

*Малых В.С., аспирант
Malykh V. S., postgraduate
Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия
Udmurt State University, Izhevsk, Russia*

**МНОГОЯЗЫЧИЕ В АСПЕКТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА:
РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ Н. С. ГУМИЛЕВА СТИХОТВОРЕНИЙ КИТАЙСКИХ
ПОЭТОВ ПО ФРАНЦУЗСКИМ ПОДСТРОЧНИКАМ
MULTILINGUALISM IN THE ASPECT OF LITERARY CREATIVE WORK:
N. S. GUMILEV'S TRANSLATIONS OF CHINESE POEMS
BY THE FRENCH WORD-FOR-WORD TRANSLATION**

Аннотация: статья посвящена принципу многоязычия в творчестве Н.С. Гумилева. Рассматривается сборник «Фарфоровый павильон». В данном цикле китайская, французская и русская поэтические и лингвистические культуры тесно взаимосвязаны под знаком русской духовной культуры.

Abstract: this article is devoted to the principle of the Multilingualism in N.S. Gumilev's Creative Work. The collection "Farforovy pavilion" is being analyzed. In this collection the Chinese, French and Russian poetic and language cultures are closely interrelated under the sign of the Russian spiritual culture.

Ключевые слова: Н. С. Гумилев, многоязычие, переводы, модернизм, сборник «Фарфоровый павильон», русская духовная культура.

Keywords: N.S. Gumilev, multilingualism, translations, modernism, collection "Farforovy pavilion", the Russian spiritual culture.

В области литературного творчества многоязычие приобретает особую функцию, когда речь идет о принципиальной ориентированности художественного творения на ассимиляцию и осмысление автором накопленного культурного и духовного опыта. В этом отношении особый интерес представляет эпоха Серебряного века, в которую усилия поэтов-модернистов оказались направлены на область многоязычия, понимаемого в мифопоэтическом и культурологическом аспектах: духовное богатство разных народов осмыслялось через призму их литературных языков.

Творчество Николая Степановича Гумилева (1886–1921 гг.) иллюстрирует некоторые наиболее характерные стороны русского модернизма. Основу авторского мировоззрения составляет православно-христианская картина мира. Ориентированность Гумилева на единый горизонт литературной, культурной и религиозной (православной) традиции является универсалией его художественной системы. Фундаментальным для Гумилева является важный принцип: поэтическое творчество направлено на восприятие мировой культуры, однако поэт как человек, рожденный в определенной стране и определенной традиции, объединяет и исследует чужие культуры «под знаком» *своей* традиции. Потому и языки иных культур осмысляются Гумилевым, в первую очередь, в их соотнесенности с тем горизонтом понимания, который задает русский литературный язык.

Вышедший в июле 1918 г. сборник Гумилева «Фарфоровый павильон: Китайские стихи» представляет собой собрание вольных переводов стихотворений китайских поэтов. В своей работе над сборником Гумилев руководствовался французскими источниками, причем его отношение к оригиналу (французскому переводу) характеризуется большой долей свободы. Отметим, что поэт не знал китайского языка, и главным источником его сборника является «Книга яшмы» («Le Livre de jade», 1867) Жюдит Готье, которая переводила китайских классических поэтов ритмической прозой, сохраняя близость к оригиналу [Рубинс: 211]. В своем стремлении к переосмыслению культурных образцов, намеченному еще в поэме «Блудный сын», подвергающей библейский сюжет довольно произвольной трансформации, Гумилев отходит от «научного» отношения к китайскому тексту. Более того, в сборнике «Фарфоровый павильон» он осуществляет своеобразную

герменевтическую операцию: говорит как бы от лица китайских поэтов, ставит себя на их место, при этом оставаясь в поле русской культуры. Значим и французский «след», оставленный подстрочником: стихотворения Гумилева носят отпечаток французской салонной культуры второй половины XIX века.

В «Фарфоровом павильоне» Гумилев обращается к идеям «искусственного рая» (Бодлер) и субъективистского творчества, замкнутого на себе самом. Если на раннем, символистском, этапе (1902–1910 гг.) эволюции поэта они имели оккультные коннотации, то теперь, на зрелом этапе, они обретают иной, акмеистический горизонт понимания. На параллели творчества парнасцев и акмеистов с азиатским искусством указывала М. Рубинс [Рубинс: 218]. Гумилев, создавая цикл китайских стихотворений «Фарфоровый павильон», очевидно, руководствовался этим типологическим сходством. Провозглашенное в гумилевском манифесте «Наследие символизма и акмеизм» требование учитывать «самоценность каждого явления, не нуждающегося ни в каком оправдании извне» [Гумилев 1991: т. III: 18] нашло отражение в китайском цикле. Найденная «восточная» форма позволяла сосредоточить внимание на созерцании внешней стороны предметов, представляющей собой намек на некую духовную картину мира, стоящую за пределами сферы явлений.

В «Фарфоровом павильоне» создается уютный и защищенный в своей наивной мудрости мир, где природа тесно переплетена с человеческим пространством и одно отражается в другом, подчиняясь метафизическим аналогиям (см., например, стихотворение «Природа» [Там же: т. I: 228]). Как справедливо отмечает Н. Г. Медведева, в данном сборнике, в отличие от остального творчества Гумилева, «почти отсутствует мотив смерти, его поглощает радость от гармонии с миром», а на первое место выходит мотив отражения и «мысль о всеобщей связи предметов и явлений, уподобляемых друг другу» [Медведева: 56]. Если в раннем творчестве замкнутое пространство «искусственного рая» было связано с мотивами опьянения, страха и оккультных сил, то в «Фарфоровом павильоне», напротив, царит радость обретения мира, явленного в своем гармоничном, лишенном мистического ужаса, отражении.

Мотив отражения, являющийся ключевым в сборнике (благодаря отражающим способностям водной глади, образ которой появляется практически в каждом тексте цикла), характеризует и творческие интенции Гумилева. Китайский мир, преломленный сквозь призму французской культуры, отражается в зеркале русского поэтического языка (своим произведениям поэт придал свойственный русскому стихосложению силлаботонический строй, хотя мог бы последовать примеру Ж. Готье и обратиться к прозаическим нерифмованным стилизациям). При этом три культурные парадигмы воспринимаются Гумилевым именно в качестве «кодов», литературных языков: для него значима лишь чистая поэтическая реальность, лишенная экстралингвистических факторов. Хронологические и географические рамки оказываются нерелевантными: подобно «сложенному вееру» (О. Мандельштам), китайский, французский и русский «коды» накладываются друг на друга, объединяясь в некоем новом семиотическом пространстве модернистского текста.

Образ Китая у Гумилева так же условен и эклектичен, как Индия и Восток в целом. Современный востоковед Л. С. Васильев отмечает: «Китай был близок Индии и в этом смысле составлял с ней единую метатрадицию, незнакомую с монотеизмом и некоторыми другими идейными конструкциями ближневосточно-средиземноморского региона...» [Васильев: 689]. Основопологающие черты этой метатрадиции: буддизм с его философией, нашедшей отражение в специфическом индийском и китайском искусстве; характерные символы восточной культуры (дракон, лотос); бытовые реалии (чай, рис, фарфор); особенности политического строя; отношение к культурной памяти (культ предков, традиционализм); особенности ландшафта (озера, горы, поля, сады) и архитектурные строения (павильоны, беседки, пагоды, Великая Китайская Стена) – были органично усвоены Гумилевым и использованы в таких произведениях, как «Возвращение», «Китайская девушка», «Змей», сборник «Фарфоровый павильон», поэма

«Два сна» и другие. Важно отметить, что Гумилев склонен к значительному усилению *мистического* компонента восточной культуры, благодаря чему Восток воспринимается как сакральное пространство («Индия Духа»). При этом элементы восточной философии (медитативное созерцание, непротивление, спокойствие) не оказывают на читателя идейного и конфессионального давления, будучи органично вплетены в свободный от невзгод и темных сил образ мира.

Для лирического героя «Фарфорового павильона» вхождение в этот мир гарантирует отдохновение от сомнений и тревог, а также избавление от страсти путешествий:

*Прежде тысячи были печалей,
Сердце билось, как загнанный зверь,
И хотелось неведомых далей,
И хотелось еще... Но теперь
Я люблю отражения гор*

На поверхности чистых озер [Гумилев 1991: т. I: 228]

Время, представленное в цикле, как бы остановилось. Все тексты, в которых, так или иначе, говорится о времени суток, изображают ночную пору, когда ярко светит луна. Образ фарфорового павильона, давший название первому стихотворению цикла и всему сборнику в целом, символизирует некий выхваченный из действительности момент, в котором время преодолено (пользуясь метафорой Гете, это остановившееся «прекрасное мгновение»), пространство ограничено, а человеческая жизнь тесно связана с природой.

Е. Ю. Раскина уподобляет гумилевские образы беседки и павильона райскому саду [Раскина: 168], однако это скорее новая модификация «искусственного рая» – идеи, почерпнутой Гумилевым у Бодлера. Данное пространство противоречиво: оно близко природе и одновременно является «искусственным», игрушечным. Вместе с тем, это пространство, граничащее со смертью. Не случайно в первом стихотворении сборника присутствует яркий образ: собравшиеся вместе друзья-поэты отражаются в воде «искусственного озера» и оказываются «повернутыми вниз головой»:

*И ясно видно в чистом озере –
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,
И несколько друзей за чашами,*

Повернутых вниз головой [Гумилев 1991: т. I: 227].

Эта картина символически указывает на характер творчества этих героев-поэтов: оно замкнуто в самом себе, «отражает» само себя. Имплицитно в тексте присутствует мысль о том, что герои находятся за пределами жизни, будучи как бы вниз головой *погружены* в озеро. Следует отметить, что в Китае до сих пор распространен Праздник Лодок, посвященный древнему поэту Цзюй Юаню, утопившемуся в знак протеста императорской воле. На празднике лодки украшаются головами драконов и плывут наперегонки. Данный праздник и связанное с ним предание могли быть известны Гумилеву и найти отражение в образах поэтов, «повернутых вниз головой», и «драконов, / Священных поэтов морей» (стихотворение «Поэт») [Гумилев 1991: т. I: 227].

Публикация китайского цикла в контексте революционной эпохи символизировала одновременно и некий выход из трагической действительности, передышку от окружающего хаоса в уютном и гармоничном мире искусства и природы. В этом проявляется установка Гумилева на трансценденцию, преодоление окружающего пространства и времени. В родной стране бушует революция, но поэт издает сборник стихотворений, открывающих совершенно иной, спокойный и благополучный мир; в этом заключался протест Гумилева против эпохи, в которой смешались представления о добре и зле.

Странствие жизни, борьба с темными силами – темы, являющиеся константными в творчестве Гумилева – в «Фарфоровом павильоне» на время отходят в сторону, однако память о них не покидает героя даже в этом гармоничном мире. Так, стихотворение «Странник» открывает экзистенциальный и метафизический план сборника:

Странник, далеко от родины,

*И без денег, и без друзей,
Ты не слышишь сладкой музыки
Материнского языка.*

*Но природа так слепительна,
Что не вовсе несчастен ты:
Пенье птиц, в ветвях гнездящихся,
Разве чуждый язык тебе?*

*Лишь услыша флейту осени,
Переливчатый звон цикад,
Лишь увидя в небе облако,
Распластавшееся, как дракон,*

*Ты поймешь всю бесконечную
Скорбь, доставшуюся тебе,
И умчишься мыслью к родине,
Заслоня рукой глаза [Там же: 230 – 231].*

Странник – это типичный гумилевский герой, человек, погруженный в бытие и оторванный от своей истинной родины, оставшейся «где-то там, за небесами». Путь к сакральному миру закрыт, возможность возвращения призрачна, и странник обречен на скитания. Природа, ее гармония и покой, являются лишь краткой передышкой; ее красота, ее «слепительность» даруют временную замену духовной родины. Так и весь сборник «Фарфоровый павильон» представляет собой своеобразное интермеццо в творчестве поэта на переходе от акмеистического этапа к позднему творчеству. Герой стихотворения «Странник» ощущает скорбь и тоску по покинутой родине, наблюдая увядание осенней природы, которая уже не способна его утешить. А облако в небе, «распластавшееся, как дракон», напоминает о темных силах, «духах воздуха», во власти которых находится человек, и о необходимости постоянной духовной брани.

В то же время, тема «материнского языка», заявленная в тексте, проясняет принципы работы поэта с французским подстрочником. Странник совершает не только экзистенциальное путешествие, «странствие духа» [Зобнин] и странствие жизни, но и путешествие внутри культурных кодов, языковых систем. Мир природы, открываемый даосской поэтикой китайских классических поэтов, на время дает отдохновение и иллюзию счастья, однако путь героя и читателя сборника «Фарфоровый павильон» выстраивается как путь возвращения к «материнскому языку». Имплицитно заявленная тема русской речи обозначает круг возвращения от «чужого» и «вселенского» к «родному», когда пройденная дорога обогащает автора, героя и читателя неоценимым культурным и духовным опытом, делая «своим» весь мир, отраженный в поэтической речи.

Культурный и экзистенциальный планы переплетаются, поскольку философия возвращения у Гумилева тесно связана с идеей смерти, возвращения на сакральную прародину человечества. Так, в стихотворении «Возвращение» (1912), в котором Гумилев также обращается к китайской тематике, по всей видимости, обыгрывается известное китайское выражение «归西» («гуй си») («возвратиться на запад»), то есть «умереть». В мифологии китайцев смерть человека мыслилась как возвращение на древнюю прародину, и именно этот смысловой комплекс был использован Гумилевым и парадоксально переосмыслен: если человек Востока после смерти обретает мистическую «прародину» на Западе, то человек Запада (лирический герой стихотворения) должен «вернуться» на Восток.

Таким образом, в «Фарфоровом павильоне» Гумилев, совершенствуя модернистские способы обработки культурного материала, создает гармоничный мир, находящийся за границами реальности и жизни; в этом мире его лирический герой на время обретает

отдохновение от вечных скитаний. Языки трех культур – китайской, французской и русской – сливаются воедино под знаком общего семантического стержня, основанного на религиозно-философских воззрениях Гумилева.

Список литературы:

1. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
2. Гумилев Н. С. Сочинения: В 3 т. – М.: Художественная литература, 1991.
3. Медведева Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции: Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2008. – Вып. 1. – С. 53–72.
4. Васильев Л. С. История религий Востока. – М.: КДУ, 2006. – 704 с.
5. Раскина Е. Ю. Геоософские аспекты творчества Н. С. Гумилева. – М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2009. – 224 с.
6. Зобнин Ю. В. Странник духа: О судьбе и творчестве Н. С. Гумилева // Н. С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 5 – 52.