

УДК 81' 25, 81'42

**Е. С. УСТИНОВА
ВАН ЦЗИНЬЛИН**

ДРЕВНЯЯ КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА: ОБЯЗАТЕЛЬСТВА И МЕРА СВОБОДЫ ПЕРЕВОДЧИКА

Цель статьи – обосновать наш подход к переводу древней китайской поэзии как один из возможных. Объект исследования – поэзия эпохи Сун в сопоставлении с поэзией эпохи Тан. Предмет исследования – обязательства и мера свободы переводчика в рамках описываемого подхода. Новизна статьи состоит в обосновании различий между неявной эквивалентностью и выходом за ее пределы (допустимым и недопустимым) при переводе древней китайской поэзии.

Ключевые слова: перевод китайской поэзии, Тан, Сун, рифма, ритм, эквивалентность.

**E. S. USTINOVA
WANG JINLING**

TRANSLATING ANCIENT CHINESE POETRY: THE COMMITMENTS AND FREEDOM OF A TRANSLATOR

The paper attempts to provide a rationale for our approach to translating ancient Chinese poetry. The object of research is the poetry of Song Dynasty compared to that of Tang Dynasty. The focus of the research is the balance between the commitments and the freedom of a translator. The originality of the paper consists in showing the difference between latent equivalence and transgressing the boundaries of equivalence in a permissible or inexcusable manner when translating ancient Chinese poetry

Keywords: translation of Chinese poetry, Tang, Song, rhyme, rhythm, equivalence.

Введение. В 2020 году был опубликован труд китайско-российского научного коллектива «Китайская поэзия эпохи Тан: голос гармонии» [2], где, наряду со сведениями об эпохе, о каждом поэте, об истории создания стихотворения, давался перевод древней поэзии на современный китайский язык, подстрочный и построчный переводы на русский язык, а также литературный перевод, сопровождающийся методической разработкой к анализу каждого произведения. В начале 2023 года было решено продолжить проект книгой переводов избранной поэзии эпохи Сун.

Увы, нет больше с нами Якова Моисеевича Колкера, выполнившего литературный перевод танской поэзии, но его завет продолжить задуманное должен быть исполнен. В связи с этим авторы статьи стремятся доказать, что поэзия эпохи Сун, при всем ее отличии от танской поэзии, из которой она выросла и чьи традиции легли в основу сунских инноваций, может переводиться на основе тех же требований к переводу, в основе своей восходящих к подходу В. М. Алексева.

Разнообразие подходов к переводу древней китайской поэзии.

Суть разных подходов к переводу поэзии вообще и особенно древней китайской поэзии состоит в том, какие характеристики стиха необходимо сохранить, чем можно пожертвовать и как переводчик старается компенсировать потери, если считает компенсацию обязательной.

Один из подходов – максимальная смысловая приближенность к оригиналу без соблюдения длины строки и рифм. Так нередко переводят китайские стихи на английский язык – см., например, антологию классической китайской поэзии эпох Тан и Сун, собранную и переведенную Рэдом Пайном, с его же предисловием – “Poems of the Masters” [9]. Такой перевод ценен сохранением голоса поэта, его культурной картины мира. Переводчик пытается быть как можно точнее. Однако английский текст производит, скорее, впечатление добросовестного построчного, нежели литературного перевода. Приведем в переводе Р. Пайна известное стихотворение Ли Бая «Сижу одиноко на горе Цзинтин»:

众鸟高飞尽，	Flocks of birds disappear in the distance
孤云独去闲。	lone clouds wander away
相看两不厌，	who never tires of my company
只有敬亭山。	only Chingting Mountain [9, с. 17].

Сюй Лихун и Т. А. Казакова сопоставляют три перевода стихотворения Ли Бая «Глядя на водопад в горах Лушань», что помогает установить систему ценностей для каждого переводчика.

Оригинал стихотворения и его подстрочный перевод:

Rì zhào xiāng lú shēng zǐ yān,
日照香炉生紫烟，
yáo kàn pù bù guà qián chuān.
遥看瀑布挂前川。
Fēi liú zhí xià sān qiān chǐ,
飞流直下三千尺，
yí shì Yín hé luò jiǔ tiān.
疑是银河落九天。

цит. по: [7, с. 483]

Под лучами солнца вершина горы как курильница,
из которой идет фиолетовый дым,
Глядишь издалека – видишь, как на склоне горы белая полоса повисла,
С высоты трех тысяч чи водопад падает вниз,
Кажется, что Млечный Путь с девятого неба устремился к земле

[7, с.484].

Приводим первые два из трех переводов, упомянутых в этой статье.

За сизой дымкою вдали горит закат,
Гляжу на горные хребты, на водопад.
Летит он с облачных высот сквозь горный лес –
И кажется: то Млечный Путь упал с небес.

(А.И. Гитович. Цит. по: [7, 484]).

Переводчик соблюдает русскую силлабо-тонику (шестистопный ямб). Количество слов в строке не соответствует оригиналу. Рисунок рифм изменен с модели а-а-в-а на парные рифмы.

Над Жаровнею курится сизый дым,
Водопад висит белесой полосой,
Словно пал он с бесконечной высоты
Серебристою Небесною рекой.

(С.А.Торопцев. Цит. по: [7, с.484])

Здесь также перевод силлабо-тонический, но не ямб, а хорей. Рифма перекрестная, что также не соответствует оригиналу. Количество слов соотносится не с количеством иероглифов в оригинале, а с ритмикой шестистопного хоря.

Таким образом, в переводах А. И. Гитовича и С. А. Торопцева мы видим иной подход: в плане содержания – бережное отношение к голосу поэта, к его образной системе, а в плане формы – соответствие отечественной эстетике стиха, с его ритмикой и системой рифм.

И приводим перевод, соответствующий еще одному подходу.

Дым из курильницы не вверх, а вниз:
Фиолетовый водопад меж горой и рекой повис,
С высоты тысячи метров падает в реку.
Кажется, Млечный Путь зацепился за горный карниз.

(Я.М. Колкер [2, с. 170]).

В этом переводе стих тонический, но не силлабо-тонический. Соблюден рисунок рифм. Соблюдено количество слов. В. М. Алексеев говорил о соблюдении количества *значащих* слов (цит. по: [3]), или *полноценных* слов (цит. по: [5]). Но подразумевал ли он под значащими только *знаменательные* слова? Поскольку служебные слова также значимы (обладают семантикой), Я. М. Колкер в переводах поэзии Тан, стараясь, насколько возможно, следовать школе В. М. Алексеева, неукоснительно придерживался принципа: каждому китайскому иероглифу в строке соответствует одно слово, где слово – это единица предложения, ограниченная пробелами, то есть даже не образующие слог предлоги – это тоже слова.

В. М. Алексеев, тщательно воссоздавая ритм оригинала, не пользовался рифмой. Его ученик Ю. К. Шуцкий прибегал к рифме, отказавшись только от неукоснительного следования порядку расположения рифм в китайском подлиннике [5]. Мы же придерживаемся переводческих принципов Я. М. Колкера и стремимся сохранять рисунок рифм оригинала, отказавшись при этом от силлабо-тонического перевода в пользу тонического стиха, близкого к дольнику, а также стараемся соблюдать цезуру в середине строки, хотя с учетом разной длины слов русского языка место цезуры не может соблюдаться с четкостью оригинала.

Конечно, силлабо-тонический стих звучит музыкальнее для русского уха, чем тонический, но зато соблюдение рифмы и цезуры в подходе Я. М. Колкера помогает приблизиться к звучанию оригинала. Кроме того, если есть возможность добавить стиху музыкальности за счет большей силлабической упорядоченности или внутренней рифмы, этим надо воспользоваться, как это делает Я. М. Колкер в переводе стихотворения Хань Юя «Поздняя весна» (Тан):

Поздняя весна

Хань Юй

Травы знают, деревья знают, – скоро весна уйдет.
Цветы выясняют, кто красивей, – судить зовут небосвод.
Только пушистая *ива* застенчива и не *спесива*
И отражается снегом в темной пучине вод.

[2, с. 273].

К внутренней рифме прибегли и мы, как показано в следующем отрывке из стихотворения Ван Аньши «登临送目 – Поднимаясь на возвышенность, всматриваясь в далекую воду» (Сун):

Оригинал

叹门外楼头，悲恨相续。
千古凭高对此，谩嗟荣
辱。

Построчный перевод (Ван Цзиньлин):

... Эти развратные чиновники закончили карьеру со-
жалением и раскаянием, на свою беду.
Стоя здесь, поколения вздыхали о том, как алчность
ведет к бесчестию и стыду. ...

Литературный перевод (Е. С. Устиновой):

... Сколько чиновников жили бесчестно, не ведая в жизни *стыда!*
Взлёты, паденья, удач и невзгод *череда*... Столетия текут, как *вода*.

Каждый подход к переводу, как мы полагаем, имеет равные права на за-
мещение оригинала для иноязычных читателей, – при условии, что перевод-
чики воссоздают (с неизбежными потерями) образную систему, концепто-
сферу и тон оригинала.

Особенности формы в поэзии Сун по сравнению с традиционными поэтическими формами эпохи Тан.

Поэзия эпохи Сун, с одной стороны, продолжает танские традиции (о
чем свидетельствует антология “Poems of the Masters” [9], а с другой сторо-
ны, отличается от танской поэзии, где преобладают цзюэцзюй (четверости-
шия, или так называемые «оборванные строки») и люйши (восьмистишия).
Для сунских стихотворений типичны, во-первых, *большая длина*, во-вторых,
вариативность длины строк в пределах одного стихотворения, и в-третьих,
непредсказуемый рисунок рифм (так, нередко, имеется одна сквозная рифма,
повторяющаяся в каждой или почти каждой строке).

Поэзия Цы, зародившаяся в эпоху Тан, особенно расцвела в эпоху Сун.
Предполагалось, что она *сочинялась на уже готовые типы мелодий*, поэтому
существует *множество моделей стихосложения*, как бы воспроизводящих
мелодию, на которую положен стих. Но это не значит, что главное в поэзии
Сун – ее музыкальность. Сопоставляя поэзию Тан и Сун, Е.А. Серебряков
цитирует китайского литературоведа Мяо Юэ: «Достоинство танских стихов
в индивидуальной манере, в благозвучии и изяществе, потому они безупреч-
ны и утонченны, в них ценятся сдержанность и неуловимость в передаче ху-
дожественной мысли. В сунских стихах предпочтение отдается мысли, идее
произведения, потому они написаны точно и умело, в них ценятся глубокое
раскрытие темы и смысловые аналогии» (цит.по: [6]).

Приводим первую строфу стихотворения Фань Чжунъяня «Воспомина-
ние о прошлом» по модели «Су Му Чже».

sū mù zhē huái jiù

苏幕遮·怀旧

bì yún tiān, huáng yè dì,

碧云天，黄叶地，

qiū sè lián bō, bō shàng hán yān cuì。

秋色连波，波上寒烟翠。

shān yìng xié yáng tiān jiē shuǐ,

山映斜阳天接水，
fāng cǎo wú qíng, gèng zài xié yáng wài。
芳草无情，更在斜阳外。

Вторая строфа по количеству слов в каждой строке строго повторяет первую, а рифма во всех восьми строках – сквозная (хотя для русского читателя окончания dì - suì - shuǐ - wài ” не звучат как рифмующиеся).

Желтый ковёр листвы, облаков бирюзовый строй,
В дымке осенней лижет краски листьев волна за волной.
Горы окрасил закат, небо слито с водой.
Трава уходит за горизонт, я один со своею бедой.

(перевод Я. М. Колкера и Е. С. Устиновой).

Эквивалентность и выход за ее пределы

Эквивалентность трактуется нами как *текстуальная адекватность*, создающая впечатление, максимально приближенное к восприятию оригинала. Я. М. Колкер говорил о трех возможных оппозициях

1. *Эквивалентность явная и неявная.*
2. *Эквивалентность и выход за ее пределы.*
3. *Выход за пределы эквивалентности как допустимая (а подчас и необходимая) стратегия и как непозволительная вольность, искажающая замысел поэта [4, с. 79].*

Явная эквивалентность не исключает вариативности. Так, в стихотворении Ли Бая водопад низвергается «с высоты трех тысяч чи». Я. М. Колкер дает приблизительный аналог – «с высоты тысячи метров», а два других переводчика используют гиперболу, согласующуюся с образом Млечного пути: «с облачных высот» (А. И. Гитович), «с бесконечной высоты» (С. А. Торопцев). Впрочем, образ оригинала (三千尺) также гиперболичен, ибо водопады в горах Лушань не превышают высоты двухсот метров.

Неявной можно считать эквивалентность при *передаче значимой семы другим лексическим носителем, нередко – иной частью речи*, а возможно, и в другой строке. Так, в приведенных выше строках из сунского стихотворения Ван Аньши иероглифы 千古 («тысяча прошедших лет, издавна, с незапамятных времен») переданы в построчном переводе емким словом «поколения», а в литературном переводе – словом «столетья». А иероглифы 荣辱 (честь и бесчестие) в литературном переводе переданы более развернуто (*Взлёты, паденья, удач и невзгод чередой*), и здесь сам ритм помогает передать извечную ненадежность благополучия карьеристов: так было, есть и будет! Важна аналогичность производимого впечатления.

С нашей точки зрения, недопустим только последний случай – искажение замысла автора. Поэтому попытаемся обосновать допустимость выхода за пределы эквивалентности.

Приводим построчный и литературный перевод строфы стихотворения Янь Цзидао (Сун) о безжалостном восточном ветре, уничтожающем проявление весны – лепестки деревьев в цвету. (Модель «Mu lan hua = «Цветы магнолии»). В нем 8 строк, но, в отличие от модели «Su tu zhe», все строки состоят из семи иероглифов. А схема рифм напоминает четверостишия-цзюэцзюй: “a-a-b-a – a-a-c-a”.

Проблема для переводчика состояла в том, что стихотворение может показаться европейскому читателю чересчур сентиментальным, что видно из построчного перевода первой строфы:

Восточный ветер снова подул, холодный и бессердечный,
Рассыпал повсюду розовые и красные лепестки нежные.
Зеленые занавески висят донизу, не закрывают грусть,
Как в прошлом году, уныние стало бесконечным.

(пер. Ван Цзиньлин)

Поэтому в переводе первой строфы литературного перевода был допущен *преднамеренный выход за пределы эквивалентности*, – добавление слегка ироничной фразы, в которой поэт как бы извиняется за излишнюю чувствительность:

Восточный ветер холодом дышит, губит весенний цвет.
Кружат бело-розовые лепестки – от вихря защиты нет.
Опущена плотная штора, но дом мой уныл.
Кто оплачет хрупкую прелесть весны? – *Только поэт.*

(пер. Е. С. Устиновой)

Правомерность таких добавлений, вероятно, спорна. Однако тон стиха, «голос» поэта не искажается. Кроме того, оправданием некоторой вольности перевода может быть принципиальная невозможность передать при переводе весь подтекст «неслышимых значений китайских иероглифов слышимыми русскими словами» [1, с. 101], учитывая компактность древней китайской поэзии с ее многочисленными культурными ассоциациями и обертонами.

И, наконец, вернемся к еще одному переводу стихотворения Ли Бая о водопаде в горах Лушань, выполненному К. Исмаевым.

Вот сумерки. Внизу, под мной —
Мазок заката.
И горы синею стеной
В крупинках злата.
Скала желает отдохнуть
– В туман рядится.
И водопад, как Млечный Путь.
И в небе птица.

(цит.по: [7, с.284]).

Переводчик разделил четверостишие на 8 строк, чтобы подчеркнуть наличие дополнительных рифм, но не внутрискрочных, а перекрестных. Это сделано во имя эстетического эффекта, что потребовало ряда деталей, отсутствующих в оригинале, причем некоторые добавления сделаны явно ради рифмы. (При этом эстетическому эффекту мешает «спотыкающееся» сочетание «под мной»). Усиливая эстетическую функцию поэтики, К. Исмаев не соблюдает приоритета *поэтической функции* в трактовке Р. Якобсона [8], отвечающей за единство формы и содержания, ибо искажается замысел поэта. Дело даже не в добавлениях. Концептуальная ошибка переводчика – *неверная художественная перспектива*. В переводе К. Исмаева образ водопада появляется как *одна из деталей* пейзажа. Он изображен вдали, «мелким планом», поскольку сопряжены два образа, контрастные по размеру, но объединенные пространственной перспективой: водопад – и в небе птица, в то время как в

оригинале и других переводах водопад – организующий центр стиха. Полагаем, что это случай *неправомерного* выхода за пределы эквивалентности. Это, скорее, не перевод, хотя звучит красиво (кроме упомянутого «под мной»), а собственное стихотворение, навеянное впечатлением от произведения Ли Бая.

Выводы. В различных подходах к переводу древней китайской поэзии не совпадают приоритеты, связанные с формой. Что важнее: верность количеству слов в строке (и являются ли словами служебные лексические единицы?) или музыкальность, которую обеспечивает силлабо-тонический перевод? Соблюдение рисунка рифм оригинала или предпочтение способов рифмовки, принятых в поэтической традиции языка перевода? Или лучше вообще отказаться от рифм во имя большей верности смыслу оригинала? Сохранять ли в переводе единицы длины, принятые в китайской культуре, или применять доместикацию? Возможны разные решения, но, определив для себя приоритеты, переводчик обязан последовательно их придерживаться.

Для Я. М. Колкера, чьему поэтическому кредо мы следуем, основные обязательства переводчика китайской поэзии в плане содержания – сохранение того, что Яков Моисеевич называл «голосом поэта», то есть верность тону, поэтическому намерению и образной системе, его выражающей. А в плане формы – соблюдение структуры строфы, системы рифм, сохранение цезуры внутри строки (хотя с учетом варьирования длины русских слов внутрисклонная пауза может смещаться). Словами, количество которых должно соответствовать количеству иероглифов в строке, мы считаем *любые* лексические единицы, оформленные пробелами, поскольку и служебные слова обладают семантикой.

Древняя китайская поэзия, где каждый иероглиф был словом, обладает компактностью и огромной смысловой емкостью, ибо включает множество ассоциаций, подчас ускользающих от переводчика. Поэтому смысловые потери неизбежны. Но важно, чтобы передавались образы и детали, составляющие *основу концептосферы* стихотворения. Добавления возможны, если они не нарушают концептуальную структуру стихотворения и не искажают «голос» поэта, его видение мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Ичань. Идеи академика В.М. Алексеева о трёхъярусном переводе китайской классики на примере «Лунь юй» / Ичань, Ван // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Лингвистика. 2019, № 2. – С. 99-107.
2. Ван, Цзиньлин. Китайская поэзия эпохи Тан: голос гармонии / Ц. Ван, Я. М. Колкер, Е. С. Устинова, Н. Шань, Е. Л. Марьяновская. М.: Современные информационные системы, 2020. – 343 с.
3. Дерепина, Д. А. Танские стихотворения в переводах академика В. М. Алексеева / Д. А. Дерепина // Иностранная литература, № 5, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2006/5/tanskie-stihotvoreniya-v-perevodah-akademika-v-m-alekseeva.html>. – Дата доступа: 05.06.2024.
4. Колкер, Я. М. О границах «естественной» эквивалентности и допустимости их нарушения в художественном переводе / Я. М. Колкер, Е. С. Устинова // Иностранные языки в высшей школе, 4(63), 2022. – С.74-83.
5. Меньшиков, Л. Н. Ю. К. Шуцкий – поэт и переводчик классической китайской поэзии / Л. Н. Меньшиков // Антология китайской лирики (VII-IX вв.). В переводах

- Ю. К. Шуцкого под ред. В. М. Алексеева. СПб. : Петербургское востоковедение, 2000. – 256 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pvost.org/material/articles/pages/poez.html>. – Дата доступа: 01.06.2024.
6. *Серебряков, Е. А.* Восхождение к духовности и красоте / Е. А. Серебряков // *Облачная обитель. Поэзия эпохи Сун.* – СПб., 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pvost.org/material/transls/pages/song/ser_pred.html. – Дата доступа: 10.06.2024.
7. *Сюй, Лихун.* Особенности перевода китайской классической поэзии / Л. Сюй, Т. А. Казакова // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2019, 16 (3). – С. 480–500.
8. *Якобсон, Р. О.* Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // *Структурализм: "за" и "против"*. – М. : Прогресс, 1975. – С.193–230.
9. *Pine, R.* Poems of the Masters. China's Classic Anthology of Tang and Sung Dynasty Verse / R. Pine. Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 2003. – 474 p. = Пайн, Р. Стихи мастеров. Антология классической китайской поэзии династий Тан и Сун. / Р. Пайн. – Порт Таунсенд, штат Вашингтон : Коппер Каньон Пресс, 2003. – 474 с.

Информация об авторах:

Устинова Елена Сергеевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института иностранных языков Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань, Российская Федерация.

Ван Цзиньлин – доктор филологических наук, профессор, директор Института иностранных языков Чанчуньского университета, член Союза российских писателей (перевод), г. Чанчунь, Китайская Народная Республика.