

**Е.Ю. Куликова**

*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

### **О двух переводах «Малайских пантунов» Леконта де Лиля**

*Аннотация:* В статье рассматриваются два перевода (переложения) стихотворения Леконта де Лиля «Малайские пантуны» – Н. Гумилевым («Малайские пантумы», 1919) и И. Буниным («Малайская песня», 1916). Отмечается особое значение на рубеже XIX – XX вв. экзотической тематики, которая пришла к русским авторам через творчество поэтов и философов Франции.

The paper considers two translations (restatements) of Leconte de Lisle's poem «Malayan pantuns», performed by N. Gumilev («Malayan pantuns», 1919) and by I. Bunin («Malayan song», 1916). It is noted that at the turn of the 20th century of particular significance were exotic themes that came to the Russian authors through the works of French poets and philosophers.

*Ключевые слова:* пантун, экзотизм, Н. Гумилев, И. Бунин, лирическое пространство, лирический сюжет.

Pantun, exoticism, N. Gumilev, I. Bunin, lyrical space, lyrical plot.

УДК: 821

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: kulis@mail.ru.

На рубеже веков (как XVIII – XIX, так и XIX – XX) в искусстве наиболее востребованной становится «экзотическая» тематика. В начале XIX в. возникает очевидное тяготение к литературным мистификациям, направленным на воспроизведение старинной народной поэзии (обязательно *иной*), связанной с отдаленными странами, для западных европейцев – не только восточной, но и южно-славянской): восхищение оссиановскими «переводами» Дж. Макферсона, позже – сборником П. Мериме «Гузла» и «Песнями западных славян» А.С. Пушкина, создается ряд переложений «Мадагаскарских песен» Э. Парни русскими поэтами – П.А. Пельским, П. Львовым, И. Дмитриевым, К. Батюшковым, А. Иличевским, Е. Познанским, Е. Туманским<sup>1</sup>. Во второй половине XIX – начале XX вв. обостряется интерес к «иностранному», «модернизм был эпохой повального увлечения экзотикой» [Геллер, 2008, с. 14]. Свидетельством этому служит внимание А. Рембо, К. Бальмонта («Индийские травы») и Н. Гумилева («Абиссинские песни») к Африке (и – шире – Востоку), «в “Скифах” Блока прочитывается опыт *культурной авто-экзотизации* или даже *авто-варваризации*» [Там же, с. 20]. И в музыке, и в живописи отчетливо проявляется данная тенденция: вспомним «Африку» К. Сен-Санса, «Мадагаскарские песни» М. Равеля на стихи Парни, «Негритянскую рапсодию» Ф. Пуленка, увлечение африканскими мотивами многих французских художников (А. Матисса, П. Гогена, П. Пикассо).

«L'exotisme en effet est un des aspects favoris du XIX siècle»<sup>2</sup> [Ashnadelle Amin Hilmy, 1970, p. 4], пишет Б.А. Ашнадель Амин Илми в монографии, посвященной

---

<sup>1</sup> См. об этом: [Орлицкий, 2010].

<sup>2</sup> «Экзотизм, действительно, был одним из излюбленных мотивов XIX в.».

творчеству Леконта де Лиля: «Le XIX siècle s'avérait comme le siècle le plus exotique de tous les autres»<sup>1</sup> [Ashnadelle Amin Hilmy, 1970, p. 10]. Исследователь выделяет четыре этапа развития экзотической темы в XIX в.: «la vague romantique qui déferle sur l'Europe, l'exotisme de l'Afrique du Nord, l'appel des Parnassiens aux îles et l'étape moderne comprenant les dilettanti et les coloniaux avec leurs souvenirs»<sup>2</sup> [Ibid., p. 11].

По мнению М. Волошина, «экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более – острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбудителем чувствительности, чем здоровой пищей духа. Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий» и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу» [Волошин].

Экзотическая тема во многом пришла к русским авторам через творчество поэтов и философов Франции [см. об этом: Célestin, 1996]. Например, жирафы и леопарды в лирике Гумилева были «порождены не подлинным морским и тропическим миром, не Африкой, а Монпарнасом... навеяны... Леконтом де Лилем, Бодлером» [Давидсон, 1992, с. 41]. Л. Аллен отмечает, что «тогдашняя Африка, в основном франкоязычная, привлекла сначала Гумилева с тем большей силой, что ее самобытная культура была вся пропитана соками, исходящими из Франции» [Аллен, 1994, с. 237].

Важно отметить, что восприятие Востока у русских поэтов преломлялось через увлечение *французскими* «ориентальными» мотивами<sup>3</sup>. Это можно показать на примере перевода (переложения) стихотворения Леконта де Лиля «Малайские пантуны» Н. Гумилевым и И. Бунинным. «Малайские пантумы»<sup>4</sup> были переведены Гумилевым (1919), но не опубликованы<sup>5</sup>, а Бунин сократил текст до небольшого стихотворения («Малайская песня», 1916), не сохранив особенностей жанра.

М.Л. Гаспаров в своих «Комментариях» к стихам русских поэтов рубежа XIX – XX вв. приводит следующее определение пантунов: «В малайской народной поэзии **пантум** (точнее, «пантун») – это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стихи каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стихи следующей строфы. Именно в таком «цепном» виде пантум был усвоен европейской поэзией (впервые – французскими романтиками), но широкого распространения не получил, примкнув к ряду твердых форм с повторами» [Гаспаров, 1993, с. 195].

Что касается стихотворения Леконта де Лиля, то поэт, помимо этого, дублирует первый и последний стих каждой части<sup>6</sup>. Повторы создают словесный орна-

<sup>1</sup> «XIX век – это век, в котором более всего преобладала экзотика».

<sup>2</sup> «Можем разделить развитие экзотики в XIX век в четыре этапа: романтическая таинственность, которая бушует в Европе; экзотика Северной Африки; призыв парнасцев на острова и современный этап – дилетанты и колонисты с их воспоминаниями».

<sup>3</sup> «Ориентализм как концептуальная установка... как бы первичное экзотизма и дает исходную модель построения экзотических объектов» [Геллер, 2008, с. 22].

<sup>4</sup> Так у Гумилева – *Е.К.*

<sup>5</sup> Хранятся в РГАЛИ в фонде Л.В. Горнунга (рукописная копия, снятая П.Н. Лукницким в издательстве) [Гумилев].

<sup>6</sup> В XX в. пантуны приобретают вариативные формы в творчестве русских поэтов: «Ученица Брюсова Е. Сырейщикова... изобрела упрощенный вариант пантума – такой, в котором из строфы в строфу повторяются не две, а только одна строка. Здесь каждое новое четверостишие начинается повторением 3-й строки предыдущего четверостишия... Если четверостишия в пантуме будут иметь охватную рифмовку... то повторяться будут

мент, превращающийся в устойчивый узор, который, с одной стороны, делает твердыми и застывшими мотивы и образы, но, с другой – раскачивает их из стороны в сторону, придавая им каждый раз новый оттенок значения.

Перевод Гумилева точен, максимально приближен к оригиналу. Сохранена композиция текста, его пять частей, опоясанных повторяющимися стихами. В этом смысле отклик Бунина – это переложение, не случайно видоизменено название – «Малайская песня», так как обработан лишь сюжет, а форма текста свободная. Итак, Гумилев остается в рамках перевода<sup>1</sup>, а Бунин создает свою вариацию на тему<sup>2</sup>.

Сюжет, описанный Леконтом де Лилем, чрезвычайно привлекателен для романтической и постромантической литературы: дикарка, полюбившая белого, и погибшая от руки своего прежнего возлюбленного (возможны разные варианты гибели героини). Поэзия конца XIX – начала XX вв. частично возвращается к этой теме. В рассматриваемом случае выбор «повествователя» – обманутого любовника-дикаря – хотя и не является традиционным для европейской литературы XVIII – XIX, но вполне объясним для автора на границе XIX – XX вв., стремящегося проникнуть глубже в национальную поэзию Востока (своего рода «мистификация» на уровне сюжета), и превратить предмет наблюдения (экзотического персонажа) в лирического героя<sup>3</sup>. Романтической литературы XIX в. мы не будем касаться, этой проблеме посвящено множество специальных исследований, начиная от классической монографии В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», отметим только, что любовный треугольник *туземка – европеец – туземец* характерен практически для любого «экзотического» текста – от шедевров до массовой литературы, однако со второй половины XIX в. акценты начинают смещаться, потому в центр повествования Леконта де Лиля попадает не белый, а обманутый «дикарь».

У Гумилева можно назвать стихотворения с близким сюжетом: это, конечно, «Озеро Чад», лирическая героиня которого – «жена могучего вождя» покидает мужа и уезжает в Марсель с европейцем, где, брошенная новым возлюбленным, становится портовой проституткой; и седьмая из «Абиссинских песен», сложно сочетающая, как отмечал сам Гумилев, темы «политического затруднения, кончающегося войной, и отвергаемой любви» [Гумилев, 1988, с. 484]. Структура этой

---

строки нерифмующиеся и воспринимать такие повторы будет труднее... пример – начало стихотворения В. Ходасевича «На грибном рынке»... Вяч. Иванов тоже строит свой усложненный пантум из четверостиший с охватной рифмовкой. Он облегчает восприятие этих стихов тем, что меняет места повторения строк – так, чтобы повторяющиеся строки все-таки рифмовались между собой. Но зато он и затрудняет восприятие этих стихов новым приемом: повторяющиеся строки повторяются не в первоначальном, а в обращенном порядке» [Гаспаров, 1993, с. 196–197].

<sup>1</sup> У Гумилева есть еще несколько текстов, написанных в форме пантунов: пьеса-сказка «Дитя Аллаха», «Пантум (Гончарова и Ларионов)» и др. [См. об этом: Корконосенко, 2011, с. 178].

<sup>2</sup> «...Переводные стихотворения так плотно вписаны в систему собственно бунинской лирики, так тесно связаны с окружающими их оригинальными текстами, что это, с одной стороны, не может быть случайностью, – здесь виден обдуманый композиционный прием автора, выстраивавшего свои тексты в сборник; с другой стороны, значительно сокращает дистанцию между собственными и “присвоенными” стихами, заставляя и в “присвоенных” видеть больше собственного, бунинского, чем самоценного переводного, или, по меньшей мере, существующего наравне с ним. Последнее, очевидно, сглаживает и границу между переводами иноязычных авторов и стихотворениями “на мотив”, кем-то уже озвученный...» [Двинятина, 2011, с. 149].

<sup>3</sup> По мнению В. Сегалена, взгляд наблюдателя пронзает экзотическое пространство и тем самым изменяет (в некоторых случаях разрушает) его [см.: Segalen, 1994]. Поэтому в «Малайских пантунах» выделение нового героя (вместо европейца – туземца) создает иной фон, сдвигает точку зрения.

песни наводит поэта на сходство с малайскими пантунами, о чем он и пишет в Примечаниях [Гумилев, 1988, с. 484]. У Бунина подобная тема звучит в рассказе «Братья», герой которого – цейлонский рикша кончает жизнь самоубийством, потому что его невестой завладевает богатый европеец.

«Пантуны» Леконта де Лиля претендуют на приближенность к малайской лирике, хотя сам текст нельзя назвать в прямом смысле слова «подделкой»: это, скорее, *переживание* малайского фольклора в творчестве французского поэта. Психологический параллелизм, свойственный устному творчеству, организует композиционную структуру стихотворения. Между тем в «Пантунах» можно увидеть и отчетливый процесс интериоризации, что акцентирует авторское начало и не позволяет обмануться насчет «народных» корней произведения, где лирический герой слегка отстранен от природных явлений: он существует внутри пейзажа, и пейзаж словно бы «зависит» от его чувств, но сравнением данный прием назвать невозможно, так как герой хоть и близок природе, но самостоятелен сам по себе. В литературе такое обособление практически невозможно: у Леконта де Лиля параллелизм стремится стать уподоблением.

Фон экзотической природы намеренно подчеркнут Леконтом де Лилем и передан Гумилевым и Буниным. Представим таблицу, в которой покажем, как данные образы и мотивы интерпретируют Гумилев и Бунин:

#### 1 часть «Малайских пантунов»<sup>1</sup>

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
<i>L'éclair vibre sa flèche torse</i> (кривая стрела молнии)	молния кривая	Змеится молний быстрый блеск
<i>L'horizon mouvant des flots</i> (горизонт, зыблущийся волнами)	горизонт зыбких вод	белый блеск острых волн
<i>La foudre luit sur les écumes</i> , (Молния сияет на пене)	Зарница блещет в пене белой	океан Сверкает острым серебром.
<i>L'ombre est en proie au vent hurleur.</i> (Темнота – добыча завывающего ветра)	Ревущий ветер так жесток	Зловеще грому вторит гром, Темнеет лес
<i>Parmi le fracas des torrents</i> <i>L'arbre éperdu s'agite et plonge.</i> (Среди грохота потоков Свисает потерявшееся дерево)	Под неумолчный грохот вод Деревья рушатся угрюмо	
<i>Le roc bondit déraciné</i> (Вырванный утес летит)	Оторван, катится гранит	

#### 5 часть

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
<i>L'écume argente au loin la mer</i> (Пена серебрится в морской дали)	Запенилась морская даль.	

<sup>1</sup> «Малайская песня» Бунина представляет собой сплошной текст без деления на строфы и части.

Le praho rapide m'emporte  
En bondissant comme l'axis  
(Прао<sup>1</sup> меня уносит,  
Подскакивая, как бешеное живот-  
ное)

Мой Прао мчит неудержи-  
мо,  
Бросаясь, точно человек

Le praho plonge ou se renverse  
(Прао то погружается, то опроки-  
дывается)

Нырять Прао и кружится

La mer blême asperge la nuit,  
L'éclair fend la noire nuée  
(Бледное море обрызгивает ночь,  
Молния раскалывает черную гро-  
зовую тучу)

Бьет море мрачно в свод  
ночной,  
Рвет молния седые дали

И снова в путь, во  
мрак и ночь.  
Раскалывает небо  
гром

L'abîme s'ouvre pour jamais  
(Бездна открывается навеки)

Провал бездонный зев от-  
крыл

Громадность, неудержимую, переходящую в безумие, свободу и буйство экзотического мира показывают образы моря, потоков, пенных зыблющихся волн, открывающих бездну, молний (грома), ночной тьмы и вырванных с корнями деревьев и скал. Надо отметить, что использованное Леконтом де Лилем прилагательное «fagouche» в отношении к луне как раз и означает одновременно «дикость», «суровость», «свирепость» и «бешенство». Обратим внимание, что стих «L'ombre est en proie au vent hurleur» Гумилев переводит как «Ревущий ветер так жесток», что несколько смещает акценты: уходит мотив «пожираемой» ветром темноты, остается лишь характеристика «злобного» ветра.

«Переложение» Бунина – не разделенное на части и сокращенное по сравнению с оригиналом – сохраняет основные мотивы достаточно близкими к «Пантунам» Леконта де Лиля, но полного совпадения здесь не может быть. Впрочем, образное видение двух поэтов различно, что интересно проследить на отдельных стихах. Например, уже приведенную нами строку Леконта де Лиля «L'ombre est en proie au vent hurleur» Бунин интерпретирует так: «Зловеще *грому* вторит *гром*, / Темнеет лес». Образ ветра поэт совсем не использует, зато вводит мотив темноты на фоне два раза ударающего грома. А «кривая стрела молнии» из первого стиха «Пантунов» превращается у Бунина в «змеящуюся молнию» – точный, но метафорический аналог кривизны.

В «Пантунах» есть и другое пространство – не менее экзотическое, но включающее в себя эротический подтекст<sup>2</sup>, живописность и ориентальную привлекательность:

### 3 часть

Леконт де Лиль

Гумилев

Бунин

Sous l'arbre où pend la rouge mangue  
(Под деревом, где висит красное  
манго)

Под манговым навесом алым

<sup>1</sup> Быстрая малайская лодка.

<sup>2</sup> В начале XX в. понятия «экзотика» и «эротика» сближаются. О «пряном» сочетании «экзотики» и «эротики» в творчестве В. Брюсова писали В. Ходасевич («Брюсов») и К.В. Мочульский («А. Блок. А. Белый. В. Брюсов»). Продолжая эту мысль, А.А. Фаустов цитирует А. Белого: «экзотическое “рифмуется” с эротическим, которое в *Масках* А. Белого (1932) сплетено с ним в одной ритмической синтагме “экзотика, даже эротика: тропика!”» [Фаустов, 2008, с. 33].

Le grand python darde sa langue Du haut des tiges de bambou (Огромный питон устремляет свой язык Сверху из стеблей бамбука)	Огромный змей шевелит жалом С кистей косматых тростника
Du haut des tiges de bambou Le soleil filtre en larmes blanches (Сверху из стеблей бамбука Солнце проникает белыми слезами)	С кистей косматых тростника Сочится свет росой белой
les nids de bengalis (гнезда ткачика)	гнезда бенгальских воробьев
Tu dores l'ombre, et l'embellis, Dans l'herbe couleur d'émeraude (Ты золотишь тень, и она светится В траве цвета изумруда)	Ты позлащаешь тень кустов. В траве, как изумруд зеленой
Un vol de guêpes vibre et rôde Du santal au géroflie (В полете осы вибрируют, скользя Между сандаловыми и гвоздичными деревьями)	Шмели жужжат неутомонно, Бросаясь с пальмы на сандал

#### 4 часть

Леконт де Лиль

Гумилев

Бунин

Le hinné fleuri teint tes ongles roses (Хинные деревья цветут, подобно цвету твоих розовых ногтей)	Твои краснеют ногти цветом хинны
J'entends miauler, dans les nuits moroses, Le seigneur rayé, le roi de timor (Я слышу мяуканье мрачными ночами – Это полосатый господин, король джунглей)	Я слышу, как рычит во тьме долины Гроза Тимора, полосатый царь
C'est l'heure où le daim va boire au cours d'eau (Это час, когда лань собирается пить у реки)	Когда олень идет на водопой
Le royal chasseur a saisi sa proie (Король-охотник хватает свою добычу)	Охотник царственный на жертве бедной
Dix griffes d'acier lui mordent la chair (Десять стальных когтей впи- ваются в ее тело)	Из-под стальных когтей стру- ится кровь

Отдельно выделим описание героини, данное во 2-4 частях «Пантунов»:

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
Voici des perles de mascate (Вот жемчуга из Маската)	Смотри! Вот жемчуга Маската...	И сыплет изумрудный лес Свою жемчужную кра- су. И кожа смуглая гладка
Pour ton beau col, ô mon amour, Pour ta peau ferme, lisse et brune (Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь, Для твоей крепкой кожи, гладкой и смуглой)	Убор тебе, о красота, На шею стройную, как ваза.	
Tes longs yeux sont un double éclair (Твои длинные глаза как двойная молния)	Твой взор – свет молнии двойной	Закрывши длинные глаза
Dors, les mains derrière le cou, La mousseline autour des hanches (Спи, руки за головой, Муслин вокруг бедер)	Спи, руки раскидав слег- ка, Окутав легкой тканью тело.	Окутав бедра кисеей, Ты изогнулась, как лоза
Tes chevilles d'ambre ont des grelots d'or (На твоих золотистых щиколотках золотые бубенчики)	В подвесках щиколотки, как янтарь	И золотые позвонки Висят на щиколках тво- их Янтарных, твердых, как кокос
Ta bouche a le goût du miel vert des ruches (Твой рот вкуса зеленого меда из ульев)	Твой сладок рот, как буд- то сот медвяный	
Ton rire joyeux est un chant d'oiseau, Tu cours et bondis mieux que les gazelles (Твой веселый смех как пение птички, Ты бегаешь и прыгаешь быстрее газели)	Как птичье пенье, смех счастливый твой, Ты бегаешь проворнее газели	

Создавая экзотический колорит, Леконт де Лиль использует богатую палитру красок и образов, связанных с Востоком: героиня спит на изумрудной траве под деревом, на котором висят плоды красного манго, ее окружают местные ароматные и цветущие растения – хинное, сандаловое и гвоздичное деревья, рядом заросли бамбука (Гумилев переводит «бамбук» как «тростник», что, в принципе, достаточно верно, так как в Южной Азии растет бамбуковый тростник). Добавим одну деталь: на Востоке из бамбука делают тренировочные мечи для фехтования, это придает появившемуся в 3-й части образу дополнительный оттенок губительного оружия, что закрепляет мотив смерти, заданный во 2-й части, где подробно описывается смерть гяура. Животные тоже способствуют созданию экзотического пространства: поэт называет тигра, питона, лань, вибрирующих в полете ос, ткачика – африканскую птичку (вариант нашего воробья, именно поэтому Гумилев переводит «bengalis» – «бенгальские воробьи»).

Обратим внимание, что Бунин полностью опускает в своей «Малайской песне» эти детали: он ограничивает действие хижинкой, где находится героиня (1-я

часть «Пантунов» Леконта де Лиля) и не переносит ее в эдемский чудесный мир. В стихотворении Леконта де Лиля представлено несколько типов пространства: грозный океанский шторм – уютная хижина, где ждет возлюбленного изменившая ему героиня, – райский сад с классическими его атрибутами (вплоть до змеи, высовывающей свой язык – «*Le grand python darde sa langue*»), что подчеркивает коварство и двуличность героини, а также дает отсылку к эдемскому пространству, где были счастливы Адам и Ева) – финальная сцена вновь возвращает читателя к бушующим волнам, ставшим могилой неверной и ее убийце. Бунин «вырезает» «эдемские» эпизоды – своего рода ретроспекцию, использованную Леконтом де Лилем для того, чтобы вернуть сладостные воспоминания лирического героя о любимой. Остаются лишь внешнее – открытое пространство (зыбкий горизонт, блеск острых волн, изумрудный лес) и хижина – пространство замкнутое, именно там происходит убийство, после чего действие вновь переносится «во мрак и ночь». Детали райского мира слегка вкраплены в описание самой героини: «Ты изогнулась, как лоза», «Твой смех счастливый – щебет птиц», «Ты легче лани на бегу». В «Малайской песне» Бунина, как и в стихотворении Леконта де Лиля, сталкиваются три пространства, но самое «счастливое», принадлежащее влюбленным (описанное в «Пантунах» во 2-й, 3-й и 4-й частях), сокращено до минимума, почти «вырезано». В то же время поэт акцентирует эротический подтекст:

В ненастный вечер, на ветру,  
 Благоухает от тебя.  
 Ресницы смольные смежив,  
 Закрывши длинные глаза,  
 Окутав бедра кисеей,  
 Ты изогнулась, как лоза.  
 Мала твоя тугая грудь,  
 И кожа смуглая гладка,  
 И влажная нежна ладонь,  
 И крепкая круглая рука.  
 И золотые позвонки  
 Висят на щиколках твоих,  
 Янтарных, твердых, как кокос,  
 И сон твой беззаботный тих.

Как можно увидеть из представленной выше таблицы, почти все образы – это точный перевод стихотворения Леконта де Лиля, кроме «смольных ресниц», «маленькой тугой груди», «влажной нежной ладони» и «крепкой круглой руки». Данные исключения характеризуют, в первую очередь, самого Бунина, в творчестве которого можно встретить немало подобных описаний героинь<sup>1</sup>.

Композиционно «Пантуны» построены так, что все должно направлять читателя к трагедии, которая развернется в конце 4-й части. Катастрофический поворот событий предсказывают:

В 1-й части – блеск молний, гром, бушующее море;

Во 2-й – убийство гяура на мосту, отдельно выделены его «мертвые глаза, глядящие на луну» («*Des yeux morts regardent la lune*»);

В 3-й – ястреб, преследующий голубя («*L'épervier poursuit la colombe*»), и малайская лодка, идущая ко дну («*Le prahou sombre approche et tangué*»);

В 4-й – тигр, губящий лань («*Le royal chasseur a saisi sa proie*»).

<sup>1</sup> Ср. «кипящие смолой глаза» красавицы из старинной книги, прочитанной Олей Мещерской («Легкое дыхание»); «маленькие груди» Ли («Генрих»); «прохладное тело» и «влажная грудь» героини («В Париже»), «обнаженные до локтей холеные круглые руки» хозяйки («Кума») и др.



Последний эпизод практически параллелен убийству, совершаемому героем, стихи переплетаются, как того требует жанр пантунов, давая эффект удивительного слияния. Здесь важен не только факт нападения злобного хищника на беззащитную лань, но то, как тигр убивает свою жертву: «Dix griffes d'acier lui mordent la chair» («Десять стальных когтей впиваются в ее тело»). Стальные когти тигра – смысловая рифма медному клинку в руках героя.

Помимо указанных сюжетных поворотов, можно отметить одну деталь, наводящую на то, что герой отсечет голову своей возлюбленной. Это упоминания о шее героини: «Voici des perles de mascate / Pour ton beau col, ô mon amour!» («Вот жемчуга из Маската / Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь!»); «Dors, les mains derrière le cou» («спи, руки за головой (букв.: *сзади шеи*)»).

В первом случае Леконт де Лиль использует слово «col», главные два прямых значения которого «воротник; воротничок» и «горлышко (бутылки); горловина, сужение». Конечно, в контексте «ton beau col» приоритетным становится именно понятие «шея» – «прекрасная шея» возлюбленной. Во втором случае взято основное прямое значение: «le cou» (шея). Но в переводе на русский язык лучше сказать «руки за головой», поэтому слово «шея» как будто отодвинуто, однако у Леконта де Лилия оно звучит отчетливо. Гумилев вообще ослабляет ассоциацию, уводя значение в сторону, он пишет: «Убор тебе, о красота, / На шею стройную, как ваза». У Бунина «шея» героини не упоминается в лирическом описании, зато называется в сцене убийства: «Клинком я голову отсек / В единый взмах от шеи прочь».

«Малайские пантуны» начинаются с бури – и бурей заканчиваются, в первой части стихотворения «à l'horizon mouvant des flots / La foudre luit sur les écumes» («на горизонте, зыблущемся волнами, / Молния сияет на пене»): «стихотворное кольцо» включает в себя и воспоминания лирического героя о красоте возлюбленной, о райском мире, в котором они пребывали, о смерти соперника, но началом и концом остается описание разъяренной стихии. В 5-й части действие разворачивается на фоне бушующего моря, в его пучине тонет Прао – легкая малайская лодка с героем-убийцей, сделавшим из мачты своеобразный «гроб» для головы своей возлюбленной. Герой любит мертвым лицом: «Ô mornes yeux! Lèvre pâlie!.. / Voici sa belle tête morte! / Je l'ai coupée avec mon kriss... / Elle saigne au mât qui la berce... / Son dernier râle me poursuit» («О, тусклые глаза! Бледные губы!.. / Вот ее прекрасная мертвая голова! / Я ее отрезал своим малайским кинжалом... / Она кровоточит на мачте, которая стала ее колыбелью... / Ее последний хрип меня преследует»). Гумилев переводит практически точно, снимая лишь сравнение с колыбелью: «О бледный рот и взор застылый!.. / Вот голова моей любимой! / Я крисом сам ее отсек... / По мачте кровь ее струится... / Последний хрип ее со мной».

Между тем колыбель в «Малайских пантунах» выполняет функции гроба, сближая два противоположных понятия. Подобное соотношение образов создал Т. Готье в стихотворении «Игрушки мертвой» («Les joujoux de la morte»): «Berceau que la tombe a fait creux!» («Колыбель, как и могила, создана полой!»)<sup>1</sup>. И не случайно Леконт де Лиль называет мачту «колыбелью»: в качестве шеста она становится «лестницей души» убитой героини, началом ее новой жизни. М. Элиаде писал о том, что «в некоторых малайских племенах в могилы втыкают шесты... тем самым предлагая умершим оставить могилу и вознестись на Небо» [Элиаде]. Малайцы также хранили на шестах головы врагов, «к голове относились так, как будто она живая и как будто она до сих пор являетсяместилищем души» [Дэйви].

---

<sup>1</sup> В переводе стихотворения Готье «Игрушки мертвой» Гумилев заострил антитетичность последнего стиха: «И гроб обидел колыбель».

Гибель в пучине вод отомстившего героя вписывается в романтический и неоромантический литературный канон, но вместе с тем экзотические детали (такие, как превращение мачты в своеобразный «гроб» для головы героини), придают иной характер происходящему, создавая ощущение восточного колорита, пусть не мистификации в полной мере, но намека на нее.

«Некрофилический» оттенок переживания героя, звучащий в «Пантунах» Леконта де Лиля, передан и в переводе Гумилева, и в переложении Бунина:

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
Est-ce bien toi que j'ai tuée? (Действительно ли я убил тебя?)	Ответь мне! Я убил тебя ли?	
Ô mornes yeux! Lèvre pâlie! (О, тусклые глаза! Бледные губы!)	О бледный рот и взор за- стылый!	Вот пьяные твои глаза, Вот побелевшие уста.
Voici sa belle tête morte! (Вот ее прекрасная мертвая голова!)	Вот голова моей любимой!	

Герой Леконта де Лиля как будто не верит, что месть свершена и его возлюбленная убита, и любит ее прекрасной головой, словно не осознавая смертности ее лица. Бунин не задерживается на описании погибшей героини, ограничиваясь только упоминанием «глаз» и «уст», но в финальных строках создает вариацию по мотивам последней 5-й части «Пантунов»:

Раскалывает небо гром –  
И озаряет надо мной  
По мачте льющуюся кровь  
И лик, качаемый волной.

Если у Леконта де Лиля герой смотрит в тусклые глаза своей мертвой возлюбленной, и тем самым возникает зеркальность образов (tête-à-tête, глаза – в глаза), то Бунин словно переворачивает верх и низ, небо и воду: кажется, что лик убитой отражает волна, готовя ей могилу, как и ее убийце.

Любовь к мертвой в «Малайских пантунах» оказывается сильнее любви к живой:

C'était le destin, je t'aimais!  
Que je meure afin que j'oublie!  
L'abîme s'ouvre pour jamais.

(Ты была моей судьбой, я тебя любил,  
Пусть я лучше умру, чем забуду тебя!  
Мне открывается бесконечная бездна)

Образ, в котором сплелись красота и смерть, заставляет героя отказаться от жизни и выбрать морскую пучину как символ его бесконечной любви.

В финальной части Леконт де Лиль рисует поэтическую сцену, напоминающую изображения на картинах французских художников-символистов Г. Моро и О. Редона, которые использовали сюжеты об Орфее, его гибели, и о Иоанне Крестителе и Саломее («Орфей», «Саломея», «Саломея у колонны» и «Явление»

Моро, «Голова Орфея» Редона)<sup>1</sup>. Именно мотив отрубленной головы важен и в «Пантунах» Леконта де Лиля, и на полотнах Моро и Редона: мертвая голова обретает мистический смысл<sup>2</sup>. Например, в «Явлении» Моро глаза Иоанна смотрят на Саломею, а по его длинным волосам стекают струйки крови. Отрубленная голова парит в воздухе, окруженная ярким сиянием. Картина была выставлена в Парижском Салоне 1876 г., и образ мог остаться в памяти Леконта де Лиля. Невозможно провести прямую параллель между «Малайскими пантунами» и перечисленными произведениями, но, конечно, образы и мотивы, постоянно используемые французскими художниками в эти годы, не могли не переживаться и не осмысляться поэтами<sup>3</sup>.

Отметим, что перевод Бунина дает косвенную отсылку к «Офелии» Дж.-Э. Милле, где героиня изображена наполовину погруженной в воду, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в небо. Критики неоднократно отмечали ассоциации с Распятием Христа, но, конечно, позу Офелии можно интерпретировать и как эротическую. На картине Милле лицо Офелии будто подернуто водной рябью, и в переложении Бунина «лик» качается волнами, хотя голова героини возвышается над мачтой. Это «качание», очень тонко переданное русским поэтом, намекает на то, что через несколько секунд Прао погибнет в пучине вод. Последний стих «Малайской песни» словно оживляет убитую героиню, и останавливает мгновение, проходящее между жизнью и смертью.

Перекличка «Пантунов» Леконта де Лиля и их русских переводов с живописными сюжетами художников второй половины XIX в. не случайна: европейских авторов – от французских символистов – поэтов и живописцев до английских прерафаэлитов интересуют мотивы призрачной красоты, находящейся на грани смерти (отсюда – тяготение к шекспировскому сюжету об Офелии), любования прекрасными мертвыми лицами и эротического влечения убийцы к жертве (поэтому так частотны сюжеты об Орфее и о Саломее<sup>4</sup>).

Надо сказать, что и у Леконта де Лиля, и в переводах Гумилева и Бунина 5-я часть<sup>5</sup> отличается от предыдущих. С одной стороны, композиционное кольцо «держат» мотивы бури, разъяренной стихии, молний и т.д.; с другой стороны, первые 4 части более орнаментальны и изобразительны, в то время как 5-я часть – символична, мистична и ирреальна. Лирический герой к финалу становится другим: катастрофа, как молния, разбивает его душу надвое, и выбор гибели оказывается единственным возможным.

<sup>1</sup> См. также «Смерть Орфея» (1869–1870) Г. Доре.

<sup>2</sup> О мотиве отрезанной головы в искусстве XIX в. см.: [Reverseau, 1972].

<sup>3</sup> Ср., например, стихотворение Ш. Бодлера «Мученица» (переведенное Гумилевым), где отчетливо задана тема любви убийцы к своей жертве с эротическим оттенком. В финале, задавая риторический вопрос неизвестному герою, абсолютно скрытому в тексте, автор предполагает, не оказался ли убийца tête-à-tête с мертвой головой:

... par tes tresses roides	... И голову за косы
Te soulevant d'un bras fiévreux,	Держа в трепещущих руках,
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes	Запечатлел ли он последние вопросы
dents froides	На ледяных твоих зубах?
Collé les suprêmes adieux?	
(Ш. Бодлер)	(Н. Гумилев)

В стихотворении Бодлера взаиморазглядывание возникает дважды: в начале и в конце текста отрубленная голова «глядит» в глаза другому, сначала это читатель, потом – убийца, влюбленный в свою жертву.

<sup>4</sup> Назовем несколько авторов, во второй половине XIX – начала XX вв. обратившихся к сюжету о Саломее: О. Уайльд, К. Кавафис, Ж. Лафорг, С. Малларме, Ж.М.Ж. Гюисманс, Г. Зудерман, Я. Каспрович и др.

<sup>5</sup> У Бунина – последние 10 стихов.

## Литература

- Аллен Л. У истоков поэзии Н.С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия» // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография / сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб., 1994. С. 235–252.
- Волошин М. Клодель в Китае // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://omiliya.org/article/pol-klodel-maksimilian-voloshin.html> (дата обращения: 05.02.2013).
- Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
- Геллер Л. К описанию экзотизмов. Предложения // Филологические записки. Воронеж, 2008. Вып. 27. С. 5–31.
- Гумилев Н. Малайские пантумы. Леконт де Лиль. Пер Н. Гумилева // РГАЛИ, ф. 2813, оп. 1, № 48, л. 1–17.
- Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья А.И. Павловского; биогр. очерк В.В. Карпова; сост., подг. текста и примеч. М.Д. Эльзона. Л., 1988. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. М., 1992.
- Двинятина Т.М. Бунин *НА МОТИВ*: О статусе переводов в ранней лирике И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина: Межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж, 2011. С. 148–167.
- Дэйви М. Эволюция войн // Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.libma.ru/istorija/yevolycija\\_voin/p12.php](http://www.libma.ru/istorija/yevolycija_voin/p12.php) (дата обращения: 19.02.2013).
- Корконосенко К.С. Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля // Западный сборник: В честь 80-летия П.Р. Заборова. СПб., 2011.
- Орлицкий Ю.Б. «Мадагаскарские песни» Э. Парни в русских переводах. К истории цикла прозаических миниатюр // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов, 2010. С. 117–128.
- Фаустов А.А. Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века // Филологические записки. Воронеж, 2008. Вып. 27. С. 31–43.
- Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://shaman.aha.ru/homepage/shaman/shaman3/shaman03-13.html> (дата обращения: 15.02.2013).
- Ashnadelle Amin Hilmy B.A. L'orientalisme de Leconte de Lisle / A Thesis in French. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of arts, 1970.
- Célestin R. From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exotism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Reverseau J.-P. Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et dans la peinture du XIXe siècle // Gazette des Beaux-Arts. 1972. Sept. P. 173–184.
- Segalen V. Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers / Préface d'Annie Joly-Segalen. Textes présentés et annotés par Dominique Lelong. Montpellier, 1994.