

ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

УДК 81'25

Сюй Лихун

Хэйлунцзянский университет,
Китайская Народная Республика, 150080, Харбин, ул. Сюефулу, 74
2011059@hlju.edu.cn

Казакова Тамара Анатольевна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
t.kazakova@spbu.ru

Особенности перевода китайской классической поэзии*

Для цитирования: Сюй Лихун, Казакова Т. А. Особенности перевода китайской классической поэзии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2019, 16 (3): 480–500. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.309>

Статья посвящена анализу межъязыковых и межкультурных осложнений при переводе китайской классической поэзии на примере сопоставления русских переводов стихотворения Ли Бо «Смотрю на водопад в горах Лушань». Предметом комплексного анализа являются структурно-типологические и образно-когнитивные свойства китайского оригинала, включая ритм, метр, рифму, семантику и прагматику, стилистические приемы и другие характеристики, во взаимосвязи с китайской культурой и в аспекте возможностей их передачи на русский язык и восприятия в пространстве русской культуры. Материалом для сопоставления послужили три наиболее известных русских версии этого стихотворения — переводы А. Гитовича, С. Торопцева и К. Исмаева. В основу сопоставительного анализа положены следующие инструменты: выявление фоносемантических стратегий в поэтическом переводе (с использованием модели Ю. А. Сорокина), реконструкция поэтических реалий в свете семиопсихологического подхода к языковому знаку с учетом уровней поэтического контекста, определение степени воспроизводимости культурных констант и их ассоциативного потенциала в исходной и целевой культурах. В качестве одной из главных трудностей стихотворного

*Данная работа выполнена в рамках научно-исследовательских программ WY2017021 (социально-экономического развития — в области иностранных языков), KYR17017 (центра передовых инновационных языковых технологий ПЛУ) и UNPYCT-2016170 (подготовки перспективных молодых ученых), поддерживаемых руководством провинции Хэйлунцзян, КНР.

перевода, призванного развивать и обогащать языковые, литературные и культурные процессы, рассматривается реконструкция исходной символики, присущей китайскому классическому стиху, в том числе с помощью переводческого (просветительского) комментария. Оригинальное стихотворение Ли Бо, созданное в эпоху династии Тан, содержит предельное количество ассоциативных рядов, сопровождающих едва ли не каждое слово этого краткого четверостишия, включая исторические, географические, эстетические и религиозные коннотации, не всегда близких даже современному китайскому читателю, тем более далеких от современного русского читателя. В трех анализируемых русских переводах «Водопада Лушань» отчетливо прослеживаются различные переводческие установки, в результате действия которых принимаются разные решения, в зависимости от которых меняется объем информации, получаемый целевой аудиторией.

Ключевые слова: воспроизводимость, коннотация, уровни контекста, поэтическая реальность, культурные константы.

Введение

Проблема перевода поэзии остается актуальной для диалога культур вне зависимости от времени, страны и переводческих принципов. В последнее время особое значение приобрело сближение и сопоставление таких далеких друг от друга поэтических традиций, как европейская и восточная, в работах по теории перевода [黄忠廉. 变译理论. 北京 2002]. В отличие от прозы, свойства классической китайской поэзии, особенности стихотворной техники и преемственность поэтических архетипов сравнительно редко становились предметом сопоставительного исследования, в частности, с русскоязычной культурой [Жуковец 2016; Кравцова 1994; Сорокин 2003; Торопцев 2007, 2009; 高玉海 2015]. Мы надеемся внести новые данные в изучение этого предмета, предприняв комплексный семиопсихологический анализ одного из самых знаменитых стихотворений китайского поэта Ли Бо (701–762).

Ли Бо (кит. 李白; 李太白), один из «бессмертных гениев поэзии» в истории китайской литературы, чье творчество относится к далекой эпохе династии Тан, по праву занимает место среди величайших поэтов мира [Сисаури 2015; Торопцев 2007, 2009; Федоренко 1973; Фишман 1958; Эйдлин 1962; 高文 1993]. Его стихи, исполненные лиричности, чистоты и легкости, несмотря на изощренную композиционно-строфическую форму и сложный, насыщенный ассоциациями и аллюзиями язык, читают по сей день. В его творчестве можно встретить конвергенцию таких стилистических приемов, как гиперболо, олицетворение, метафора, аллюзия и других, что позволяет ему в емкой и содержательной форме воссоздать красоту мира, выстроить многоуровневый поэтический контекст и выразить тончайшие оттенки настроения, сохраняя при этом преемственность поэтической традиции. Известный китаист, переводчик и исследователь творчества Ли Бо С. А. Торопцев дает масштабную характеристику его как творческой личности:

Ли Бо — демиург, творец миров. Внутри себя он создает сферу, объединяющую время и пространство в такую цельность, где время и пространство не существуют каждое само по себе, как отдельные сущности, где нет событий и фактов, раз и навсегда зафиксированных, предметов, жестко привязанных к определенной точке пространства и времени, а все они свободно парят в беспредельности, существуя лишь как

особый язык поэта, призванный объяснить слушателю/читателю сокрытую до времени от него душу автора [Торопцев 2004: 215].

Составители «Истории китайской литературы», изданной Институтом литературы Китайской академии наук, отмечают, что «содержание стихов Ли Бо, пожалуй, отразило все стороны жизни китайского общества, с какими могли сталкиваться мыслящие люди того времени»¹ [中国文学史 1962: 386]. Ученик академика В. М. Алексеева, известный синолог и переводчик Л. З. Эйдлин, писал о поэте, что «в огромном и ярком потоке поэзии гениальный китаец выразил все бесконечное богатство народного духа» [Эйдлин 1962: 255–257]. Его стихи читают и ценят не только в Китае, но и во многих странах мира. Зарубежные литературоведы и переводчики доносят стихи Ли Бо до своих народов — через переводы на разные языки. В европейской культурной истории начала XX в. важную роль сыграли переводы его поэзии на английский и на немецкий языки [崔阳阳 2011]. Русскому читателю творчество Ли Бо также открылось через переводы в XX в. Мы выбрали для сопоставительного анализа три русских версии стихотворения Ли Бо «Смотрю на водопад в горах Лушань» как характерные для разных подходов к переводу китайской классической поэзии: разные переводческие установки отличают поэта и переводчика А. Гитовича, филолога-китаиста С. Торопцева и писателя-путешественника К. Исмаева. Рассматривая и сравнивая эти версии, можно проследить изменение формы, словесного состава и образной символики в процессе перевода и определить, что сохраняется и что теряется в русских текстах по сравнению с языковой, поэтической и культурной спецификой китайского оригинала.

Поэтический контекст и поэтическая реальность

Давая определение переводу, Л. С. Бархударов особенно подчеркнул «сохранение неизменного плана содержания» [Бархударов 2013: 11]. Однако сам по себе план содержания, в частности в поэтическом тексте, выходит за пределы стереотипных языковых значений, что требует обращения к внеязыковым факторам, например таким, как культурный контекст, идиостиль, психосемиотические особенности восприятия текста в разных культурах и т. п. В связи с переводом древней и средневековой классической китайской поэзии Ю. А. Сорокин отмечает распространенное «стремление упростить поэтическую ситуацию (редуцировать поэтические смыслы) и предлагать такое ее развитие, какое не предусмотрено оригиналом» [Сорокин 2003: 117–118]. Под поэтической ситуацией, в сущности, понимается способ выражения, благодаря которому происходит наращивание смысла, выход за пределы стереотипных значений, иными словами, превращение языковых единиц в поэтические знаки, т. е., в терминах Ю. М. Лотмана, «особая информационная насыщенность поэзии» [Лотман 1970: 118], которую обуславливает «возникновение новых, до него не существовавших рядов семантических отождествлений и противопоставлений» [Лотман 1970: 241]. Такие способы выражения, или ситуации, в значительной мере «обусловлены строем языка, культурной традицией, личными предпочтениями автора и опытом читателя» [Казакова 2006: 123]. В совокупности

¹ Цитата приведена в переводе на русский язык Сюй Лихун.

они создают то, что можно условно назвать поэтическим контекстом, обеспечивающим взаимодействие автора, текста и читателя.

При переводе поэтический контекст осложняется межъязыковой, межкультурной и межличностной асимметрией, особенно в случае большого расстояния между языками, культурами и «креативными возможностями переводчика» [Сорокин 2003: 116]. Возможно, самое трудное в переводе — это отождествление единиц исходного поэтического контекста. Оно не сводится к распознаванию обычных реалий, т.е. уникальных объектов и явлений, составляющих неотъемлемую часть материальной и духовной культуры народа, нашедших отражение в языковых знаках и не имеющих соответствия в иноязычной культуре. В условиях перевода поэзии можно говорить об ином виде уникальных знаков — о поэтических реалиях, т.е. о наполнении языковых единиц экспрессивно-эстетическими и эмоционально-оценочными коннотациями, восходящими к поэтическим архетипам и обусловленными культурными константами. При переводе древнекитайской поэзии становится крайне важно распознавать такие реалии — реконструировать единство языкового знака и поэтического смысла, чтобы полноценно передать эти коннотации и тем самым воссоздать хотя бы отчасти столь отдаленный во времени и пространстве поэтический контекст, составляющий важную часть культурной традиции Китая.

Материал исследования

Обратимся к исследованию разных версий перевода на русский язык стихотворения Ли Бо «Смотрю на водопад в горах Лушань», небольшого четверостишия, в котором сосредоточены традиционная композиционно-фоническая форма, тщательно подобранные языковые единицы и насыщенные огромной ассоциативной мощностью поэтические реалии. Каждый из этих аспектов оригинального стихотворения значительно трансформирован в переводах на русский язык, и нам предстоит определить масштаб и последствия этих трансформаций.

Исходный текст:

《望庐山瀑布》	
日照香炉生紫烟，	rì zhào xiāng lú shēng zǐ yān,
遥看瀑布挂前川。	yáo kān pù bù guà qián chuān.
飞流直下三千尺，	fēi liú zhí xià sān qiān chǐ,
疑是银河落九天。	yí shì yín hé luò jiǔ tiān
[陈伯海 1995: 696]	

(в кириллической транскрипции Сюй Лихун):

Ван Лушань пубу
Жи чжао сян лу шэн цзы янь,
Яо кань пу бу гуа цянь чуань.
Фэй лю чжи ся сан цянь чи,
И ши инь хэ ло цзю тянь.

Русские переводы:

А. Гитович
**«Смотрю на водопад
в горах Лушань»**

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.
[Ли Бо 1957: 33]

С. Торопцев
**«Смотрю на водопад
в горах Лушань»**

Над Жаровнею курится сизый дым,
Водопад висит белесой полосой,
Словно пал он с бесконечной высоты
Серебристою Небесною рекой.
[Китайский поэт 2011: 19]

К. Исмаев
«Водопад в горах Лушань»

Вот сумерки.
Внизу, под мной —
Мазок заката.
И горы синюю стеной
В крупинках злата.
Скала жаждет отдохнуть —
В туман рядится.
И водопад, как Млечный
Путь.
И в небе птица.
[Исмаев 2015: 30]

Подстрочный перевод на русский язык:

«Глядя на водопад в горах Лушань»

Под лучами солнца вершина горы как курильница, из которой идет фиолетовый дым,
Глядишь издалека — видишь, как на склоне горы белая полоса повисла,
С высоты три тысячи чи водопад падает вниз,
Кажется, что Млечный Путь с девятого неба устремился к земле.
[王金玲 2017: 103]

Выбор данных русских переводов обусловлен прежде всего тем, что в них отражается как разный уровень профессионализма переводчиков, так и разница переводческих установок. Переводы стихов Ли Бо А. Гитовича, профессионального поэта-переводчика, весьма популярны и высоко оцениваются коллегами по уровню поэтического мастерства как талантливые [Сорокин 2003: 102], поэтому данный перевод «Водопада Лушань» был выбран в качестве креативного образца, не свободного, однако, от некоторых минусов в передаче поэтических реалий. Перевод С. Торопцева, исследователя-синолога, автора ряда книг и статей о жизни и творчестве Ли Бо, представляет иную переводческую парадигму — направленность не столько на поэтическую форму, сколько на содержательные аспекты текста, когда важную функцию выполняют переводческие комментарии и примечания, расширяющие кругозор читателя, но при этом выходящие за пределы текста, что усложняет непосредственное восприятие, а следовательно, обедняет эмоционально-экспрессивный аспект поэтического контекста. В этом переводе, с нашей точки зрения, проявляется научно-исследовательский подход, но с сохранением стихотворного характера текста. Перевод К. Исмаева, современного писателя и путешественника, можно отнести к категории вольных переводов: в сущности, он в известной степени близок к тому, что именуют «пересказом» или «стихотворением по мотивам», но представлен (опубликован) как перевод китайского подлинника Ли Бо, хотя по уровню владения языком оригинала К. Исмаев значительно уступает двум другим переводчикам и явно опирается на подстрочник. Этот перевод привлек наше внимание тем, что при внешних признаках ин-

варианта в нем практически полностью исключены оригинальные поэтические реалии и заменены иными способами выражения и образами.

В целом все три версии, а также подстрочный перевод позволяют наблюдать ряд закономерностей, характерных для трансформации формы и содержания поэтического текста при передаче образца китайского классической поэзии для русскоязычной культуры. Расхождение между всеми сопоставляемыми текстами настолько велико, что сказывается на восприятии основных смысловых свойств стихотворения. Рассмотрим такие материальные носители этих свойств, как тонально-ритмические и звуковые единицы исходного текста, и определим их возможную роль в построении воспроизводимого смысла; далее обратимся к выбору лексических и грамматических единиц и их значения в построении предметно-логического содержания; наконец, затронем уровень образно-символических единиц и их значения для восприятия и интерпретации стихотворения Ли Бо в разных переводах.

Фоносемантические преобразования

Данное стихотворение является классическим образцом семисложных (семисловных) четверостиший, характерных для традиционной китайской поэзии и унаследованных из древних канонов. Особая сложность для перевода заключается в мелодической тонике китайского языка и ее использование в традиционной поэзии. Ниже приводится тонально-ритмическая схема оригинального текста:

○ (ровный тон; первый и второй тоны: ā, á, ǎ, ò, è, é, ī, í, ū, ú, ǔ, ǘ); ● (косой тон; третий и четвертый тоны: ǎ, à, ǒ, ó, ǝ, è, ê, ĭ, ì, ǚ, ù, ǚ, ù, ü)

● ● ○ ○ ○ ● ● ,
○ ○ ● ● ● ○ ○ .
○ ○ ● ● ○ ○ ● ,
● ● ○ ○ ● ● ○ .

В китайском оригинале каждый иероглиф соответствует одному слогу (слову). В каждом предложении-строке семь иероглифов. В оригинальном стихотворении соблюдается строгий принцип ритма, основанного на чередовании тонов: ровные и косые тоны в одной строке чередуются; ровные и косые тоны задающей строки (первой или третьей строки) и отвечающей строки (второй или четвертой строки) в паре противоположны. Первый и второй тоны являются ровными, а третий и четвертый — косыми тонами. По ритму данное стихотворение относится к косому тону первой группы семисложных стихов [王力 1962: 11, 29]. Надо отметить, что во второй строчке 看 можно произносить как *kān*, а можно как *kàn*, т. е. можно воспринимать как ровный, так и косой тон. Иероглифы *zhí* и *yí* в третьей и четвертой строках можно отнести как к ровным, так и к косым тонам, что не противоречит вышеназванным принципам. Последние иероглифы первой и второй пары должны быть ровными и рифмоваться между собой (*chuān, tiān*).

Последние три иероглифа составляют тройственное единство: два ровных тона с одним косым тоном или два косых тона с одним ровным. Иными словами, возможно одно из следующих сочетаний: косой — косой — ровный, косой — ровный — ровный, ровный — косой — косой, ровный — ровный — косой. Если по-

следние три иероглифа строятся как косой — косой — ровный, то третий и четвертый иероглифы должны быть ровным тоном. Даже в таком коротком стихотворении, состоящем всего из четырех предложений и только из 28 иероглифов, нужно учесть много композиционно-фонических правил, чтобы отобразить величественную картину водопада в горах, что требует от поэта обширных знаний и опыта в управлении тонами. Это регламентированное традицией фоническое «тело» текста в современном восприятии окрашено временным расстоянием — и при этом сохраняет культурную узнаваемость, т. е. распознается как некий архетип идеального поэтического текста.

Особое очарование стихотворению Ли Бо придают регулярные звуковые повторы в сочетании со строго выверенным чередованием ровных и косых тонов, что делает стихи мелодичными и четкими. Именно классическая строгость и одновременно причудливость формы этого стихотворения в сочетании с многоплановостью простого, на первый взгляд, содержания привлекает внимание специалистов-литературоведов и представляет серьезный вызов для переводчиков из разных стран. При переводе этого стихотворения на иностранный язык приходится учитывать как лексико-стилистические, так и композиционно-фонические приемы создания поэтического текста — и особенно их сочетание. Учет этих особенностей китайского оригинала в сопоставлении с возможностями иностранного языка и поэтики определяет не только понимание текста иностранными исследователями и переводчиками, но и успех воссоздания исходного стихотворения на другом языке, в том числе с использованием иных фонетических средств, принятых в иностранных поэтических традициях. Следование такому принципу создает почву для передачи китайского стихотворения как уникального текста на другом языке и воспроизводимости его смысла в иноязычной культурной аудитории. Иными словами, задача вроде бы простая: воссоздать стихотворение в единстве его формы и содержания, перенеся его из VIII в XXI в., из традиционной китайской культуры — в современную русскую культуру. Какие же смысловые функции может выполнять фоническая форма и что происходит при ее неизбежном изменении в соответствии с нормами другого языка и иных оснований стихосложения?

Один из основателей русской поэтической традиции М. В. Ломоносов писал:

В российском языке, как кажется, частое повторение письмени «а» способствовать может к изображению великолетия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; ущание письмен е, и, ѣ, ю — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; чрез о, у, ы — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль [Ломоносов 1952: 98].

Интерес к смысловой и эмоциональной изобразительности звука (графемы) и ритма в русском языке и, соответственно, в русской поэтической традиции и стихотворном переводе проявляли в разное время самые разные исследователи. Рассматривая феномен звуко-символизма в тексте, С. В. Воронин, в частности, обращается к замечаниям филологов о возможной связи между звучанием и смыслом в поэзии: «Поэзия — не единственная область, где ощутим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной» [Воронин 2006: 119]. М. Л. Гаспаров подробно аргументирует

семантику русских метрических форм (размеров), исходя из того, что «семантические ореолы стихотворных размеров существуют, возникают, эволюционируют, взаимодействуют» [Гаспаров 2000: 16]; И. Н. Горелов экспериментально проверяет «возможную примарную мотивированность языкового знака», понимая под этим «свойство звукового комплекса моделировать какой-то признак означаемого», т. е. становиться носителем смысла [Горелов 2003: 40–43]; Т. А. Казакова отмечает необходимость учитывать в стихотворном переводе, что «ритмические образы, связанные с формой текста, влияют не только на эмоциональные, но и на когнитивные процессы его освоения» [Казакова 2006: 44–45]; Ю. А. Сорокин в работах, посвященных переводам китайской поэзии, как особо важную выделяет «фоносемантическую мощность» поэтической речи, «ее аллитерационно-ассонансную аранжировку, ее вокоидно-контонидную и анаграмматическую пульсацию» [Сорокин 2003: 67–68]. Однако констатируя определенную зависимость между фоникой и семантикой, большинство переводчиков, по большей части интуитивно, не усматривают жесткого детерминизма между звучанием и значением, что вполне справедливо, ибо в таком случае перевод поэзии оказался бы не только невозможным, но и абсолютно бессмысленным делом. Опираясь на такое рассуждение, В. Н. Базылев приходит к выводу о существовании четырех возможных фоносемантических стратегий, характерных для перевода поэзии:

С технической точки зрения сохранение, удаление или смена размера является, без сомнения, конфликтным выбором, так как семантическая и риторическая точность стиха в большой степени зависит от этого выбора, поскольку соблюдение ритма может привести к изменению смысла, и наоборот. С этой же позиции можно говорить о четырех стратегиях размерности при поэтическом переводе: миметической форме, аналогической форме, ритмическом метаморфизме и смешанной формуле [Базылев 2010: 125].

С учетом наблюдений над взаимосвязью между звуком (графемой) и смыслом в сочетании с традиционным восприятием поэтической ритмики в русской культуре можно видеть, насколько разную эмоциональную и семантическую окраску приобретает стихотворение Ли Бо, в котором можно распознать взаимосвязь между песенной и одической традициями ранней китайской поэзии [Кравцова 1994: 250], в трех русских переводах в зависимости от разных фоносемантических стратегий при передаче мелодической тоники.

А. Гитович, придерживаясь аналогической размерной стратегии, использует для передачи оригинальной мелодической тоники традиционный для русской силлаботоники 6-стопный ямба и двойную параллельную мужскую рифму типа aabb. В русской поэтической традиции 4(6)-стопный ямба с мужскими рифмами начиная с XVIII в. и до недавнего времени устойчиво ассоциируется либо с «романтическими» коннотациями типа «ноктюрн», «весна», «романс», «природа», поскольку и вошел в обиход русской поэзии через переводы немецких и английских романтиков [Гаспаров 2000: 274–275], либо с философско-элегическими или патетическими мотивами, пришедшими из переводов античной лирики [Гаспаров 2000: 284]. Иными словами, можно считать, что в этом переводе создан некий аналог одической традиции, но уже через русскую фоносемантику. Первая и вторая строки-предложения в тексте А. Гитовича связаны рифмой -а, третья и четвертая рифмой -е, так что

в первых двух предложениях через ударную звукопись на основе открытого сильного гласного конструируется образ величия и мощи пространства, тогда как два последних могут ассоциироваться с восхищением. В целом фоническая оболочка русского текста не противоречит поэтической традиции восприятия возвышенного образа природы, что соответствует романтической и одновременно натурфилософской идее оригинала.

Следуя метаморфическому принципу, С. Торопцев обратился к иному размеру, более присущему русской народной песенной традиции — 6-стопному хорю, связанному, по наблюдениям М. Л. Гаспарова, с парадоксальной парой ассоциаций «элегической и плясовой окраски» [Гаспаров 2000: 268]. Эта противоречивость, дополненная перекрестной типа abab мужской рифмой на *-o* и *-ы*. По данным экспериментов А. П. Журавлева, эти гласные в основном ассоциируются с мягким (веселым) удивлением, что находит подтверждение и в характерных русских междометиях [Журавлев 1981: 42–43]. В целом такая фоническая основа задает эмоциональный тон веселого, но несколько легковесного удивления, в котором романтическая окраска почти отсутствует.

К. Исмаев применил смешанный метод, усложнив и «удлинив» метр и строфическую композицию: размер его перевода можно воспринимать либо как 6-стопный ямб с цезурованной рифмой после восьмого слога, либо как чередование 4-стопной и 2-стопной ямбических строк, связанных перекрестной рифмой. Такой размер не распространен в русской поэтической традиции и не имеет устойчивой семантической окраски, а носит характер «чужого», переводного, например нередко встречается в переводах английской поэзии. При этом русский текст почти в два раза длиннее оригинала (13 слогов вместо оригинальных семи) и содержит большее количество ударных созвучий и слогов, что провоцирует «рваное восприятие», мельтешение деталей. Такая дробная фоническая основа сопровождается многословием, например наблюдаются многочисленные отсутствующие в оригинале мелкие подробности пейзажа: *в небе птица, мазок заката, в крупинках злата* и др. В результате таких невынужденных добавлений переводной текст не вполне соответствует идее грандиозности и космической мощи гор и вод, заданной оригиналом; в переводе образ становится более легковесным, даже незначительным. На наш взгляд, выбранная переводчиком композиционно-фоническая метаморфоза привела к значительному искажению оригинала.

В переводе К. Исмаева в каждом предложении 13 слогов, у А. Гитовича 12 слогов, а у С. Торопцева 11 слогов — вместо оригинальных семи. На первый взгляд, разница формальная и не слишком существенная, но в масштабе всего текста приобретает значение. Это увеличение слогового пространства сопровождается у К. Исмаева, как уже отмечалось, лишними деталями: *сумерки, мазок заката, крупинка злата, скала, птица* и т. д. Усугубляя смещение фонической основы, *птица* явно присутствует в тексте перевода для рифмы с другим лишним словом *рядится*, так же как не имеет отношения к оригинальной поэтической картине рифмованная пара *заката — злата*. Многословие в некоторой степени сопровождает и 6-стопный хорей в переводе С. Торопцева; синолог и литературовед, исследователь поэзии Ли Бо, он старается ввести в переводной текст как можно больше поэтических реалий китайской культуры, например: *жаровня, Серебристая Небесная река* и т. д. Таким образом, и само количество предложений, и число слогов вынужденно увеличи-

лись относительно оригинала. А. Гитович — русский поэт, переводчик китайской и корейской литературы, и в его переводе поэтические реалии китайской культуры более органично сочетаются с естественной русской речью и поэтической традицией, а потому и сам перевод выше ценится русским читателем; не случайно, подводя малоутешительные итоги переводов китайской литературы на русский язык, именно его упомянул в своей книге синолог, переводчик и семиотик Ю. А. Сорокин, вообще склонный больше ругать, чем хвалить, рассуждая об «азбуке погрешностей перевода»:

О переводах поэтических текстов и говорить нечего: они несостоятельны с любой точки зрения (и формальной, и содержательной). Остались живыми лишь те переводческие варианты (правда, не все), которые принадлежат А. Гитовичу и И. Голубеву, ибо они были талантливы [Сорокин 2003: 102].

Разумеется, композиционно-фонический строй стихотворения задает лишь общую основу его восприятия: эмоциональный настрой, архетипические реконструкции, традиционные культурные ассоциации. Словесная ткань поэтического текста в такой же мере принадлежит определенной языковой культуре, как и сама культура — своим носителям, читательской аудитории. Может ли даже самый талантливый переводчик целиком «перенести» поэтическое слово иноязычной культуры на чужую почву, нередко малоподготовленную для такой пересадки?

Лексико-грамматические преобразования

Характерные трансформации в русских переводах начинаются с главного способа выражения, задающего тему стихотворения «Смотрю на водопад в горах Лушань»: в китайском оригинале это глагольно-объектная структура, в которой подлежащее (Я-субъект) выражено не прямо, а имплицитно. Глагол *смотреть* управляет объектом *водопад*, который сопровождается определением *Лушань*. Я-состояние здесь выражено ненавязчиво, опосредованно и выражает не столько собственную оценку, сколько характеристику окружающих объектов, причем находящихся на значительном расстоянии. Такой прием (самоудаление автора) усиливает суггестивность, перенос внимания на размышление над самой картиной природы, а не над авторским «Я», поэтическую объективацию, своего рода отождествление себя с читателем: «(Поэт) некто (я, ты, мы) смотрит на водопад в горах (точнее, горной гряде) Лушань издалека». Таким способом выражения достигается перенос фокуса внимания с поэтической личности на красоту окружающей природы — именно она становится лирическим героем стихотворения. В стихах времен династии Тан такая глагольно-объектная структура встречалась весьма часто, например: «Смотрю на гору Тяньмэньшань» Ли Бо, «Смотрю на горную вершину» и «Смотрю на горную вершину и успокою родственников издалека» Ду Фу [Три танских поэта 1960]. Отметим важную суггестивную функцию этой бессубъектной конструкции в формировании оригинального поэтического контекста (возможная интерпретация: «маленький я (издали) люблюсь величием (мощью, громадностью) горного водопада»). Попутно отметим, что этот прием характерен и для древней китайской живописи: громадные горы — и крошечная фигурка человека, смотрящего на них.

В переводной версии К. Исмаева глагол в формулировке темы вообще опущен, остается только сам объект «водопад Лушань». Без глагола, естественно, исчезает и наблюдатель (т. е. сам поэт или читатель) — и вместе с ним теряется исходная суггестивность, вовлечение читателя в процесс любования природой. В двух других вариантах (переводы А. Гитовича и С. Торопцева) глагол сохраняется, но в русском языке выражение «смотреть на» имеет более общее значение «сосредоточивать внимание», «внимательно смотреть», при этом объект может располагаться близко или далеко, так как расстояние между наблюдателем и объектом наблюдения не указывается. В оригинале отмечено именно большое расстояние между наблюдателем и объектом наблюдения «водопад», отраженное в значении исходного глагола, что предлагает читателю представить величественное и грандиозное зрелище водопада. Попутно отметим, что свойство «дальности», «дали» можно считать архетипическим выражением сакрализации предмета, удалением его «от суетного мира» [Кравцова 1994: 204].

Из чего складывается поэтическая реалья «водопад»? В первом предложении (строке) оригинала содержится несколько деталей, определяющих это зрелище: *солнце, курильница* (вариант: *жаровня*), *фиолетовый* (варианты: *красновато-синий, пурпуровый, сизый*) *дым* (варианты: *дымка, туман*). В переводе А. Гитовича *солнце* передается связанным отношением *закат*, в переводе С. Торопцева *солнце* вообще отсутствует; К. Исмаев использует метафоро-метонимическое выражение *мазок заката* для передачи значения ‘солнце’.

Вторая деталь *Курильница (Жаровня)* вводит в текст название одной из вершин на северо-западе Лушань. Эта остро-овальная вершина очень похожа на причудливую китайскую курильницу, отсюда и название. Если рассматривать ее как предметную китайскую реалью, т. е. в ее соотнесенности с реальной ситуацией, следует представить прежде всего ее форму, поскольку это именование характеризует узнаваемые очертания пика и тем самым участвует в формировании поэтической ситуации через слово-образ. В версиях А. Гитовича и К. Исмаева это слово отсутствует. С. Торопцев заменил *Курильницу* на *Жаровню*. Однако форма жаровни может быть не похожа на курильницу в китайской культуре, поскольку имеет по большей части плоскую поверхность и скорей напоминает горшок, кастрюлю или сковороду, что еще более отчетливо связано с этим словом в русском обиходе. Вряд ли русский читатель сможет вообразить истинную форму данной вершины по этому переводу, разве что представит нечто вроде столовой (плоской) горы, т. е. выстроит картину, весьма далекую от грандиозного зрелища водопада, струящегося с поднебесной высоты.

В обычном употреблении сочетание «фиолетовый (лиловый, красновато-синий, темно-пурпурный, сизый) дым» означает ‘дым’, ‘туман’ или ‘темное облако’. Это цветовое определение тумана (облака, дыма) переведено одинаково А. Гитовичем и С. Торопцевым как *сизый*. Различие заключается только в том, что А. Гитович употребил уменьшительную форму *сизая дымка*, придав тем самым коннотацию легкости и прозрачности. Однако *сизый* не вполне равнозначен исходному богатому цвету (фиолетовый, пурпуровый, красновато-синий) и ограничивает образную функцию цветности.

Другая разница отражается в переводе глаголов *освещать* и *появиться*. А. Гитович передал один из них глаголом *горит*, а *появиться* вообще опустил. В его тек-

сте *сизая дымка* передается не как событие, а как состояние, что сопровождается потерей динамики, присущей исходному образу. С. Торопцев использовал слово *курится* (*Над Жаровнею курится сизый дым*), но при этом опустил едва ли не важнейшую деталь *Солнце озаряет* гору. В переводе К. Исмаева глаголы вообще отсутствуют, остается только неподвижная картина; это проявляется еще и в передаче оригинальной динамики (*Солнце освещает Курильницу*) статикой *мазок заката*. В версиях А. Гитовича и К. Исмаева использовано слово *закат*, но в оригинале не указано, что речь идет о закате, возможно, это ошибочная ассоциация, обусловленная выражением *фиолетовый (сизый) дым (туман, дымка)*. Если обратиться к действительности, можно увидеть, что вершины горной гряды Лушань чаще всего окутаны синеватыми (пурпуровыми при солнечном освещении) облаками и знаменитый водопад лишь изредка сверкает и серебрится, освещаемый лучами солнца. Этот эффект может возникнуть («появиться!») в любое время суток — и счастлив тот наблюдатель, кому удастся поймать такой момент.

Во втором предложении в оригинале используется глагол *висеть*, который придает парадоксальную динамику картине водопада: издали он кажется лентой, полосой, но потом осознается как стремительный поток, несущийся вниз. В переводе А. Гитовича глагол *висеть* (полосой, лентой) отсутствует, называется только сам объект — *водопад*. В переводе С. Торопцева использована калька *водопад белой полосой висит*. К. Исмаев вместо исходных глаголов и деталей добавляет отсутствующие в оригинале и не вполне адекватные подробности. Поэтическая ситуация в его версии строится совсем иначе: *И горы синюю стеной в крупинках злата*. Эти добавления не вписываются в логику исходного поэтического контекста, внося в него ненужные элементы, к чему мы еще вернемся ниже.

В третьем предложении *С высоты три тысячи чи стремительный поток несется вниз* важными знаками являются *стремительный поток* (объект), *несется вниз* (движение + направление), *три тысячи чи* (расстояние). А. Гитович употребил глагол *летит* для выражения *стремительный поток* и передал направление *вниз*. В переводе С. Торопцева *несется вниз* передано глаголом совершенного вида *пал*; С. Торопцев последовательно опускает элементы динамики, т. е. замещает исходное движение состоянием, неподвижностью: действие превращается в результат действия. Выражение *три тысячи чи* представляет собой устойчивую гиперболу неизмеримости расстояния или объекта, является традиционной реалией, в том числе в поэтическом контексте (ср. с рус. *за тридевять земель, запредельный*). В своих стихах Ли Бо часто употребляется число *три тысячи*, например: «Прошло уже *три тысячи лет*, как император Яо умер, а в его храме сосна все так же живет»; «В вашей гостиной *три тысячи почетных гостей*, в винном погребе сотни кувшинов вин»; «Длина волос *три тысячи чжан* (чжан — китайская сажень, равна 3,33 метра. — *Примеч. авт.*), длина моей печали такая же». Поэт Юй Сылян (династия Южная Сун) также пользовался числом *три тысячи*: «Восточный ветер дует над площадью *три тысячи ли*, маленькой белой цапле негде остановиться» [赵山林, 潘裕民 2009: 226]. В русском языке число *три тысячи* не имеет переносного гиперболического значения (сохранение исходного выражения *три тысячи чи* как экзотизма в русском тексте неприемлемо с точки зрения благозвучия), и гиперболу приходится передавать другими способами. В версии А. Гитовича таким способом служит описательное выражение *с облачных высот сквозь горный лес* («лес» вообще

добавлен, в оригинале этой детали нет). С. Торопцев и тут неизменно следует гиперонимическому принципу: *с бесконечной высоты*. В переводе К. Исмаева вместо исходной гиперболы появляется не вполне логичная в данном контексте персонификация *Скала желает отдохнуть, в туман рядится*, а водопад вообще исчезает.

В четвертом предложении оборот *кажется, что Млечный Путь с девятого неба упал на землю* А. Гитович передал как восприятие объективированного наблюдателя (*кажется*) и метафору (*Млечный Путь упал с небес*). Однако данная галактика называется по-разному: в русском языке это «Млечный Путь»; в китайском языке — «Серебряная (вариант: Небесная) Река». В версии С. Торопцева калькируется именно китайское название, употребленное в оригинале: *Серебристая Небесная река*. Выражение *с девятого неба* также является традиционной гиперболой, связанной с мифологической космологией. В китайской культуре «девятое небо» — высший уровень неба, на котором находится дворец Верховного божества, а «девять» является максимальным числом, поэтому словосочетание «девятое небо» имеет значение не просто далекого расстояния, а сверхъестественно далекого, в сущности, иного мира. А. Гитович использует, как обычно, метафору *упал с небес*, косвенно передающую исходное значение. С. Торопцев вообще опускает мифологическую коннотацию «девятого неба», усиливая гиперболу высоты с помощью более стандартного эпитета *с бесконечной высоты*. К. Исмаев использовал в этой строке прием сравнения, употребив русскую реалию *Млечный Путь*, и тем самым исключил и коннотацию запределности расстояния, и мифологическую ассоциацию. Поэтическая ситуация в его переводе становится раздробленной за счет добавленных деталей вроде «крупинки злата» и «птицы». Такое домисливание, как мы видим, не вполне обосновано: добавленные мелкие детали противоречат оригинальной поэтической концепции грандиозности и величия картины.

Любопытно отметить, что С. Торопцев, будучи не только переводчиком, но и специалистом-синологом, исследователем творчества Ли Бо [Торопцев 1960; 2007; 2009], снабдил перевод двумя комментариями:

- 1) *Жаровня*: название одинокой вершины к северо-западу от горы Лушань, чья округлая вершина напоминает курильницу для ароматных палочек или жаровню, над вершиной которой постоянно клубятся облака, словно дымок жаровни;
- 2) *Небесная река*: *Небесной рекой* китайцы называют Млечный Путь, который, по мифологическим представлениям, льется с Неба на Землю [Китайский поэт 2011: 23].

Такие комментарии отчасти восполняют для русского читателя недостаток реальных и культурно обусловленных представлений о природе, служивших источником вдохновения для Ли Бо, позволяя осознать тесную связь между бытовыми и поэтическими реалиями в китайской культурной традиции, однако, как всякие комментарии, выходят за пределы текста и в определенной степени утяжеляют восприятие. Один из комментариев С. Торопцева к этому стихотворению содержит историю из числа легенд, дающих представление о популярности этого стихотворения в Китае:

Когда начался мятеж Ань Лушаня, Ли Бо в 756 г. уехал к горе Лушань и уединился там... Он потерянно бродил по склонам, собирая лекарственные травы. Утренний

туман застилал гору Жаровни, и сквозь него пробивались лучи солнца, окрашенные багровым цветом. Со скалистых камней Жаровни срывался водопад, прорезая туман, и зрелище было редчайшее. По горной тропе брел дровосек с вязанкой за плечами и пел: «Солнце озаряет Жаровню...» Ли Бо остановился и прислушался. Дровосек-то поет его песню «Смотрю на водопад в горах Лушань». Сердце всколыхнулось радостью, и он с тихой улыбкой принялся пощипывать усы. Тридцать с лишним лет назад он был здесь, на Лушань, и написал это стихотворение, оно распространилось среди людей, и вот стало горной песенкой дровосеков. День клонился к вечеру, и Ли Бо забросил за спину котомку с травами, подхватил мотыгу и пошел к дому [Китайский поэт 2011: 23].

Это приложение также расширяет кругозор русского читателя, придавая особую значимость короткому и, на поверхностный взгляд, незамысловатому тексту. Можно ли считать, что через анализ семантики слов, включая информацию, данную в приложении, мы (читатели, переводчики, исследователи) достигаем действительно полного понимания данного стихотворения — и тем самым способны определить меру его переводимости? Согласно А. А. Брудному, смысл любого текста «актуализируется (как бы возобновляет свое существование) в конкретной аудитории» [Брудный 2005: 149]. Если исходить из той предположительной аудитории, которая являлась естественной для создателя стихотворения (Китай, VIII в. н.э.), то совершенно очевидно, что, сохраняя некоторые архетипические для китайской культуры свойства, этот текст иначе воспринимается и понимается современной аудиторией в рамках самой китайской культуры (например, требуется определенный уровень образованности, чтобы уловить многие нюансы значений, мотивы и переключку с поэтами прошлых веков), не говоря уже о иноязычных культурах. Насколько значимо это «иначе», можно судить, лишь определив общность и различие поэтических архетипов.

Образно-символические преобразования

В стихотворном переводе практически невозможно полностью воспроизвести оригинал на другом языке, можно только приблизить к нему потенциального читателя, открыть ему дорогу к оригинальной культуре, сформированной в иной языковой и социально-исторической среде. Поэтические мысли и образы, ассоциации и символы, связанные с родным языком и обусловленные традицией, в наиболее отточенной форме отражают жизнь и ментальность народа. Передача этой связи и взаимообусловленности между поэтическим словом и его восприятием отчетливо отражает не только уровень понимания переводчиком иноязычной поэтической реалии, но и владение всеми выразительными возможностями родного языка и культурными константами целевой аудитории в сопоставлении с исходной. Особые трудности обычно бывают связаны с распознаванием глубины оригинального символа и его воспроизводимости в переводе.

В оригинальном стихотворении форма горы Лушань описывается словами *сян лу* (*xiāng lú*). Сян лу — это традиционный религиозный сосуд. Употребляя это выражение, поэт не просто отражает очертания горы Лушань, напоминающие курительницу, но и придает ей сакральный оттенок, традиционный для даосизма, последователем которого был Ли Бо. А. Гитович опустил эту культурную реалию —

а вместе с ней и сакральный смысл, составляющий более глубокий уровень поэтического контекста. С. Торопцев употребил в переводе слово «жаровня». Однако «жаровня» для русского читателя, как мы уже выяснили, во-первых, не будет ассоциироваться с формой китайского сосуда с выступами-отростками, во-вторых, что гораздо важнее, это слово не вызывает религиозных ассоциаций: жаровня относится к предметам быта, но не священного ритуала. Тем самым именование горы в переводе лишает читателя двух важных условий реконструкции исходного символа: в китайском стихотворении гора Лушань осмысливается как священный сосуд, символизируя божественную сущность природы. С точки зрения сакральности в русском языке гораздо больше соответствуют исходному образу — символу *сян лу* такие именованья, как *курильница* или *кадило*, учитывая их форму и функцию. Ближе всего к исходному термину *курильница*, поскольку она в большей степени связана с представлением о китайской (восточной) культуре. Слово *кадило* короче и легче вписывается в ритмометрический рисунок русского текста, но отчетливо ассоциируется в русском восприятии с христианским (православным) церковным обрядом, что искажает исходную поэтическую реалию и не вполне уместно в контексте средневекового китайского поэта, последователя даосизма.

Выражение *цзы янь* (zǐ yān) описывает превращение воды (водопада) в сизый (фиолетовый, пурпуровый) туман и создает образ стремительного, освещенного солнцем потока, брызги которого окутывают его словно дым. С. Торопцев и А. Гитович перевели это выражение словом *сизый дым* (*дымка*). Однако *цзы* в сочетании *цзы янь* в китайском языке (особенно в поэтической традиции) символизирует благую приметку, предзнаменование счастья, удачи. Во многих устойчивых выражениях есть компонент *цзы* с положительным значением: *цзы* ци дун лай ('небесное сияние прилетает с востока', что символизирует благоприятное предзнаменование); *цзы* ся сянь *цзы* ('богиня пурпурной зари'); пэй цзинь дай *цзы* ('подвесить золото на пояс и облачиться в пурпур' — образное обозначение высочайших особ); да хун да *цзы* ('находящийся в центре внимания'); чуань цзюе си *цзы* ('наследовать титул и продолжать славную династию') и т. д. В данном стихотворении это слово можно интерпретировать не только как описание красоты водопада, но и как выражение благого знака в духе мистики даосизма, т. е. рассматривать как прием создания поэтической реалии-символа.

В эпоху династии Тан даосизм был государственной религией, и Ли Бо являлся приверженцем даосизма и даже имел почетное прозвище *Цин лянью* ('Отшельник'). Горный массив Лушань в провинции Цзянси в восточном Китае — одно из пятидесяти известных центров даосизма и место проведения различных религиозных мероприятий (гун, гуань, мяо, юань, дянь, цы, тан, тань, ань, гэ, дун и т. д.). Там, например, есть место под названием *Пещера Богов* («Пещера Бессмертных»), почитаемое в народе как символическая обитель бессмертных даосов и одновременно помещение, где молятся верующие. Иными словами, Ли Бо неслучайно воспользовался такими символами даосизма, как *Сян лу* и *Цзы янь*. Эти слова выражают много символических смыслов: не только традиционное восхищение горами как величественным пейзажем, но и мистическое осознание Лушань как священного места, паломничества, духовного странствия, развивающее знаменитый поэтический мотив «гор и вод» (*шань шуй ши*), согласно которому горы осмыслились как манифестация Дао [Кравцова 1994: 200–201].

В своих переводах С. Торопцев и А. Гитович передали *цзы янь* посредством поверхностной семантической кальки ‘сизый дым’. Однако в русском контексте выражение *сизый дым* воспринимается преимущественно в своем предметном значении: темно-серый или синевато-серый дым как продукт сгорания. Вышеописанные символические коннотации оригинального *цзы янь* оказываются в этих переводах утраченными, а исходная поэтическая реалия превращается в обычное описание пейзажа. В переводе К. Исмаева эта деталь вообще трансформировалась до неузнаваемости: выражение *скала в туман рядится*, будучи произвольной современной метафорой-персонификацией, не имеет ничего общего с религиозно-мистическими и культурно-историческими смыслами исходного знака, т. е. вообще непригодна в качестве поэтической реалии-символа для русского читателя.

В оригинале есть еще две важные поэтические реалии, обладающие свойствами символов: *инь хэ* (yín hé, Млечный путь, дословно ‘серебряная река’) и *цзюй тянь* (jiǔ tiān, ‘девятое небо’). Эти константы китайской культуры отражают древнейшие космологические представления о божественной сущности мира. Название *инь хэ* обозначает не только галактику, в состав которой входит много звезд, включая Солнечную систему вместе с нашей планетой, видимых невооруженным глазом. У этого выражения есть и мифологический смысл — это Небесная река, разделившая влюбленных Нью Лана (звезда Волопас в созвездии Орла) и Чжи Ньюй (звезда Вега в созвездии Лиры) в известной китайской легенде. Мифологическая составляющая этого выражения очень поэтична, несмотря на множество бытовых деталей, и хорошо знакома современному китайскому читателю. Сирота Нью Лан жил в семье старшего брата и страдал от грубости его жестокой жены. Он зарабатывал себе на пропитание пахотой с помощью старого буйвола. Однажды Чжи Ньюй вместе с шестью феями спустилась с неба и купалась в реке. Буйвол заговорил на человеческом языке и рассказал Нью Лану, что, если до рассвета какая-либо из фей не сможет возвратиться на небо, ей придется остаться среди людей. Нью Лан сидел на берегу реки, рассматривая купавшихся фей, и влюбился в младшую, самую красивую из них. Следуя наставлениям буйвола, он украдкой унес одежду младшей феи; они встретились, стали мужем и женой и зажили счастливо: Нью Лан пахал, а Чжи Ньюй ткала. У них родился сын, а потом дочь. Но верховное божество узнало об этом и приказало богине Сиванму вызвать фею Чжи Ньюй во дворец на суд. Старый буйвол отрезал свои рога и превратил их в лодку, на которой Нью Лан вместе с детьми пустились в погоню за Чжи Ньюй. Тогда богиня Сиванму вытащила из прически шпильку и прочертила на небе бурную и порожистую серебряную реку. Нью Лан не смог перебраться через нее, и им с Чжи Ньюй пришлось плакать, глядя издали друг на друга. Их чистая любовь растрогала сорок, и они во множестве прилетели и построили своими телами пестрый радужный мост через серебряную реку, чтобы Нью Лан и Чжи Ньюй встретились на мосту. Верховное божество растрогалось и приняло решение, что каждый год 7 июля по лунному календарю Нью Лан и Чжи Ньюй могут встречаться на сорочьем мосту. В Китае до сих пор сохраняется традиция отмечать день влюбленных 7 июля по лунному календарю.

Звезда Нью Лан, ярчайшая в созвездии Орла, находится на восточном берегу Млечного Пути, а звезда Чжи Ньюй, ярчайшая в созвездии Лира, — на западном. Эта трогательная легенда, в которой сочетаются мифологические, космологические и этические мотивы, сделала *инь хэ* одной из популярнейших поэтических ре-

алий в истории китайской культуры и, переходя из поколения в поколение поэтов, превратила любовь Нью Лан и Чжи Нью в символ стремления к счастью. Используя этот многозначный образ, Ли Бо в своем стихотворении отразил космическую мощь и красоту водопада и вместе с тем внес мотив человечности и любви, одухотворенный древней поэтической традицией. В русский обиход название галактики Млечный Путь пришло из античной традиции (греч. γαλαξίας обозначает 'путь молока'), и легенды с ним связаны совсем другие. К. Исмаев и А. Гитович употребили в переводе русское название *Млечный Путь*, а С. Торопцев использовал развернутую кальку *Серебристая Небесная река*. Оно грамотно передает исходную реалию, но отнюдь не во всей ее символической полноте, поскольку русский читатель связывает это выражение только с эстетическими коннотациями. Возможно, учитывая это, С. Торопцев добавил к своему переводу своего рода просветительский комментарий [Казакова 2006: 119], отчасти восстанавливающий культурную лакуну, без чего переводной вариант утрачивает едва ли не важнейшую часть исходного символа.

Выводы

Какие же метаморфозы претерпело стихотворение средневекового китайского поэта с его древней поэтической традицией, мистикой, многоуровневыми смыслами и удивительным согласием возвышенного и земного начал? Что получает в результате русский читатель?

Фоносемантические сдвиги (оставим в стороне непере译имую мелодику и идеографическую сторону представления текста) привели к неизбежному увеличению текста и смещению семантических ассоциаций, связанных с переводными метрическими вариантами. С точки зрения звукописи все переводные версии утратили композиционно-строфическое единство оригинального стихотворения, которое построено на основе общей рифмы для первой, второй и четвертой строк, тогда как третья строка не рифмуется с ними, выполняя функцию паузы перед заключительной кодой. В определенном смысле строфа Ли Бо сопоставима с рифмическим построением персидских рубаи Омара Хайяма, воссозданным в русских переводах, т. е. на звуковом уровне организуется как поэтический силлогизм. Ни одно из этих условий не соблюдено в русских версиях.

Лексико-грамматические трансформации (замены, гипо-гиперонимия, субъективация и т. п.) сопровождаются смещением или даже искажением предметно-логической информации, особенно в переводе К. Исмаева. Замена слова, грамматических и лексических значений меняет не только точку зрения, но и саму логику контекста. Переводчики, очевидно осознавая неизбежность изменений в силу фундаментальных строевых и лексико-семантических различий между китайским и русским языками, каждый по-своему стремятся восполнить языковые лакуны либо за счет лексических добавлений (версия К. Исмаева), либо за счет усложнения (или упрощения) структуры предложений (А. Гитович, С. Торопцев).

Образно-символические потери нанесли наибольший урон поэтическому контексту во всех переводах. Причины кроются не только в огромном расстоянии между культурно-поэтическими традициями, но и в различии переводческих установок. А. Гитович как поэт и переводчик китайской литературы (известен пере-

водами от раннесредневекового поэта Цюй Юаня до политического деятеля Мао Цзэдуна) в значительной мере преуспел в передаче эстетической составляющей поэтического контекста Ли Бо, тогда как сложные мифологические, философские и религиозные уровни исходной символики оказались утраченными в его переводе. Знарок китайской традиции С. Торопцев с его исследовательским подходом к переводу Ли Бо уделяет больше внимания именно культурно-мифологической составляющей текста, и его комментарии к этому переводу (как и ко многим другим стихам в его обширной переводческой практике) чрезвычайно полезны для передачи китайской культуры через поэзию: благодаря его пояснениям к поэтическим реалиям русская читательская аудитория получает гораздо более основательное представление о глубине символической образности подлинника. Однако собственно поэтическая, эстетическая составляющая стихотворения в его переводе во многом утрачена. К. Исмаев проявляет весьма поверхностное знание основ китайской поэтической традиции: в сущности, он не перевел, а пересказал, причем весьма вольно, стихотворение Ли Бо, добавив свои стихотворные и образные компоненты и утратив едва ли не полностью все уровни исходной символики, за исключением уникального пейзажа Лушань.

В целом три русские версии на всех уровнях реконструкции исходных поэтических реалий по разным причинам, как межъязыкового, так и межкультурного характера, утратили важные составляющие исходного поэтического контекста, но тем не менее доносят до русского читателя отдельные свойства классического китайского стиха.

Источники

- Исмаев 2014 — Исмаев К. Переводы Ли Бо. Европейская словесность. Литературно-художественный журнал. 2014, 6: 29–31.
- Китайский поэт 2011 — Китайский поэт золотого века Ли Бо: пятьсот стихотворений. Пер. с кит. С. А. Торопцева. СПб.: Нестор-История, 2011. 326 с.
- Ли Бо 1957 — Ли Бо. Избранная лирика. Пер. с кит. А. Гитовича. М.: Гослитиздат, 1957. 175 с.
- Ломоносов 1952 — Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. В кн.: М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии (1739–1758 гг.). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 89–378.
- Чэнь Бохай 1995 — 唐诗汇评 (全三册) [Танская поэзия: в 3 т.]. 陈伯海主编 [Чэнь Бохай (сост.)]. 杭州 [Ханчжоу]: 浙江教育出版社 [Изд-во Чжэцзян], 1995. 3 т. (Китайск.)
- Ван Цзиньлин 2017 — 俄译中国古典诗词三十首 [30 стихотворений из древнекитайской поэзии]. 王金玲, 科尔格尔译. [пер. Ван Цзиньлин, Я. М. Колкера]. 长春 [Чанчунь]: 吉林出版集团股份有限公司 [Издательская группа Цилинь Лтд], 2017. 103 с. (Китайск.)

Литература

- Базылев 2010 — Базылев В. Н. Проблемы перевода. О переводческом опыте Ю. А. Сорокина и о метрическом переводе. *Язык, сознание, коммуникация*. 2010, 40: 125–128.
- Бархударов 2013 — Бархударов Л. С. *Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода*. М.: URSS, 2013. 240 с.
- Брудный 2005 — Брудный А. А. *Психологическая герменевтика*. М.: Лабиринт, 2005. 336 с.
- Воронин 2006 — Воронин С. В. *Основы фоносемантики*. М.: ЛЕНАНД, 2006. 248 с.
- Гаспаров 2000 — Гаспаров М. Л. *Метр и смысл*. М.: Изд-во РГГУ, 2000. 289 с.
- Горелов 2003 — Горелов И. Н. *Избранные труды по психолингвистике*. М.: Лабиринт, 2003. 320 с.

- Жуковец 2016 — Жуковец В. Перевод стихотворения Ли Бо «Смотрю на водопад Лушань» («望庐山瀑布») на русский и белорусский языки: сравнительный анализ. В кн.: *Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: Матэрыялы XII Міжнар. навук. канф. Мінск, 22–24 кастр. 2015 г. У 2 ч. Ч. 2*. Бутырчык Г. М. (ред.). Мінск: БДУ, 2016. С. 223–228.
- Журавлев 1981 — Журавлев А. П. *Звук и смысл*. М.: Наука, 1981. 150 с.
- Казакова 2006 — Казакова Т. А. *Художественный перевод: в поисках истины*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 224 с.
- Кравцова 1994 — Кравцова М. Е. *Поэзия Древнего Китая*. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. 544 с.
- Лотман 1970 — Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Сисаури 2015 — Сисаури В. И. *Книга о Ли Бо*. СПб.: Гиперион, 2015. 320 с.
- Сорокин 2003 — Сорокин Ю. А. *Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры*. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 160 с.
- Торопцев 2009 — Торопцев С. А. *Жизнеописание Ли Бо — Поэта и Небожителя*. М.: ИДВ РАН, 2009. 357 с.
- Торопцев 2004 — Торопцев С. А. «Крылатые» в поэтической символике Ли Бо. В кн.: *Дух старины. Поэтический цикл*. С. А. Торопцев (ред.). М.: Восточная литература, 2004. 224 с.
- Три танских поэта 1960 — *Три танских поэта. Ли Бо, Ван Вэй, Ду Фу. Триста стихотворений*. Пер. с кит. А. Гитовича. М.: Издательство Восточной литературы, 1960. 493 с.
- Федоренко 1973 — Федоренко Н. Т. Великий Ли Бо. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. 1973, 32 (3): 237–241.
- Фишман 1958 — Фишман О. Л. *Ли Бо. Жизнь и творчество*. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 50 с.
- Чуский безумец Ли Бо 2008 — *Чуский безумец Ли Бо*. С. А. Торопцев (ред.). М.: АСТ, 2008. 288 с.
- Эйдлин 1962 — Эйдлин Л. З. Танская поэзия. В кн.: *Литература народов Востока*. А. Н. Шойтов (ред.). М.: Наука, 1970. С. 130–175.
- Ван Ли 2009 — 王力 [Ван Ли]. *诗词格律 [Поэтический ритм]*. 北京 [Пекин]: 中华书局 [Книжная компания Чжунхуа], 2009. 245 с. (Китайск.)
- Гао Вэнь 1993 — *全唐诗简编 [Краткий сборник всей танской поэзии]*. 高文 文主编 [Гао Вэнь (ред.)]. 上海 [Шанхай]: 上海古籍出版社 [Шанхайское издательство древних книг], 1993. 2 т. (Китайск.)
- Гао Юйхай 2015 — 高玉海 [Гао Юйхай]. *中国古典小说在俄罗斯的翻译和研究 [Перевод и исследование китайской классической прозы в России]*. 长春 [Чанчунь]: 吉林大学出版社 [Издательство Цилиньского ун-та], 2015. 239 с. (Китайск.)
- История китайской литературы 1962 — *中国文学史 [История китайской литературы]*. 中国社会科学院文学研究所中国文学史编写组编写 [Институт литературы китайской академии гуманитарных наук, отдел истории китайской литературы]. 北京 [Пекин]: 人民文学出版社 [Издательство народной литературы], 1962. Т. 2. 1142 с. (Китайск.)
- Классическая интерпретация сунской поэзии 2009 — *宋诗经典解读 [Классическая интерпретация сунской поэзии]*. 赵山林, 潘裕民编著 [Чжао Шаньлин, Пань Юйминь (ред.)]. 上海 [Шанхай]: 上海百家出版社 [Шанхайский издательский дом Байцзя], 2009. 301 с. (Китайск.)
- Хуан Чжонлянь 2002 — 黄忠廉 [Хуан Чжонлянь]. *变译理论 [Теория перевода]*. 北京 [Пекин]: 中国对外翻译出版公司 [Китайская переводческая и издательская корпорация], 2002. 298 с. (Китайск.)
- Цуй Яньъян 2011 — 崔阳阳 [Цуй Яньъян]. *从英汉对比的角度赏析诗歌翻译——以李白《望庐山瀑布》译文为例 [Перевод стихов с точки зрения сопоставления китайского и английского языка — на примере перевода «Смотрю на водопад в горах Лушань»]*. *语言应用研究 [Прикладное исследование языка]*. 2011, 7: 95–97. (Китайск.)

Статья поступила в редакцию 22 января 2019 г.

Статья рекомендована в печать 15 мая 2019 г.

Xu Lihong

Heilongjiang University,
74 Xuefulu ul., Harbin, 150080, People's Republic of China
2011059@hlju.edu.cn

Tamara Anatolievna Kazakova

St Petersburg State University,
7–9 Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia
t.kazakova@spbu.ru

Specifics of Translation of Classical Chinese Poetry*

For citation: Xu Lihong, Kazakova T. A.. Specifics of Translation of Classical Chinese Poetry. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2019, 16 (3): 480–500.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.309> (In Russian)

The article studies interlingual and intercultural complications that arise in the translation of the classical Chinese poetry by comparing Russian versions with the Chinese poem *Viewing the Waterfall at Lushan* by Li Bai. The complex analysis covers such structural, typological, figurative, and cognitive aspects of the Chinese original as rhythm, rhyme, semantic, pragmatic, stylistic, and other features correlated with the Chinese culture and translatability into Russian to be perceived in the Russian cultural environment. We have chosen three most popular Russian translations by A. Gitovich, S. Toroptsev and K. Ismaev. The analysis is based on the following: the identification of phonic-semantic strategies in translation versions; the semiopsychological reconstruction of poetical realia at different levels of context; the evaluation of the degree of reproducibility for cultural constants according to their associative potential in both source and target cultures. The reconstruction of the source symbolism inherent in classical Chinese poetry (often with the use of educational commentary) is considered one of the main specific problems of poetic translation whose mission is to develop and enrich linguistic, literary, and cultural processes. Li Bai's poetic original written in the Tang era presupposes an utmost number of associations to, probably, every word of this succinct quatrain with its historical, geographical, aesthetic, and religious background that may seem vague even to present-day Chinese readers, let alone present-day Russian readers. The three Russian versions of the *Waterfall at Lushan* distinctly show different translation approaches that determine different translation solutions and outcomes, resulting in the variability of the information perceived by the target audience.

Keywords: reproducibility, connotation, levels of context, poetic realia, cultural constants.

References

- Базылев 2010 — Bazylev V. N. Problems of Translation: About the Translator's Experience of Yu. A. Sorokin and Metric Translation. *Language, Mind, Communication*. 2010, 40: 125–128. (In Russian)
- Бархударов 2013 — Barkhudarov L. S. *Language and Translation. Problems of General and Special Theory of Translation*. Moscow: URSS Publ., 2013. 240 p. (In Russian)
- Брудный 2005 — Brudnyi A. A. *Psychological Hermeneutics*. Moscow: Labirint Publ., 2005. 336 p. (In Russian)

*This paper is completed as a part of the research programmes supported by the government of Heilongjiang province of Chinese People's Republic: WY2017021 (social-economic development — in the field of foreign languages); KYR17017 (PLU-Centre of innovative linguistic technologies); and UNPYCT-2016170 (training for promising young researchers).

- Воронин 2006 — Voronin S. V. *Fundamentals of Phonosemantics*. Moscow: LENAND Publ., 2006. 248 p. (In Russian)
- Гаспаров 2000 — Gasparov M. L. *Metre and Meaning*. Moscow: Russian State University for the Humanities Press, 2000. 289 p. (In Russian)
- Горелов 2003 — Gorelov I. N. *Selected Papers in Psycholinguistics*. Moscow: Labirint Publ., 2003. 320 p. (In Russian)
- Жуковец 2016 — Zhokovets V. Russian and Belorussian Translation Versions of the Poem “Viewing the Waterfall at Lushan” by Li Bai: Comparative Analysis. In: *Slavianskiiia litaratury ŷ kantekestse susvetnai: da 750-goddzia sa dnja narodzhennia Dante Aligery i 85-goddzia Uladzimira Karatkevicha. Proceedings of the 12th International Conference. Minsk, October 22–24, 2015*. In 2 parts. Part 2. G. M. Butyrchik (ed.). Minsk: Belarussian State University Press, 2016. P. 223–228. (In Belorussian)
- Журавлев 1981 — Zhuravlev A. P. *Sound and Meaning*. Moscow: Nauka Publ., 1981. 150 p. (In Russian)
- Казаква 2006 — Kazakova T. A. *Literary Translation: In Search of Truth*. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2006. 224 p. (In Russian)
- Кравцова 1994 — Kravtsova M. E. *Poetry of Ancient China*. St. Petersburg: Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 1994. 544 p. (In Russian)
- Лотман 1970 — Lotman Iu. M. *Structure of Literary Text*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russian)
- Сисаури 2015 — Sisauri V. I. *Book about Li Bai*. St. Petersburg: Giperion Publ., 2015. 320 p. (In Russian)
- Сорокин 2003 — Sorokin Iu. A. *Translation Studies: Status of Translator and Psychohermeneutic Procedures*. Moscow: Gnozis Publ., 2003. 160 p. (In Russian)
- Торопцев 2009 — Toroptsev S. A. *The Life Story of Li Bai — Poet and Heavenly Being*. Moscow: Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences Press, 2009. 357 p. (In Russian)
- Торопцев 2004 — Toroptsev S. A. “Winged Beings” in Poetic Symbolism of Li Bai. The Spirit of Ancient Times. Poetic Cycle. In: *Dukh stariny. Poeticheskiy tsykl*. S. A. Toroptsev (ed.). Moscow: Vostochnaia literature Publ., 2004. 224 p. (In Russian)
- Три танских поэта 1960 — *Three Tang Poets. Li Bai, Wang Wei, Du Fu. Three Hundred Poems*. Translated from Chinese by A. Gitovich. Moscow: Vostochnaia literature Publ., 1960. 493 p. (In Russian)
- Федоренко 1973 — Fedorenko N. T. Great Li Bai. *Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Literature and Language Series*. 1973, 32 (3): 237–241. (In Russian)
- Фишман 1958 — Fishman O. L. *Li Bai. Life and Creativity*. Moscow: Vostochnaia literature Publ., 1958. 50 p. (In Russian)
- Чуский безумец Ли Бо 2008 — *Chu Madman Li Bai*. S. A. Toroptsev (ed.). Moscow: AST Publ., 2008. 288 p. (In Russian)
- Эйдлин 1962 — Eidlin L. Z. Tang Poetry. In: *Literatura narodov Vostoka*. Moscow: Nauka Publ., 1970. P. 130–175. (In Russian)
- Ван Ли 2009 — Wang Li. *Rhythm in Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009. 245 p. (In Chinese)
- Гао Вэнь 1993 — *Complete Tang poetry*. Gao Wen (ed.). Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1993. vol. 2. (In Chinese)
- Гао Юйхай 2015 — Gao Yuhai. *Translation and Research of Chinese Classical Novels in Russia*. Changchun: Jilin University Press, 2015. 239 p. (In Chinese)
- История китайской литературы 1962 — *History of Chinese literature*. Prepared by the Chinese Literature History Writing Group of the Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1962. Vol. 2. 1142 p. (In Chinese)
- Классическая интерпретация сунской поэзии 2009 — *Classical interpretation of Song poetry*. Zhao Shanlin, Pan Yumin (eds.). Shanghai: Shanghai Baijia Publishing House, 2009. 301 p. (In Chinese)
- Хуан Чжонлянь 2002 — Huang Zhonglian. *Theory of Translation*. Beijing: China Foreign Translation Publishing Company, 2002. 298 p. (In Chinese)
- Цуй Яньян 2011 — Cui Yangyang. Appreciation of Poetry Translation from the Perspective of English-Chinese Contrast Taking the Translation of Li Bai’s Wanglushan Waterfall as an Example. *Language application research*. 2011, 7: 95–97. (In Chinese)

Received: January 22, 2019

Accepted: May 15, 2019