

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/19986645/22/5

П.В. Алексеев

Д.П. ОЗНОБИШИН И ХАФИЗ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА СУФИЙСКОЙ ПОЭТИКИ

В статье рассматриваются вопросы перевода Хафиза на русский язык Д.П. Ознобишиным на примере стихотворения «Ода Гафица (Из книги «Даль» его дивана)». Исследуется переводческая стратегия Д.П. Ознобишина, связь поэтики оды и газели, проблема «псевдовосточного» языка (перевод Д.П. Ознобишина был более «восточным», чем персидский оригинал), псевдохаоса семантических связей в тексте перевода, избыточного смысла. Анализируются вопросы о принципиальной возможности адекватно переводить и воспринимать средневековую суфийскую поэтику, сохраняя мистико-философскую концептосферу оригинала.

Ключевые слова: суфийская поэтика, мусульманский Восток, Д.П. Ознобишин, Хафиз, ода.

Творчество Д.П. Ознобишина, поэта, профессионального переводчика с европейских и восточных языков, дает богатый материал для анализа ориентальных кодов русского романтизма. Одно из наиболее интересных в этом плане стихотворений поэта – «Ода Гафица (Из книги «Даль» его дивана)» [1. Т. 2. С. 25] – вольный перевод газели Хафиза, выполненный в 1826 г. с персидского оригинала (об этом читателю альманаха сообщала предваряющая строка стихотворения: «Гюль би рухи яр хош небашед», что действительно соответствует первой строке оригинального персидского текста¹) и впервые опубликованный в альманахе «Северная лира на 1827» год за подписью «Делибюрадер». Источник – «Персидская хрестоматия», изданная известным востоковедом А.В. Болдыревым в том же 1826 г. [3. С. 162].

Хафиз – не единственный восточный автор, заинтересовавший поэта. В разное время он переводит из «Гулистана» Саади, из «Семи красавиц» и «Искандер-Наме» Низами, «Шахнаме» Фирдоуси, «Тутинаме» Нахшаби, а также с арабского – «Нама» («Уст ее дыхание...») и др. Однако Хафиз, очевидно, заинтересовал его больше других. Впервые эксплицитно образ Хафиза у Д.П. Ознобишина появляется в «Оде Гафица (Из книги «Даль» его дивана)». В октябре 1827 г. он пишет оригинальное стихотворение, тематически и стилистически основанное на газелях Хафиза, «Прекрасная беглянка». В апреле 1829 г. поэт вновь обращается к персидскому тексту и переводит другую газель Хафиза, которой опять предпосылает эпиграф на персидском языке и называет ее так же – «Ода Гафица» («Блестящую чашу наполни вином...»). Имплицитно влияние газелей Хафиза в поэзии Д.П. Ознобишина ощущается

¹ В оригинале – «گل بی رخ یار خوش نباشد» [2. С. 127].

также в переводах с европейских языков и в оригинальных стихотворениях, в особенности там, где присутствует образ возлюбленной.

Поскольку данный альманах хотя и содержал значительный по объему ориентальный материал, но имел вполне конкретный круг читателей, далеких от проблем средневековой персидской литературы, становится понятно, что позиция переводчика заключалась в том, чтобы дать читателю возможность погрузиться в мирообраз Хафиза посредством его поэтического языка, точнее, посредством того, что в тот период считалось его поэтическим языком.

И поэтический синтаксис, и логика стихотворения, не характерные для русской литературы XIX в., перенасыщенность восточной образностью (красавица, чаша, вино, роза, соловей, пальма, кипарис, фонтан) на фоне неприятия «чрезмерной восточности» А.С. Пушкиным и другими русскими романтиками в данном случае производят впечатление сознательного эпатажа читательского сознания. Вспомним, что по поводу опубликованного в «Северной лире» за 1827 г. стихотворения «Нама», где восточных образов было гораздо меньше, чем в «Оде Гафица», П.А. Вяземский опубликовал резкую критическую заметку: «Пускай это и тому подобное с арабского на арабском и остается. Довольно нам и одного греческого Анакреона, которому нам велят кадить, потому что он древний и грек... но для европейской гордости нашей слишком уж будет оскорбительно, когда захотят колоть нам глаза арабским Анакреонтичеством» [4. С. 239–246]. Вяземский резок и не вполне справедлив к опытам переводчика, но его можно понять – количество ориентального материала в русской литературе, начиная с 1810-х гг., стремительно увеличивалось, что позволило уже к концу 1820-х гг. поставить вопрос об избирательности и качестве освоения Востока.

Что касается А.С. Пушкина, то он, в отзыве на альманах «Северная лира», высказался еще более резко: «Заметим, что г-ну Абр. Норову не должно было бы переводить Dante, а г-ну Ознобишину – Андрея Шенье. Предоставляем арабским журналистам заступаться за честь своих поэтов, переводимых г-ном Делибюрадером – что касается до нас, то мы находим его предложения изрядными для татарина» [5. Т. 7. С. 35].

«Изрядный для татарина» ознобишинский перевод газели Хафиза мог бы выступить камнем преткновения двух позиций в переводах восточной поэзии на русский язык. С одной стороны, А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, где отстаивается позиция обогащения русского поэтического языка за счет новых идей и образов, выстроенных исключительно в соответствии с европейскими вкусами и языком русской поэзии, с другой – переводчик Д.П. Ознобишин, который стремится познакомить читателя с принципиально иным типом художественного мышления, осознанно позиционируя текст в противоположность современной литературной парадигме. Однако, к сожалению, общественной дискуссии из этого вопроса не получилось, и переводы Ознобишина прошли почти не замеченными.

Тем не менее, учитывая большую роль трудов Д.П. Ознобишина в русском ориентализме (в понимании этого термина Э. Саидом [6]), следует внимательно рассмотреть его стратегию переводчика-ориенталиста, который попытался сделать перевод «более восточным», чем оригинал (о том, что в

оригинале текст Хафиза лаконичен и практически лишен эпитетов, Ознобишин не мог не знать).

Вопрос о сложности перевода с восточных языков в русской и европейской литературах был поставлен задолго до этого перевода. Д.П. Ознобишин пишет в 1833 г.: «...дух ориентализма, яркий и фантастический как переливающаяся радуга; сильный, как гигант, в метафорах; свежий и роскошный, как сонная одалиска, в своих уподоблениях, с трудом и едва ли даже может быть перенесен в тесную рамку европейских понятий...» [7. Т. 2. С. 345].

Подобный ход мысли четко корреспондировал с высказываниями англоязычных переводчиков с восточных языков XIX в. В 1891 г. в предисловии к собственным переводам Хафиза на английский Генри Кларк (Clarke) приводит мнения своих предшественников – Сэйла, Палмера, Джонса, Тэлбота и Фицджеральда о трудностях перевода с восточных языков. Суть приведенных им цитат сводится к тому, что почти невозможно передать одновременно и красоту, и содержательность восточного текста так, чтобы читатель адекватно воспринял переводимого автора. Особенно, по мнению Кларка, это касается текстов суфийских авторов: о поэтических переводах Э. Фицджеральда из Хайяма, к примеру, Кларк категорически говорит, что, хотя они и занимают независимое место в английской литературе («independent place in English literature») [8. С. 9], однако не могут быть названы собственно переводами, так как далеки от персидского оригинала. Именно поэтому Кларк приходит к мысли о необходимости прозаического перевода, чтобы дать буквальные и суфийские смыслы («to give literal and sufistic meanings») [8. С. 8].

Однако Ознобишин имел перед собой цель более сложную и вместе с тем несколько противоречивую: представить поэтику Хафиза близкой к оригиналу и при этом не «оперсичить» язык русской поэзии. Если принять во внимание тот факт, что поэзия Хафиза является образцом средневековой суфийской поэтики, возникает вопрос: удалось ли Д.П. Ознобишину передать мистико-философский строй суфийской газели Хафиза и насколько успешно для этого был выбран жанр оды?

Первое, что обращает на себя внимание, – это очевидное стремление автора поставить стихотворение в ряд произведений ориентальной тематики 1820-х гг., максимально проявляя «чужеродные» признаки восточной поэтики. Композиционная упорядоченность достигается интонационной упорядоченностью и единой логикой мысли, выдерживаемой на протяжении почти всего текста. В тексте газели единство интонации, задающее единое мелодическое движение, обусловлено традиционным для восточной поэтики «редифом», т.е. повторением слова или группы слов в конце второго полуступи бейта, что приводит к упорядочению словесного материала.

В «Оде Гафица» синтаксическая структура бейта представлена строфой из пяти строк, что не составляет эквивалента оригиналу. Фраза «не отрадны для души»¹ выпадает из метрической структуры бейта². Однако очевидная значимость лейтмотива скупающего влюбленного сосредоточена именно в

¹ В тексте газели Хафиза – «خوش نباشد», букв. перс. «не хорошо».

² В персидских рукописных оригиналах бейт пишется в одну строку. Традиция писать бейт в две строки, т.е. графически выделять мисра, располагая их одно под другим – факт европейской переводческой традиции. Тем не менее оба полуступи должны иметь метрическое соответствие.

ней и именно она занимает позиционное место сквозной рифмы газели. Чем же объясняется тот факт, что Ознобишин перевел газель не четверостишиями, легко превращающимися в бейт, а пятистишиями, в которых пятый стих создает необычное для русского эстетического сознания повторение?

На наш взгляд, здесь имеют место стремление сформировать в русском тексте редиф без ущерба образному строю произведения и попытка сочетать самостоятельность противопоставленных в шести первых строфах образов с их сверхтекстовым единством, обусловленным движением философской мысли. Интонационная выделенность редифа в «Оде Гафица» подчеркивает ключевую тему стихотворения. Благодаря этому он соотносится со смысловым стержнем стихотворения и усиливает стилистические признаки восточного текста.

До и после Д.П. Ознобишина эту газель обычно переводили при минимальной конкретизации образов, например, Генри Вильберфорс Кларк [8. С. 307] во второй половине XIX в. или Герман Плисецкий [9. С. 283] во второй половине XX в. Перевод Г. Плисецкого сохраняет форму газели, налицо та же формула развития мысли, хотя и в отступлении от оригинала (например, первая строка оригинала построена на связи образов «друг» и «роза», а не «весна» и «любовь»). Перевод Кларка в этом смысле заслуживает большего внимания, поскольку английский переводчик более близок к оригиналу (хотя и усиливает текст образом «лика возлюбленной», вместо «друга»). Оба указанных перевода концептуально и художественно ближе к оригинальной газели Хафиза. Однако для романтической рецепции, будь перевод Ознобишина выполнен в таком же стиле, текст выступил бы излишне схематизированным, упрощенным, как голая философская сентенция.

При этом следует помнить одно важное обстоятельство: в поэзии персидского суфизма образы не всегда сопровождаются эпитетами, поскольку не имеют самостоятельной художественной ценности, их значение, по словам Е.Э. Бертельса, заключается в том, чтобы «служить только своего рода словесным иероглифом, значком, прикрывающим собой истинное философское значение» [10. Т. 3. С. 109].

«Избыточность» информации перевода Ознобишина (обилие «пышных», псевдовосточных эпитетов), в результате которой вместо шести двустиший, как в оригинале, появляется семь пятистиший, возникает вследствие того, что автор не удовлетворяется образами как таковыми, поэтому произвольно задает с самого начала тенденцию их чувственной конкретизации при помощи анакреонтических эпитетов: красавица – «младая», стакан (чаша) – «кипящий», роза – «огневая» и т.д., однако это не нарушает разворачивание суфийской мысли: тоска по возлюбленной (Богу). В то же время анакреонтические образы несколько не противоречат ни жанру, ни мирообразу хафизовской газели.

На первый взгляд создается противоречие: работая над переводом газели, востоковед Д.П. Ознобишин, с одной стороны, стремится познакомить отечественную публику с «истинным» Хафизом, с другой – создает текст, который даже формально нельзя назвать переводом текста Хафиза, так как вместо восточного жанра газели он использует жанр оды, к тому времени имеющий в России собственную историю и высокие художественные образцы.

На самом деле никакого противоречия в этом не было. Жанр оды уже использовался в западноевропейской переводческой традиции в XIX в. – стало общим местом именовать переводы восточных газелей одами (Odes), или «восточными одами» (Eastern Odes): переводчик газелей Хафиза на английский язык Джон Ричардсон в 1802 г. давал такое определение жанру газели: «the Ghazel or Eastern Ode is a species of poem, the subject of which is in general Love and Wine» («газель, или восточная ода, – это такой род поэмы, предмет которой, главным образом, являются Любовь и Вино») [11. С. 16]. При этом европейский читатель знал, что наименование «ода» только уступка просвещенному вкусу европейца, высокомерно позволяющего «дикарям» иметь некое подобие европейской культуры.

Кроме того, в русской традиции ода была не столько текстом, сколько своеобразным ритуалом, чрезвычайно значимым от положенной в его основу «важной материи». Восторженное уmonoстроение рисовало «идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин» (К.Ф. Рылеев) широким употреблением библейской и философской лексики и аллегорий, способствующих формированию подтекстов. Увеличение количества строк действительно позволило Ознобишину сделать формальное приближение к одической строфике, поместив свой текст в группу произведений, характеризующихся в русской литературе особой образностью и стилистикой и ассоциирующихся, с одной стороны, с именами Анакреонта, Пиндара и Горация, а с другой – с именами Ломоносова и Радищева.

И хотя, по словам Ю.Н. Тынянова, «то, что называли одою в 20-е годы XIX века <...> называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова» [12. С. 275], некоторые значимые структурные характеристики жанра остались, что достаточно хорошо видно в литературе между началом XVIII в. и первой четвертью XIX в. В частности, центральной одической характеристикой оставался отмеченный еще в 1734 г. Тредиаковским в «Рассуждении об оде вообще» «восторг» как общее для многих текстов этого круга описание эмоционального состояния, определяющего топику и стилистику. При этом восторг русской классической оды XVIII в. являлся тем восторгом, который интертекстуально (например, идиоматически) связывал русскую словесность с западной, создавая эмоциональное пространство, «пробудившее ритм» в языковом сознании эпохи (Л.В. Пумпянский) [13. С. 7–22], тем самым, в глазах романтиков, был сделан гигантский шаг к «опоэзению» русского языка. Для Ознобишина трансплантация в русскую культуру восточной поэтики и образа мыслей была другим, не менее важным шагом на этом пути.

Так же в России остро ощущалась связь поэтики оды (в большей степени торжественной, а не анакреонтической) с традицией панегириков и духовных стихов – «преложений» псалмов, имеющих глубокое родство в стремлении максимально «осуществить» человека в самовыражении поэта и возвеличении ценности личности: в первом случае выдающегося человека, во втором – Бога. Такие стилистические характеристики одического жанра, как аллегоризм, подчеркнутая интеллектуальность и наличие «псевдохаоса» семантических связей между словами и текстовыми сегментами, не создающего бессмыслицы, а скорее выстраивающего определенный угол зрения на реальность, послужили причинами того, что именно этот жанр вполне соответ-

вовал задачам эзотерического воспевания «вольности святой» русских масонов: «высокое», «бытийное» являются безусловной ценностью, проецируясь на радости и наслаждения мгновенной человеческой жизни.

Пересечение одической поэтики и поэтики газели в плане «псевдохаоса» семантических связей было отмечено еще А. Журденом, выборочные переводы из труда которого «La Perse, ou tableau de l'histoire, du gouvernement, de la religion, de la literature, etc...» под заглавием «О языке персидском и словесности» были опубликованы в 1815 г. в № 10–15 «Вестника Европы». Эти выдержки из «La Perse» во многом способствовали формированию взгляда на персидский поэтический язык как язык-антагонист европейскому вкусу, т.к. персидские поэты, по мнению Журдена, «до излишества предаются увеличению идей, нелепости метафор сумасбродных, странности фигур несвязных, наконец всякому беспорядку воображения живого, блистательного и незнающего никаких правил» [14. С. 33]. При описании жанра газели Журден одновременно последователен в своей интерпретации персидской поэтики и ироничен: газель – это «род поэмы, похожей на оду и песню... Беспорядок воображения составляет главную красоту газели, в сем отношении он много походит на нашу оду» [Там же].

Другой важной точкой пересечения поэтик газели и оды является риторический дискурс. Композиция, стиль и идиоматика газели и оды одинаково обусловлены установкой на публичное чтение суггестивного характера. В отношении газели это проявлялось в том, что ее структура отвечала условиям, при которых она могла бы легко петься: ярко выраженный ритм, синтаксические и лексические повторы, эмоционально-лирическая интонация. В отношении оды О.Б. Лебедева указывает на подчинение композиции оды зеркально-кумулятивному принципу и «законам формальной логики, облегчающим восприятие одического текста на слух: формулировка тезиса, доказательство в системе последовательно сменяющихся аргументов, вывод, повторяющий начальную формулировку» [15. С. 80]. К тому же в структурах оды и газели значимое место занимают обращения: в оде в начале и в конце текста, в газели всегда в последнем бейте (указывается поэтическое имя автора).

По своим внешним проявлениям анакреонтика сближается с поэтикой суфийской литературы: поэты почти исключительно воспевают любовь (в том числе любовь убеленного сединами старца к юной девице) и атрибутику, связанную с этим концептом (вино, страсть, юноша, девушка, свидание и т.д.).

При этом идейное содержание, разумеется, отличается весьма существенно. Дело в том, что для анакреонтики концепт любви был темой, а для суфийской поэзии – семиотическим процессом «игры в тему». Независимо от того, что становилось предметом рассмотрения суфийского стихотворения, какими бы ситуациями не изображались взаимоотношения возлюбленных, «основная тема всякого суфийского стихотворения предусмотрена заранее и ничего кроме таухид и вахдат-и вуджуд в нем воспето быть не может» [10. Т. 3. С. 109]. Не вдаваясь в подробности философии суфизма, необходимо пояснить, что «таухид» – это категория единственности Бога, а «вахдат-и вуджуд» – это категория единства Бога и бытия. Иными словами, оригинальная любая газель Хафиза имеет религиозно-философскую основу и воспевает любовь к Богу и стремление ощутить его бытие в мире.

Соответствовал ли перевод Ознобишина тематически и художественно концепциям, указанным Е.Э. Бертельсом? Ответ на этот вопрос лежит в особенностях самой персидской поэтики – тематическая простота (философски основанная на концепции таухид) влечет за собой парадоксальный постулат – если при переводе не обнаруживается противоречий концепции таухида, подтекст сохраняет всю онтологию и энергетику суфийской поэтики, существуя в тексте по принципу палимпсеста.

Необходимо отметить, что в Западной Европе, начиная еще с первых переводов Хафиза на латынь Томаса Хайда (Thomas Hyde, 1636–1703), сформировалась стойкая традиция игнорировать мистические смыслы персидского поэта и актуализировать, прежде всего, эротические и вольнодумные. В первой трети XIX в. первые переводы Хафиза на немецкий язык Й.Ф. фон Хаммера Пургсталла показали, что европейцы постепенно начали открывать для себя «другого» Хафиза, Хафиза философствующего. Далее «Западно-восточный диван» И.В. Гете закрепил эту мысль и актуализировал споры о том, какую часть газелей можно интерпретировать в мистическом ключе, а какая исключает эту возможность. Споры продолжаются и в настоящее время, так что необходимо подчеркнуть, что данная статья основывается на том, что все газели Хафиза, авторство которых доказано, построены в соответствии с поэтикой средневекового персидского суфизма и должны быть интерпретированы с опорой на эту традицию.

Другое дело, что суфийскую поэтику не следует понимать редуцированно – исключительно как иллюстрацию к суфийской философии. Во-первых, суфийская традиция не однородна и изменчива во времени, а во-вторых, сложность самой доктрины и парадоксальность механизмов ее построения (примеры Аль-Халладжа, Шамса Табризи, Джалаладдина Руми, Султана Веледа и Омара Хайяма) делают невозможным внутри суфийской традиции провести четкую грань между бытовым и бытийным, человеческим и божественным, распутным и аскетическим, ортодоксальным и сектантским, религиозным и секулярным. Суфийское стихотворение – это сложнейшая по своей структуре система, которая в полной мере раскрывается в процессе рецепции – в зависимости от уровня развития реципиента, от того, на какой стоянке тариката (араб. – путь) он находится, он будет вычленять из текста соответствующие смыслы. Например, реципиент еще обременен человеческими страстями – тогда текст будет актуализировать эротические, винные, бунтарские коды или, наоборот, исключительно духовные – если реципиент «прозрел», как Джалаладдин Руми при первой встрече с Шамсом Табризи.

Более интересно соотношение читательского ожидания внутри и вне суфийской парадигмы – в русской культурной среде 1820–1830-х гг.: для читателя, даже на примитивном уровне владеющего навыками декодирования суфийской поэзии, это стихотворение ценно не общим идейным содержанием, а последовательностью мыслей, которая должна обладать способностью пробудить воспоминания и тоску о возлюбленной (Боге), выразить труднопостигаемые оттенки трансцендентальных переживаний; для русского читателя, наоборот, эстетическую ценность имело общее впечатление от текста.

Анакреонтический компонент «Оды Гафица» эксплицитен и концептуализован, в данной статье нет смысла останавливаться на нем подробно. Рас-

смотрим содержание текста в парадигме суфийской поэтики. Концептосфера стихотворения рождается от взаимодействия восьми символических образов, закрепленных в тексте непосредственно или опосредованно через свои атрибуты: красавица (милая, дева, идеал, пальма, кипарис, тюльпан, ланиты, уста), вино (стакан, чаша, пир), роза (розовые кусты), соловей, вода (фонтан, ручей), огонь, сердце, судьба (жребий, монета)¹. Центральным образом художественного мира «Оды Гафица» выступает образ возлюбленной, точнее – его значимое отсутствие, формирующее традиционный для данного круга произведений хронотоп разлуки. Эта значимая ситуация характерна тем, что в момент наивысшего эмоционального напряжения, своего рода «анти-восторга», даже имеющий реальную основу образ выходит за пределы конкретного чувственного образа и приобретает свойства знака: абстрактности и усложнения связи между означающим и означаемым.

Влюбленный видит не реально существующего человека, а его запечатленный в сознании знак, максимально насыщенный усложненными характеристиками: красота возлюбленной не просто красота, не единичный случай проявления этого понятия, это единственно возможная красота во Вселенной, а бытие возлюбленной – единственно возможное бытие, вне которого ничего не существует. В этом смысле философия любви в «Оде Гафица» становится в один ряд с такими романтическими концептами, как «универсум, познание, первооснова, субстанциональные силы бытия, вечность» [16. С. 37].

Концепт разлуки имеет существенный сюжетообразующий и образный потенциал, а также своего рода свернутые программы – заданные перспективы развития мысли. Лирический субъект традиционно представляет себе черты возлюбленной, ситуации, связанные с совместным «проживанием» «общего» времени и пространства. Поскольку любовь к Богу в суфизме кодируется символикой, образами и сюжетами эротической поэзии, а образ возлюбленной (возлюбленного) может намекать на божественную сущность или на некоторые связанные с ней атрибуты (вера, единство, пророк, слово откровения), можно говорить о том, что это стихотворение – одна из предсказуемых схем текстовой реализации суфийской идеи – трудности прижизненного лицезрения Бога.

В русской культуре 1820–1830-х гг., использовавшей и западные, и восточные мистические коды, роза выступала поливалентным символом, в структуре которого большая роль отводилась сакральным смыслам: А.Н. Веселовский говорит, что в этом именно и заключается тайна поэтической красоты цветка: «...роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений: обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока» [17. С. 132–133]. Таким образом, содержательная форма «Оды Гафица», возникшая на пересечении оды и газели, изначально удовлетворяла философско-эстетическим требованиям и суфизма, и анакреонтики.

¹ Оригинальный текст Хафиза строится с опорой на меньшем количестве образов, основные из которых – это «друг» (یار), «роза, цветок» (گل), вино (باده), кипарис (سرو), и весна (بهار).

«Ода Гафица» формирует рецептивную проблему избыточного смысла. Анакреонтическое читательское ожидание без особого труда может согласиться с тем, что роза, как неотъемлемый атрибут свиданий, не нужна в отсутствие девушки и вина, а также с тем, что возлюбленная не нужна без проявлений взаимности (поцелуя, огня желания). Однако почему без «огня желания» не нужны «волнованья» кипариса и «гордый вид» пальмы и чем объяснить плеоназм пятой строфы по отношению к первой: это выражение создает явно необоснованный уточняющий возврат к содержанию первой строки?

Если концептосферу «Оды Гафица» рассмотреть с этой точки зрения суфийской поэтики, упоминание «розы» в первой, второй и пятой строках не будет плеоназмом. Роза одновременно и атрибут возлюбленной, и форма ее присутствия в поэзии, и ее имя, как отражение скрытой сущности. При этом роза формирует идею единственности бытия и Бога своими характеристиками (царственностью, непревзойденной красотой, величием, недоступностью) и стремится зрительно материализовать то, что в отношении Бога не может быть материализовано без помощи символики: кипарис и пальма – это материализация (эманация) божественной сущности возлюбленной со значением «прямой, прекрасный». Это значение позиционировано в тексте после таких высказываний, как воспоминание о возлюбленной в первой строфе и ожидание любовного свидания во второй. В итоге вместо наблюдаемого хаоса семантических связей перед читателями предстает стройная система последовательно разворачивающихся смыслов.

В то же время создается впечатление, что во всем стихотворении символическая роль розы сведена к минимуму. В первой строфе – присутствием образа «красавицы молодой», в результате чего роза призвана сформировать анакреонтическую ситуацию любви, а не символизировать ее. В этой ситуации обязательны вино и пространство, располагающее к уединению и наслаждению: фонтан, беседка, ручей, сад и т.п. Однако то же пространство не способствует наслаждению, если влюбленный одинок. Во второй строфе – формой множественного числа: роза для влюбленного, персонифицируемого в образе соловья, должна быть единственной.

Однако на самом деле в первой строфе стих «прелесть розы огневой» показывает, что акцент приходится не на слово «роза», а на слово «прелесть», что по-иному высвечивает структуру текста: не только образы, но и отношения их значимых атрибутов создают смысловую символизирующую линию. Это очень важно для суфийского текста, поскольку усложненная связность и взаимообусловленность главных и второстепенных элементов текста порождают модель глобальной скрытости смыслов за оболочкой непосредственно явленного.

Упомянутые же «ветки душистых роз» не противоречат принципу таухида, а лишь подтверждают его другим ключевым положением суфийской доктрины, которое заключается в том, что если поэт не сопровождает свое утверждение отрицанием, оно будет однобоким, т.е. не вполне соответствующим истине: принцип единства во множественности требует амбивалентности семиотических структур.

Мы видим, что на языке «второго порядка», т.е. на метафорическом уровне прочтения «Оды Гафица» в контексте мусульманского мистицизма, происходит трансформация всей художественно-изобразительной системы стихотворения, в

результате чего художественные элементы, предлагающие развитие любовно-эротической темы, выступают религиозно-философскими концептами. Однако в соответствии с суфийской поэтикой эта трансформация не последнее преобразование смысловой системы: одновременно с первой трансформацией происходит вторая, не менее значимая, суть которой состоит в том, что текстовые данности требуют нового осмысления в плане конкретно-чувственной действительности и естественной парадигматики, за исключением символизовавшихся понятий, которые получили и закрепили за собой на уровне первичного восприятия текста обновленное значение мистических терминов.

При этом явлениям действительности (сад, роза, кипарис, вино) приписываются, независимо от авторского замысла, черты и структурность, возникшие при вторичном переносе символического значения. В результате мир конкретно-чувственный и метафизический в стихотворении Д.П. Ознобишина образуют одно сложное целое. В этом сложном целом, в соответствии с концепцией таухида, они не образуют взаимонепроницаемые пространства, а как бы пронизывают друг друга: влюбленность в Бога есть сложное чувство, в творческом (текстовом) осуществлении которой действительности приписываются черты Бога (таинственность, непознаваемость, удаленность), а Богу – черты действительности (нежность, стройность, румянец от «огня желания»).

Таким образом, можно говорить о том, что при переводе с персидского языка Д.П. Ознобишиным строй мистической мысли сохранен не только в самых типичных для суфийской поэтики чертах, но и сформированы «опорные места» текста, сигнализирующие о возможном символическом прочтении текста: усложненная логика текста, характер использования образов-мотивов возлюбленной и вина, акцентуация на ориентальных кодах текста.

Литература

1. Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза: в 2 т. М., 2001.
2. *Ghazal of Hafez Shirazi*. In Persian with English Translation. Calgary, 2001.
3. Болдырев А.В. Персидская хрестоматия. М., 1826.
4. Московский телеграф. 1827. Ч. 13, № 3. Февр. Отд. 1.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л., 1978.
6. Саид Э. Ориентализм. СПб., 2006.
7. Голыц Т.М. «...Поэт и полиглот...» // Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза: в 2 т. М., 2001.
8. *The Divan-i-Hafiz*. Transl. & Edited by H. Wilberforce Clarke. Reprint of the 1891 ed. Bethesda. Maryland, 2007.
9. Семь самоцветов востока: Антология восточной классической поэзии. М., 1999.
10. Бертельс Е.Э. Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература: Избр. тр. М., 1965.
11. *A Specimen of Persian Poetry; or Odes of Hafez, with an English Translation and Paraphrase...* by John Richardson, F.S.A. London, 1802.
12. Тынянов Ю.Н. История литературы. Поэтика. Кино. М., 1979.
13. Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997.
14. Журден А. О языке Персидском и словесности // Вестник Европы. 1815. Ч. 81, № 9.
15. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: учеб. М., 2000.
16. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
17. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939.