное Слово – таковы правила в мире поэзии. Такова ее цель.

Впрочем, мы поторопились почти согласиться с тем, что с 'Анкой нельзя близко встретиться. Потому что мы недооценили великий дар воображения нашего поэта. А он, конечно, не раз имел дело с этой неуловимой

³² Назм Али Хайдар Табатабаи Лакхнави (1852–1933) – известный индийский критик и поэт, опубликовавший в 1900 г. комментарий к Дивану Галиба, который считается одним из лучших.

³³ Режим доступа: <https://yasko.livejournal.com/1279992.html>



птицей, о чем говорится в *ш'ере*, который вместе с другими двумя был добавлен в газель с редифом *jal gayā* на полях рукописи 1821 г. [6, с. 166].

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا
میری آہ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

meiñ‘adam se bhī pare hūñ varna ghāfil bār hā
merī āh-e ātishīñ se bāl-e ‘anqā jal gayā

Я – за пределами небытия, беспечный, иначе много раз
От моих пламенных вздохов обгорели [бы] крылья ‘Анки.

Хорошо, что поэт и ‘Анка находятся в разных мирах, иначе ей бы недоборовать!

Грамматика стиха не позволяет однозначно понять союз «иначе» *varna* в сочетании с прошедшим временем «обгорели» (*jal gayā*), однако сослагательное наклонение дает возможность предложить данное понимание бейта, которого придерживается также Бакар [22, с. 31]³⁴.

«Беспечный» – возможное обращение к себе (по моей беспечности обгорали крылья ‘Анки), к собеседнику – к «неосведомленному о тайнах бытия – небытия» (Бехуд Дихлави), или даже к сопернику. В этом случае союз «иначе» может трактоваться как «ведь», тогда употребление прошедшего времени оправданно и придает стиху иронический оттенок. В этом случае смысл «угрозы» таков: О, беспечный, ты недооцениваешь мои способности, на твое счастье, я не в твоём мире, – и «угроза» подтверждается доводом: «Ведь много раз // от моих пламенных вздохов сгорали крылья ‘Анки».

Если в мире бытия не найдется подходящих образов, можно смело отправиться в другой мир, а потом и за его пределы (которых, вообще говоря, не существует, согласно суфийской метафизике). Ведь и сама сокровищница образов поэта находится в предвечности, в том пространстве, где собраны все будущие поэтические находки поэтического гения, – так называемые устойчивые сущности всех образов всех поэтов всего мира, о чем он писал в своих персидских стихах:

Сливки тысячи смыслов собраны в моей поэзии,
Что пленила людей и выиграла состязание у мёда.

Если мои строки совпали случайно со стихами классиков,
Не думайте, что это повредит красоте газели.

Мой грех. Но честь и хвала тому, кто в поэзии
Усилим зрелой мысли достиг такого совершенства...

³⁴ Перевод и подобное толкование основаны на объяснениях преподавателя Лакхнау-ского университета Шабихул Хасана, с которым Л. Васильева читала стихи Галиба в бытность свою стажером этого университета.



Перестаньте думать о совпадении, знайте подлинно, что вор
Похитил мое добро из тайника предвечности [26, с. 49].

Еще в одном раннем *ше'ре*, имеющемся в рукописи 1816 г. и не вошедшем в Диван, образ 'Анки связан с важнейшей для поэзии областью – воображением и фантазией [6, с. 211; 8, с. 64].

خیالِ سادگیہائے تصوّر نقیّشِ حیرت ہے
پر عنقا پہ رنگِ رفتہ سے کہینچی ہیں تصویریں

ḵhayāl-e sādagīhā-e taṣavvur naqsh-e ḥeirāt hei
par-e 'anqā pe rang-e rafta se kheñchī heiñ taṣvīreñ

Мысль о простоте воображения – след изумления,
На крыле 'Анки тающей краской нанесены изображения.

Мысль о том, будто воображению свойственна «простота», опровергается и чувством изумления и замысловатым, но от этого не менее выразительным образом второго полустушия. В поэтическом воображении возникает необъяснимая красота рисунков, написанных тающими красками на невидимых крыльях 'Анки. Эта красота ускользает от людей, лишенных воображения. Только поэту свойственна подобная особенность видения вещей. Галиб не раз подчеркивал необычность своего мироощущения, находя для этого фантастические обоснования.

Еще в одном *ше'ре*, вошедшем в Диван³⁵, молодой поэт возвращается к невидимой птице, не дающей ему покоя.

مری بستنی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

mirī hastī fazā-e ḥeirātābād-e tamannā hei
jise kahte heiñ nāla voh usī 'ālam kā 'anqā hei

Мое существование – это пространство изумления, населенное желаниями,
То, что называют «стоном» – 'Анка именно того мира.

Мир поэта – это вселенная, исполненная любви, так можно определить мысль, выраженную витиеватыми оборотами, характерными для «индийского стиля»: *fazā-e ḥeirātābād-e tamannā*, дословно «воздушное пространство приводящих в изумление поселений любовных желаний». И самое удивительное, что в этом пространстве стенания (*nāla*) влюбленных почти неуместны, их не видно и не слышно, потому что они подобны неуловимой птице 'Анка. Не будь герой погружен в созерцание красоты мира, вот тогда его уделом были бы жалобы, стоны и слезы. Это один из примеров восхищения красотой мироздания в поэзии Галиба.

³⁵ Этот *ше'р* был добавлен впервые в рукопись в 1826 г. [6, с. 278].



В силу недостижимости птицы 'Анка и невозможности видеть и слышать шум ее крыльев, она остается метафорой недостижимости Бога в этой жизни и надеждой на встречу с Ним в будущей.

Еще одна птица 'Анка из ранней, 1816 г., газели [6, с. 274; 8, с. 101]:

جو عزا دارِ شهيدانِ نفسِ دزديده بو
نوحهٔ ماتم به اوازِ پرِ عنقا کرے

jo'azā-dār-e shahīdān-e nafas-duzdīda ho
nauḥa-e mātam ba āvāz-e par-e 'anqā kare

Тот, кто соблюдает траур по мученикам, [умершим] от остановки дыхания, Пусть [его] траурный плач будет звуком крыла 'Анки.

«Мученики» – *shahīdān*, отдавшие жизнь за веру; здесь – отдавшие жизнь за любовь, т. е. влюбленные. Причиной остановки дыхания (*nafas-duzdīda*), т. е. смерти, становится лицемерие красоты возлюбленной [11, с. 281].

Траурный плач – *nauḥa-e mātam* – в этом случае должен быть подобен звукам, издаваемым крыльями птицы 'Анки, иными словами, беззвучным: «ясно, что в трауре по мученикам любви следует молчать» [33, с. 433]. Ведь смерть влюбленного – избавление от мук неразделенной любви. В мистическом смысле это смерть плотской души (*нафс ал-ам-мара*). Теме умерщвления плотской души посвящены многие пассажи из Маснави Руми и 'Аттара. Птицы, пришедшие к Симургу в «Беседе птиц» 'Аттара, умирают ради отождествления себя с Симургом. На мистический характер события указывает и совет уподобить рыдания беззвучному полету невидимой птицы 'Анка.

И, наконец, еще один *she'p* [6, с. 347; 8, с. 87], в котором ставится знак равенства между небытием как отречением от своего *нафса* и птицей 'Анка:

وہشت کہاں کہ بے خودی انشا کرے کوئی
ہستی کو لفظِ معنی عنقا کرے کوئی

vaḥshat kahān ki be-ḵhudī inshā kare ko'ī
hastī ko lafz-e ma'nī-e 'anqā kare ko'ī

Где смятение, чтобы кто-то описал самоотречение,
Существование превратил бы в слово со значением «Анка»

Смятение души, возникающее при приближении к истине, и следующий затем отказ от плотской души, отказ от своего «я», состояние *be-ḵhudī* (букв. без-«я»), ведет взыскующего к небытию (*fanā*) в истине, при котором исчезает мирское с его соблазнами и завершается путь суфия.

В персидской поэзии Галиба все волшебные птицы не только заняли свои места, но еще были распределены согласно табели о рангах. И наша



‘Анка оказалась важнее всех. А. Шimmel приводит стихи Галиба, посвященные Хуме, – эта птица, осеня человека своими крылами, дарует ему сан и ранг. «Но по существу, – пишет А. Шimmel, – даже королевская птица для него (Галиба. – Н. П., Л. В.) слишком легкая добыча. Хоть она и попадалась в его силки несколько раз, он выпускал ее и искал ‘Анку, птицу из небытия, которую невозможно найти: “Вырвалась и вновь попала в наши силки Хума, / Мы снова начали охоту на ‘Анку”»³⁶ [34, с. 46].

Как мы видим, «отыграв» все подобающие метафоры птицы ‘Анка как существа из потустороннего мира и – в конце концов – как метафоры непостижимости и полного небытия, поэт, составляя свой Диван, останавливается на самой смелой из них, на уподоблении цели своей поэзии ловле неуловимой птицы. Недаром Мухаммад Икбал сказал о поэзии Галиба:

Вот докуда достигают крылья птицы воображения!

Цит. по: [34, с. 47].

Последний, пятый *ше’р* газели, ее *макта’*, возвращает читателя к теме первого стиха – страданию, которое принимает форму постоянного душевного смятения:

bas ki hūñ Ġhālib asīrī meñ bhī ātish zer-e pā
mū-e ātish-dīda hei ḥalqa mirī zanjīr kā

Заключительный стих газели содержит *тахаллус* – Галиб, хотя, как правило, ранние стихи урду подписывались поэтическим псевдонимом Асад. Это свидетельство его работы над текстом, так как раньше *тахаллус* Асад находился в 9-м, отвергнутом *ше’ре*. В поздние годы работы Галиба над составлением Дивана и в его персидской поэзии мы встречаем подписной стих с именем Галиб. В Диване урду имя Асад встречается в небольшом количестве газелей. Известно, что после 1821 г. Мирза подписывал стих только именем Галиб³⁷.

В *макта’* применен прием своего рода остранения, лирический персонаж газели, которым читатель считал самого Галиба, как бы раздваивается. Это выражено в использовании местоимения первого лица: лирический персонаж обращает свою жалобу на любовный плен (*asīrī*) к поэту – Галибу, ссылаясь на «мои цепи» (*mirī zanjīr*)³⁸.

Ситуация *ше’ра* отражает традицию лечения безумия, сохранявшуюся еще во времена Пушкина, современника Галиба («Не дай мне Бог сойти

³⁶ Галиб эту «легкую добычу» тоже использует, чтобы подчеркнуть непередаваемость силы любовного чувства: «О самоуничтожении, которое проявляется на пути любви, / Напиши чернилами из тени крыльев Хумы» (цит. по: [34, с. 45]).

³⁷ Подробнее о смене поэтического псевдонима см.: [1, с. 179].

³⁸ *Тахаллус*, т.е. поэтический псевдоним, в данном случае может рассматриваться как «адресат лирического персонажа» [2, с. 289].



с ума... посадят на цепь дурака»). Лирического персонажа, впавшего в любовное безумие, заковали в цепи, таким был единственный вид лечения от этого недуга, но и тогда его не покинуло волнение страстной любви. Это чувство «страстного волнения» передается идиомой *ātish zer-e pā*, букв. «огонь под ногами». Поэтому звенья цепи на его ногах уподобились опаленным волоскам, и «цепь, которая была призвана укротить безумие любовной страсти, лишилась своей силы» [22, с. 24].

А. Шimmel изучила тему огня у Галиба в статье «Танец искр», обследовав весь пучок «огненных» мотивов, включая наш *she'p*. Однако не менее важна для понимания всех ассоциаций, вызываемых выражением «звенья моих цепей» (*ḥalqa mirī zanjīr kā*), ее статья «Танец в цепях. Галиб и традиция Халладжа» [34, с. 96–136]. Истоком образа является сообщение 'Аттара в *Тазкират ал-аулийа* о том, что Халладж³⁹ шел на заклятие, танцуя в цепях. А. Шimmel считает, что «танец в цепях» или «на виселице» красноречиво символизирует состояние страдающего влюбленного и стал общим местом в поэзии на персидском языке [34, с. 96]⁴⁰.

Возвращаясь к последнему бейту газели, обратим внимание на то, как Галиб выстраивает лексико-семантический ряд, подобранный по округлости формы (прием *мунасибат-е лафзи* – «словесные соответствия»): звено цепи (*ḥalqa*), скрутившийся от огня волосок (*mū-e ātish-dāda*), букв. «волос, увидевший огонь», *dāda* также «глаз».

Начальный вариант последнего *sh'era* сохранился в ранней рукописи [8, с. 11]:

آتشیں پا ہوں، گداز و حشتِ زندان نہ ہو چھ
موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ پاں زنجیر کا

ātishīn pā hūn, gudāz-e vaḥshat-e zindān na pūch
mū-e ātish-dāda hei har ḥalqa yān zanjīr kā

Я – с горящими ногами, и не спрашивай о жгучем беспокойстве в темнице!
Здесь каждое звено цепи – опаленные волоски.

В новом варианте Галиб в первом полустиишии заменил словосочетание «горящие ноги» на аналогичную по смыслу, но более выразительную идиому «огонь под ногами», вставил частицу «даже», устранил «жгучее беспокойство». В новой редакции поэт изъясил эмоциональное «и не спрашивай!» (*na pūch*), очевидно, потому что во втором *she'pe* газели уже был использован этот прием. Вместо слова «темница» (*zindān*) появилось более абстрактное «неволя, плен» (*asīrī*), а вместо словосочетания «каждое

³⁹ Халладж – суфий, мученик X в., казненный за свои проповеди, см.: [35, ст. ал-Халладж, с. 269].

⁴⁰ В указанной статье А. Шimmel подробно разбираются «халладжевские» мотивы у Галиба. Об отношении Галиба к Халладжу см. также: [1, с. 169; 12, с. 169].



звено цепи» – «кольцо моей цепи». Эти изменения могут показаться незначительными, однако они свидетельствуют о скрупулезном внимании, которое Галиб уделял шлифованию своих стихов. Можно сказать, что первоначальный образный замысел полностью сохранен в новом варианте, но *ше'р* превратился в *макта'* – последний стих газели, в нем появилось имя автора, а сам образ послужил заключительным аккордом к первому *ше'ру*. Статичность жалобщиков – порождение божественного озорства, сменилась такой страстью любовного безумия, от которого любые кандалы теряют свою силу, становясь слабее опаленных волосков, а неподвижность – «танцем в цепях»!

Заключение

Мы рассмотрели первую газель Дивана Галиба и убедились в цельности ее замысла, достигнутого в том числе редактированием и отбором пяти лучших, по мнению поэта, вариантов стихов для Дивана. За пределами газели осталось еще четыре *ше'ра* – почти половина «начального материала» газели.

Мы постарались проследить путь поэтических исканий, по которому двигался Галиб к созданию более совершенного стиха и на котором он постоянно «охотился» за нужным словом и выражением, искал новые темы и образы. Процесс отбора стихов для Дивана растянулся на долгие годы. За этот период Галиб смог отказаться от ранних опытов, имевших репутацию «запутанных и бессмысленных». Вместе с тем это был и поиск самого себя, своего поэтического «я».

В статье были рассмотрены смысловые и художественные аспекты каждого бейта Дивана в широком контексте – в «среде обитания» газели урду. Это помогло уделить внимание многим особенностям стиха и лучше понять некоторые тонкости.

Анализ *ше'ров*, как вошедших в Диван, так и оставшихся лишь в рукописях, помог выявить комплекс поэтических тем и художественных приемов, которые использованы в газели, понять взгляды Галиба на поэтическое творчество. Каждый бейт газели дает нам – или прямо, или путем аллюзий – представление о тех задачах, которые поэт ставит перед собой.

В первом бейте цель поэта – выразить вселенскую боль разлуки. Однако вспомним метафору Фаиза о том, что персонажами этого *ше'ра* являются... сами стихи поэта. Истинный художник – мастер пера или кисти – с таким жаром выплескивает на бумагу боль своего сердца, что ни изображенное им, ни сама бумага «не могут вытерпеть этот жар и сетуют на причиняемые страдания» [36, с. 67].

Во втором бейте поэт обращается к глубинам собственной души. Возможно, мысль о том, что именно этот момент становится источником



поэзии, не выражена в нашем стихе, однако эта ассоциация появляется, если учесть круг значений слова «копание» (*kav-kav*). В предисловии к Дивану на персидском языке поэт в изысканном «индийском стиле» пишет о зарождении поэзии: «Приношу благодарность милосердному Йездану⁴¹, воспламеняющему слова в душе, за то, что, найдя в своем пепле искры от того сверкающего огня, я поспешил с *копанием* (*kav-kav*) в своей груди и сделал для них [кузнечные] мехи из своего дыхания» [7, с. 40].

В следующем, третьем *ше'ре* пример неодолимой страсти являет собой клинок меча. Так же и стихи, они вырываются из груди поэта вместе с его дыханием.

Четвертый *ше'р* окончательно приводит читателя в заповедную страну поэзии с ее волшебными метафорами неуловимости и недоступности творческого процесса рациональному осмыслению.

Последний, пятый, *ше'р* возвращает читателя к первому. «Огонь под ногами» в *макта'* газели – это та же страсть, которая сдает сердце поэта и, вырываясь наружу, изливается на «перо и бумагу». Тема поэтического творчества – одна из основных, проходящих через все творчество Галиба. Вместе с тем «огонь под ногами» – это святое беспокойство, «тайный огонь» (*soz-e nihañ*) в сердце поэта, и это беспокойство рождает постоянную неудовлетворенность. «Дав оба мира, Он решил, что *этот* доволен. / А здесь заговорила скромность: не спорить же с Ним!» («этот», конечно, наш лирический персонаж, иногда появляющийся также под *тахаллусами* Асад и Галиб). «Танцем в цепях» лирический персонаж нарушает предписание «озорной шутки» Творца, обрекающей на неподвижность свое творение – «рисунок» (*naqsh*), пришпиленный к бумаге.

Галиб не вступает в спор с Богом в открытую, как делает это впоследствии Икбал, но логикой своих мыслей и поступков доказывает Творцу, что он отнюдь не «рисунок на стене» и что обладает собственными волей, разумом и чувствами. Среди них любовь, которая движет поэтом и становится великой созидательной силой, возвышает его над всеми другими творениями. Этика Галиба связана с высокими критериями человечности: «Очень трудно сделать легким любое дело, / Даже человеку нелегко стать человеком», – таков один из галибовских поэтических парадоксов.

Первая газель Дивана, трудность понимания или «бессмысленность» которой были предметом многолетних диспутов индийских литераторов, оказалась глубоким мастерским поэтическим творением, загадки которого постепенно раскрывались при детальном анализе структуры и поэтики газели.

⁴¹ Йездан – синоним Бога; в зороастризме – добрые божества, у Галиба Йездан как зороастрийское божество связан с огнепоклонством и, соответственно, с огненной символикой.



Литература

1. Пригарина Н. И. *Мурза Галиб: биографическая повесть*. М.: Летний сад; 2015. 575 с.
2. *The Oxford India. Ghalib. Life, Letters and Ghazals*. Ed. by Ralf Russell. New Delhi: Oxford University Press; 2007. 572 p.
3. *Gul-e ra'nā. Ġhālib ke Urdu aur Fārsī kā avvalīn intikhāb*. Murattiba Mālik Rām. Dillī: 'Ilmī majlis; 1970. 206 с. (In Urdu and Pers.)
4. Farooqi Mehr Afshan. *Ghalib: wilderness at my doorstep. A Critical Biography*. India: Penguin Random House; 2020. 330 p.
5. Пригарина Н. И. *Поэзия Мухаммада Икбала (1900–1924)*. М.: Наука; 1972. 195 с.
6. Razā Kālidās Guptā. *Dīvān-e Ġhālib kāmīl. Nuskhā-e Razā, tāriqhī tartīb se*. Mumbai: Sakar Publishers Pvt. Ltd.; 1988. 563 с. (In Urdu)
7. Dībācha (Предисловие). В: *Dīvān-e Ġhālib*. Murattiba Mālik Rām (сост.). Dillī: Āzād kitābghar; 1957. С. 39–40. (In Pers.)
8. Ġhālib Mirza. *Dīvān-e Ġhālib-e Urdū. Nuskhah-e 'Arshī. Tartīb-o-taṣṣīḥ Imtiyāz 'Alī 'Arshī. 'Aligarh: Anjuman-e Taraqqī-e Urdū; 1958. 502 с.*
9. Пригарина Н. И. Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики). М.: Восточная литература; 1999. 328 с.
10. Пригарина Н. И., Васильева Л. А. Мотив бумажного одеяния у Галиба и его предшественников. *Ориенталистика*. 2021;4(3):722–734.
11. Beḡhud Mohānī Sayyid Muḥammad Aḥmad. *Sharḥ-e dīvān-e Ġhālib*. Lucknow: Nizāmī Press; 1970. 614 с. (In Urdu)
12. Пригарина Н. И. *Мир поэта – мир поэзии (статьи и эссе)*. М.: ИВ РАН; 2012. 351 с.
13. Руми Джалал ад-Дин Мухаммад. *Маснави-йи ма'нави («Поэма о скрытом смысле»)*. Первый дафтар (байты 1–4003). Пер. с перс. О. Ф. Акимушкин, Ю. А. Иоаннесян, Б. В. Норик, А. А. Хисматулин, О. М. Ястребова. Общ. и науч. ред., указ. А. А. Хисматулин. СПб.: Петербургское востоковедение; 2007. 444 с.
14. *Urdū Luḡhat*. Naī Dillī: Taraqqī Urdū byūro; 1987. 984 с.
15. Fārūqī Shamsur Raḥman. *Tafhīm-e Ġhālib*. 3rd ed. Naī Dillī: Ġhālib Instītyūt; 2014. 405 с. (In Urdu)
16. 'Allāma Iqbāl. Bāng-e darā. В: *Kulliyāt-e Iqbāl*. Hydarābād: Ḥusāmī bukḍīro; n. d. С. 1–367. (In Urdu)
17. Пригарина Н. И. *Поэтика творчества Мухаммада Икбала*. М.: Наука; 1978. 231 с.
18. Dehkhoda Ali Akbar. *Luḡhat-nāme*. – Доступ: <https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary>
19. Beḡhud Dihlavī, Sayyid Vahīdud-Dīn. *Mirāt ul-Ġhālib*. Calcutta: Usmāniya bukḍīro; 1934: 347 с. (In Urdu)
20. Руми. *Маснави-йи ма'нави («Поэма о скрытом смысле»)*. Четвертый дафтар (бейты 1–3855). Пер. с перс. Л. Г. Лахути, Н. И. Пригарина, М. А. Русанов, Н. Ю. Чалисова; коорд. проекта Н. И. Пригарина; науч. ред. Я. Эшотс, указ. Л. Г. Лахути. СПб.: Петербургское востоковедение; 2010. 488 с.



21. Шиммель А. *Мир исламского мистицизма*. Пер. с англ. Н. И. Пригарина и А. С. Рапопорт. М.: Садра; 2012. 534 с.
22. Bāqar Āghā Muḥammad. *Bayān-e Ġhālib: sharḥ-e Dīvān-e Ġhālib*. Amritsar: Āzād bukḍīpo; 1940. 648 с. (In Urdu)
23. Pritchett F. W. The Meaning of the Meaningless Verses: Ghalib and his Commentators. In: Hansen K and Lelyveld D. (eds) *A Wilderness of Possibilities: Urdu Studies in Transnational Perspective* (a *Festschrift* in honor of C. M. Naim). New Delhi: Oxford University Press; 2005. P. 251–272.
24. Pritchett F. W. *A Desertful of Roses. The Urdu Ghazals of Asdullah Khan "Ghalib"* – Available at: <http://www.rekhta.org/00Ghalib/index.html>
25. Васильева Л. А. Становление поэтического языка урду и газель Мира Таки Мира. *Ориенталистика*. 2020;3(3):820–848.
26. Мирза Галиб. *Избранное*. Сост. Зое Ансари, пер. Г. Ю. Алиев, Н. И. Пригарина, Н. В. Глебов. М.: Наука; 1980. 791 с.
27. Аль-Худжвири. *Раскрытие скрытого. Старейший персидский трактат по суфизму*. Пер. с англ. А. Орлов. Науч. ред. рус. пер. Н. И. Пригарина. М.: Единство; 2004. 481 с.
28. Пиотровский М. Б. В: *Ислам. Энциклопедический словарь*. М.: Наука; 1991. С. 25.
29. *Коран*. Пер. и коммент. И. Ю. Крачковский. М.: Восточная литература; 1963. 483 с.
30. Пригарина Н. И., Чалисова Н. Ю., Русанов М. А. *Хафиз. Газели в филологическом переводе*. Ч. 1. В: *Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности*. Вып. 40: *Восток и античность в классических текстах*. № 4. М.: РГГУ; 2012. 606 с.
31. Naẓm Ṭabāṭabā'ī Lakhnavī 'Alī Ḥayidar. *Sharḥ-e Dīvān-e Urdū-e Ġhālib*. Hyderabad: Maṭba Mufid ul-Islām; 1900: 351 с. (In Urdu)
32. Шукуров Ш. «"Охота за смыслом" в искусстве Ирана». Ч. 1. – Режим доступа: <https://yasko.livejournal.com/1279992.html>
33. Gyān Chand. *Tafsīr-e Ġhālib*. Srīnagar: Jammūñ anḍ Kashmīr Akaḍmī of ārt, kalchar anḍ lengvījiz; 1971: 563 с. (In Urdu)
34. Schimmel A. *A Dance of Sparks. Imagery of Fire in Ghalib's Poetry*. New Delhi: Copyright Ghalib Academy; 1979. 141 p.
35. Кныш А. В: *Ислам. Энциклопедический словарь*. М.: Наука; 1991. С. 269.
36. Faiz Aḥmad Faiz. *Mata'-e loh-o-qalam*. Karachi: Maktaba-e Daniyāl; 1973. С. 63–70. (In Urdu)

References

1. Prigarina N. I. *Mirza Ghalib. A Biographical Story*. Moscow: Letniy Sad; 2015. 575 p. (In Russ.)
2. Russell R. (ed.) *The Oxford India. Ghalib. Life, Letters and Ghazals*. New Delhi: Oxford University Press; 2007. 572 p.
3. Malik Ram (compl.) *The Two-Coloured Rose. The first selection of Ghalib's Urdu and Persian poetry*. Dehli: Ilmi majlis; 1970. 206 p. (In Urdu and Pers.)



4. Farooqi Mehr Afshan. *Ghalib: wilderness at my doorstep. A Critical Biography*. India: Penguin Random House; 2020. 330 p.
5. Prigarina N. I. *Poetry of Muhammad Iqbal. (1900–1924)*. Moscow: Nauka; 1972. 195 p. (In Russ.)
6. Raza Kalidas Gupta (compl.). *The complete Divan of Ghalib in Urdu*. 3rd ed. Mumbai: Sakar Publishers Pvt Ltd; 2000. 563 p. (In Urdu)
7. Foreword (Dibācha). In: Mālik Rām (compl.) *Divan of Ghalib*. Dillī: Azad kitab ghar; 1957, pp. 39–40. (In Pers.)
8. Imtiyaz 'Ali 'Arshi (compl. and ed.) *Divan of Ghalib. 'Arshi Edition*. Aligarh: Anjuman-e Taraqqi-e Urdu; 1958: 502 p. (In Urdu)
9. Prigarina N. I. Indian Style and its Place in Persian Literature (Poetics Related Problems). Moscow: Vostochnaya Literatura; 1999. 328 p. (In Russ.)
10. Prigarina N. I., Vasilyeva L. A. Motif of paper garment in Ghalib's and his predecessors' verses. *Orientalistica*. 2021;4(3):722–734. (In Russ.)
11. Bekhud Mohani Sayyid Muhammad Ahmad. *A Commentary on the Divan of Ghalib*. Lucknow: Nizami Press; 1970. 614 p. (In Urdu)
12. Prigarina N. I. *World of Poet – World of Poetry. Articles and essays*. Moscow: IOS RAS; 2012. 351 p. (In Russ.)
13. Rumi Jalal ad-Din Muhammad. *A Poem about Hidden Meaning*. The first daftar (bait 1–4003). Transl. from Pers. O. F. Akimushkin, Y. A. Ionnesyan, B. V. Norik, A. A. Hismatulin, O. M. Yastrebova. Ed. and index by A. A. Hismatulin. St. Petersburg: Peterburgskoye vostikovedeniye; 2007. 444 p. (In Russ.)
14. *The Urdu Dictionary*. Delhi: Taraqqi Urdu Bureau; 1987. 984 p.
15. Faruqi Shamsur Rahman. *An Explanation of Ghalib*. 3rd ed. New Delhi: Ghalib Institute; 2014. 405 p. (In Urdu)
16. Allama Iqbal. *The Call of the Caravan Bell*. Complete poetry collection. Hyderabad: Husami bookdepot; n. d. 367 p. (In Urdu)
17. Prigarina N. I. *Poetics of Muhammad Iqbal*. Moscow: Nauka; 1978. 231 p. (In Russ.)
18. Dehkhoda Ali Akbar. *Lughat-nāme*. – Available at: <https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary>
19. Bekhud Dihlavi Sayyid Vahid ud-Din. *The mirror of Ghalib*. Calcutta: Usmaniya Book Depot; 1934. 347 p. (In Urdu)
20. Rumi. *A Poem about Hidden Meaning*. 4th daftar, (baits 1–3855), transl. from Pers. by L. G. Lahuti, N. I. Prigarina, M. A. Rusanov, N. Yu. Chalisova; Project coordinator N. I. Prigarina; Ed. Y. Eshots, ref. L. G. Lahuti. St. Petersburg: Peterburgskoye vostikovedeniye; 2010: 488 p. (In Russ.)
21. Schimmel A. *Mystical Dimensions of Islam*. Transl. by N. I. Prigarina, A. S. Rapoport. Moscow: Sadra; 2012. 534 p.
22. Baqar Agha Muhammad. *Ghalib's Speech: Commentary on the Divan of Ghalib*. Amritsar: Azad Book Depot; 1940. 648 p. (In Urdu)
23. Pritchett F. W. The Meaning of the Meaningless Verses: Ghalib and his Commentators. In: Hansen K and Lelyveld D. (eds) *A Wilderness of Possibilities: Urdu Studies*



in *Transnational Perspective* (a *Festschrift* in honor of C. M. Naim). New Delhi: Oxford University Press; 2005, pp. 251–272.

24. Pritchett F.W. *A Desertful of Roses. The Urdu Ghazals of Asdullah Khan "Ghalib"*. – Available at: <http://www.rekhta.org/00ghalib/index.html>

25. 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.)

26. Mirza Ghalib. *Selected works*. Compl. Zoe Ansari. Transl. G. Y. Aliyev, N. I. Prigarina, N. V. Glebov. Moscow: Nauka; 1980. 791 p. (In Russ.)

27. Al-Hujviri. *Revealing the hidden. The oldest Persian tractate on Sufism*. Transl. by A. Orlov; ed. by N. I. Prigarina. Moscow: Edinstvo; 2004. 481 p. (In Russ.)

28. Piotrovsky M. B. In: *Islam. Encyclopaedic Dictionary*. Moscow: Nauka; 1991, p. 25. (In Russ.)

29. *The Quran*. Transl. and comm. by I. Yu. Krachkovsky. Moscow: Vostochnaya literatura; 1963. 483 p. (In Russ.)

30. Prigarina, N. I., Chalisova N. Yu., Rusanov M. A. Hafiz. Ghazals in philological translation. Part 1. *Orientalia et Classica. Works of the Institute of Oriental Cultures and Antiquity. Issue 40: East and Antiquity in Classical Texts. № 4*. Moscow: RSHU; 2012. 606 p. (In Russ.)

31. Nazm Tabaṭabai Lakhnavi 'Ali Haydar. *Commentary on the Divan of Ghalib*. Hyderabad: Matba Mufid ul-Islam; 1900. 351 p. (In Urdu)

32. Shukurov Sh. *The Hunt for Meaning in the Art of Iran*. Part 1. – Available at: <https://yasko.livejournal.com/1279992.html>

33. Gyān Chand. *Interpretation of Ghalib*. Srinagar: Jammu and Kashmir Academy of Art, Culture, and Language; 1971. 563 p. (In Urdu)

34. Schimmel A. *A Dance of Sparks. Imagery of Fire in Ghalib's Poetry*. New Delhi: Copyright Ghalib Academy; 1979. 141 p.

35. Knysh A. In: *Islam. Encyclopaedic Dictionary*. Moscow: Nauka; 1991, p. 269. (In Russ.)

36. Faiz Ahmad Faiz. *Pen and paper*. Karachi: Maktaba-e Daniyal; 1973, pp. 63–70. (In Urdu)

Информация об авторе

Пригарина Наталья Ильинична – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник отдела памятников письменности народов Востока, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия, член редколлегии журнала «Ориенталистика»; <https://orcid.org/0000-0003-1941-0467>, e-mail: prigarina@gmail.com

Information about the author

Natalia I. Prigarina – Dr. habil. (Philol.), Professor, Principal Research Fellow at the Department of Oriental Historical Written Sources, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Member of the Editorial Board of the *Orientalistica*, Moscow, Russia; <https://orcid.org/0000-0003-1941-0467>, e-mail: prigarina@gmail.com

Author's Links





Информация об авторе

Васильева Людмила Александровна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур народов Азии, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия; <https://orcid.org/0000-0002-2466-3832>, e-mail: ludvas@yahoo.com

Information about the author

Ludmila A. Vasilyeva – Ph. D. (Philol.), Leading Research Fellow at the Department of Asian peoples' Literature, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; <https://orcid.org/0000-0003-1941-0467>, e-mail: prigarina@gmail.com

Author's Links



Раскрытие информации о конфликте интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Disclosure

The authors declare that there is no conflict of interest.

Вклад авторов

Авторы внесли равный вклад в эту работу.

Authors contributed

These authors contributed equally to this work.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 12 октября 2021
Одобрена после рецензирования: 27 октября 2021
Принята к публикации: 25 ноября 2021
Опубликована: 27 декабря 2021

Article info

Submitted: October 12, 2021
Approved after peer reviewing: October 27, 2021
Accepted for publication: November 25, 2021
Published: December 27, 2021

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.

The authors has read and approved the final manuscript.

Информация о рецензировании

«Ориенталистика» благодарит анонимного рецензента (рецензентов) за их вклад в рецензирование этой работы, а также за согласие на публикацию (размещение) текстов рецензий на сайте журнала и передачу (размещение) в Научную электронную библиотеку eLIBRARY.RU. Размещенные материалы, исключая персональные данные о рецензентах, являются публичными и доступны пользователям в информационно-телекоммуникационной сети Интернет.

Peer review info

Orientalistica thanks the anonymous reviewer(s) for their contribution to the peer review of this work. It is also grateful for their consent to publish (place) of the review on the journal's website and transfer (place) to the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU. The posted materials, excluding personal data about the reviewers, are public and freely available on the Internet.