

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. Ломоносова

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

на правах рукописи

Цзоу Синь

Отражение китайской лирики в русской поэзии 1950-х –2020-х гг.

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

д. ф. н., профессор

Г.В. Зыкова

Москва – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. Русско-китайские поэтические контакты в 1950-х – 2020-х гг.....	16
1.1. Русско-китайские культурные контакты 1950-х – 2020- х гг.: общий очерк	16
1.2. Издания китайской классической поэзии.....	20
1.2.1. Предыстория	20
1.2.2. Издания китайской классической поэзии (конец 1940-х – 2020-е гг.).....	22
1.3. Издания китайской новой поэзии (1950-е–2020-е годы).....	27
ГЛАВА 2: Русские поэты как интерпретаторы китайской лирики.....	32
2.1. «Перевожу с монгольского и польского...»: что остается от китайских стихов в версии Бориса Слуцкого.....	32
2.2. «Русский поэт в гостях у Китая»: Валерий Перелешин.....	41
2.3. Русский второй авангард и китайский модерн: Ай Цин и Юрий Сорокин.....	68
2.4. Движение навстречу в XXI веке: деятельность Наталии Азаровой.....	82
ГЛАВА 3: «Китайское» в оригинальной русской лирике	96
3.1. Творчество А.И. Гитовича	96
3.1.1. Китай как тема и «китайская» образность в оригинальной поэзии А.И. Гитовича.....	96
3.1.2. Лаконизм поздней лирики (1950-е–1960-е гг.) А.И. Гитовича как «подражание древним»	105
3.2. Изображение Китая в русской поэзии: «Китайское путешествие» О.А. Седаковой (1986 г.)	114
3.3. Формы присутствия и художественный смысл «китайского» в поэтическом цикле В. Кучерявкина «До Янчжоу тысяча ли» (1990-е).....	127
Заключение.....	140
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Дождливая аллея» Дай Ван-Шу в переводе Л.Е. Черкасского....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Некоторые образцы «туманной поэзии» в русских версиях XXI века (Гу Чэн, Бэй Дао, Шу Тин): что остается непереводаемым	151
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Стихотворение Сюй Чжимо «Прощание с Кембриджем» в современных переводах	159
Библиография	169

Источники	169
Оригинальные стихотворения на русском языке и другие тексты русских поэтов	169
Антологии, альманахи, журнальные подборки переводов репрезентативных текстов китайской поэзии.....	171
Издания переводов отдельных китайских поэтов и отдельных классических произведений	176
Стихи на китайском языке	178
Научные работы	179
Теоретические труды, посвященные вопросам компаративистики, поэтического перевода, поэтики и лингвопоэтики	179
Работы о русских поэтах	181
Исследования рецепции китайской литературы в России.....	186
Исторические и политологические работы о советско-китайских государственных отношениях и культурных связях	192
Работы, посвященные китайской истории, культуре, литературе.....	194

Введение

Как известно, в последние годы отношения между Китаем и Россией становятся все более и более тесными. Растет интерес русских читателей к китайской литературе, причем межкультурное общение не ограничивается появлением переводов: русские и китайские писатели испытывают взаимное влияние, чему способствуют, в частности, и новые возможности коммуникации¹. Если в XIX – первой половине XX вв. присутствие в русской поэзии китайских мотивов, образов, художественных приемов хотя и было возможно, но все же носило локальный характер, то со второй половины XX в. «китайское» начинает играть существенную роль в русской словесности. Этим и определяется **актуальность** предлагаемой работы.

Предметом исследования является характер рецепции китайской лирики (и шире — отражение китайской культуры) в русской поэзии последних семидесяти лет, когда эта рецепция делается особенно активной; диссертация обращается, в частности, и к рецепции переводной, но переводы с китайского на русский в рамках настоящей диссертации рассматриваются по преимуществу как явления русской поэзии.

Объектом исследования являются оригинальные стихи русских поэтов, в которых «китайское» проявляется на тематическом уровне, в совокупности мотивов и образов, а также на уровне поэтики, в употреблении художественных приемов, воспринимающихся как «китайские». Рассматриваются также пересозданные русскими поэтами переложения отдельных китайских произведений; своеобразие этих переложений объясняется русской литературной и социокультурной ситуацией (в последнем случае неизбежно обращение к текстам подлинников, позволяющее оценить масштаб и характер

¹ Характерный пример интенсивных литературных контактов и даже совместных творческих акций — X Московское биеннале поэтов (2017), включавшее совместные вечера китайских и русских поэтов, перевод произведений друг друга и т.п.

трансформации; китайские стихи, таким образом, также учитываются в работе, хотя и не являются самостоятельным объектом исследования).

Материал исследования

Наше исследование содержит анализ ряда случаев, выбранных как репрезентативные примеры.

1950-е–1970-е гг. представлены извлеченными из архива стихами *Б. Слуцкого*, написанными (видимо, в конце 1950-х гг.) «по мотивам» произведения его китайского современника Гэ Би-Чжоу (мы показываем, как Слуцкий последовательно игнорирует в китайском тексте все, что противоречит собственной эстетике русского поэта); оригинальным поздним творчеством известного переводчика китайской поэзии *А.И. Гитовича* (1909–1966), которое могло испытать художественное влияние столь значимых для поэта восточных классиков, а также переводом поэмы классического автора эпохи Тан Бо Цзюйи, выполненным выдающимся поэтом русской эмиграции *В. Перелешиним* (1913–1992) и демонстрирующим его представления о значимости композиции художественного произведения (версия Перелешина оценивается нами на фоне того, что было до него сделано синологами).

Русскую поэзию «второго авангарда» в нашей работе представляет верлибр неоавангардиста и ученого *Ю.А. Сорокина* (как поэт он выступал под псевдонимом *Глеб Арсеньев*): Сорокин претендовал на то, чтобы предложить наиболее точный аналог стихов китайского модерниста Ай Цина (Ай Цина переводили на русский язык с конца 1940-х гг., но при этом, как утверждал Сорокин, уничтожали особенности его поэтики).

1980-е–1990-е гг., когда интерес русской творческой интеллигенции к китайской культуре и ее духовным основам продолжал возрастать, представляет известный цикл *О.А. Седаковой* «Китайское путешествие» (1986), а также цикл *В.И. Кучерявкина* «До Янчжоу тысяча ли» (1991), написанный чуть позже, но обнаруживающий выразительные и, как мы предполагаем, осознанные автором и исторически обусловленные отличия от произведения Седаковой.

Наконец, рецепция китайской лирики в XXI веке, как классической, так и создаваемой сейчас, представлена в нашей работе творчеством поэтессы и ученого *Н.М. Азаровой*, привлекающей к своим проектам как коллег-синологов, так и современных поэтов, не знающих китайского языка.

Для уточнения контекста и пояснения характерных проблем, возникающих при встрече столь различных культур, проблем, обусловленных различиями языков и традиционной образности, мы обращаемся также к переводам, выполненным Л. Черкасским, Л. Эйдлиным, некоторыми современными авторами. Однако переводы в прямом смысле слова, не решающие – явным образом, насколько мы можем понять – задач, стоящих перед русской литературой, обсуждаются нами только в приложении или играют роль фона, который позволяет оценить решения поэтов.

Методология

Компаративный характер вопроса обусловил особенную значимость для нас концепции Н.И. Конрада, развивавшего идеи А.Н. Веселовского и убежденного в существовании общих закономерностей развития национальных литератур, в том числе и принадлежащих к очень далеким друг от друга культурам²; исходя из этой концепции, мы указываем на соотносимость не только западного и китайского модернизма (где были контактные связи), но и более поздних явлений — школы «туманной поэзии» в Китае и русского второго авангарда, «разговорной» школы в Китае и русского конкретизма.

Обращение к «чужому» (проявляющееся, в частности, и в создании переложений разного типа, вплоть до точных переводов) мы понимаем как потенциально значимое явление, обусловленное *внутренними процессами*, происходящими в развитой национальной литературе, и решающее *внутренние задачи* (обновление поэтического языка, усложнение картины мира и пр.) —

² Важнейшие статьи ученого об этом см. в кн.: *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966.

вслед за Б.М. Эйхенбаумом³ и В.М. Жирмунским⁴. Рассмотренный с этих теоретических позиций перевод является объектом исследования не только для переводоведения как специальной дисциплины, но и для истории литературы.

В своей работе старались обращаться преимущественно к явлениям, обусловленным исторически и обнаруживающим историческую изменчивость русской поэзии, так что свой подход мы определили бы как *историко-литературный*. Задача понимания истории русской поэзии последних семидесяти лет как сложного целого — дело будущего, хотя многое здесь уже активно и успешно изучается; что же касается обобщающих работ высокой теоретической значимости, укажем здесь, в частности, на труды М.Л. Гаспарова⁵.

Однако при этом нам неизбежно приходилось наблюдать действие поэтических приемов и принципов общих для разных эпох (а также национальных культур); и здесь для нас образцом был подход Ю.М. Лотмана, показавшего примеры исследования поэтического текста на разных уровнях: ученый восходил от уровня фонетической организации к интертекстуальным связям⁶; в зависимости от особенностей русского стихотворения и характера его соотнесенности с китайскими стихами мы также пытались комментировать разные уровни организации произведения.

Не претендуя на собственные открытия в областях лингвистики и стиховедения, мы, обращаясь к словесной ткани произведения стиха, опирались

³ См. особенно его книгу «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924).

⁴ См., например, его известное исследование «Байрон и Пушкин» (1924).

Из современных работ, воплощающих такое понимание обращения к чужому как фактора национального литературного процесса, назовем недавнюю книгу авторитетного историка русской литературы XIX в.: *Виницкий И.Ю.* Переводные картинки: Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2022.

⁵ *Гаспаров М.Л.* Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1993.

⁶ *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.

на выводы и наблюдения авторитетных ученых⁷; оценивая стих (прежде всего русских переводов китайской поэзии XX века, часто существенно меняющих звучание оригинала, а также характер современных переводов современных же китайских стихов, к оригиналам, напротив, очень близких), мы, в частности, ориентировались на исследования уже названного нами М.Л. Гаспарова⁸, а также, особенно для XXI века, — Ю.Б. Орлицкого⁹.

Степень научной разработанности темы

Русско-китайскими культурными контактами занимались и продолжают заниматься русские и китайские ученые, особенно интенсивно — по политическим причинам — такие исследования с китайской стороны велись в 1950-х гг.¹⁰, а также в последние десятилетия¹¹; русские историки активно обратились к этой теме с 1990-х гг. (как писал об этом в труде 2010 г. историк советско-китайских культурных отношений П.А. Калашников: «в научный

⁷ См. напр., работу известного литературоведа, исследователя русского символизма, написанную в соавторстве с лингвистом: *Гореликова М.И., Магомедова Д.М.* Лингвистический анализ художественного текста. М.: Русский язык, 1983. Принципиальные различия между русским и китайским языками, определяющие неизбежную трансформацию смысла в переводе, отмечались в особенности китайскими учеными. Из наиболее принципиальных для литературоведа работ назовем следующую: *Ань Лихун.* Трансформация объективной и субъективной схем мышления при прямом и обратном переводе (на материале китайского и русского языков) // Научный диалог. 2016. №11(59). С. 9–15.

⁸ *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

⁹ *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. 2-е изд.

¹⁰ См., напр., русский перевод фундаментальной монографии: *Пын Мин.* История китайско-советской дружбы. М., 1959.

¹¹ См., напр.: 文记东 《1949-1966 年的中苏文化交流》，2009 年中共中央党校博士学位论文 (*Вэнь Цзяньдун.* Китайско-советские культурные обмены 1949–1966 гг.: докт. дис. Партийная школа Центрального комитета Коммунистической партии Китая, 2009); *Ли Минбинь, Чжа Сяо-янь.* История литературных связей Китая и России. М., Шаньдун: Шанс, Шаньдунское изд-во «Просвещение», 2024 (первое издание на кит. яз. — 2015 г.).

оборот вводятся новые источники, формируется критический подход к исследованию многих сюжетов истории XX века»¹²).

Для истории китайско-русских культурных связей советского периода существует много работ, посвященных конкретным эпизодам взаимодействия (составу художественных выставок, гастролям театров и т.д.). Отдельные темы были исследованы фундаментально (в частности, советская *практика издания китайских произведений в переводах на русский*). Переводной китайской книге в СССР 1949–1990 гг. посвящена диссертация Гао Ху, основанная на множестве систематизированных фактов, в том числе почерпнутых из архивных документов; для нас эта работа особенно важна тем, что содержит статистические данные о соотношении в разные годы изданий и тиражей поэзии и прозы, классической и современной поэзии, показывает динамику изданий и ее зависимость — как выяснилось, непрямую — от изменений межгосударственных отношений¹³.

Культурными связями постсоветского времени занимаются прежде всего политологи, рассматривающие эти связи в геополитическом аспекте; основным материалом для таких работ (чаще всего в формате статей) оказываются официальные документы¹⁴.

¹² Калашиников П.А. Советско-китайские культурные отношения: автореф. дис... канд. историч. наук. М., 2010, с. 7; здесь дан анализ истории вопроса до 2010 года, однако рассматриваются преимущественно работы, написанные в СССР и Российской Федерации.

¹³ Гао Ху. Переводная китайская книга в СССР (1949–1990 гг.): Проблемы издания и тематическо-топологический анализ: дис. ... канд. педагогич. наук. МГУКИ, 2001.

¹⁴ См. характерные темы работ: Сюн Лэпин. Высшее образование как инструмент «мягкой силы» России и Китая: дис. ... канд. политич. наук. М.: РУДН, 2018; Ли Мэнлун. Китайско-российское гуманитарное сотрудничество в XXI в.: тенденции и перспективы: дис. ... канд. историч. наук. М.: РУДН, 2018; Ван Шо. Институт Конфуция как инструмент культурной дипломатии Китая: 2004-2017 гг.: дис. ... канд. историч. наук: М.: РУДН, 2018. Характеристику объема и проблематики исследований, выполненных на китайском языке и посвященных истории русско-китайских культурных связей в постсоветское время, см., напр., в недавней работе: У Юйяо. Культурно-гуманитарный аспект отношений Китая и России (2001-2023 гг.): дис. ... канд. историч. наук. М.: РУДН, 2023.

Очень многое написано о качестве и свойствах переводов китайских стихов на русский язык. Существует большой и продолжающийся пополняться корпус работ, посвященных деятельности отдельных переводчиков¹⁵, истории рецепции отдельных китайских поэтов, прежде всего классиков¹⁶. Трудности, неизбежные при попытках передать средствами русского языка звучание китайского стиха и особенности образности и принципов смыслопорождения (наибольшие сложности здесь возникают при обращении к древней поэзии) детально разбираются как русскими синологами, так и носителями китайского языка как родного (обсуждаются как ошибки, упрощения, так и находки¹⁷). Гу Юй, филолог-русист и поэт, выступавший как посредник между культурами свидетельствует о собственном опыте, подвергая его анализу¹⁸; для России из подобных посредников, совмещавших роли ученого и поэта и анализировавших свой опыт, назовем, например, Ю.А. Сорокина, Н.М. Азарову, Ю.А. Дрейзис.

В последние годы опубликовано немало работ, посвященных образу Китая в русской литературе XX–XXI вв.¹⁹: в частности, пишут о творчестве

¹⁵ Лю Чжичан. Своеобразие рецепции китайской поэзии первой трети XX века в переводах Л.Е. Черкасского: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017.

¹⁶ См., напр.: Кобзев А.И. О русских переводах стихов Ду Фу и Бо Цзюйи // Общество и государство в Китае. 2017, № 2, с. 558-578.

¹⁷ См., напр.: Сунь Цзин, Ху Гумин. Анализ русского перевода метафор поэзии Бо Цзюйи в аспекте теории перевода метафор П. Ньюмарка // Вестник Череповецкого государственного университета. 2021. № 5 (104). С. 118–130.

¹⁸ 谷羽: 帆船, 在诗海上漂流: 俄汉诗歌翻译研究. 南开大学出版社. 2019. (Гу Юй. Парусники, дрейфующие по морю поэзии: Исследование переводов стихов с русского на китайский и с китайского на русский. Издательство Нанькайского ун-та, 2019); подобный сопоставительный подход см. также: 毛志文, 结构诗学视角下的俄汉诗歌翻译研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2016 (Мао Чжизвэнь. Исследование переводов стихов с русского на китайский и с китайского на русский с точки зрения структуры стихов. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2016).

¹⁹ См., напр.: Ли Гэнь. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2022.

русских эмигрантов, обосновавшихся в Китае²⁰; анализируется использование китайских мотивов в русской поэзии XX века, и здесь, как нам представляется, еще возможны уточнения и новые наблюдения. Сравнительно немногочисленны, но все же существуют *исследования влияния китайской поэзии на русскую, осуществляющегося на уровне поэтики, пространственно-временной организации картины мира* (отметим статьи Е.И. Зейферт, филолога и поэта, пишущей о некоторых современных русских авторах).

Некоторые существенные явления до сих пор остаются не исследованными, упоминаются бегло или лишь подвергаются качественному оцениванию в формате публицистического очерка: так, почти не пишут об оригинальном творчестве А.И. Гитовича; весьма немного написано и о некоторых значительных современных поэтах (например, о В.И. Кучерявкине).

Научная новизна исследования состоит в том, что

предложенный обзор русско-китайских культурных контактов, предпринятый с позиций нашего времени, позволяет оценить общую динамику исторического процесса;

впервые дан развернутый анализ восходящих к китайской поэзии мотивов, образов и стилистических черт в поэзии А.И. Гитовича и В.И. Кучерявкина (для Гитовича это предпринимается практически впервые, для Кучерявкина — впервые осуществляется детализированно);

вводится в научный оборот выполненное Б. Слуцким в 1950-х гг. переложение современного китайского стихотворения, дающее некоторое представление о своеобразии принципов Слуцкого, выступавшего в роли переводчика, но позволявшего себе радикально переписать чужое произведение;

впервые в работе на русском языке осуществляется оценка и интерпретация произведения В. Перелешина, опубликованного этим выдающимся поэтом в

²⁰ Цзя Юннин. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. наук. М., 2019; Цуй Лу. Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920-1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2021.

качестве якобы точного перевода китайского классического текста (сопоставимые оценки и интерпретации уже были даны в работах, написанных на китайском языке; мы подтверждаем выводы этих коллег собственными наблюдениями);

уточняются и дополняются представления о присутствии идей и образности китайских классических текстов в «Китайском путешествии» О.А. Седаковой — произведения известного и изучавшегося, но открытого для дальнейших интерпретаций;

проводятся аналогии между этапами развития и значимыми явлениями русской и китайской поэзии в XX веке (китайским модерном и русским неоавангардом, китайской «разговорной поэзией» и русским конкретизмом);

наконец, осуществленный в работе анализ многочисленных различий между китайскими стихами и их русскими интерпретациями, созданными в разное время, уточняет, как мы полагаем, представления о причинах и характере трансформаций, которым подвергается «китайское» на русской почве.

Основные цели исследования:

выявление возможного художественного влияния китайской поэзии, проявляющегося в оригинальном творчестве переводчика;

выявление принципиальных художественных различий в поэтических версиях, восходящих к одному китайскому стихотворению, но созданных русскими поэтами, принадлежащими к разным поколениям и являющимися носителями разных эстетических принципов;

интерпретация значения цитат, аллюзий, реминисценций, а также художественных приемов, восходящих к китайской лирике (и — шире — китайской культуре), а также анализ трансформаций, которым подвергается на русской почве традиционная китайская образность;

выявление и интерпретация различий между поэтами разных поколений, обращающихся к «китайскому» в своем творчестве.

Основные задачи, решение которых необходимо для достижения целей:

знакомство с историей функционирования «китайских» мотивов в русской литературе;

поиск в русской поэзии 1950-х – 2020-х гг. восходящих к китайской поэзии образов и приемов;

определение ряда авторов и текстов, которые могут быть поняты как репрезентативные в аспекте предлагаемого исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В последние семьдесят лет обращение к «китайскому» (на уровне тем, образов, а также художественных приемов) становится значимым явлением русской поэзии.

2. Переложения с китайского языка обнаруживают принципиальную историческую динамику, соответствующую общим принципам эволюции русской поэзии, созданной в советское время в публичном поле; так, если в 1950-х гг. интерпретаторы, обращаясь к китайской поэзии модернистского типа, нивелируют особенности ее поэтики, то к 1980-м гг. начинают искать способы передать эти особенности.

3. Открытое обращение к восточной философии и искусству, характерное уже для эпохи модерна, возобновляется в русской поэзии эпохи оттепели и развивается в последующие десятилетия; оно проявляется, например, уже в оригинальном позднем творчестве А.И. Гитовича, а позднее приобретает еще более отчетливый характер, перерастая рамки жанровой стилизации и определяя картину мира и систему ценностей, например, в лирическом цикле О.А. Седаковой «Китайское путешествие» (1986).

4. В русской поэзии 1990-х гг. пристрастие европейских поэтов к восточной культуре может подвергаться рефлексии, отчасти скептической. Если у Седаковой русское (европейское) и китайское гармонически сливаются, то в лирическом цикле В.И. Кучерявкина «До Янчжоу тысяча ли», изображающем, в частности, драматические

события августа 1991 года, «китайское» гротескно взаимодействует с петербургским подтекстом: описание своего как инокультурного, экзотического создает психологическую дистанцию между лирическим героем-наблюдателем и изображаемым миром.

5. Если в русской культуре прошлого, особенно в XIX веке, Китаю нередко приписывались устойчивые и единые, преимущественно негативные характеристики, то в XX веке и тем более в XXI веке Китай в русской рецепции теряет экзотические черты, что объясняется, в частности, и вестернизацией самой современной китайской поэзии, и интенсивными личными контактами; в переводе современный китайский поэт оказывается похож на русского конкретиста, и даже поэзия классика Ли Бо в проекте Н. Азаровой становится поводом для русского литературного эксперимента.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается системным подходом к анализу целого ряда текстов, использованием различных методов, применяемых при изучении теории и истории литературы.

Что касается **теоретической значимости** диссертации, то, не претендуя на существенную новизну в этом отношении, автор работы полагает, что содержащиеся в ней конкретные наблюдения над тем, что в инокультурном искусстве может быть привлекать и быть плодотворно воспринято, над тем, как изменяется поэтический образ в иной языковой и культурной среде, вносят вклад в уточнение наших представлений о процессах межлитературного взаимодействия и художественном значении обращения к «чужому».

Научно-практическая значимость диссертации состоит том, что ее результаты возможно учитывать в дальнейших исследованиях русской поэзии XX – XXI вв. (как творчества отдельных авторов, так и общих тенденций),

при разработке лекционных курсов, посвященных как истории русской литературы, так и проблемам межкультурного взаимодействия.

Апробация. Результаты исследования отражены в 4 публикациях в изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в МГУ им. М.В. Ломоносова:

Цзоу Синь. Изображение Китая в русской поэзии: «Китайское путешествие» О.А. Седаковой // *Litera*. 2023. № 10. С. 258–268 (0,6 п.л.). DOI: 10.25136/2409-8698.2023.10.68797. Импакт-фактор: 0,553.

Цзоу Синь. Стихотворение Сюй Чжимо «Прощание с Кембриджем» в русских переводах // *Мир науки, культуры, образования*. 2023. № 5 (102). С. 311–313 (0,7 п.л.). DOI: 10.24412/1991-5497-2023-5102-311-313. Импакт-фактор: 0,867.

Цзоу Синь. Формы присутствия и художественный смысл «китайского» в поэтическом цикле В. Кучерявкина «До Янчжоу тысяча ли» // *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета*. 2024. Вып. 2 (66). С. 181–195 (0,9 п.л.) DOI: 110.47388/2072-3490/lunn2024-66-2-181-195. Импакт-фактор: 1,391.

Цзоу Синь, Зыкова Г.В. Три русских перевода одного стихотворения Ай Цина как явления русской поэзии трех эпох // *Litera*. 2024. № 9. С. 33–43 (0,6 п.л./ 0,3 п.л.). DOI: 10.25136/2409-8698.2024.9.71734. Импакт-фактор: 0,553,

а также в статье:

Цзоу Синь. Стихотворение Дай Ван-шу «Дождливая аллея» в переводе Л.Е. Черкасского // *LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы: материалы XI Международной конференции молодых ученых*. Вып. 17. Ч. 1. Екатеринбург: УрГПУ, 2023. С. 114–121 (0,3 п.л.).

В сентябре 2023 г. на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова состоялась защита НКР, легшей впоследствии в основу

диссертации. В октябре 2024 г. там же состоялась предзащита диссертации. По теме диссертации были сделаны следующие доклады на конференциях:

1. «Поэзия Ай Цина по-русски: проблемы перевода (стихотворение «Я люблю эту землю» в интерпретации А.И. Гитовича, Ю.А. Сорокина, Л.Е. Черкасского)» — Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021», Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 23 апреля 2021 г.;

2. «“Туманная поэзия” в русских переводах» — Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2022», Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 15 апреля 2022 г.;

3. «Стихотворение Дай Ван-шу “Дождливая аллея” в переводе Л.Е. Черкасского» — XI Международная научно-практическая конференция молодых ученых LITTERATERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2 декабря 2022 г.,

4. «Образ Китая в поэтическом цикле “Китайское путешествие” О.А. Седаковой» — Ломоносовские чтения 2023, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 18 апреля 2023 г.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, трех приложений и библиографии, включающей 268 позиций. Общий объем диссертационной работы составил 200 страниц.

ГЛАВА 1. Русско-китайские поэтические контакты в 1950-х – 2020-х гг.

1.1. Русско-китайские культурные контакты 1950-х – 2020-х гг.: общий очерк

Русско-китайские культурные контакты имеют, как известно, долгую историю. Они существенно зависят от политических отношений между государствами: возможность для них дают только хорошие международные отношения.

Напомним, что в 1949 году была создана Китайская народная республика, государство, близкое СССР в идеологическом плане. Дружественные отношения отразились в песне «Москва – Пекин» (1949) на слова М.М. Вершинина и музыку В.И. Мурадели.

Тому, как развивались русско-китайские культурные контакты с 1949 г. до наших дней, посвящены многочисленные научные исследования как русских, так и китайских ученых²¹.

В 1950 году в Третьяковской галерее, а затем в Эрмитаже состоялась выставка современных китайских художников (судя по сохранившимся материалам, демонстрировалась живопись, близкая к советскому «социалистическому реализму»; см. об этом подробнее: [Бай Цзе 2023]). После смерти Сталина в 1954 г. лидеры Китая и СССР подписали несколько новых соглашений ([Ян Юн 2005]). В эпоху «оттепели» культурные контакты продолжают активно поддерживаться, но теперь уже более заметным образом проявляется интерес к национальному своеобразию китайского искусства: например, в 1957 г. в ГМИИ и Эрмитаже проходила выставка современной

²¹ См., напр.: [Цветков 1974], [Калашников 2010], [Гао Ху 2001], [Вэн Цзидун 2009]; постсоветскому времени посвящены следующие работы: [Сытенко 2013], [Аликберова 2014], [Ли Шэн 2008], [Цуй Юньхуа 2011]).

китайской живописи в традиционной форме «гохуа» (интерес советского зрителя к живописи «гохуа» оказался устойчивым; так, выставка прошла и в 1965 году; см. об этом: [Дзя Сяолу 2017]).

В 1950-е годы в СССР гастролировали разные китайские оперные театры; так, в 1955 году в разных местах (в том числе Москве, Ленинграде, Свердловске, Минске, Новосибирске) демонстрировали две классические шаосинские оперы — «Пролитая чаша» и «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». Советские с начала 1950-х гг. начали ставить китайские пьесы; так, в 1952 г. в московском Театре Сатиры Н. Петровым и В. Плучеком была поставлена «Пролитая чаша», а в 1954 году в Московском драматическом театре им. М.Н. Ермоловой В.Г. Комиссаржевским ставилась китайская историческая трагедия Го Можо «Цюй Юань» (1942) (подробнее см.: [Чжуан Юй 2017]).

Активизировались перевод и издание китайской литературы, классической и современной (см., напр.: [Гао Ху, 2001]; подробнее о переводах китайской поэзии мы поговорим ниже).

Ожились личные контакты: Го Можо, Лао Шэ, Ща Иань, Цао Юй и другие китайские писатели посещали СССР.

Политическое сближение СССР и Китая привело к появлению специальных синологических институций, которые должны были обеспечить подготовку новых кадров и дальнейшее развитие отечественной синологии, в том числе и филологической. Так, в 1956 г. в рамках АН СССР возник Институт китаеведения (о его дальнейшей судьбе в условиях изменившихся отношений СССР и Китая см.: [Чудодеев 2018]).

С 1956 г., после XX съезда КПСС и изменения внутренней политики в СССР межгосударственные отношения сильно ухудшились. Соответственно культурные контакты практически прекратились, число переводов китайской

литературы на русский язык тоже стало меньше, а с 1963 г. переводы с китайского в СССР стали печататься гораздо реже²².

После пограничных военных столкновений в 1969 г. и последующей личной встречи премьер-министров отношения начали постепенно улучшаться; важные изменения происходят после смерти Мао Цзе Дуна (в 1976 г.).

Тем не менее интенсивность публикаций переводов с китайского, в том числе художественной литературы, оставалась невысокой [Гао Ху 2003: 159].

В 1989 г. во время официального визита в Пекин М. Горбачева советская и китайская стороны пришли к согласию о целесообразности нормализации отношений.

В 1992 г. между двумя странами было подписано соглашение о культурном сотрудничестве, тогда же лидеры России и Китая подписали в Пекине ряд документов о сотрудничестве в сфере культуры, научного образования, науки и техники. Обе страны расширили обмены в области культуры и искусства.

После распада СССР, в 1990-х гг., новые переводы и издания китайской литературы практически не финансировались; в это десятилетие появляются только отдельные немногочисленные переиздания ранее переведенных классических текстов (см. об этом: [Ма Цяньлин, 2018]) Среди публикуемых в девяностые годы переводов были, в частности, выполненные В.И. Семановым (1933–2010), занимавшимся в основном современной китайской литературой

²² В диссертации Гао Ху, описывающей динамику публикаций переводов выпуска китайской художественной литературы в СССР, показано, как с 1959 г. тиражи год за годом уменьшаются [Гао Ху 2001: 75].

Впрочем, Институт китаеведения (ныне Институт Китая и современной Азии РАН) последовательно готовил научные переводы китайской классической прозы; назовем, например, опубликованный в 1957 году новый научный перевод важнейшего древнекитайского литературного памятника — «Шицзин», выполненный А.А. Штукиным, «Поездку в Шу», переведенную Е.А. Серебряковым (1968), «Исторические записки (Ши цзи)» Сыма Цзяня в переводе Р.В. Вяткина и В.С. Таскина (1972), «Каталог гор и морей (Шань хай цзин)» в переводе Э.М. Яншина, 1977.

(см., напр., переводы произведений «Судьба» Лу Яо (1988), «Тяжелые крылья» Чжан Цзе (1989) и т.д.

Однако со временем интерес к изучению китайского языка начал возрастать из-за усиления политических и в особенности экономических связей; появляются многочисленные курсы китайского языка.

В целях продвижения китайского языка и культуры за рубежом в начале 2004 г. начал действовать Институт Конфуция — сеть учебных учреждений, развиваемых китайским Государственным агентством по распространению китайского языка как иностранного (Ханьбань) Министерства образования КНР. Первое отделение Института Конфуция в России было открыто в декабре 2007 г. в Уральском государственном университете им. А.М. Горького; с тех пор таких отделений возникло более двадцати ([Бельченко 2010]).

С 2005 г. отдельные российские издательства начали самостоятельно финансировать переводы и издание новейшей китайской литературы. 2007 год был отмечен в России как Год Китая, 2011 — как Год китайского языка.

В мае 2013 г. между двумя странами подписана «Программа перевода и издания произведений российской и китайской классической и современной литературы», в ее рамках предполагалось перевести и издать 100 книг в течение 6 лет. Десять лет спустя, на Московской международной книжной ярмарке, проходившей в августе 2023 г., китайские книги в русских переводах, как отмечали наблюдатели, были «представлены масштабно как никогда»²³.

Можно сказать, что, несмотря на периоды взаимного охлаждения, в последние 75 лет знакомство русских читателей с китайской литературой все-таки осуществлялось активно и плодотворно: основной корпус значимых текстов доступен в переводе, многие важнейшие произведения переведены неоднократно. Интерес к китайскому языку как к языку одного из важнейших государств мира в России растет. С каждым годом увеличивается и количество

²³ [В Москве открылась международная книжная ярмарка 2023].

новых переводов литературных произведений, а мобильность современных людей и появление новых средств связи благотворно влияют на литературные контакты, принимающие, например, форму русско-китайских литературных фестивалей (в частности, в дистанционной форме)²⁴.

1.2. Издания китайской классической поэзии

1.2.1. Предыстория

История переводов на русский язык китайских классических памятников словесности, содержащих в том числе и стихи, берет свое начало с конца XVIII века.

Первые русские переводы использовали языки-посредники и были прозаическими; в том числе прозой переводились и поэтические фрагменты. Часть «Четверокнижия»²⁵, «Да сюэ», переводилась Д.И. Фонвизиным (1779)²⁶ и М.И. Веревкиным (1780-е) с французского языка; в 1780 году А.Л. Леонтьев перевел «Четверокнижие» с маньчжурского языка. Непосредственно с китайского языка первым переводил Н.Я. Бичурин, которого принято считать первым русским синологом; его главным трудом в этой области был перевод «Четверокнижия». В «Четверокнижии» есть многие поэтические строки, взятые из «Ши-цзин», особенно в части «Да сюэ».

А.И. Кобзев указывает, что первый русский поэтический перевод из «Ши-цзин» (выполненный Ф.Б. Миллером с немецкого языка и напечатанный без подписи переводчика) был опубликован только в 1852 году в журнале «Москвитянин» (№ 2) под названием «Изречение Конфуция»; через десять лет под названием «Из Ши-кинга» было напечатано выполненное М.Л. Михайловым

²⁴ Например, в мае 2024 года в СПбГУ проходил Форум молодых писателей России и Китая.

²⁵ Т.н. «Четверокнижие» (XII в.) включает книги «Лунь Юй», «Мэнцзы», «Да сюэ» и «Чжун юна», содержащие основные идеи конфуцианской философии.

²⁶ «Та-Гио, или Великая наука, заключающая в себе высокую китайскую философию».

на основе немецкого перевода переложение еще одного стихотворения из «Ши-цзин» (см. подробнее: [Кобзев 2018]).

В 1856 г. А.А. Фет перевел и опубликовал под названием «Тень» стихотворение Су Ши «Тень от цветов» («Башня лежит...»)²⁷.

Синолог В.П. Васильев (1818–1900), исследовавший «Ши цзин», перевел прозой 120 стихотворений из «Гофын» (Нравы царств), прокомментировал их и включил в «Примечания на третий выпуск китайской хрестоматии. Перевод и толкования Ши цзина» (1882). Как мы видим, переводов китайских стихотворений на русский язык, выполненных стихами, до XX века было очень мало.

В стихотворном виде китайские стихи были представлены русской публике в 1896 г. в тонком сборнике, вышедшем в Петербурге, «Китай и Япония в их поэзии»; сюда вошли выполненные Н.Н. Бахтиным (Новичем) при помощи немецкого языка-посредника переводы Ду Фу (здесь назван Ту Фу), Ли Бо (здесь Ли-тай-пе) и др.

В эпоху модерна восточное искусство (и китайское в том числе) часто имитируется, стилизуется, вызывает подражания, — сначала в западноевропейских литературах, а позднее и в русской. Так, в 1914 г. в Петербурге вышел сборник «Свирель Китая» — выполненный В. Егорьевым и В. Марковым (Матвейсом) перевод поэтического сборника Жюдит Готье «Livre de Jade» (1867), представлявшего собой отчасти вольные переложения китайских стихов, отчасти стилизации в китайской манере (см.: [Осьминина 2020]; переводы из книги Готье содержит также цикл Н.С. Гумилева «Фарфоровый павильон» (1918); см. об этом нашу работу: [Цзоу Синь 2020]).

²⁷ И.С. Смирнов указывает, например, в лекции 2015 года «Китайская поэзия в России», что перевод сделан по подстрочнику В.П. Васильева; комментаторы этого стихотворения в современном Полном собрании сочинений Фета (т. 2, 2004), напротив, утверждают, что переложение Фета, вероятно, выполнено по неизвестному немецкому переводу, ссылаясь на: [Эйдлин 1967а: 225]).

В 1923 г. была издана «Антология китайской лирики VII–IX вв.» в переводах Ю.К. Щуцкого, первая русская антология стихов династии Тан (переиздание см.: [Дальнее эхо 2000]); она содержала 140 стихотворений 54 поэтов и 11 тематических разделов (одиннадцать разделов в соответствии с темами: «Природа и я», «Прочь от мира», «Мой друг», «На чужбине» и др.).

Среди наиболее интересных случаев обращения русских поэтов к китайской поэзии в 1920-х–1930-х гг. назовем следующее. В начале 1930-х под влиянием прозаических подстрочников «Поэмы о поэте» Сыкун Ту, выполненных В.М. Алексеевым в 1916 г., С.П. Бобров создает свои поэтические переложения и «подражания» (опубликовано: [Бобров 1969]). Подстрочник Алексеева дал Боброву И.А. Аксенов со словами: «Я принес вам китайского Хлебникова!». Судя по материалам личного фонда Боброва²⁸, творческий интерес поэта к китайской литературе оказался устойчивым, что видно по рабочим рукописям вплоть до 1960-х гг.

1.2.2. Издания китайской классической поэзии (конец 1940-х – 2020-е гг.)

Как уже было сказано выше, после образования КНР в отношениях между Советским Союзом и Китаем наступил, как это называют китайские историки, «медовый месяц» и стали активно публиковаться переводы с китайского на русский, в том числе и переводы стихов.

И если в последние годы жизни Сталина переводятся и публикуются прежде всего стихи современных и притом идеологически и эстетически «правильных» авторов, то в эпоху «оттепели» преимущественное внимание начинает уделяться классической древней поэзии. Это хорошо заметно, например, по публикациям переводов А.И. Гитовича (1909–1966), который начал переводить с китайского в 1949 г. (хотя, по его собственному признанию, большое впечатление на него гораздо раньше произвела еще «Антология...»

²⁸ РГАЛИ, ф. 2554.

Щуцкого). Освоение модернистской китайской поэзии по идеологическим причинам начинается гораздо позже.

Советские синологи, изучавшие классическую древность, получили возможность публично предъявить результаты своих многолетних трудов уже в конце 1940-х гг.: так, Эйдлин в 1949 г. печатает отдельной книгой свои переводы из Бо Цзюйи, вошедшие еще в его кандидатскую диссертацию 1943 г.

История китайской поэзии впервые была показана русскому читателю в четырехтомной антологии, вышедшей в 1957 – 1958 гг.²⁹ и составленной Го Можо³⁰ и Н.Т. Федоренко³¹. Го Можо написал небольшое предисловие, а Федоренко — большой текст о китайской поэзии, где рассказал об ее истории, о четырех тонах китайского языка и его фонетических изменениях.

В создании переводов принимали участие Л.З. Эйдлин, Л.Е. Черкасский, Г.Б. Ярославцев, Б.Б. Вахтин, И.С. Голубев, М.И. Басманов и другие. Большинство из них были учениками В.М. Алексеева, а некоторые — учениками Л.З. Эйдлина.

К работе для антологии привлекались также поэты, не знавшие китайского языка и опиравшиеся на подстрочник; например, Ахматова переводила поэму

²⁹ В первый том антологии вошли 44 стихотворения из «Ши цзин» и «Гофын» (Нравы царств), 9 – из «Сяо Я» (Малые оды), два – из «Да Я» (Великие оды) и одно — из «Сун» (Гимны), и «Вопросы к небу» Цюй Юаня, 19 древних стихотворений «Хань Юэфу», стихи «Троих Цао», т.е. Цао Цао, Цао Пи и Цао Чжи, а также стихи таких поэтов, как Тао Юаньмин, Се Линьюнь, Бао Чжао, Се Тяо и т.д. Во втором томе представлены произведения поэтов династии Тан: Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэя, Мэна Хаожаня, Бай Цзюйи, Юаня Чжэня, Хань Юя, Лю Цзунъюаня, Ли Шаньиня, Ду Му. В третьем томе представлены поэты династий Сунь (960-1279), Юань (1271-1368), Мин (1368-1644) и Цин (1616-1912): Оуян Сю, Ван Аньши, Су Ши, Лу Ю, Синь Цици, Ли Цинчжао, Гун Цзычжэнь, Хуан Цзунсянь и др. Четвертый том, содержащий 135 стихотворений, был посвящен «новой поэзии» (после 1919 г.).

³⁰ Известный в СССР прежде всего как политический деятель, Го Можо был значительным поэтом. В совсем другую, позднейшую эпоху, в 1990-м, Федоренко подготовил книгу русских переводов его стихов.

³¹ Дипломат, в год выхода антологии – заместитель министра иностранных дел, но при этом и синолог, ученик самого В.М. Алексеева.

«Ли Сао» по подстрочнику Федоренко³². Переводы Ахматовой с китайского исследовались и китайскими, и русскими учеными, например, С.И. Кормилов и Г.А. Аманова анализировали их стиховую форму [Кормилов, Аманова 2014] и обсуждали вопрос о возможных соавторах Ахматовой как переводчика (Н. Харджиеве и Л. Гумилеве) (см. также об этом: [Эйдлин 1969]; [Пороль 2019]). Качество перевода «Ли Сао» обсуждалось и очень высоко оценивалось литературоведом Гао Маном [Гао Ман 1989]. В Антологию вошли также переводы, выполненные поэтессой А.Е. Адалис (1900–1969)³³, А.М. Арго (1897–1968), известным переводчиком западноевропейской поэзии³⁴,

Год спустя после завершения публикации четырехтомной антологии выходит еще одно издание с сопоставимыми задачами, уже под редакцией выдающегося компаративиста Н.И. Конрада: хрестоматия «Китайская литература. Древность. Средневековье. Новое время».

В 1950-х-1960-х гг. печатаются сборники переводов стихотворений отдельных классических поэтов, например, Цюй Юаня (1954) в переводе В.М. Алексеева (1954), Бо Цзюйи в переводе Эйдлина (менее чем через 10 лет после упомянутого выше издания 1949 г. выходит книга в 1958 г.), Ду Фу (1955; 1962), Ли Бо (1957) и Ван Вэя (1959) в переводе А.И. Гитовича (по подстрочникам Г.О. Монзелера), Тао Юань-миня в переводах Эйдлина (1964), Цао Чжи в переводах Л.Е. Черкасского (1963). Классическую поэзию (в жанре юэфу) во второй половине 1950-х гг. изучал и переводил Б.Б. Вахтин, оставшийся в истории русской литературы как оригинальный прозаик и человек, привлечший к китайской поэзии внимание И. Бродского.

³² Ахматова также перевела «Плач о Цюй Юане» Цзя И, «Поднося вино» Ли Бо, «Ночью в дождь посылаю на север» Ли Шаньина и другие произведения.

³³ Адалис перевела «Вопросы к небу» Цюй Юаня (по подстрочнику Федоренко), «Оду о зловещей птице» Цзя И, «Фею реки Ло» Цао Чжи и другие произведения, важные и сложные.

³⁴ Арго дал по-русски стихи Ян Ваньли (1127–1206), Лю Цзи (1311–1375), Гао Ци (1336–1374) и др.

Формой популяризации китайской поэзии становятся посвященные великим поэтам книги об их жизни: так, в 1958 г. вышли в свет биографии Ли Бо и Ду Фу, написанные О.Л. Фишман и ее учеником Е.А. Серебряковым; эта традиция сохраняется и по сей день (см., напр., книгу жизнеописание Ли Бо: [Торопцев 2009]).

В шестидесятые годы отношения СССР и Китая существенно охлаждаются³⁵.

Китайская поэзия, прежде всего классическая, переводилась на русский язык не только в метрополии, где публикации переводов напрямую зависели от внешнеполитической обстановки, но и в диаспоре, русскими «харбинцами», впоследствии рассеявшимися по миру, но сохранившими любовь к китайской культуре³⁶.

Как мы уже говорили в предыдущем параграфе, в раннее постсоветское время новые переводы появляются редко и плохо финансируются. Однако на рубеже XX и XXI вв. активно переиздаются старые переводы, воспринимаемые как классические, например, в серии «Драгоценные строфы китайской поэзии»; некоторые из этих переводов к тому времени уже стали библиографической редкостью (как «Антология» 1923 г.), были практически

³⁵ Поэзии Сун посвятили себя И.С. Голубев, автор переводов, вошедших в книги «Лу Ю: стихи» (1960) и «Су Дун-По. Стихи. Мелодии. Поэмы» (1975), и М.И. Басманов, переводы которого вошли в книги «Строфы из граненой яшмы» Ли Цин-Чжао (1970), «Цветет мэйхуа: Классическая поэзия Китая в жанре цы» (1979), «Синь Цици. Стихотворения» (1985).

В 1979 вышел в свет сборник «Из китайской лирики VIII–XIV веков», содержащий 27 стихотворений Гуань Ханьцин: поэт династии Юань и 60 стихотворений Гао Ци. В отличие от поэзии Тан в России поэзия династий Юань, Мин и Цин до появления этой антологии была мало изучена и переведена.

³⁶ В 1970 г. были опубликованы во Франкфурте-на-Майне «Ли Сао» и «Стихи на веере: антология китайской классической поэзии» в переводе Валерия Перелешина, а в 1975 г. там же его перевод «Ли Сао». В «Стихи на веере» вошли шесть стихотворений Ли Бо, в том числе «Застольная песня», четыре стихотворения Ван Вэя, а также стихи Хэ Чжичжана, Ван Чжихуана, Мэн Хаожана, Чжан Цзи, Оуян Сю, Синь Синь Цици и других поэтов. Два более длинных стихотворения — народная песня «Мулань» южно-северной династии и «Песня мандолины» Бай Цзюйи.

недоступны широкому читателю (например, выполненные В.М. Алексеевым в 1940-х гг. переводы стихотворений династии Тан ([Постоянство пути 2003]). Можно сказать, что процесс «возвращения» в эти годы оказался важен и для этой области русской словесности. Из значительных новых переводов, выполненных учеными синологами, назовем работы М.Е. Кравцовой ([Кравцова 1994], [Резной дракон 2004])³⁷.

В последние десятилетия предпринимаются разные попытки знакомить с переводами классической поэзии широкую читательскую аудиторию. Например, используются возможности Сети: так, в Сети разместил перевод классической антологии «Цянь Цзя Ши» («Стихи 1000 поэтов») Б.И. Мещеряков; продолжает существовать и пополняться новыми материалами просветительский проект «Китайская поэзия»³⁸, аккумулирующий разные версии переводов, сопровождаемые текстами стихов в оригинале, так и справочные сведения о китайских поэтах и русских переводчиках). В Сети можно найти и современные любительские переводы китайской поэзии, в том числе и классической (например, на ресурсе stihi.ru): вне зависимости от качества этих переводов, само их появление свидетельствует о высокой привлекательности китайской поэзии для современных русских читателей и авторов.

Читательская востребованность классической китайской поэзии проявляется, видимо, и в появлении переводов, последовательно европеизирующих и модернизирующих стилистику древних китайских поэтов (таковы, например, переводы С.А. Горопцева).

³⁷ Исследовательница перевела стихи Тао Юань-мина (IV-V вв.), Цао Цао (155-220), Лу Цзи (261-303), Цао Цао, Цао Пи, Цао Чжи, Шэня Юэ, Се Тяо, Жуаня Цзи, Цзи Кана и других поэтов Древнего Китая.

³⁸ <https://chinese-poetry.ru/> (дата доступа: 01.09.2024).

1.3. Издания китайской новой поэзии (1950-е–2020-е годы)

Китайская поэзия нового типа формировалась с 1910-х гг., особенно бурно развиваясь в культурной ситуации т.н. «Движения 4 мая» (1919 г.). Среди самых существенных ее черт — обращение к байхуа (разговорному языку)³⁹ и эстетическая европеизация, ориентация на западный модернизм (в том числе поэзию русского авангарда: некоторые китайские поэты испытали влияние Маяковского).

В первой половине 1950–х гг., когда КНР и СССР переживали период политической близости, в СССР вышло несколько сборников переводов новой китайской поэзии на русский язык; предсказуемым образом выбирались прежде всего произведения публицистического содержания; при этом модернистские черты поэтики, присутствовавшие и в творчестве политически левых китайских поэтов, в переводах нередко сглаживались, не соответствуя официально господствовавшей тогда в советской словесности эстетической доктрине (подробнее об этом см. в параграфе 2 второй главы, посвященном анализу переводов Ай Цина).

Сборник 1951 г. «Поэзия освобожденного Китая» (Л.) предлагал в переводах А.И. Гитовича стихи 1937–1945 гг., принадлежащие Мао Цзэдуну⁴⁰, Ай Цину (и другим авторам) о «защите родины от японских захватчиков» (часть первая, «Борьба за свободу») и 1945–1950 гг., о «новой жизни народных масс»

³⁹ Писать стихи на байхуа вместо традиционного литературного языка в 1915 г. призвал выдающийся поэт Ху Ши, давший образцы такой поэзии.

⁴⁰ Отдельным сборником стихи Мао вышли в 1957 г. («Восемнадцать стихотворений», М.) в переводе С. Маршака, А. Суркова, И. Голубева, Н. Асеева, М. Басманова и Л. Эйдлина. Маршак, Сурков и Асеев не знали китайского языка и переводили по подстрочникам Эйдлина и Басманова. Заметим, что участие синологов – специалистов по классической поэзии (того же Эйдлина) в этом проекте было полезным и осмысленным: новая китайская поэзия, в том числе и произведения Мао Цзэдуна, продолжала использовать элементы поэзии классической (см. об этом: [Азарова 2017]).

(часть вторая, «Борьба за мир»⁴¹). Сборник 1953 г. «Поэты нового Китая» (М.)⁴², составленный Н.Т. Федоренко, включал переводы того же Гитовича, но также и Л.З. Эйдлина, известного исследователя и переводчика поэзии совсем иного типа — древней, а также поэта П. Антокольского. Круг переводимых авторов постепенно расширялся: антология «Поэты Азии» (М., 1957) включала произведения 43 китайских поэтов (Ай Цина, Ван Япина, Тянь Цзяна, Цзан Кэцзя, Е Шэньтао).

Китайской поэзии XX века был посвящен последний том четырехтомной антологии, упоминавшейся выше. В 1959 г. в Москве вышел еще один подготовленный Федоренко сборник: «Новая поэзия Китая (1919–1958)»: здесь были использованы материалы четвертого тома антологии, но добавлены и новые переводы.

Из китайских поэтов XX века, творчество которых обладает художественной новизной и при этом обнаруживает некоторое влияние западного искусства, раньше многих других в СССР печатают переводы Ай Цина ([Ай Цин 1952], подробнее в его рецепции см. в первом параграфе следующей главы) и Вэнь Идо ([Вэнь И-до 1960], подробнее о нем см. в Приложении 2), имевшего репутацию патриотического поэта и жертвы агентов Чан Кайши.

Более основательное знакомство русского читателя с китайской поэзией модернистского типа происходит только в конце 1960-х, когда появляется — под защитой имени все того же Н. Федоренко — книга переводов, выполненных Л.Е. Черкасским ([Дождливая аллея 1969]), за которой вскоре последовали и другие сборники поэзии XX века в переводе Черкасского.

⁴¹ Подобная двухчастная композиция (стихи «годов борьбы», 1937–1949, и послевоенные стихи) есть, например, в сборнике «Китай говорит» (Чита, 1954), составленном Л.Е. Черкасским и включавшим в переводе составителя стихи Эми Сяо, Тянь Цзяня, Ван Цин-линя, Фын Ши-цзе, Юаня Шуй-по. Этот сборник, видимо, — свидетельство формирующихся интересов Черкасского, впоследствии одного из наиболее известных переводчиков китайской модернистской поэзии.

⁴² Стихи Мао Цзэдуна, Го Можо, Цзан Кэцзя, Сяо Сана и др.

Один из таких сборников, вышедший в 1987 г., имел подзаголовок: «из китайской поэзии 50-х и 80-х гг.». Очевидна временная лакуна: «культурная революция» 1960-х-1970-х гг. создала очень сложные условия для китайской литературы, поэзия почти перестала развиваться. В предисловии Н.Т. Федоренко так объяснял смысл названия книги, прямо указывающего на драматические исторические события: «Известный китайский афоризм, в буквальном своем прочтении напоминающий о тяготах пути на крутых и опасных склонах горной гряды, ограничивающей с запада Сычуаньскую котловину – один из наиболее труднодоступных районов Китая. В широком смысле выражение это символизирует нелегкий, полный превратностей жизненный путь человека» [Трудны сычуаньские тропы: 3].

Более полная, чем в предшествующих изданиях, картина китайской поэзии первой половины XX века была представлена Черкасским в антологии 1988 г. «В поисках звезды заветной»: книга включила 286 стихотворений 38 поэтов (Хуан Цзунсян (黄遵宪), Цю Цзин (秋瑾), Су Маньшу (苏曼殊), Лю Баньнун (刘半农) и др.), переведенных преимущественно Черкасским, но содержала также тексты М. Басманова, Г. Ярославцева, А. Гитовича, Л. Делюсина, Д. Мамлеева; предисловие Черкасского описывало историю развития китайской поэзии первой половины XX века.

Новые переводы, и в том числе современной поэзии, появляются в XXI веке. Так, в 2007 г. вышла антология современной китайской поэзии «Азиатская медь» (Спб.), составленная переводчиком и историком русской литературы Лю Вэнь-фэем (刘文飞, 1959 г.р.). В «Азиатской меди» собраны стихи, написанные после «культурной революции», относящиеся к т.н. «туманной поэзии» (Ши Чжи (食指), Бэй Дао (北岛), Гу Чэн (顾城) и др.), «посттуманные стихи» (иначе называемые стихами поэтов третьего

поколения⁴³), например, стихотворения Хань Дуна (韩东), Юй Цзиня (于坚) и других.

Обсуждавшаяся в предыдущем параграфе синолог и поэт Н. Азарова, увидевшая в творчестве древнего поэта Ду Фу черты, близкие современному человеку, закономерно проявляет еще более деятельный интерес к современным китайским поэтам, с которыми возможно вступить в прямой диалог, как это и происходило, например, на уже упоминавшемся выше Московском биеннале 2017 г., организованном Азаровой. К этому событию была подготовлена и издана антология «Китайская поэзия сегодня», составленная Н. Азарова и Ю.А. Дрейзис и включившая стихотворения 25 современных поэтов, переведенных и самими составителями, и привлеченными в этот проект известными поэтами, не знающими китайского языка (например, К. Корчагиным).

Работа, начатая антологией «Китайская поэзия сегодня» и Московским биеннале, была продолжена, например, на сайте Ю.А. Дрейзис «Стихо(т)ворье»⁴⁴, где синолог и поэт рассказывает о современных китайских поэтах и публикует свои переводы их произведений.

Выводы

Итак, можно заключить, что знакомство русского читателя с китайской поэзией (как и литературой в целом), основы для которого были заложены академической синологией первой трети XX в., в широком масштабе осуществляется во второй половине XX в.; при этом глубоко и полно на русском языке оказывается представлена классическая поэзия (со времен оттепели),

⁴³Это поэты т. н. третьего поколения (термин, придуманный в 1982 году). Они родились в 1960-х гг. и начали писать в первой половине 1980-х под влиянием западной литературы. И в антологии «Азиатская медь», и в «Китайской поэзии сегодня» есть переводы стихотворений Хань Дуна, Юй Цзиня и Оуян Цзяньхэ (欧阳江河).

⁴⁴ <https://versevagrant.com/> (дата доступа: 01.09.2024).

а рецепция значительнейших явлений поэзии модернистского и авангардного типа по политическим причинам существенно задерживается.

ГЛАВА 2: Русские поэты как интерпретаторы китайской лирики

Прежде чем обратиться ко вполне оригинальным стихам, в которых «китайское» присутствует на уровне темы, образов или художественных приемов, рассмотрим — в хронологическом порядке — несколько случаев обращения значительных русских поэтов к конкретным китайским стихотворениям, иногда вдохновляющим, а иногда и навязанным эпохой.

2.1. «Перевожу с монгольского и польского...»: что остается от китайских стихов в версии Бориса Слуцкого

Как отмечалось в предыдущей главе, с конца 1940-х гг. в СССР много печатали современных китайских поэтов, тех, которые признавались идеологически близкими. Среди них были как уже прославленные на родине, а отчасти в мире авторы (например, Ай Цин), но были и авторы скромные, начинающие, сведения о которых и сейчас найти нелегко; не исключено, что степень свободы, которую позволял себе русский интерпретатор, в какой-то степени определялась и статусом китайского поэта. Среди таких почти забытых (по крайней мере, в России) — Гэ Би-Чжоу⁴⁵ (1916–1986): он посетил СССР в 1957 г. в составе делегации и описал свои впечатления в сборнике под названием «Стихи, посвященные Черному морю» (1958). Тематика этих стихотворений

⁴⁵ Настоящее имя: Ляо Найнань. В четвертый том «Антологии китайской поэзии» включены три стихотворения Гэ Би-Чжоу («Заставим Циньлинские горы расступиться!», «Родина» и «Мы век знакомы») переведённые Л.Е. Черкасским.

представляет для историка русско-китайских литературных контактов особенный интерес.

Среди рукописей Б.А. Слуцкого в Российском государственном архиве литературы и искусства есть не датированный текст, обозначенный как перевод стихотворения Гэ Би-Чжоу⁴⁶. Мы не нашли публикации этих стихов и рискнем предположить, исходя из хронологических соображений, что они могли быть заказаны для последнего тома четырехтомной антологии 1957–1958 гг. — а если действительно так и не были востребованы, то, видимо, потому, что переводом, даже и вольным, они по своему существу не являются.

Слуцкий, как и другие его современники и коллеги, очень много переводил, чаще всего по подстрочникам (об этом, в частности, известно стихотворение «Перевожу с монгольского и польского...»), но, насколько мы знаем, эти его тексты практически не изучались. Мы не можем ручаться, что поэт обращался со всеми переводимыми им стихами точно так же, как он обращался со стихами китайскими (возможно, стихи, порожденные более близкой культурой, чем китайская, или стихи, написанные на хотя бы отчасти понятном языке, воспроизводились точнее), — во всяком случае, наши наблюдения мы решаемся предложить как подступы к научному изучению значимой области литературной деятельности Слуцкого.

Хотя обсуждаемый текст Слуцкого и не принадлежит к шедеврам его лирики, приведем и прокомментируем его здесь как любопытный эпизод

⁴⁶ РГАЛИ, ф. 3101 (Б.А. Слуцкий), оп. 1, ед. хр. 53.

творческой биографии замечательного поэта. Мы не знаем, какими подстрочниками пользовался Слуцкий⁴⁷, но, как показывает сравнение с оригиналом, перед нами очень свободная вариация на тему подлинника. Вот это стихотворение (дается по рукописи):

Очередь в картинную галерею
(Из стихов о посещении Советского Союза)
Я обошел ряды холстов –
Прекрасные и вечные,
Но снова я застыть готов
Пред этой бесконечною,
Бескрайней лентою людей –
Пред очередь в галерею –
Идти мне надо поскорей,
Но – силы не имею.

Кружится в танце белый снег,
Но веет ветром вешним –
Расцеловать готов я всех,
Обняться – с первым встречным.

Я видел рыцарей и дам
В тяжелых рамах вызолоченных,
Но всех до одного
отдам –
Торжественных и вылощенных
За умный и простой народ,
Что нынче – в очереди ждет.

Чудесны
гордые, как львы,
Небесные воители,
Но по душе мне больше вы –
Студенты и строители.
Я оценил красу икон,
Но с ними – ближе я знаком.

⁴⁷ В его бумагах, хранящихся в РГАЛИ, нам удалось найти только одно свидетельство общения с синологом — дружескую телеграмму от Л.З. Эйдлина, полученную уже в последние годы жизни поэта.

Кипит от радости душа
Под смех – веселый, детский,
Как птица-феникс хороша
Высокая студентка.
Музейных дам житье-бытье
Забывать готов я для нее.

Пенсионеры-старики
У входа в галерею
Стоят как воины крепки,
Апостолов мудрее.
Мне серебро их седины
Дороже мертвой старины.

Кружится в танце белый снег,
Но веет ветром вешним.
Расцеловать готов я всех,
Обняться – с первым встречным.

А вот что было написано у китайского поэта (подстрочный перевод наш):

我见着更美丽的画廊
Я видел более красивую галерею

我在画廊的休息室里，
呆了很久！呆了很久！
看着川流不息的人群，
舍不得走！舍不得走！
Я был в гостинной галерее,
Остался долго! Остался долго!
Наблюдал за толпами людей,
Я не хотел уйти! Я не хотел уйти!

刚才我见了多少安琪儿，
刚才我见了多少天神，
刚才我见了多少骑士，
刚才我见了多少贵族夫人，
见着多少阴森的牢狱，
见着多少酒宴的荒淫，
见着多少饥饿的土地，
见着多少野蛮的战争。

я только что видел много ангелов,
я только что видел много богов,
я только что видел много рыцарей,

я только что видел много благородных дам,
видел много мрачных тюрем,
видел много пьяных банкетов,
видел много голодных земель,
видел много диких войн.

窗外的冬雪飞舞，
室内的春风荡漾，
人们穿着春天的衣服，
呵，我见着更美丽的画廊！

За окном летит зимний снег,
Внутри гуляет весенний ветерок,
Люди одеты в весенние наряды,
Я видел и более красивую галерею!

我见着更美丽的画廊，
这里有多少安琪儿，
露着背袒着胸膛。
有的是厂房里的孔雀，
有的是农庄里的凤凰，
那最美丽的贵族夫人，
也比不上她们，
她们洋溢着劳动的芬芳！

Я видел и более красивую галерею,
Сколько здесь ангелов,
С голыми спинами и грудями,
Некоторые – это павлины на фабрике,
Некоторые – это фениксы в фермерском доме,
Самые прекрасные из благородных дам,
С ними не сравнивают,
От них пахнет трудом!

我见着更美丽的画廊，
这里有多少骑士，
迈着大步挺起胸膛。
有的是国防上的雄狮，
有的是建设中的大象，
那最英勇的天神，
也赶不上他们，
她们掌握着和平的力量！

Я видел и более красивую галерею,

Здесь много всадников,
С уверенными шагами и поднятой грудью.
Некоторые из них — львы в обороне,
Есть слоны, которые строятся,
Самые храбрые из богов,
За ними не угнаться,
В их руках сила мира!

窗外的冬雪飞舞，
室内的春风荡漾，
人们穿着春天的衣服，
呵，我见着更美丽的画廊。

За окном летит зимний снег,
Внутри гуляет весенний ветерок,
Люди одеты в весеннюю одежду,
Я видел и более красивую галерею.

1957年1月9日写，5月8日修改（Написано 9 января 1957 года и отредактировано 8 мая）

Сохраняя некоторые образы оригинального текста (*рыцари, дамы, львы, воины, феникс*), Слуцкий меняет их функции: у китайского поэта львы, например, — это сами советские граждане («львы в обороне»): это метафора, смысл которой, хоть и ясен, но не расшифровывается в самом тексте; у Слуцкого, напротив, «гордые, как львы, небесные воители» остаются на картинах и только, а «студенты и строители» «больше по душе» поэту, но отнюдь не превращены во львов и воителей. Некоторые следы поэтической логики оригинального текста у Слуцкого остаются только в строфе про студентку, которая «как птица-феникс хороша» (причем здесь же вводится противопоставление «студентки» и «музейных дам», разумеется, отсутствующее в оригинале).

В переводе почти ничего не остается и от композиции оригинального стихотворения, построенного, как можно видеть по нашему подстрочнику и по китайскому тексту, на приеме повтора и синтаксического параллелизма.

Слуцкий игнорирует эту черту оригинального текста, думается, не случайно и не из-за незнания китайского языка: он не имитирует стиль тех поэтов, которых переводит, но пишет на своем собственном поэтическом языке. А для поэтического языка Слуцкого характерна последовательная ориентация на устную речь с ее непринужденностью: повторы, которые так важны для поэтики китайского стихотворения, производят впечатление сознательно построенной, искусственной, книжной речи, равно как и метафоры, от которых Слуцкий тоже, как мы заметили выше, отказался.

Для сравнения приведем еще одну русскую интерпретацию китайского стихотворения из того же сборника: она более поздняя, с большим правом может квалифицироваться как перевод и выполнена автором, который известен именно как переводчик с китайского (хотя писал и оригинальные стихи, которые позволил себе публиковать только в конце жизни), — Л.Е. Черкасским. Это перевод стихотворения «Я видел Маяковского» ([Черкасский 1973]). Хотя в этом случае лирический сюжет китайского стихотворения остался сохранным, тем не менее вносятся значимые изменения, как на содержательном, так и на формальном уровне, ориентированные на восприятие русского читателя.

В 1973 году Черкасский может заменить покоробившее его, видимо, изображение Ленина, предложенное китайским поэтом: «...открывает рот и отдает приказы: / Загоните старый мир на кладбище!» на неопределенное: «Рот открыт / В напряженной речи...» (о содержании речи умалчивается).

Стихи о Маяковском оказываются пронизаны отсылками к его произведениям, прежде всего к «Разговору с товарищем Лениным» (а также, например, к «Товарищу Нетте» и др.), напоминают о Маяковском своим ритмом и характером рифмовки, чего в оригинальном тексте, насколько мы можем понять, нет.

Я видел Маяковского

Окрашен снег переулка
Заката розовой краской.
Машина остановилась
У желтого особняка.
Стоит во дворе товарищ.
Я узнаю его сразу.
Маяковский!
Но только в бронзе.
Чтобы идти в века.
На деревянной лестнице
Слышу шаги весомые;
В прихожей толстая палка,
Пальто,
Что носил поэт,
В гостиной и в комнате рядом
Вещи его
Те же самые,
Рюмки и чашки в буфете
Заливал электрический свет.
Письменный стол. Картин нет.
...Фотография Ленина на белой стене,
Рот открыт
В напряженной речи...

Как я ждал этой встречи!
Теперь понимаю основу основ
Поэта
железных слов.
Вы слышали,
Как он читает стихи особой ковки?
Гнев урагана,
А не шумок бугафорный!
Я видел Маяковского!
Я слышал Вас,
Маяковский!
Кто говорит

Об иллюзии патефонной?
1958 г.

Я видел Маяковского (наш подстрочник)

На окраине Москвы,
На старой улице.
Снег вдоль узкой дороги.
Краснеет заходящее солнце.
Машина остановилась.
Перед ней — здания бежевого цвета.
Во дворе стоит товарищ.
Это приветливый хозяин?
Это Маяковский!
— Бронзовая статуя Маяковского.
Я поднялся по мрачной деревянной лестнице,
услышал тяжесть его шагов.
Как будто он повесил свое твидовое пальто
за дверью
и повесил свою толстую длинную трость.
Во гостиной тесно поставлены диваны,
стулья и столы.
В стеклянных витринах стоят бокалы и чашки,
отражающие электрический свет.
Во внутренней комнате стоял небольшой
письменный стол
и небольшая простая деревянная кровать.
В доме не было ни одной картины.
Была только фотография головы Ленина.
(Он) открывает рот и отдает приказы:
Загоните старый мир на кладбище!
Я только что понял стихи Маяковского.
Почему звучит сталь?
Послушайте, как читает Маяковский.
Это гром, это буря, это чудовищная волна!
Я видел Маяковского!
Как вы можете говорить, что это поэт
граммофон?

*Ночью, 19 марта 1958 года, западный
пригород Чэнду*

2.2. «Русский поэт в гостях у Китая»: Валерий Перелешин

В предыдущей главе мы напоминали о том известном факте, что антологии переводов китайской поэзии, которые были так востребованы в 1950-е годы, представляли собой плод коллективного труда поэтов, нередко значительных, и синологов, выступавших с поэтическими переводами и представлявших подстрочники поэтам, не знавшим китайского языка.

В настоящем параграфе мы сравним две версии интерпретации поэмы⁴⁸ «Мелодия пипы» (琵琶行) классика эпохи Тан, Бо Цзюйи (772–846), предложенные почти одновременно ровесниками — Л. Эйдлиным (1909-1985) синологом, практиковавшим и как переводчик, и значительным поэтом русской эмиграции В. Перелешиним (1913-1992). Оба автора владели китайским языком (хотя, видимо, с разной степенью совершенства).

Под названием «Песня мандолины» поэма была опубликована в сборнике Перелешина «Стихи на веере» (1970), вдохновленном китайской классикой. Эта книга вышла много лет спустя после отъезда Перелешина из Китая, где он провел первую половину жизни (до 1946 г.).

В последние годы творчество Перелешина высоко оценивается и активно изучается, в том числе и китайскими исследователями (отметившими, однако, и те явные трудности, которые Перелешин, претендующий на понимание китайской культуры, испытывал, обращаясь к китайским текстам). Его стихи,

⁴⁸ Учитывая, что наша работа посвящена рецепции именно китайской *лирики*, необходимо, видимо, сделать некоторые оговорки относительно жанровой природы произведения Бо Цзюйи. Сравнительно большой объем этого произведения, а также наличие персонажа, отличного от фигуры автора и обрисованного довольно подробно, мы употребляем здесь слово «поэма»; но если позволить себе использование европейских терминов, то «Мелодию пипы» можно называть поэмой *лирической*: события, представленные в ней, сводятся к появлению героини, ее монологу и эмоциональной реакции слушателей; произведение завершается описанием слез самого автора, растроганного как музыкой, так и сходством своей судьбы и судьбы героини.

связанные с Китаем, обсуждаются современными филологами, но в основном на уровне образов и мотивов, мы же выбрали другой подход.

Сравнительно большой объем произведения Бо Цзюйи дает основания рассчитывать, что сравнение русских версий, если будут обнаружены различия между ними, продемонстрирует некоторые закономерности.

Перевод Л. Эйдлина мог учитываться Перелешиним, потому что был опубликован на 5 лет раньше (под названием «Пипа» в 1965 г.); признаем, однако, что нам не известно, когда именно Перелешин работал над своим текстом⁴⁹. Существовал и еще один, еще более ранний, перевод, сделанный выдающимся синологом Ю.К. Шуцким (1897–1938) (под названием «Лютня» опубликовано: см.: [Антология китайской лирики 1923]).

Стихотворные переводы Эйдлина, которыми ученый занимался всю жизнь, высоко оцениваются многими как настоящая поэзия (см., напр., такие оценки И.С. Смирнова в изд.: [Сухой тростник 1999]); однако о существовании оригинальных стихов Эйдлина мы не знаем, — если они и создавались, то их автор не выступал в роли поэта публично. Перелешин, напротив, хотя и не был чужд ученым занятиям, всегда был оригинальным поэтом по преимуществу. Сопоставление переводов Эйдлина и Перелешина имеет смысл, в частности, и потому, что Перелешин, готовя в конце 1960-х гг. книгу своих поэтических переводов с китайского и приступая в начале 1970-х гг. к новым переводам, ревниво следит за публикуемым в СССР, воспринимает советских переводчиков как соперников и подвергает жесткой критике, в частности, подстрочники сиологов (например, Федоренко), о которых судит по созданным на их основе поэтическим переложениям (например, Ахматовой) (подробнее см.: [Bakich 2015: 181–187]).

Перелешин считал переводы китайской классической поэзии серьезной творческой задачей для себя, о чем прямо говорил в имеющем принципиальный

⁴⁹ С впечатлениями от «Мелодии пипы», возможно, связано оригинальное стихотворение Перелешина «Хуцинь» (1943; ([Перелешин 2018: 119]).

характер предисловия к «Стихам на веере»; поэт стремился, как видно и по этому предисловию, и по другим его высказываниям ([Bakich 2015: 181–187]), к максимальной точности, — но как он ее понимал, к какой точности стремился, в каких отношениях способен был быть точным?

Прожив в Китае много лет и общаясь с китайцами (среди них у поэта были очень близкие друзья), Перелешин знал китайский язык и считал себя знатоком китайской культуры. Однако когда сравнительно недавно к оценке переводов Перелешина обратились китайские ученые, они указали на существенные неточности в его версиях, случаи неверного понимания смысла высказывания на буквальном уровне (см.: [Li Meng 2004, 2007], а также более прямые высказывания исследовательницы в переписке с В.В. Агеносовым: Агеносов 2006: 284-285). Мы постараемся проверить эти оценки на выбранном нами материале, но сразу скажем, что важнее всего для нас не уличить Перелешина в недостаточном владении языком, а попытаться понять, что в художественном произведении, к которому Перелешин обращается, представляется ему наиболее ценным, в чем он все-таки стремится быть максимально точным.

Прежде чем перейти к построфному сопоставлению переводов и оригинала, скажем о том, как переводчики передали композицию оригинала. В поэме «Мелодия пипы» 22 строфы-четверостишия, каждая строка состоит из семи иероглифов. В переводе Щуцкого 18 строф, строфы разной величины⁵⁰. Таким образом, семантическое членение произведения в переводе выглядит иначе, чем в оригинале. У Эйдлина каждой строке оригинала соответствуют две строки перевода, получилось 44 строфы-четверостишия, то есть текст вырос

⁵⁰ Хотя Щуцкий был признанным ученым-синологом, в его переводе есть ряд неточностей, которые появились особенно с седьмой строфы. Некоторые из них, видимо, связаны с желанием переводчика передать стихи также стихами; есть, однако, и прямые неточности, меняющие буквальный смысл текста. Так, у Щуцкого: *И вдруг из разбитой серебряной вазы / Вино покатилося струею*; в вазе никак не может быть вино, в оригинале в вазе вода. Избежать таких ошибок не удастся почти никому.

в два раза, но при этом не изменил своих пропорций. И только Перелешин дал в своем переводе 22 четверостишия. Что касается точности воспроизведения отдельных образов и понимания смысла оригинала, то здесь поэт Перелешин, как мы покажем ниже, нередко уступает синологу Эйдлину, а в некоторых случаях даже обнаруживает недостаточное знание китайского языка.

Щуцкий, Эйдлин и Перелешин по-разному перевели название поэмы, в оригинале состоящее из трех иероглифов: 琵琶行. 琵琶: китайский традиционный музыкальный инструмент, 行 в этом названии действует как существительное и означает мелодию. Сравним переводы Эйдлина и Перелешина построфно, используя подготовленный нами подстрочник. Стихотворению в оригинале предшествует предисловие, как это принято в китайской классической словесности.

Наш подстрочник первой строфы:

(Я) провожаю гостя на берегу Сюньяна, листья ликвидамбара и мискантус шумят на осеннем ветру.

Хозяин(я) сходит с коня, гость сидит в лодке. Мы поднимаем бокалы вина, чтобы выпить без сопровождения свирелей и струн.

Перевод В.Ф. Перелешина:

Я с гостем ночью выехал до берега речного,
Где осень в кленах плачется, звенит меж камышей.
Сошел хозяин с лошади, гость в лодке медлит снова,
Но пить вино без музыки — не вдвое ли грустней?

Перевод Л.З. Эйдлина:

Мы там, где Сюньяна берег крутой,
прощаемся ночью с гостем.
На кленах листва и цветы камыша
шуршат под осенним ветром...

Хозяин сошел у причала с коня,
за гостем садится в лодку.
И подняты чарки, и выпить пора, —
сюда бы гуань и струны!

В оригинале используется ономапопея 瑟瑟 sè sè – звуки листьев. 管弦guǎn xián буквально значит свирель и струна, но употребляется как общее название музыкальных инструментов.

Лирический герой этой поэмы представляет собой самого поэта, именно он провожает своего гостя на берегу Сюньяна, в поэме лирический герой выступает и как «я», и как «хозяин». Учтем, однако, что в китайском языке грамматическая система лиц отличается от системы в русском языке.

В предисловии указано, что поэт провожал своего гостя на берегу Сюньяна, поэтому в первой строке действующее лицо – я (сам поэт), а в третьей строке поэт действует как повествователь, использует третье лицо (хозяин).

В оригинале этой строфы всего пять глаголов: провожать (送), соскочить (下), поднимать (举), хотеть (欲) и выпить (饮), в переводе Перелешина шесть глаголов, он заменил провожать на выехать и не перевел два важные глагола: поднимать и хотеть, которые отражают эмоцию действующих лиц, хозяин и гость хотели выпить, они поднимали бокалы вина, но нет музыки, зато Перелешин добавил объяснительные слова: не вдвое ли грустней? Перелешин перевел ономапоэтическое 瑟瑟 («шорох») двумя глаголами: плакать и звенеть, которые по семантике образнее употребленного в оригинале слова.

Эйдлин использовал пять глаголов: *прощаться, шуршать, сойти, садиться и выпить*. Вместо *хотеть* Эйдлин введ *хотя бы*. Оба переводчика подчеркнули важность музыки и передали подходящую эмоцию. Бо Цзюйи выразил эти мысли пятью иероглифами: 举(поднять) 酒 (вино) 欲 (хотеть) 饮 (выпить) 无 (нет) 管

(свирель) 弦 (струна). Строки классической поэзии короткие, из-за ограничения количества иероглифов иногда поэт вынужден сокращать некоторые слова (например, союзы, слова, указывающие на действующее лицо и время действия), поэтому когда переводчики переводят классические стихи, они добавляют пропущенные слова, исходя из своего понимания общего смысла высказывания.

Наш подстрочник второй строфы:

Хмель не приносит нам радости, мы с другом скорбим о близкой разлуке. Во время прощанья луна утопилась в бескрайней реке.

Но вдруг мы услышали звуки лютни над водою, хозяин(я) забыл о своем возвращенье, и гость забыл о разлуке.

Перевод В.Ф. Перелешина

Вино ли нас обрадует в печальный час разлуки?
Луна вот-вот утопится в безбрежности речной.
Вдруг, мандолины жалобной вдали заслыша звуки,
Гость позабыл о странствии, я — о пути домой.

Перевод Л.З. Эйдлина:

Но нам не приносит веселья хмель:
гнетет нас близость разлуки.
В минуту прощанья бескрайней волной
река луну затопила.

Мы слышим, как вдруг над простором вод
пропела пипа знакомо.
Хозяину жаль возвращаться домой,
и гость забыл о дороге.

Здесь китайский поэт поэт использовал лексический повтор: 茫茫(máng máng), что значит *бескрайний* и символизирует неизвестность впереди.

В этих словах отражаются река бескрайняя и разлука печальная, после прощанья встреча между поэтом и его другом неопределённая. Не переведя лексический повтор, Перелешин добавил конструкцию *вот-вот*.

Глагол 浸 (утопиться) также играет важную роль в этой строке, если буквально пе-ревести оборот: 江 (река)浸 (утопиться)月 (луна), где слово 江(река) является подлежащим, здесь поэт описал ночную картину: реке освещают лучи луны, но получилось необычное выражение: луна утопилась в бескрайней реке – река затоплена лучами луны.

Сопоставив два перевода, мы заметили, что в своем переводе ради сохранения смысла оригинала Перелешин сделал несколько изменений: он перевел повествовательную фразу 醉不成欢惨将别 как вопросительное предложение: *Вино ли нас обрадует в печальный час разлуки?*, не передал повтора и сократил строку 别时茫茫江浸月: *Луна вот-вот утонитя в безбрежности речной.* Перелешин использовал *вот-вот*, соответствия которому нет в оригинале, наверное, из-за того, что он не нашел подходящее слово, чтобы передать лексический повтор 茫茫.

Эйдлин почти буквально перевел эту строфу, он только добавил *знакомо* в строке *Мы слышим, как вдруг над простором вод пропела тина знакомо* и поменял глагол *позабыть* на слово *жаль*: *Хозяину жаль возвращаться домой...*

Лексический повтор часто употребляется в китайской поэзии, и классической, и новой. Например, у поэтессы Ли Цинчжао (李清照) были замечательные строки: 寻寻 xún xún 觅觅 mì mì, 泠泠 lěng lěng 清清 qīng qīng, 凄凄 qīqī 惨惨 cǎn cǎn 戚戚 qiè qiè. (“Хожу-ищу, брожу-ищу, в тиши холодной и пустой. Но боль не отпускает, снова, снова, я то горю, то стыну до озноба” Перевод С.А. Торопцева), Ду Фу написал:

繁枝容易纷纷落, 嫩蕊商量细细开. (Густые цветы легко опадают, нежные пестики медленно цветут.) 纷纷 fēn fēn: одни за другими, здесь Ду Фу описал, что цветы быстро и много опадают. 细细 xì xì: *тщательно*, в этой строке использовано в значении *медленно*. В другом стихотворении Бо Цзюйи тоже использовал 瑟瑟: “一道残阳铺水中, 半江瑟瑟半江红” (“Уходящее солнце оставило след на воде: Половина реки зелена, а другая красна” (пер. С.А. Торопцева) 瑟瑟 но в этой строке 瑟瑟 значит зеленый цвет.

Поэт XX века Вэнь Идо в своем стихотворении «Думы о хризантеме» употребил такие лексические повторы, как 懒慵慵 и 习习的秋风: <...懒慵慵的江西腊哟; 倒挂着一饼蜂巢似的黄心, 仿佛是朵紫的向日葵呢。...> (“Рядом — сонно-ленивые желтые астры, / Как пчелиные соты у них сердцевины; / Лепестки их, что тесно прижались друг к другу, / Прикрывают цветок занавескою длинной” (пер. Г.Б. Ярославцева), и <...秋风啊! 习习的秋风啊!“Вей же, вей над Китаем, о ветер осенний!”). Ярославцев перевел 懒慵慵: *сонно-ленивые*, а при переводе 习习的秋风 два раза использовал глагол *вей*.

Из-за различий между китайским и русским языками передать лексический повтор очень сложно. Бо Цзюйи часто использовал лексический повтор, чтобы описать мелодию, которую играла куртизанка. Рассмотрим, как оба переводчика это передали.

Слыша звуки пипы, мы шепотом спросили, кто играет на пипе. (Куртизанка) перестала играть на пипе, она хотела отвечать, но ничего не сказала.

Лодка подъехала ближе и (мы) пригласили (куртизанку) на встречу, (мы) подлили вино, зажгли керосиновую лампу, и снова начали пир.

Перевод В.Ф. Перелешина:

Откуда эта музыка? — в пространство мы кричали,
Но замолкала музыка, не смела отвечать...
Мы выплыли на поиски, мы громко обещали
Вино поставить доброе и снова пировать.

Перевод Эйдлина:

И ловим мы звуки, готовы спросить:
"Кто в лодке играет, скажите?"
Замолкла пипа, и опять тишина,
и мы спросить не успели.

Но мы уже стали бортом к борту,
к себе приглашаем в гости.
Подлил я вина, прибавил огня,
и пир начинаем новый.

Перелешин ввел детали, которые отсутствуют в оригинале. Например:

в пространство мы кричали, не смела отвечать, мы громко обещали, вино поставить доброе. Обращаем внимание на глаголы, использованные Перелешиним в этих добавленных деталях: *кричали, не смела* и *обещали*, посмотрим на соответственные глаголы в оригинале: *спросили, сомневалась* и *пригласили встретиться*, в оригинале глаголы прямо указывают на действие, не неся коннотаций; у Перелешина действуют более эмоционально. С этим гармонирует и добавление эпитета *доброе* в строке: *Вино поставить доброе и снова пировать*.

В оригинале перед глаголом *спросить* есть слово 暗, которое значит *шепотом*, оба переводчика обратили внимание на это слово, но неправильно восприняли его значение, вместо *шепотом спросить* Перелешин перевел *кричать*. Такое поведение для ученого человека эпохи Средневековья – нарушение нормы. В переводе Эйдлина более точно: *готовы спросить*: «Кто

в лодке играет, скажите?»), хотя в оригинале нет точного семантического соответствия слову *готовы*.

Далее:

На наш многократный и долгий зов она наконец явилась. Безмолвна в руках у нее пипа, лицо ее полускрыто.

Подвернула колки и дотронулась рукой до струн, произведя несколько (два или три) звуков, Еще и напева-то, собственно, нет, а чувства уже возникли.

Перевод Перелешина

Кричали мы настойчиво, и женщина пред нами
Предстала, мандолиною лицо полузакрыв,
И, плектром струны пробуя, легчайшими перстами
Едва-едва наметила задумчивый мотив.

Перевод Эйдлина

На наш многократный и долгий зов
она наконец явилась.
Безмолвна в руках у нее пипа,
лицо ее полускрыто.

Колки подвернула, рукой до струн
дотронулась, дав звучанье.
Еще и напева-то, собственно, нет,
а чувства уже возникли.

В оригинале этой строфы есть четыре цифры: 千 (qiān, тысяча), 万 (wàn, десять тысяч), 三 (sān, три) и 两 (liǎng, два), 千呼万唤 qiān hū wàn huàn – фразеологизм с значением *многократно вызывать кого-то*: мы долго вызвали куртизанку, она наконец появилась, она только дала несколько (два или три) звуков, а чувства уже возникли. Перелешин использовал выражение *едва-едва*, что противоречит смыслу оригинала. С одной стороны, Бо Цзюйи утверждает, что куртизанка хорошо играет на пипе, а с другой стороны, поэт подчеркнул, что жизненное несчастье сильно влияло на поведение куртизанки.

Далее:

Она трогает струну за струною, в их каждом звуке раздумье, как будто рассказывает о неудаче своей жизни.

Опуская глаза, она свободно играет одну мелодию за другой, и они отражают всю боль сердца.

Перевод Перелешина:

О жизни неудавшейся звучали нам рассказом
И каждая струна у ней, и каждый переход.
Нахмурилась, потупилась — и всё хотела разом
Всю боль из сердца выплеснуть, что там давно живет.

Перевод Эйдлина

Пока еще глухо струны поют,
в их каждом звуке раздумье,
Так, словно пойдет о жизни рассказ,
в которой счастья не будет.

Глаза опустила и, вверясь руке,
играет она, играет,
О том, что на сердце у ней лежит,
нам все без утайки скажет.

Выше уже упомянуто, что Бо Цзюйи использовал много лексических повторов для описания мелодии, которую играла куртизанка. В этой строфе есть такие лексические повторы, как 弦弦 (струна за струною, xián xián), 声声 (каждый звук, shēng shēng) и 续续 (мелодия за мелодией, xù xù). С помощью слова каждый Перелешин передал смысл слов 弦弦 и 声声: *каждая струна и каждый переход*, но он пропустил слово 续续. Эйдлин не перевел 弦弦, он перевел 声声: *каждый звук*, 续续: *играет она, играет*.

Далее:

Куртизанка нежно прижала, медленно погладила, затем опять повернула струны, она сыграла «Платье Пестрой Радуги» и начала играть «Зеленый пояс».

Толстые струны шумят как торопящийся ливень, тонкие струны шелестят, как нежный шепот.

Перевод Перелешина:

Вот, мандолину с нежностью погладив, повернула,

И «Платье Пестрой Радуги» взлетело на простор:
В большой струне слышался бег дождевого гула,
А в малой — нескончаемый любовный разговор.

Перевод Эйдлина

Струну прижимает и гладит струну,
то книзу, то вверх ударит.
Сыграла "Из радуги яркий наряд",
"Зеленый пояс" играет.

И толстые струны "цао-цао" — шумят,
как злой, торопящийся ливень,
И тонкие струны "тье-тье" — шелестят,
как нежный, доверчивый шепот.

В начале этой строфы Бо Цзюйи детально описал движение, то, как куртизанка играла на пипе. Бо Цзюйи использовал наречия *нежно* и *медленно*, а Перелешин соединил передал их смысл существительным: с нежностью. Куртизанка играла две классические мелодии: «霓裳» (Из радуги яркий наряд) и «六幺» (Зеленый пояс), здесь Перелешин пропустил название второй мелодии, «六幺».

При передаче звука пипы Бо Цзюйи использовал антитезу: 大弦嘈嘈如急雨, 小弦切切如私语. (Толстые струны шумят как торопящийся ливень, тонкие струны шелестят как нежный шепот), у Перелешина это противопоставление не передано, у Эйдлина оно есть и еще усилено (*злой – нежный*). В оригинале 嘈嘈 (cáo cáo) (*шумят*), и 切切 (qiè qiè) (*шелестят*) действует как ономапопея. У Перелешина этому соответствует неявная паронимия (повторы сонорных и взрывных согласных), а Эйдлин дал транскрипцию, сопроводив ее переводом («цао-цао» – *шумят*, «тье-тье» – *шелестят*).

Далее:

Толстые струны громко шумят, тонкие струны шелестят, все звуки связаны-свиты (как будто) большие и малые жемчужины сыпались на яшмовый поднос.

(Как будто) пение иволг скользит под цветами, (Как будто) родник трудно течет подо льдом.

Перевод Перелешина:

И гулом, и беседою та музыка звучала,
И сыпались жемчужины на яшмовый поднос,
А после — словно иволга среди цветов кричала
Или ручей взволнованный стремился под откос.

Перевод Эйдлина:

"Цао-цао" — шумят, шелестят — "тье-тье",
сплетя воедино все звуки,
И крупных и мелких жемчужин град
гремит на нефритовом блюде.

Щебечущей иволги милая речь
скользит меж дерев расцветших.
Во тьме захлебнувшийся чистый родник
бессилен сквозь лед пробиться.

Повторяя и в этой строфе слова 嘈嘈 (cáo cáo) и 切切 (qiè qiè), Бо Цзюйи сделал их более понятными, сравнив звуки музыки со звучанием больших и мелких жемчужин. У Перелешина повтор воспроизводится лишь отчасти (*гул* повторен, а *разговор* заменен *беседой*), возможно, под влиянием ритмических ограничений.

Бо Цзюйи передал сильный контраст мелодий противопоставлением образов: 滑(скользить) и 难 (трудно). У Перелешина этот контраст не вполне передан: присутствующий в оригинале образ затрудненного течения ручья, скованного льдом, заменен образом ручья, бегущего быстро и свободно (*стремился под откос*). Версия Эйдлина здесь гораздо ближе к оригиналу.

Далее:

Родник превращается в лед, струна тоже застыла-замолкла, застывшая струна безмолвствует в паузе.

(Как будто) появилась печаль и ненависть из глубины сердца (куртизанки), в этот момент молчанием побеждено звучанье.

Перевод Перелешина:

Вода в ручье холодная, и струны застывают,
И в паузе безмолвствует застывшая струна.
Тоска и к жизни ненависть так тяжелы бывают,
Что нам понятней музыки вещает тишина.

Перевод Эйдлина:

И лед запирает движенье воды,
и нет их, застыли струны.
И струны застыли, как будто их нет,
молчанье на миг настало.

А в нем притаившаяся печаль,
невысказанная досада.
Да, это молчание в этот миг,
пожалуй, сильнее звучанья...

Мелодия, которую играла куртизанка, уже почти закончилась, и завершение мелодии Бо Цзюйи сравнивал с родником, который превращается в лед. Родник, который превращается в лед, символизирует трагическое изменение жизни героини.

У Перелешина не сама вода застывает, превращаясь в лед, а струны стынют в холодной воде; кроме этой замены образа, есть и еще одна неточность, может быть, менее заметная: у Перелешина тишина «понятней музыки вещает» (видимо, эти слова возникли под влиянием знаменитой формулы, завершающей стихотворение Жуковского «Невыразимое»: «И лишь молчание понятно говорит»). У Эйдлина перевод в обоих случаях точнее: *лед запирает движенье воды*; выбранное Эйдлиным слово *молчание* указывает, в отличие от слова *тишина*, на человека, который отказывается от речи, не в силах говорить.

Далее:

И вдруг (как будто) вода покатилась струей из разбитой серебряной вазы, панцирный всадник сразу выскочил, сразу, оружием звеня за собою.

И кончилась песня, (куртизанка) играла на средних струнах пипы, и струны звучали, как разрываемый шелк.

Перевод Перелешина:

Вдруг — словно оземь грянули серебряною вазой
Или у конных латников зазвякали мечи,
И тотчас песня кончилась четырехструнной фразой,
Как будто бы на жалобе разорванной парчи.

Перевод Эйдлина:

Внезапно серебряный треснул кувшин,
на волю стремится влага.
Вдруг всадник в железных латах летит,
мечом и копьём громохвая.

Пластину, которой играет, она
поставила посередине.
Кончается песня. Четыре струны
невидимый шелк разорвали.

Мелодия закончилась торжественным и неожиданным звуком, в котором выразился гнев героини. Перелешин не передал важный повтор — указание на внезапность происходящего (во второй строке $\text{'}\text{E}$ (*вдруг*)), заменил образ разбитой вазы, из которой вытекает вода, образом вазы, которой «оземь грянули», не передал конкретную деталь (героиня играла на средних струнах), но добавил, что песня прервалась *на жалобе*; хотя в оригинале нет соответствия этой детали, она не противорчит эмоциям оригинала.

Далее:

Всюду нет никакого звука, только сиянье осенней луны белеет в сердце реки.

Глубоко вздохнув, <куртизанка> отняла пластину от струн и снова меж струн вонзила, (куртизанка) поправила одежду, на ее лице появилось печальное и строгое выражение.

Перевод Перелешина:

И паруса на западе, и лодки на востоке
Молчали, и осенняя была луна бела,
Когда потом рассказывать про жизни путь жестокий,
Оправив платье, женщина печально начала.

Перевод Эйдлина:

И в лодках недвижных, в одной и в другой,
царит тишина немая...
Мы видим, как в лоне осенней реки
белеет луны сиянье.

Молчит. И пластину от струн отняла,
и снова меж струн вонзила.
По складкам на платье рукой проведя,
с почтением строгим встала.

Перелешин слово в слово перевел фразеологизм 东船西舫 *паруса на западе, и лодки на востоке*, а Эйдлин отчасти передал смысл фразеологизма: *в лодках недвижных, в одной и в другой*. Точное значение фразеологизма — *езде*. Русские переводы, оба буквалистские и потому не вполне точные, позволяют составить впечатление о важном свойстве китайских фразеологизмов: стремлении к разнообразию, к тому, чтобы по-разному выразить одно и то же, — и такой буквализм, воспроизводящий образность китайского языка, в данном случае, думается, вполне уместен в стихах.

Многозначный иероглиф 见 (jiàn) означает, в частности, *быть* (это значение и использовано в переводе Перелешина (*осенняя луна была бела*)); Эйдлин воспринял другое из значений иероглифа, *видеть* (*мы видим, как... белеет луны сиянье*). От выбора переводчика в русском стихотворении зависит здесь существенная черта высказывания — субъектность; между тем китайский оригинал, думается, действительно может быть по-разному интерпретирован средствами другого языка, где — как, например, в русском — требуется выбор

однозначного грамматического оформления, от которого зависит смысл высказывания. Китайский оригинал в конкретном фрагменте более гибок и свободен.

Перевод третьей строки этой строфы у Перелешина существенно отличается от оригинала: пропало и упоминание о глубоком вздохе героини, и описание ее жестов (отняла пластину от струн и снова меж струн вонзила) и выражения лица (последнее не переведено и у Эйдлина).

Далее:

(Куртизанка) сама начала рассказывать: я родилась и жила в столице, моя семья находилась в районе Хамалин.

Когда мне было тринадцать лет, я уже научилась играть на пипе, я была членом первого дворцового оркестра.

Перевод Перелешина:

— Сюда пришла я издали: в местечке Сямолине,
Близ города столичного моя семья жила.
В тринадцать лет постигла я игру на мандолине
И первой куртизанкою я скоро прослыла.

Перевод Эйдлина:

И так начинает: "Я родилась
в столице нашей Чанъани.
Мы жили — вы знаете Хамалин? —
в веселом этом предместье.

Мне было тринадцать, когда вполне
игрою я овладела.
В дворцах, где искусствам учили нас,
слыла я одной из первых.

Перелешин транскрибировал топоним 虾蟆陵: неточно (*Сямолине*), у иероглифа 𧈧 есть две версии произнесения: *xīā* и *há*, в этом случае читается *há*, так что у Эйдлина точнее (Хамалин). Куртизанка была членом первого дворцового

оркестра, а не она сама прослыла первой куртизанкою, и здесь оба переводчика почти одинаково ошиблись (вслед за Шуцким).

Эйдлин добавил «экзотический» топоним и «оживил» текст, включив обращение героини к слушателям.

Далее:

После моего выполнения мастера игры на пипе хвалили меня, каждый раз после нанесения макияжа главная певица завидовала моей красоте.

Богатые юноши наперебой преподносили мне вещи, после исполнения мелодий я всегда получала много хороших тканей.

Перевод Перелешина:

О, я была красавицей — бесились ученицы,
Учитель восхвалял меня, гордясь моей игрой,
Когда за эти песенки мне юноши столицы
Несли кусками красные шелка наперебой.

Перевод Эйдлина:

Сыграю, и сразу же ждет меня
восторг игроков известных.
Украшусь, и вслед поднимается мне
певиц знаменитых зависть.

Удинские юноши наперебой
мне ткани преподносили.
За каждую песню багряным шелкам
я счета уже не знала.

В китайской поэзии, как и в западной, часто употребляется прием параллелизма (дуйоу), и Бо Цзюйи соединил строки параллелизмом: 曲罢曾教善才服, 妆成每被秋娘妒, 善才: мастера игры на пипе, 秋娘: главная певица оркестра. Принцип параллелизма сохранен в переводе Эйдлина, у Перелешина этот прием затушеван.

Перелешин понял этот фрагмент по-своему. В оригинале есть слово 教 jiào, иероглиф которого многозначен, причем одно из значений — *учиться*;

в строке 曲罢曾教善才服 иероглиф 教 употреблен в значении *вызывать* (восхищение мастеров). Под впечатлением иероглифа 教 Перелешин ввел в свой перевод слова *ученицы* и *учитель*. Избегая смыслового повтора, Перелешин разделил строку 五陵年少争缠头 на две и не перевел упоминание о нанесении макияжа.

Далее:

Я ломала гребни и украшения, пятнала платя багрового цвета крови вином.
С радостью проходил каждый год, осенние луны и ветры весны бездумные проносились.

Перевод Перелешина

Серебряные гребни я без жалости ломала,
Пятнала платя тонкие изысканным вином.
Так год прошел, и год еще, и так прошло не мало
Осенних лун, весенних бурь в бездействии пустом.

Перевод Эйдлина:

Поклонники сколько гребенок моих
сломали, стуча под напевы.
На скольких юбках из алой парчи
следы от вина остались.

Веселье и смех заполняли год,
другой наступал похожий.
Осенние луны и ветры весны
бездумные проносились.

Не комментируя других отличий от оригинала, которые есть здесь в обеих русских версиях строфы, отметим только, что здесь, как и во многих других случаях, русские переводчики вводят слова, выражающие чувства, оценку, степень: *без жалости, не мало, сколько и на скольких* (юбках), добавляют эпитеты, следуя европейской поэтической традиции.

Далее:

Мой брат ушел в солдаты, моя тетка умерла, на смену ночам восходила заря, с течением дней я потеряла красоту.

Всё реже кони пышные к воротам подъезжали, я старая, вышла замуж за купца.

Перевод Перелешина:

В солдаты младший брат идет, а тетка умирает;
Как дни, как ночи краткие, ушла краса лица.
Всё реже кони пышные к воротам подъезжают,
И вышла замуж, старая, я просто за купца.

Перевод Эйдлина:

С врагом воевать отправился брат,
а вскоре сестры не стало.
На смену ночам восходила заря,
моя красота поблекла.

И меньше людей у моих ворот,
и конь оседланный реже...
И я, постарев, согласилась пойти
к торговому гостю в жены.

По поводу этой строфы заметим только, что образ «тетки» оказался Эйдлину, видимо, недостаточно поэтичным и был заменен на «сестру» (слово, в своих разных значениях давно присутствующее в русском поэтическом лексиконе).

Далее:

Купец дорожит прибылями, мы часто расстаемся, в прошлом месяце он уехал покупать чай в Фулян.

Он уехал, остался меня в безлюдном порту, вокруг лодок светит луна, речная вода холодна.

Перевод Перелешина:

Купцу важны лишь прибыли, к разлукам он приучен:
Уж месяц, как уехал он, чтоб закупить чай.
А женщине безлюдный порт невыносимо скучен:
Луна, и отраженные чужие корабли! —

Перевод Эйдлина:

Торговому гостю прибыль важна,
легка для него разлука,
И в месяце прошлом еще в Фулян

он чай покупать уехал.

А я по реке вперед и назад
в пустой разъезжаю лодке,
И светлой луны и речной воды
меня окружает холод.

В оригинале последняя строка является описанием окружающего мира: 绕船月明江水寒 (вокруг лодок светит луна, речная вода холодна), переводчики заменяют это выражением отношения героини к миру (Перелешин) и описанием поведения оставленной героини (Эйдлин).

Далее:

Глубокой ночью вдруг мне приснились юные годы, я плакала во сне, мои слезы текли по румянам.

Когда я (поэт) услышал пипу, я уже стал печальным, а тут еще услышал этот ее рассказ, я вовсе загрустил.

Перевод Перелешина:

Глубокой ночью женщина себе приснилась юной
И безутешно плакала у крашенных перил.
Я, мандолину слушая, вздыхал, как эти струны,
А внемля скорбной повести, и вовсе загрустил.

Перевод Эйдлина:

Когда же глубокой ночью мне вдруг
приснятся юные годы,
Я плачу во сне, по румянам текут
ручьями красные слезы...

Когда нас тревожила пеньем пипа,
уже я вздыхал невольно.
А тут еще этот ее рассказ, —
и я не сдержу стенаний.

В начале этой строфы еще продолжается рассказ куртизанки от первого лица; Перелешин здесь уже говорит о героине в третьем лице. Есть у Перелешина и прямая ошибка: он, видимо, не понял значения оборота 红阑干 (вид лица — после того, как слезы текли по румянам) и перевел: *крашенные перила*. В переводе

Эйдлина слезы красные (окрашенные румянами), хотя в оригинале красные не сами слезы, а румяна, и размыта ли краска — не сказано.

Далее:

Мы у края небес затеряны и забыты, мы здесь встретились, уже не важно, <что> раньше не знали друг друга!

В прошлом году я уехал из столицы, долго живу в ссылке и лежу в болезнях в городе Сюньяне.

Перевод Перелешина:

Две жертвы одинокие печальных приключений,
Мы на мгновение встретились — зачем и почему?
Уж год живу изгнанником я в жалком Циньянчэне,
Больной от одиночества, не нужный никому.

Перевод Эйдлина:

Мы с нею сродни: мы у края небес
затеряны и забыты.
И мы повстречались; так нужно ли нам
заранее знать друг друга!

Прошел уже год с той поры, как я
покинул столичный город,
И в ссылке живу, и в болезнях лежу
вдали от него, в Сюньяне.

В русских переводах мы видим здесь, как и выше, форсирование эмоций и добавленные эпитеты.

Далее:

В маленьком городе Сюньяне нет музыки, целые годы я не слышал звука никакого инструмента.

Живу на берегу реки Пэньцзян, где влажно и низко, вокруг дома растет горький бамбук и желтый тростник.

Перевод Перелешина:

Циньян — местечко бедное, и вот уж больше года
Я здесь живу без музыки, и грусть меня томит.
Мой дом стоит во впадине, где влажно, и у входа
Камыш растет, и дикая трава вокруг шумит.

Перевод Эйдлина:

Сюньян — городок захолустный, глухой,
ни музыки в нем, ни пенья.
Я за год ни разу здесь не слышал
шелк струн и бамбук гуаня.

Живу на Пэньцзяне, у самой реки,
в сырой туманной низине.
Лишь горький бамбук да желтый тростник
одни мой дом окружают.

В переводе Перелешина сохранена перекрёстная рифма, в оригинале рифмовка *абвб*, у Перелешина *абаб*. Может быть, ради рифмического рисунка Перелешин добавил выражение: *и грусть меня томит* — заметим, стилистически маркированный как русское поэтическое клише.

Точная транскрипция названия места 浚阳 – Сюньян (у Перелешина Циньян) горький бамбук (苦竹) – особый вид бамбука, Перелешин предпочел не передавать эту неизвестную русскому читателю ботаническую деталь.

Далее:

Что я могу слышать до вечера от самого рассвета? Кукушка кричит надрывно, до крови; слышу крик обезьян тоскливый.

Весенняя река, утренние цветы, луна светит в осенние ночи; я часто брал вино и пил в одиночестве.

Перевод Перелешина:

Что слышу я до вечера от самого рассвета?
Кукушки вскрики резкие, да стоны обезьян.
Луна ли сердце радует, цветы ль весны и лета,
Я должен в одиночестве свой осушать стакан.

Перевод Эйдлина:

С утра и до вечера в этих краях
что мне достается слышать?
Кукушки надрывный, до крови, плач
да крик обезьян тоскливый.

В цветущее ль утро весной на реке
иль в ночь под осенней луною –

Всегда я с собою беру вино
и сам себе наливаю.

杜鹃啼血 (надрывная кукушка кричала до крови) — фразеологизм, означающий человека, выражающего глубокое прискорбие. И у Перелешина, и у Эйдлина метафорический смысл выражения теряется; буквальный перевод более точен у Эйдлина. В строке 往往取酒还独倾 есть два важных глагола: *наливать* (取) и *выпить до дна* (倾), Перелешин не перевел глагол 取, Эйдлин — 倾.

Далее:

Разве здесь нет горных песен и сельских свирелей? сумбурно поют, слушать их мне мучительно.

Сегодня ночью услышал вашу пипу, звук вашей пипы словно волшебник, который просветил мой слух.

Перевод Перелешина:

Здесь есть и песни горные, и сельские свирели,
Но к визгу и пиликанию я безучастно-глух.
Лишь вашей мандолиною сегодня вы сумели,
Как добрая волшебница, мой осчастливить слух.

Перевод Эйдлина:

Да разве здесь песен в народе нет
и ди — деревенских дудок? —
Бессвязно, сумбурно они поют,
мне их мучительно слушать.

Сегодня же ночью нам пела пипа,
и говор ее я слушал
Так, словно игре бессмертных внимал —
мне песни слух прояснили.

Перелешин заменил риторический вопрос повествованием.

Далее:

Не уходите, сядьте же! и мне сыграйте еще мелодию, я напишу Вам «Мелодию пипы».
(Куртизанка) была растрогана моими словами, она долго стояла, затем села и начала играть на пипе, звук пипы <стал> торопливей.

Перевод Перелешина:

Не уходите, сядьте же! и мне сыграйте снова,
И "Песню Мандолины" я придумаю для вас!
Она была растрогана приветливостью слова,
Волнующая музыка вторично раздалась.

Перевод Эйдлина:

Прошу госпожу не прощаться, сесть,
игрой порадовать снова, —
А я госпоже посвящу напев, —
пускай он «Пипа» зовется..."

Растрогалась этой речью моей
и долго она стояла.
И села, и струны рванула рукой,
и струны заторопились.

У Перелешина нет соответствия для 良久 (долго), а Эйдлин добавил *порадовать*, что не соответствует настроению оригинала.

Далее:

Напевы печальнее бывших мелодий, все слушатели плакали, закрыв рукавами лица.
Кто из слушателей горше всех плакал? Цзянчжоуский конюший зеленый халат давно увлажнил слезами.

Перевод Перелешина:

Вновь зазвучала музыка, печальная до боли, —
Обоих нас растрогала чудесная игра.
Мы слушали и плакали. Я плакал о неволе:
Вся грудь рубашки шелковой от слез была мокра.

Перевод Эйдлина:

И ветер, и стужа, и дождь в них, — не те,
не прежних напевов звуки.
Все слушают снова и плачут — сидят,
закрыв рукавами лица.

Но все-таки кто из сидящих здесь
всех больше, всех горше плачет?
Цзянчжоуский сыма — стихотворец Бо
одежду слезами залил.

Прокомментируем историко-культурную деталь, которая пропала и у Эйдлина, и у Перелешина. В последней строке оригинала упоминается зеленый халат (青衫): во времена династии Тан гражданские чиновники восьмого и девятого классов носили одежду зеленого цвета, такое подобало и Бо Цзюйи, который тогда был чиновником девятого класса. Сложно представить, чтобы такие знатоки китайской культуры, как Перелешин и Эйдлин, не понимали смысла этой детали; скорее всего, ее устранение — проявление доместикаторских тенденций перевода. Переводчики хотят облегчить для русского читателя непосредственное лирическое восприятие древнего текста, — такое восприятие, как мы понимаем, вполне возможно, потому что в «Мелодии пипы» действительно говорится об общепонятных и вневременных ситуациях и чувствах: сильном эмоциональном воздействии музыки, тоске об ушедшей юности и растроченном таланте, одиночестве и подлинно глубоким человеческом общении случайно встретившихся людей.

Некоторые выводы общего характера следующие.

Оба русских переводчика сталкиваются с трудностями, обусловленными прежде всего тем, что средства китайского языка и письменности позволяют китайскому поэту выразиться гораздо более сжато, чем могут русские поэты, и в переводе на русский классические китайские стихи либо разрастаются (как это произошло у Эйдлина), либо, оказываются потеряны существенные детали (это чаще происходит в версии Перелешина). Для сиолога важнее воспроизвести *буквальный смысл высказывания*; для поэта преимущественную ценность, то, чем

он не хочет пожертвовать, представляет *структура поэтического текста, его объем и членение.*

Понятно, что воспроизведение структуры оригинала является сложной задачей, в том числе технической, с которой лучше справляется профессиональный поэт: Перелешин не только был одаренным версификатором, но и обладал многолетним опытом сочинения поэтических текстов.

Несколько неожиданным выводом для нас оказалось то, что Перелешин, живший в Китае с отрочества, относившийся к нему как к одной из своих родин, много общавшийся с носителями китайского языка и культуры и претендовавший на хорошее их знание, испытывает, тем не менее, значительные трудности, пытаясь понять буквальный смысл классического текста, даже допускает прямые ошибки. Поскольку фигура Перелешина, как становится особенно ясно в последние десятилетия, важна для истории русской поэзии, то всё, что позволяет уточнить наши представления о его творческой личности (в том числе и о его владении китайским языком), — бесполезно.

2.3. Русский второй авангард и китайский модерн: Ай Цин и Юрий Сорокин

В кратком очерке истории перевода и издания китайской поэзии в СССР мы уже говорили о том, что поэзия китайского модернизма оказывается доступна читающим по-русски сравнительно поздно, в репрезентативном объеме — только к 1970-м гг., преимущественно благодаря деятельности Л.Е. Черкасского. Русская версия знаменитого стихотворения Дай Ван-шу «Дождливая аллея» опубликована только тридцать лет спустя после появления оригинального текста (подчеркнем, что говорим здесь только о факте публикации перевода Черкасского: когда он был создан, мы не знаем)⁵¹.

Самое знаменитое стихотворение Сюй Чжимо, «Прощание с Кембриджем» (как и «Дождливая аллея», опубликовано в 1928 г.) — только в постсоветское время (в Приложении 2 мы подробно разбираем два известных нам перевода, свидетельствующих о современной популярности китайской поэзии: к ней обращаются часто, причем далеко не только профессиональные переводчики, синологи или поэты, работающие с комментированным подстрочником).

Стихи Ай Цина (1910–1996), классика новой китайской поэзии, человека левых политических убеждений (член КПК с 1941 г.), с 1940-х гг. переводятся

⁵¹ Поскольку наша работа в целом не имеет специально переводоведческого характера и мы стремимся обращаться к анализу переводов в тех случаях, когда их особенности симптоматичны для русской литературы эпохи, — наш разбор перевода «Дождливой аллеи» вынесен в приложения (Приложение 1). В переводе Л.Е. Черкасского мы отмечаем прежде всего те отличия от оригинала, которые обусловлены, на наш взгляд, прежде всего неустранимыми и вневременными культурными различиями (так, обсуждается различный в китайской и русской культурах символический смысл сирени и гвоздики, и т.п.).

на русский язык, о нем писали и пишут, в том числе и в последние десятилетия, когда русско-китайские литературные связи стали особенно интенсивными (обзор см.: [Чжэн Ц. 2022]). В конце 1920-х–1930-х гг. Ай Цин испытал значительное влияние европейской модернистской поэзии, в том числе, как утверждают некоторые исследователи, и влияние Маяковского. Популярности Ай Цина в СССР способствовал и его личный визит в Россию в 1950 г.; вскоре, в 1952-м, вышел первый сборник его стихов в переводах на русский язык, выполненных А.И. Гитовичем (см. также [Ай Цин 1981], [Ай Цин 1989]).

Многочисленность существующих переводов и потребность в новых обуславливают появление научных работ, посвященных сопоставительному анализу различных версий одного и того же стихотворения китайского поэта в русской интерпретации, описанию и объяснению отклонений переводчиков от текста оригинала ([Хуаньюй Чжан 2022]). Существуют и работы, посвященные личностям отдельных переводчиков и их методам работы; в последние годы, когда русско-китайскими литературными контактами стали активно заниматься носители китайского языка как родного, исследование работы переводчиков приобрело особенно детализированный характер (см., напр.: [Лю Чжизян, Первушина 2019]).

Некоторые существенные задачи, однако, остаются, как нам представляется, еще не решенными и даже не вполне поставленными. Переводчики, принадлежащие к разным поколениям, нередко сравниваются друг

с другом так, как если бы они существовали вне времени и конкретных литературных и идеологических условий. Между тем поэтические переводы в XX веке были частью национального литературного процесса, сами переводчики, в том числе и те, кто обращался к стихам Ай Цина, — поэтами со своим индивидуальной творческой манерой (например, А.И. Гитович) и внятной эстетической позицией. Споры о том, как надо читать и переводить китайских поэтов, могли приобретать, помимо академического, и вполне литературный характер (см., напр.: [Эйдлин 1983], [Сорокин 2009]).

Мы позволим себе обратиться к переводам одного из самых известных стихотворений Ай Цина, «Я люблю эту землю», которое было переведено на русский язык по крайней мере трижды: А.И. Гитовичем, Л.Е. Черкасским и Ю.А. Сорокиным; переводы Гитовича и Черкасского уже сопоставлялись с оригиналом в отдельных аспектах ([Хуаньюй Чжан 2022]), мы же попробуем отметить те особенности переводов, которые делают эти стихи фактом русской словесности своего времени.

В Китае стихотворение «Я люблю эту землю» учит каждый школьник, о нем много пишут (см., напр.: [Яо Гоцзянь 2003], [Ли Тесю 2007], [Дуань Цунсюэ 2007], [Вэй Юйлянь 2012], [Юань Тин 2017], [Чжэн Синь 2017], [Хуан Лэй 2017] [Цю Шуйлин 2020], [Пань Чжэнвэн 2020]). Оно было создано в конце 1938 г. и опубликовано в Гуйлине, куда Ай Цин вместе с другими деятелями культуры был вынужден уехать после того, как японцы захватили Ухань.

Поскольку визуальный облик стихов в данном случае важен (как это характерно для модернистской поэзии), приведем сначала их в оригинале:

我爱这土地
假如我是一只鸟，
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱：
这被暴风雨所打击着的土地，
这永远汹涌着我们的悲愤的河流，
这无止息地吹刮着的激怒的风，
和那来自林间的无比温柔的黎明……
——然后我死了，
连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水？
因为我对这土地爱得深沉……

Вот наш подстрочник (конечно, он упрощает семантику стихотворения):

Я люблю эту землю
Если бы я был птицей,
Я бы тоже пел надорванным горлом:
Эту измятую бурей землю,
Реки, что всегда бурлят нашим горем,
Ветер, что бесконечно дует нашим гневом,
И непереносимо нежный восход из-за лесов……

— Потом бы я умер,
Даже перья мои сгнили в земле.

Почему в глазах моих слезы?
Потому что я так сильно люблю эту землю……

Сразу отметим что некоторые ключевые образы — птицы, восхода — обладают в китайской и европейской культурах сопоставимым символическим смыслом.

Так, кричащая птица, которой представляет себе поэт, здесь, как считают китайские интерпретаторы, восходит к мифологическому сюжету о Князе-кукушке Ван-ди, тоскующем о потерянной родине; возможные примеры отождествления поэта и птицы в европейской и, в частности, в русской литературе

многочисленны. Среди посвященных этой теме научных публикаций последних лет неслучайно присутствуют работы китайских русистов, замечающих в русской поэзии знакомую образность (см., напр., статью, посвященную лирическому образу птицы, тоскующей по родине и воплощающей чувства поэта, у Валерия Перелешина — русского поэта, сформировавшегося под влиянием китайской культуры: [Ван 2018]).

Слова «о несравненном нежном рассвете, приходящем из-за леса», можно понять как выражение надежды на лучшее будущее родины; в китайской культуре, как и в европейской, утренняя заря является символом новой жизни.

Знаки препинания в китайской поэзии — новшество XX века, вводимое вслед за европейскими образцами: в китайских классических стихотворениях их нет. Ай Цин использует двоеточие, многоточия, знак вопроса и тире, которое указывает на перелом в лирическом сюжете.

Обратимся к русским переводам. Наиболее ранний из них принадлежит А.И. Гитовичу (1909–1966), в 1920-х–1930-х — интересному и до сих пор не изучавшемуся поэту, отчасти близкому обэриутам, память о смелых экспериментах которого была жива еще в ленинградском андеграунде «бронзового века». С конца 1940-х гг. Гитович занимается переводами с корейского и китайского (языков он не знал, но пользовался подстрочниками и советами друзей-синологов (Г.О. Монзелера, Б.И. Панкратова, В.В. Петрова, О.Л. Фишман, Е.А. Серебрякова). Оценки качества переводов Гитовича весьма различны: они многократно переиздавались как лучшие образцы советской школы

перевода, однако могли также вызывать упреки в поэтической вялости, неточности, избыточной русификации (см., напр., резкий отзыв Е. Витковского: «почем зря ямбовал вдоль по всем ошибкам Монзелера»⁵²).

Как и у некоторых его современников (например, Пастернака и Заболоцкого), манера оригинальных стихов Гитовича в послевоенное время меняется: краткость и художественная аскетичность позднего творчества Гитовича выглядит (и интерпретируется самим автором) как результат влияния китайских поэтов, которых он переводил, — прежде всего древних, классических⁵³.

Модернистские черты поэтики Ай Цина в 1950-х гг. — а именно тогда его творчество, прежде всего по политическим причинам, привлекает внимание советских издателей — были чужды доминирующим в советской печати принципам, и переводчик, видимо, был вынужден это учитывать.

Гитович трансформирует как поэтику оригинала (верлибр переводится ритмизованным стихом), так и содержание:

Был бы я птицей –
так же печально пел бы:
Пел бы о нашей родной,
бурей изрытой земле,
Пел бы о вечно бурлящем
потоке народного горя,

⁵² Комментарий в livejournal, 07.11.2010: <https://lucas-v-leyden.livejournal.com/129754.html> (дата доступа: 01.09.2024).

⁵³ Выходя за хронологические пределы нашей темы, заметим, что к шестидесятым годам, когда Гитович, резко сменив свою манеру, стал афористичным и лаконичным, русская поэзия XX века уже дала по крайней мере один пример такой стилизованной на китайский манер лаконичности: в 1937 году в Харбине А. Ачаир выпустил сборник своих миниатюр «Лаконизмы». Насколько эта малотиражная книга, появившаяся «в другом мире» (в РГБ ее экземпляр все-таки есть), этот опыт другого, притом хорошего, поэта был известен Гитовичу и учитывался им, мы с уверенностью сказать не можем.

И о разгневанном ветре,
дующем без перерыва,
И об отрадной для сердца
утренней ранней заре.

Спросят меня: «Почему
скрыты в глазах твоих слезы?
Я им отвечу: «Люблю
землю отчизны моей».

Меняется семантика эпитетов (напр., то, что точнее всего может быть передано на русский словом «надрывный», передается существенно менее экспрессивным «печальный»).

Меняется и характер связи между фрагментами текста. В финале китайского стихотворения происходит резкая смена тона: монолог прерывается (пауза в оригинале передана многоточием и увеличенным межстрочным интервалом), говорится о смерти лирического героя; после еще одной большой паузы герой обращается к себе самому с вопросом и отвечает на него («Почему в глазах моих слезы? / Потому что я так сильно люблю эту землю.....»). Гитович устраняет фрагмент о смерти, вероятно, как излишне пессимистический, и превращает финальный разговор с самим собой в более «понятный» разговор поэта с читателями («Спросят меня... Я им отвечу...»); избыточность этих добавлений уже отмечалась, хотя и никак не объяснялась ([Хуаньюй Чжан 2022: 353]).

Важные для Ай Цина увеличенные межстрочные интервалы и индивидуализированные многоточия (соответствующие общему стремлению модернистской поэзии к визуальной выразительности текста) в переводе Гитовича пропадают.

В 1978 году появился перевод Л.Е. Черкасского (1925–2003) ([Сорок поэтов]), который, в отличие от Гитовича, предпочитавшего древние тексты⁵⁴, в эпоху оттепели систематически обращался к модернистской, «новой», китайской лирике:

Будь я птицей –
Я пел бы надрывно
О земле, иссеченной дождями,
О рокошущем гневно потоке,
О без усталости дующем ветре,
О лесных несравненных рассветах,
А потом бы я умер от песни,
И истлели бы перья в земле.

Почему на глазах моих слезы?
Эту землю люблю я безмерно...

Л.Е. Черкасский не только переводил стихи Ай Цина, но и исследовал его творчество ([22]); в 1986 г. ему удалось лично побеседовать со своим героем на Форуме китайской современной литературы. Труды Черкасского как синолога получили признание в Китае, где публиковались переводы его синологических работ и посвященные ему критические статьи (см. подробнее: [Лю Чжицян 2018]).

Однако последовательно показать в переводе модернистскую природу поэтики оригинального текста решился только Ю.А. Сорокин (1936–2009) в переводе, опубликованном через три года после публикации версии Черкасского ([Ай Цин 1981]) и полемически противопоставленном тому, что делали предшественники:

Я птица
В моей песне крик

⁵⁴ Хотя Гитович и начинал на рубеже 1940-х–1950-х гг. с переводов поэзии совсем современной, «идеологически востребованной» ([Современные поэты 1952]).

О земле, пронзенной ураганом
О наших немолчно плачущих реках
О неустанно гневном ветре
И о тишайшем лесном рассвете...
— Смерть прервет песню
в земле истлеет птица

Почему же льются из глаз моих слезы?
Тебя, земля, люблю беззаветно.....

Ю.А. Сорокин владел китайским языком, переводил стихи с китайского, но «два раза уничтожал свои переводы китайской поэзии, так как в Москве его попытки опубликоваться успеха не имели» ([Базылев 2010: 49]. Литературная позиция Сорокина имела принципиальный характер и не только проявлялась в его переводческой манере, но и прямо декларировалась ([Сорокин 2009]). Советскую практику перевода китайской лирики, как древней, классической, так и поэзии XX века, Сорокин считал отягощенной существенными недостатками: переводчики, по мнению Сорокина, были склонны игнорировать иной, чем в европейских языках, характер грамматических связей и иную степень семантической определенности высказывания в китайском поэтическом тексте, в результате упрощали смысл стихов, привносили отсутствующие в оригинале прямолинейные причинно-следственные связи; кроме того, придавали китайским стихам несвойственную им (особенно древним, классическим) многословность, обременяли китайские стихи европейскими (русскими) литературными клише, напрасно вводили в переводы отсутствующие в оригинале и часто банальные и анахроничные образы, тропы и т.д. Что же касается собственно переводов из Ай Цина, то советские переводчики, по мнению Сорокина, под влиянием доминирующих вкусов своего времени затушевывали модернистские черты его

творчества. Переводы самого Сорокина из Ай Цина, показавшиеся слишком радикальными (и неточными), вызвали резкую критику авторитетного Л.З. Эйдлина, настаивавшего на своем понимании поэзии Ай Цина: «Ай Цин открыт и ясен. <...> Поэзия Ай Цина обыденна» ([Эйдлин 1983: 187]). Сорокин возражал, и его возражения предполагали иное понимание не только творчества Ай Цина, но и современной поэзии вообще: «Между поэтической речью и речью обыденности не существует однозначного соответствия, эти миры не дублируют друг друга, а сложно взаимодействуют» ([Сорокин 2009]).

Стремясь к воспроизведению поэтики Ай Цина, Сорокин при этом, однако, допускает некоторые неточности, отходит от буквального смысла оригинала уже в первой строке: «Я птица...», — в оригинале автор только предполагает, пел бы, если бы был птицей. Не исключено, что на такую трансформацию образности повлияло знаменитое стихотворение А. Вознесенского «Я — Гойя» (1959). Гитович, и Черкасский были точнее, когда использовали сослагательное наклонение («Был бы я птицей...», «Будь я птицей...»).

Представления Сорокина о том, что китайская поэзия, зависящая от свойств китайского синтаксиса, в гораздо меньшей степени, чем европейская речь, оперирует жесткими причинно-следственными связями, также приводят к трансформации оригинала: так, «пел надрывным горлом» оригинала у Сорокина резко сокращается до слова «крик»; с грамматической точки зрения это выглядит как отказ от глаголов (у Гитовича здесь отличное в смысловом отношении и от оригинала, и от перевода Сорокина: «печально пел бы», у Черкасского ближе

всего к оригиналу: «надрывно пел бы»). Заметим, что образ «горла», присутствующий в китайском оригинале, удерживает наше внимание на самой птице (поэте), которому больно кричать; во всех трех переводах внимание смещается на сам производимый звук (крик или пение), то есть на то, как стихи могут восприниматься слушателем.

Следующий образ у Сорокина, как нам представляется, максимально близок к подлиннику: «земля, пронзенная ураганом»; у Гитовича на этом месте «наша родная, бурей изрытая земля» (то есть появляются дополнительные, тавтологические эпитеты, связанные, видимо, связанные с отечественными публицистическими клише: «наша родная»), у Черкасского менее экспрессивный, чем в оригинале, образ «земли, иссеченной дождями».

У Сорокина нет соответствий и тому в китайском тексте, что мы в нашем подстрочнике приблизительно передали словами «непереносимо» и «нежный» (рассвет); у Сорокина он «тишайший» и «лесной». Последнее нам представляется не столько индивидуальной интерпретацией, сколько прямой ошибкой: у Сорокина рассвет **в** лесу, а в оригинале рассвет приходит **из-за** леса (это другой образ; видимо, эту ошибку Сорокин перенял у Черкасского). У Гитовича образ леса совершенно исчезает, появляются избыточные эпитеты («утренней ранней заре»), а смысл того, что передано нами оксюмороном «непереносимо нежный» переведено как «отрадной для сердца» (выражение более свойственное традиционному русскому поэтическому словарю и менее экспрессивное).

Выше мы уже сказали о потенциально символическом смысле строки «И непереносимо нежный восход из-за лесов». В переводах этот символический смысл отчасти сохраняется только у Гитовича:

И об отрадной для сердца
утренней ранней заре.

При этом пропадает, повторимся, образ леса, который тоже можно истолковать как символический (темный лес как что-то закрывающее горизонт).

У Сорокина и Черкасского символический смысл зари как будущего отсутствует: Сорокин перемещает рассвет непосредственно в лес (наблюдатель находится в лесу), к тому же снабжает его не имеющим соответствий в оригинале эпитетом «тишайший»; Черкасский вводит множественное число: «О лесных несравненных рассветах...», что тоже противоречит символическому смыслу.

Если в оригинале река «бурлит», то у Сорокина она всего лишь «плачущая» (смысл передан не глаголом в личной форме, а причастием, что поддерживает общую тенденцию устранения глаголов).

Для композиции оригинала очень важен графически подчеркнутый сюжетный ход:

— Потом бы я умер
И даже мои перья сгнили в земле.

Мотив смерти частотен в поэзии Ай Цина, особенно ранней; в стихах 1938 года он определен исторической ситуацией: они, напомним, написаны во время японо-китайской войны. Как мы уже отмечали, в переводе Гитовича слов о смерти нет, — у Сорокина о смерти сказано, но грамматическое время оригинала (прошедшее? сослагательное наклонение?) заменено более «понятным» будущим:

— Смерть прервет песню,
в земле истлеет птица.

Здесь нет не только истлевших «перьев» — конкретной детали, усиливающей впечатление, но и лирического «я», зато вводится образ прерванной песни как главного следствия смерти. Черкасский сохраняет и «я», и «перья», но по-своему отходит от оригинала очень существенным образом: у него названа причина смерти — песня; позволим себе предположить, что в этом проявилось влияние русской литературной традиции с ее сквозной темой трагической «смерти поэта»:

А потом бы я умер от песни,
И истлели бы перья в земле.

У Ай Цина прямого объяснения причины гибели нет, есть только констатация ее неизбежности.

В финале Сорокин ввел прямое обращение к земле, отсутствующее в оригинале, опять, видимо, подчиняя перевод исходной концепции, требующей отказа от очевидной логической структуры высказывания (заметим, что последняя строка интерпретируется как ответ на вопрос предпоследней не только в переводе Гитовича («Почему... потому...»), но и, например, в предложенных носителями китайского языка как родного современных переводах на английский язык («Why... because»). Можно, пожалуй, заключить, что Сорокин, будучи свидетелем того, как в русских переводах из Ай Цина сглаживались модернистские черты, а также особенности, свойственные китайскому языковому и художественному мышлению, в собственном переводе гиперболизирует эти черты и особенности, что также приводит к отклонениям от оригинала. Сама же радикальность подхода

Сорокина может быть, думается, понята как близкая экспериментам его времени — поэтического «бронзового века».

2.4. Движение навстречу в XXI веке: деятельность Наталии Азаровой

Выше мы показали, как на рубеже 1970-х – 1980-х годов Юрий Сорокин стремился по возможности точно передать особенности стихов Ай Цина, следуя своим научным представлениям о своеобразии китайского поэтического языка и о стилистике модерна; при этом верлибры Ай Цина в интерпретации Сорокина представлялись более консервативным синологам (прежде всего Л. Эйдлину) слишком модернизированными, интерпретированными в духе позднейших эстетических тенденций. Можно признать, что поколение, вступившее в активную литературную жизнь во времена оттепели и несколько позже, было способно хорошо понимать авторов эпохи модерна (в том числе позднего) и воспринимать их как эстетически близких себе — это искусство, как известно, долго оставалось для советского читателя недоступным, что и обеспечило читательское внимание к нему в т.н. «бронзовом веке». У русского неоавангарда 1960-х-1970-х гг. и поэзии Ай Цина обнаруживаются к тому же и некоторые общие корни, о которых прямо говорит Сорокин, описывая поэтику Ай Цина (например, это Маяковский, поэзия которого продолжала влиять еще в 1960-х-1970-х гг.).

В постсоветское время это восприятие китайской поэзии как «своей» усиливается, в частности, и потому, что русские поэты (и синологи) в последние десятилетия гораздо чаще, чем когда бы то ни было раньше, обращаются к современной китайской литературе, к творчеству своих ровесников (или старших современников), причем это обращение — дело свободного выбора.

(Выше приходилось упоминать о многочисленных публикациях китайской поэзии XX века в СССР конца 1940-х-1950-х гг., как и о том, что выбор авторов и произведений тогда в очень значительной степени был определен идеологически и, в сущности, навязывался сверху; не случайно Гитович перешел от переводов поэзии современной к поэзии классической сразу, как только представилась возможность (то есть во времена оттепели); да и та небрежность, которую проявляет в своем квазипереводе Слуцкий, свидетельствует об отсутствии действительного интереса к современнику-китайцу.)

Среди значительных китайских поэтов, которых читают в современной России с особенным вниманием, — т.н. авторы «туманной школы»⁵⁵. На русский язык стихи поэтов «туманной школы» активно переводятся в последние

⁵⁵ «Туманной поэзией» называют литературную школу, сформировавшуюся в конце 1970-х гг. и выступившую с программными произведениями в 1978 г. в журнале «Сегодня» (今天). Сам термин «туманная школа» был предложен в 1980 г. разгромной статье Чжан Мина «Смутная (“туманная”) поэзия» (令人气闷的“朦胧”), где утверждалось, что такие стихотворения, как «Осень» Ду Юнсея и «Тоскливая ночь Хайнаня» Ли Сяоюй, «слишком трудны для понимания». Спустя некоторое время, однако, термин потерял свою исходную пейоративную окраску и стал использоваться как нейтральное обозначение.

Для «туманной поэзии», кроме поэтического языка, оперирующего символами, характерен и узнаваемый комплекс гуманистических идей. Он отражается, например, в известных строках Бэя Дао, неоднократно номинированного на Нобелевскую премию по литературе: «Я только хочу быть человеком в те годы, когда нет героев» («Объявление»); «Подлость – это пропуск подлых людей, благородство – это эпитафия благородных людей» («Ответ» (卑鄙是卑鄙者的通行证 / 高尚是高尚者的墓志铭。《回答》)). Вот еще выразительные слова из «Поколения» Гу Чэна:

Тёмная ночь подарила мне тёмные глаза
но с их помощью я ищу свет
(перевод Ю.А. Дрейзис)

десятилетия, и появление этих переводов в целом хронологически совпадает с канонизацией — публикациями (в том числе посмертными и осуществляющимися впервые) и изучением — в самой России поэтов русского андеграунда 1960-х–1970-х гг. (например, таких, как Л. Аронзон). Причины, по которым рецепция оказалась отложенной, подобны тем, по которым оказалась отложенной рецепция китайской «новой» поэзии (например, Сюя Чжимо), но временной зазор здесь меньше.

Движение русских и китайских поэтов навстречу друг другу здесь проявляется особенно очевидно, и это именно взаимное движение. Н. Азарова выбирает для своей антологии «Китайская поэзия сегодня» в том числе и такие стихи, которые обнаруживают интерес их авторов к русской поэзии. Таково, например, стихотворение До До «Ремесло (по Марине Цветаевой)» (1973), где уже в самом названии есть отсылка к сборнику русской поэтессы 1923 г.

ремесло

по Марине Цветаевой

об униженной юности я пишу стихи
(я пишу не чистые стихи)
пишу сидя в узкой длинной комнате
опущенного поэта
кофейни которую выгнали с улицы – стихи
эти мои холодные
теперь уже не злопамятные – стихи
(просто историю саму по себе)
их никто не прочтёт – эти стихи
словно это история истории
той потерявшей гордость
той потерявшей любовь
эти мои аристократические стихи
она окажется замужем за крестьянином
и будет мне ни на что растроченным временем

Если комментировать отсылку к Цветаевой, содержащуюся в названии китайского стихотворения, то можно предположить, что здесь имеется в виду книга русской поэтессы «Ремесло»: конкретные соответствия отдельным фрагментам китайского стихотворения обнаруживаются в некоторых произведениях этой книги (так, слова о «уже не злопамятных» стихах, возможно, соотносятся с цветаевской характеристикой музы как «не злой, не доброй»; мотив «униженной юности» — со стихотворением Цветаевой «Молодость моя! Моя чужая...»). Возможно также, что До До вспоминал строку Цветаевой «Ремесленник — и знаю ремесло» из стихотворения «Ищи себе доверчивых подруг...»: описание состояния лирического героя у Цветаевой здесь («От высокаторжественных немот / До полного попрапия души») очень близко настроениям лирического героя До До. Вернее всего, однако, будет сказать, что стихи До До не столько отсылают к каким-то отдельным произведениям Цветаевой, сколько отражают впечатления от ее творчества в целом.

Перевод Азаровой очень точен; не будем доказывать это подстрочником, — его с успехом может заменить текст Азаровой. Понятно, что точность здесь обусловлена свойствами оригинала: произведения авторов «туманной поэзии» вестернизированные, в разных аспектах более близкие европейскому читателю, чем поэзия, выдержанная в традиционных национальных формах. Китайское стихотворение «по Марине Цветаевой» и его точный русский перевод для нас — эмблема того движения навстречу друг

другу, которое, на наш взгляд, происходит в современной русской и китайской культурах.

Более позднее направление в китайской поэзии, также привлекающее внимание современных русских посредников между культурами, — т.н. «разговорная поэзия». Она сложилась в рамках т.н. «поэзии третьего поколения» «народной поэзии» в 1990-е годы и остается актуальной. В духе «разговорной поэзии» пишут, например, И Ша (1966 г.р), Хоу Ма, Хань Дун (1961 г.р.), Юй Цзян (1954 г.р.). Некоторые авторы, работающие в форме «разговорной поэзии», например, Сю Цзян, считают необходимым использование диалектов в противовес литературному языку. Поясним, что в Китае социальная функция и характер распространения диалектов отличаются от того, что можно наблюдать, например, в России или в Англии: многие образованные люди употребляют диалект в повседневном неформальном общении (например, внутри семьи).

«Разговорная поэзия» — это верлибры. Как известно, китайские верлибры появляются уже в 1920-х гг. под влиянием западноевропейского (в частности, французского) модернизма (например, верлибры были у Ай Цина и Го Можо). Но верлибр, порожденный эпохой модерна, существенно отличается от верлибра «разговорной поэзии» (подобные стилистические и стиховые различия между верлибрами разного типа есть и в русской поэзии XX века). Если модернистский верлибр, отказавшись от ритма и рифмы, тем не менее культивировал фонетические повторы (например, паронимию) и не избегал повтора слов и синтаксических конструкций, то «разговорная поэзия» этих приемов избегает как маркированно условных, искусственных, отделяющих поэтическую речь от разговорной.

Определяющая поэтику «разговорной поэзии» тенденция к сближению письменной и устной речи, к эстетизации устной речи, вражда к искусственности и «литературности» сопоставима с некоторыми важными тенденциями поэзии

русской, которые хотя и возникли очень рано, до некоторой степени уже в XVIII веке, проявились, как известно, в творчестве Пушкина, но, несмотря на долгую историю, продолжали оставаться художественно плодотворными в XX веке (назовем здесь хотя бы Маяковского, Твардовского, Слуцкого).

Вражда к «литературности», склонность к рефлексии, скептическое отношение к романтической красивости — черты, близкие, например, западному концептуализму, хорошо заметны в двух стихотворениях И Ша, переведенных на русский язык Азаровой и Дрейзис⁵⁶: «Мэйхуа: неудачное лирическое стихотворение» (梅花:一首失败的抒情诗, 1991) и «Я неправильно написанный иероглиф» (我是一笔被写错的汉字). Переводы настолько точны, что в этом случае мы не стали сопровождать их подстрочником, а лишь отметили прямо в тексте переводов совсем частные отклонения от оригинала: характер этих отклонений выразительно свидетельствует о точности перевода:

Мэйхуа⁵⁷: неудачное лирическое стихотворение

Я тоже мимимишно
Напишу-ка лирический цикл
напишу пожалуй о мэйхуа она себя зимой не щадит
неразвитая фантазия
нужно научиться наблюдать
закутанный в пальто я вышел из дома
и обнаружил: цветы распустились на дереве
на невозможно уродливом старом дереве
это никак не влезает в стихи выходит (тогда: в оригинале написано тогда)
мэйхуа поэта
вся распускается в пустоте
с глубоким глубоким сомнением
весь в себе иду дальше вперед

⁵⁶ Переводы цитируются ниже по: [Китайская поэзия сегодня 2017].

⁵⁷ Переводчики комментируют: «Мэйхуа – японская слива, или муме, также японский абрикос, с точки зрения ботаники ближе именно абрикосу, но в отечественной традиции переводится обычно как «дикая слива». Дерево мэйхуа даёт малосъедобные плоды и ценится в Азии как декоративное, т.к. зацветает ранней весной, когда ещё лежит снег, подобно подснежнику. Традиционно служит 210 символом чистоты и стойкости к жизненным невзгодам; культ мэйхуа в Китае можно сравнить с культом сакуры у японцев» [Китайская поэзия сегодня 2017: 209–210].

на самом-то деле я рисуюсь и делаю вид (в оригинале нет слова – рисоваться)
этот стих дописав до такого возвышенного момента
как все бесстыдные поэты
я протягиваю руку
мэйхуа мэйхуа
плюет мне в лицо своим сифилитическим сливовым ядом⁵⁸
(перевод Юлии Дрейзис)

С самого начала поэт, употребляя резкие оценки («неудачное») и грубо разговорные слова («мимишно») – пытается передать те трудности, которые испытывает современный автор, обращаясь к традиционной поэтической теме. Поясним, что мэйхуа (梅花) — слива, которую принято считать одним из «четырех благородных»⁵⁹ растений Китая, мэйхуа является популярным образом в классической китайской поэзии, где символизирует сильный, благородный и независимый характер, например в стихотворении поэта XI века Ван Аньши (王安石)⁶⁰.

И Ша пишет, что цветы распустились на уродливом старом дереве. Такие черты реального дерева, как возможная его старость и уродливость, конечно, противоречат традиционному облику сливы в поэзии.

В финале стихотворения появляется образ «мэйхуа поэта»: видимо, поэт уподобляет себя цветку на старом уродливом дереве; во всяком случае, начинает

⁵⁸ [Китайская поэзия сегодня: 2017: 155].

⁵⁹ Мэйхуа, орхидея, бамбук и хризантема.

⁶⁰ 梅花

王安石

墙角数枝梅，凌寒独自开。

遥知不是雪，为有暗香来。

На углу стены несколько цветов, которые распустились, несмотря на суровый мороз.

Давно уже поняла, что на углу стены не снег, потому что пахнут мэйхуа. (Подстрочный перевод наш.)

говорить прямо о самом себе: с глубоким глубоким сомнением / весь в себе иду
дальше вперед... Называя поэтов (и себя тоже) «бесстыдными», И Ша, возможно,
иронизирует над теми, у кого нет творческой инициативы и кто только имитирует
древних поэтов, поэтому когда поэт протягивает руку, мэйхуа плюет в его лицо
своим сифилитическим сливовым ядом.

Я неправильно написанный иероглиф

я неправильно написанный иероглиф
<лежу: в оригинале есть слово – лежать> в деревенской школе на классной доске
чья рука меня написала неверно
<в оригинале здесь слово «тоже»> не упомянуть в каком году
я гляжу на этих <тех: в оригинале: *те, не эти*> детей нервно
они глядят на меня снизу вверх (в оригинале отсутствуют слова *снизу вверх*) их ничуть не
смущает

абсолютно неправильно написанный иероглиф
опять и еще раз и в третий раз сбивает с толку школьников
неизвестно откуда взявшаяся

(и) не упомянуть в каком году

учительница

тонкой умелой рукой стирает меня прочь

и я превращаюсь в облачко меловой пыли

скользнув в её сияющие легкие

(перевод Ю. Дрейзис, отредактированный Н. Азаровой)

Нередко Азарова, рискуем предположить, сознательно акцентирует в
китайском узнаваемое. Так, стихотворение Хань Дуна (1961 г.р.) «Ты видел
в море» — носителю русской культуры, судя по некоторым оценкам, которые
нам довелось услышать, представляется очень похожим на русскую
конкретистскую (или концептуалистскую) поэзию 1960-х-1970-х гг. Возможно,
что это впечатление сознательно создается переводчицей.

Ты видел море

часто ты видел море <в оригинале нет слова – часто>

ты воображал
море
<ты воображал море: в оригинале здесь еще один повтор, отсутствующий в переводе>
а потом ты его увидел
типа того
раз ты увидел море
а еще и вообразил его
но ты ведь не
какой-то там моряк
или типа того
ты воображал море
ты видел море
может, оно тебе еще и понравилось
точнее, типа того
ты видел море
ты и воображал море тоже
но ты не был готов
чтобы море тебя поглотило
ведь типа того
люди вообще все такие

Азарова и Дрейзис писали об этом авторе: «Хань Дун пользуется языком как инструментом – взвешенно, целенаправленно, внимательно контролируя малейшие сдвиги смысла и интонации. Короткая, ясная строка Хань Дуна оказывается как нельзя лучше приспособленной для его негативистской поэтики» [Азарова, Дрейзис 2017:106].

Как и стихи западных (в том числе и русских) конкретистов, приведенное выше стихотворение строится на приеме повтора, оно минималистично, но эта минималистичность не похожа на лаконизм классической китайской поэзии: повторы создают впечатление избыточности, и при этом поэт оперирует небольшим набором лексем; как и в западной поэзии, здесь демонстрируется, подчеркивается приблизительность, некоторая неуклюжесть, даже клишированность бытовой речи («типа того»).

Поэтика русских стихов, сопоставимая с той стилистикой, которую можно видеть в переложении из Хань Дуна, подробно описывается Азаровой — выступающей в этом случае уже в роли исследователя — например, в ее книге

«Язык философии и язык поэзии — движение навстречу» (М.: Гнозис/Логос, 2010): здесь предметом анализа и источником примеров оказывается, в частности, творчество Вс. Некрасова и Г. Айги.

Заметим, однако, что у китайского стихотворения существуют свойства, пропавшие в переводе: повторяющиеся в оригинале слова (ты, море, видеть, вообразить (想象 xiǎng xiàng), типа того (就是这样 jiù shì zhè yàng) рифмуются (-ang), и рифма организует композицию стихотворения, которое делится на пять частей. В переводе, выполненном верлибром, рифма пропала, — видимо, не только потому, что воспроизведение особенностей звучания стихов всегда представляет для переводчика большую трудность, особенно в тех случаях, если языки в фонетическом отношении такие разные, как русский и китайский. Для переводчицы здесь, видимо, было важно подчеркнуть в китайском оригинале «узнаваемое», близкое к современной русской поэзии, а регулярные рифмы, в том числе внутренние, отсылают скорее к китайской поэтической традиции и противоречат этому впечатлению.

Если современные китайские стихи можно перевести весьма точно и при этом «превратить» их в поэзию, эстетически близкую и даже отчасти знакомую русскому читателю (что и делает Азарова), то эксперимент, осуществленный Азаровой над стихами великого древнего поэта Ду Фу ([Ду Фу 2012]), был воспринят в научной среде как радикальный и даже некорректный в этом радикализме. Цель же поэтессы была все та же: приблизить китайскую поэзию к современному русскому читателю (или, иначе говоря, встроить поэзию Ду Фу в современный западный эстетический контекст). Составленная Азаровой книга носит название «проект» (что указывает на экспериментальный характер издания) и включает не только переводы, выполненные самой Азаровой (хотя они занимают бóльшую часть книги), но и — под названием «Дань Ду Фу» — вариации трех стихотворений Ду Фу, выполненные по подстрочнику современными поэтами.

«Дань Ду Фу» — на наш взгляд, наиболее интересная в литературном смысле часть книги. Они были написаны, как указывается в аннотации, «специально для настоящего издания» московскими поэтами, в основном неоавангардистского типа, как и сама Азарова: Вл. Аристовым, М. Галиной, Т. Грауз, И. Ермаковой, Н. Звягинцевым, Г. Каневским, К. Корчагиным, С. Литвак, И. Оганджановым, А. Прокопьевым, А. Штыпель); «в этот раздел также включен текст 2006 года А. Альчук» ([Ду Фу 2012:7]).

Еще Сорокин, как мы говорили выше, указывал на особый характер порождения смысла в китайской поэзии (особенно в древней), связанный, в частности, с особым характером иероглифического письма. Высказывание здесь в меньшей степени, чем высказывание в поэзии западной, демонстрирует причинно-следственные, логические связи между явлениями, событиями, объектами; перед нами скорее констелляция образов, соположение многозначных слов. Предложив очень разным (хотя и входящим в широкое сообщество поэтов неоавангардного типа, в основном московских) создать текст на основе подстрочника, Азарова получила убедительную иллюстрацию идей Сорокина и, видимо, доказательство собственных представлений о том, что классические китайские стихи перевести нельзя, или же можно перевести бесконечным числом способов. Современные русские стихи, восходящие к одному подстрочнику, объединены между собой только ключевыми образами, но понимание этих образов (например, как метафорических или неметафорических), выстраиваемые между ними связи — все это получилось у современных русских поэтов очень разным (не упоминаем о том, что очень разным оказался и объем текстов, и их ритмическая организация, — это предсказуемо).

Задуманный как явление современной русской литературы, этот проект был, однако, оценен и синологами, причем весьма скептически: А.И. Кобзев подверг его резкой критике ([Кобзев 2017]), а Гу Юй, авторитетный китайский филолог-русист, автор переводов с русского на китайский и с китайского

на русский, консультировавший многих русских переводчиков, тщательно разобрал, указав на многочисленные неточности и искажения смысла оригинальных стихов ([Гу Юй 2015]).

Замечания синологов были отчасти учтены в переиздании 2021 г., но Н. Азарова продолжает настаивать на художественной плодотворности своего подхода к Ду Фу: «В 2017 г. прошло X Московское биеннале поэтов с участием китайских и русских авторов, которое обнаружило удивительную созвучность Ду Фу современной поэзии и актуальность его даже для новейших поэтических текстов» ([Ду Фу 2021:7]). Переиздание дополнено новыми переводами и статьями Азаровой, в том числе в соавторстве с Ю. Дрейзис, объясняющими как поэзию Ду Фу, так и принципы ее перевода⁶¹. Самое существенное отличие переиздания 2021 г. — устранен раздел «Дань Ду Фу», наиболее очевидным образом принадлежащий именно к современной поэзии.

Апология принципов Азаровой была предложена уже в предисловии к изданию 2012 года, написанном А. Улановым, поэтом и переводчиком англоязычной поэзии XX века (перепечатано и в издании 2021 г.): А. Уланов обратил внимание на «многозначность синтаксиса» и «многозначность образности» самих китайских стихов ([Ду Фу 2012:10]), сопоставимую с многозначностью современной поэзии; поэтому, как считает Уланов, Азарова имеет право переводить Ду Фу в той же манере, в какой она пишет собственные стихи (синологи оценивают это как искажающую модернизацию): «собственные стихи Н. Азаровой, концентрированные, многозначные, внимательные, полные превращений друг в друга мира и речи, дают основу для ее переводов» ([Ду Фу 2012:10]).

⁶¹ «Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык» Азаровой и Ю. Дрейзис, а также статьи Азаровой «Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода», «Вода и камень в классических стихах Ду Фу (на материале поэзии Ду Фу)» и «Графика китайского стиха и проблемы ее перевода».

Необходимо оговориться, что Азарова, будучи не только поэтом, но и синологом, не считает свои версии стихов Ду Фу вольными переложениями: представления о точности перевода для нее прежде всего определены «принципом точного соответствия количества значимых частей речи в переводе количеству иероглифов в оригинале» ([Ду Фу 2021: 207]). Подобное внимание прежде всего к структуре, пропорциям переводимого текста, по нашим наблюдениям, было свойственно поэтам (как мы пытались показать выше, именно так относился к стихам, например, В. Перелешин).

Выводы

Итак, мы увидели, что потребность в новых русских версиях, интерпретирующих китайские произведения, остается неизменной и не устраняется даже в том случае, когда национальная словесность уже располагает переводами вполне удовлетворительными, если воспринимать перевод только как способ познакомить читателя с иноязычными шедеврами (так произошло с поэмой Бо Цзюйи). Китайский шедевр провоцирует творческую работу все новых поэтов.

Специфика интерпретации произведения определяется не только характером оригинала и степенью синологической грамотности интерпретатора, но прежде всего собственной литературной позицией поэта, создающего свой отклик на чужое произведение, творческой индивидуальностью и историко-литературными условиями появления интерпретации. В ситуациях, когда мы имеем дело с контактами близких (в том числе и в лингвистическом отношении) культур, эта зависимость интерпретации оригинала от творческой индивидуальности переводчика менее очевидна; когда же мы имеем дело с переводами с китайского на русский, где добиться совершенной точности практически невозможно из-за существенного различия языковых структур (как это убедительно показано в проекте «Ду Фу» Наталии Азаровой), становится особенно ясно, что поэтический перевод — оригинальное явление национальной

литературы.

Критерии точности обнаруживают большую изменчивость, они зависят и от позиции интерпретатора, и от исторической эпохи. Так, для поэта не столь важно опознать реалию, этнографический смысл ситуации и т.п., как воспроизвести особенности конструкции. Можно констатировать, что переводы с китайского на русский, созданные в последние десятилетия, обнаруживают не меньше перекличек с русской оригинальной поэзией своего времени, чем переводы, созданные в 1950-е (и признаваемые «менее точными»). Более того: сознательная русификация китайских и модернизация древних произведений осуществляется в последние десятилетия более резко и открыто, чем это было допустимо в XX веке.

ГЛАВА 3: «Китайское» в оригинальной русской лирике

3.1. Творчество А.И. Гитовича

3.1.1. Китай как тема и «китайская» образность в оригинальной поэзии

А.И. Гитовича

Одним из самых известных и активно републиковавшихся поэтов советского времени, обращавшихся к китайской поэзии, был Александр Ильич Гитович (1909–1966).

Китайского языка он, как уже упоминалось выше, не знал, но появлению его первых переводов с языков народов Дальнего Востока — с корейского и китайского — в жизни Гитовича непосредственно предшествовал личный опыт пребывания на Дальнем Востоке: как военный корреспондент он участвовал в войне с Японией на территории Кореи (1945), где познакомился с поэтами, особенно ценил поэзию Те Ги Чена. Когда Гитович с литературоведом Б. Бурсовым посетил Корею, Те Ги Чен был их переводчиком, после этого появилась книга путевых очерков «Мы видели Корею» (1948). С помощью Те Ги Чена Гитович переводил корейские стихи ([Современные поэты 1952]; [Из китайской и корейской поэзии 1958]).

Переводами китайской поэзии Гитович занимался, по собственному свидетельству, с 1949 года: «Я ощущаю как несчастье то, что я стал заниматься ею <китайской классической поэзией> с 1949 года. Мне надо было заняться ею с 1938 года, когда я начал приобретать зрелость и маломальское мастерство. Я потерял почти 10 лет». Здесь Гитович называет 1938 год как время, когда он

должен был бы обратиться к китайской классике; однако свой «повышенный интерес» к ней связывал с гораздо более ранними впечатлениями, начала 1920-х гг., с переводами «безвременно погибшего <репрессированного> профессора Ю.К. Щуцкого. Его изданная в 1923 году, под редакцией Василия Михайловича Алексеева, “Антология китайской лирики” пленила меня...».

Выполненные Гитовичем переводы классической поэзии (в частности, стихи Ду Фу, Ли Бо и Ван Вэя) вошли в состав «Антологии китайской поэзии»; первая авторская книга переводов Гитовича, содержащая классические произведения эпохи Тан, вышла в 1958 г. («Из китайской и корейской поэзии»), первый авторский сборник, посвященный только китайской классике, — в 1962 г. («Лирика китайских классиков»). В эпоху оттепели Гитович получил возможность отойти от современной политизированной китайской словесности (из поэтов XX века в 1950-х гг. ему приходилось, кроме названного выше Ай Цина, переводить еще, например, Го Можо и Мао Цзэдуна) и сосредоточиться на том, что потом признавал «главным делом своей жизни»: «В древней китайской поэзии он увидел такие драгоценные россыпи, что сделал работу над переводами главным делом своей жизни...» [Хренков 1969: 46].

Упоминания о Китае проявляются в оригинальных стихах Гитовича уже на рубеже 1920-х–1930-х гг., что, видимо, связано с его биографическим опытом: путешествием по Киргизии, граничащей с Китаем⁶². Так, Китай назван в стихотворении «Ущелье. Костра красноватые клочья...» (1935). Напоминаем,

⁶² Стихи об этой поездке см.: ([Гитович 1931]).

что в 1935 году Китай сопротивляется японской агрессии, и Гитович пишет об этом:

Ущелье. Костра красноватые клочья.
Звезда над китайской рекою.
Нас Азия жжет пограничную ночью.
Она не дает нам покою.

Я только сказал,
Что, по скромным подсчетам,
Что так, потихоньку мечтая.
Отсюда четыре часа самолетом
До красных районов Китая,

Где с боем проходит
Над смертью бездарней
Суровое братство народа
И рвутся на клочья
В боях легендарных
Знамена Шестого похода.

Я только сказал командиру,
Что руки
Имею, способные к бою:
Я год обучался военной науке
И дружбе с отвагой люблю.

Когда же дозволено будет приказом —
За лучшее дело на свете
Скрипучий подсумок набить до отказа,
Коня заседлать на рассвете?..

И только река грохотала над миром,
Трудясь, волочила каменья.
И я услышал своего командира: —
Терпенье, товарищ. Терпенье.

Воспоминания о восточном путешествии входят потом в стихи Гитовича, написанные в совсем других местах и посвященные совсем другим событиям, — «Солдаты Волхова» 1943 года, и этот контраст подчеркивает важность воспоминаний. Величественный Тянь-Шань, горы, находящиеся на территории

нескольких стран, в том числе и Китая, выступают символом надежды, что близко

к символическим значениям образа Тянь-Шаня в китайской поэзии:

Мы не верим, что горы на свете есть,
Мы не верим, что есть холмы.
Может, с Марса о них долетела весть
И ее услышали мы.
Только сосны да мхи окружают нас,
Да болото — куда ни глянь.
Ты заврался, друг, что видал Кавказ,
Вру и я, что видал Тянь-Шань...

Среди самых важных впечатлений жизни это путешествие и «далекая китайская граница» будут названы и в более позднем стихотворении Гитовича

«Память»:

Да разве было это?
Или снится
Мне сон об этом?
Горная река,
Далекая
китайская граница
И песенка
уйгура-старика.
Да разве было это?
На рассвете
Труба и марш.
Военный шаг коней...

Граница — важный образ в китайской классической поэзии, одна из основных тем поэзии эпохи Тан. В пограничной зоне жили и участвовали в войнах такие поэты, как Гао Ши, Цэнь Шэнь, Ван Чанлин. Ли Бо в «Мелодиях приграничья» писал:

По ночам не расстаюсь с седлом,
В бой с утра зовет нас барабан.
Меч расправится с любым врагом,
Как когда-то было в Лоулань.

Мотив «военного шага коней», присутствующий в «Памяти» Гитовича, появляется уже в классической китайской «приграничной поэзии». Так, Ван Чанлин писал:

Это по-прежнему яркая луна и граница династий Цинь и Хань, где проходили жестокие битвы и откуда не возвращались завоеватели.

Если бы Ли Гуан, генерал из Города Дракона, был жив, он бы никогда не позволил врагам идти на юг и перегонять своих лошадей через Иньшань.

(«Кампания»)

Заметим, что русские стихи о Китае, писавшиеся современниками Гитовича, особенно часто — в «медовый месяц» межгосударственных отношений СССР и КНР, могли отражать личный опыт общения с современными китайцами, впечатления от визита в КНР, но при этом не носить конкретных следов знакомства с китайской культурой и, в частности, поэзией. Таково, например, стихотворение К.М. Симонова «Переправа через Янцзы» (1954). Поэзия Гитовича, напротив, обнаруживает в своей образности то сильное впечатление, которое произвела на поэта китайская лирика, прочитанная им задолго до практики переводов, еще в антологии переводов Ю. Щуцкого (1923).

В стихах 1960-х годов, когда историческая ситуация сделала для Гитовича допустимыми публицистические высказывания такого рода, которые раньше были немислимы в печати (или даже в текстах, которые хотя и не были опубликованы сразу, но все же предназначались автором для публикации), — высказывания скептические и мрачные, то образность китайской поэзии, китайские паремии, реалии нередко в таких стихах использовались как средство «эзопова языка», внешне смягчая очевидно актуальный характер стихов,

«переадресуя» их. Так, «Чистилище» (1962) Гитович завершает китайской пословицей:

... Опыт войн —
Пронзительный и горький,

Который
На чистилище похож, —

Открыл мне мудрость
Древней поговорки:

Глаз — видит правду,
Ухо — слышит ложь.⁶³

Отчасти «мистифицирующий» характер имеет отсылка к китайской культуре в оригинальном стихотворении «За великой стеной» (1964):

За великой стеной
Есть трагедия веры,
С которой начнется

Закаленных дивизий
Разлад и распад:

Это вера солдат
В своего полководца,

Что давно уже стар
И не верит в солдат⁶⁴.

В китайской классической поэзии Великая стена – важный образ, он сочетается с образами пустыни, боевых коней, сильного ветра, яркой луны и т.д.; причем картина границы в стихах китайских поэтов нередко окрашена, как и в приведенном выше стихотворении Гитовича, в мрачные тона⁶⁵. В русских

⁶³ По-китайски последним двум строкам соответствует: 耳听为虚, 眼见为实.

⁶⁴ Помещено, напр., в: [Гитович 1978]).

⁶⁵ Например, в «Военном шествии» Ван Чанлина:

стихах образ Великой стены приобретает дополнительные смыслы, связываясь с представлениями об изоляционизме (и, видимо, его пагубности) и о «старости» и бессилии некогда великого.

Вот еще одно оригинальное стихотворение Гитовича под названием «Подражание древним» (1964):

Если ты пьешь один —
Плохо ты будешь пьян:

Где же твои друзья,
Старый мой друг и брат?

Нет одиноких людей
И одиноких стран,

Если сами они
Этого не хотят.

Конечно, вино — древний и очень частотный поэтический мотив, который легко найти в разных национальных культурах (в частности, в поэзии античной, у Омара Хайяма и т.п.); однако если говорить о стихах Гитовича, то тема одиноко пьющего, отсылает, видимо, прежде всего к классической китайской поэзии,

撩乱边愁听不尽， 高高秋月照长城。

Музыка и танцы переплетались с грустью тоски по родине. В это время осенняя луна светила высоко над Великой стеной. <Подстрочный перевод наш. – Ц.С.>

Или в стихотворении Лу Ю «О чувстве обиды»:

塞上长城空自许， 镜中衰鬓已先斑。

Я сравнивал себя с великой стеной, и мое сердце было устремлено на расчистку границы для родины. Теперь мои волосы покрылись инеем, как у старика, а надежда на северную экспедицию и восстановление превратилась в пустую болтовню. <Подстрочный перевод наш. – Ц.С.>

например, к одному из самых известных произведений Ли Бо «Под луной одиноко пью», начало которого в переводе Гитовича звучит так:

Среди цветов поставил я
Кувшин в тиши ночной
И одиноко пью вино,
И друга нет со мной.

Но в собутыльники луну
Позвал я в добрый час,
И тень свою я пригласил —
И трое стало нас...

При этом различия пафоса, общего смысла стихотворения Ли Бо и русского стихотворения 1964 года значительны и очевидны: если для Ли Бо одиночество поэта непреодолимо, и поэт в своем одиночестве не виноват, то в русском стихотворении это одиночество — вина героя или, по крайней мере, результат его собственного выбора; такой выбор осуждается («*Плохо* ты будешь пьян»). От манеры пить и одиночества как личного выбора отдельного человека Гитович неожиданно переходит к разговору об «одиноких странах», то есть, видимо, о внешнеполитическом изоляционизме. Краткость этих стихов делает комментарий к ним трудной задачей (к тому же мы пока не слишком много знаем о жизни и убеждениях Гитовича, его научной биографии пока нет), и всё же ясно, что они имеют преимущественно политический смысл.

Иногда у Гитовича можно найти образы, очень близкие к тем, которые есть у китайских авторов, причем употребленные в том же значении, — но «инокультурность» никак не маркируется. Так, о главном труде своей жизни в стихотворении «О переводах» (1963) Гитович говорит:

Он был моей свободой и волей,

Моею добровольною тюрьмой,
Моим блаженством и моею болью —
Сердечной болью, а не головной.

Слова «добровольная тюрьма», указывающие, видимо, на те ограничения, которые налагает на переводчика желание воспроизвести формальные особенности оригинала, носителю китайской культуры напоминают о выражении «танец в кандалах» (戴着镣铐跳舞): этими словами известный китайский ученый Вэнь Идо (1899–1946) характеризовал китайскую новую поэзию [Хуан Манцзюнь 2002: 1]. Образ «тюрьмы» употреблял, говоря о работе переводчика, выдающийся китайский переводчик Ван Чжилян: «Нарисуйте на земле круг, обозначив границы тюрьмы».

«Китайские» образы и реалии могут появляться у Гитовича и в стихах шуточных, написанных «на случай»; например, стихотворение, посвященное синологу Виктору Васильевичу Петрову, «Любуюсь зимним пейзажем и думаю о Викторе Петрове» (1950)⁶⁶, строится на сравнении иероглифа и печного дыма, которое тут же комментируется как порожденное родом занятий поэта и его друга:

Лежит снежок на кровлях,
И в инее столбы,
И, словно иероглиф,
Дым вьется из трубы.

Сравненье пустяково,
Но на моем пути
Для Виктора Петрова
Локальной⁶⁷ не найти!

⁶⁶ [Гитович 1978].

⁶⁷ Слово «локальный» как характеристика сравнения отсылает здесь к ключевому понятию эстетики поэтов-конструктивистов — принципу локальной семантики.

3.1.2. *Лаконизм поздней лирики (1950-е–1960-е гг.) А.И. Гитовича как «подражание древним»*

Прямое влияние классической китайской поэзии, которое не ограничивается отдельными образами и реалиями, но определяет существенные особенности поэтики, в оригинальной лирике Гитовича отчетливо проявляется в стихах последних лет жизни, в шестидесятые годы. Это влияние вполне осознавалось и даже подчеркивалось самим поэтом, назвавшим некоторые свои стихи «Подражанием китайскому», — как например, следующее стихотворение 1961 года:

Евгении Франческовне Фонтана

Ручей стихов,
Поток любви летучей,

Куда стремитесь вы,
В какую даль?

Ведь даже день,
Не омраченный тучей, —

Для вас лишь кубок,
Где на дне — печаль.

Одной из главных особенностей классической китайской поэзии, как известно, является лаконизм, — он, кстати, очень затрудняет работу переводчиков, которые оказываются вынуждены либо пропускать существенные детали, либо предлагать перевод, существенно более объемный, чем оригинал (и, следовательно, очевидно непохожий на оригинал в формальном отношении). Сопоставимый лаконизм доброжелательные критики (например, А.В. Македонов) отмечали, например, в стихах Гитовича, утверждая, что афористичность,

краткость, смысловая сосредоточенность стали свойственны стихам Гитовича лишь со временем и под влиянием активных занятий переводами с корейского и китайского.

Лаконизм здесь не только в числе строк или слов (после «фрагментов» Тютчева или Фета в возможности самостоятельного существования четверостишия для русской поэтической традиции не было ничего удивительного, — впрочем, она знала и примеры классических моностихов), — но и в компактности образной организации, особенно проявившиеся в таких произведениях, как «Зимняя ночь» (1962), «Будни» (1963) и т.д.

Хотя особенности поздней лирики Гитовича, которая переиздавалась и положительно оценивалась современниками гораздо чаще, чем его оригинальные стихи 1930-х гг.⁶⁸, критики были склонны связывать с влиянием переводимых поэтом классических китайских произведений, однако в отношении точности воспроизведения поэтики и смысла оригинала переводы Гитовича оценивались различно. Д.Т. Хренков, автор книги о поэте, изданной через несколько лет после его ухода, приводит много комплиментарных отзывов, принадлежавших и специалистам-синологам (например, Н.Т. Федоренко), и коллегам-переводчикам (Н.К. Чуковскому), и собственно поэтам (М.А. Дудину);

⁶⁸ Здесь не место говорить об этом сколько-нибудь подробно, но заметим, что стихи Гитовича 1930-х гг., то есть того времени, когда он был близок если не к ОБЭРИУ, то по крайней мере к Заболоцкому, заслуживают внимательного прочтения и изучения, еще не осуществленного. Если о этих стихах и говорили, то исключительно на уровне тематики: пограничники, РККА... [Хренков 1969]. О молодом Гитовиче как интересном поэте помнили, правда, в ленинградском литературном андеграунде, о чем свидетельствуют отдельные высказывания К. Кузьминского.

все они отмечали прежде всего высокое поэтическое качество переводов, не обсуждая сколько-нибудь подробно вопрос о верности подлиннику (см. также недавнюю публикацию: [Заславский 2023]). То, что переводы Гитовича были прежде всего явлением русской поэзии своего времени, проявляется и в резко скептическом отношении к ним некоторых поэтов следующего поколения (см., напр., суждения синолога и поэта Т. Аист, противопоставлявшей «ужасные» переводы Гитовича редким опытам Бродского, оценивающимся ей очень высоко: [Аист 2000]).

Сам Гитович, видимо, отвечая на упреки в том, что он включал в свои переводы русские поэтические клише, банальные эпитеты и т. п., сам признавался в этой слабости и подшучивал над ней (если мы правильно поняли поэта) в финале стихотворения «Признание» (1962):

В этом нет ни беды,
Ни секрета:

Прав мой критик,
Заметив опять,

Что восточные классики
Где-то

На меня
Продолжают влиять.

Дружба с ними
На общей дороге

Укрепляется
День ото дня,

Так что даже
Отдельные строки

Занимают они
У меня.

Попробуем оценить, насколько на самом деле лаконичны (или, напротив, многословны и банальны) переводы Гитовича, а для этого сравним его переводы из Цао Чжи (192–232) с оригиналом (а в одном из случаев и с переводом Л.Е. Черкасского).

Первым разберем краткий экспромт «Семь шагов». Предание гласит, что брат поэта Цао Пэй приказал Цао Чжи под страхом смерти за то короткое время, которое нужно, чтобы сделать семь шагов, сочинить экспромт. В сочиненном Цао Чжи экспромте поэт говорит о тех притеснениях, которые он вынужден терпеть от своего брата. Выражение «Варят бобы на стеблях бобов» стало образным обозначением вражды родных братьев.

Наш подстрочник:

Семь шагов

Варят боб, стебель боба горит под котлом.

Боб плачет в котле.

(Мы: боб и стебель боба) в самом деле растут из одного корня,

Зачем ты (стебель боба) торопишься сжечь меня (боб).

Перевод А.И. Гитовича:

Семь шагов

Горит костер из стеблей бобов,

И варятся на огне бобы,

И плачут, и плачут бобы в котле —

По поводу горькой своей судьбы.

Один у нас корень, — стонут бобы. —

Мы братья вам, стебли, а не рабы.

Перевод Л.Е. Черкасского:

Стихи за семь шагов

Варят бобы, —
Стебли горят под котлом.

Плачут бобы:
«Связаны все мы родством!

Корень один!
Можно ли мучить родню?

Не торопитесь
Нас предавать огню!»

Сравнив эти три текста, легко заметить, что отсутствующие в оригинале детали добавил именно Гитович: вводит смысловые акценты, причем такие, что их можно оценить как идеологические: вводятся понятия братства и рабства.

То, что особенности композиции оригинала (членение на 4 части) сохраняет здесь именно синолог, а не профессиональный поэт, объясняется, возможно, качеством неизвестного нам подстрочника.

Следующий случай — «Стихотворение, посвященное Дин И». Вот наш подстрочник:

Стихотворение, посвящённое Дин И

Осень наступила, (всюду) начало холодеть,
В дворе начался листопад.
На яшмовых ступенях появился иней,
Ветер дует в терем.
Облака не вернулись в гору,
Шел дождь день за днем.
Дождь заливал поле,
У крестьян не было никого урожая.
Знатные и богатые не обращали внимания на маленьких людей,
Никто из них не заботился о других.
Люди в лисьих шубах не знали зимнего холода,
Они не думали тех, у кого не было теплой одежды.
(Я) восхищаюсь Янлинцзы,
Он щедро подарил свой драгоценный меч.

Ты (Дин И) не меняйся,
У нас вечная дружба.

Перевод А.И. Гитовича:

Послание Дин И

Поздней осени
Сумрачный срок наступил,

И деревья простились
С увядшей листвою.

Утром иней ложится
На яшму перил,

Рвется ветер
В дворцовые наши покои.

Ну, а днем
Проливные бушуют дожди,

Заливные поля
Превратились в болото. —

И крестьян
Вековечная гложет забота,

И убийственный голод
Их ждет впереди.

Богачи
О чужой не горюют нужде, —

Где такие,
Что нищим помочь пожелают?

В лисьей шубе
Легко позабыть о беде

Тех, кто летнее платье
Зимой надевает.

Вспомнил я о Янь Лине,
Которого нет:

Он расстался для друга
С мечом драгоценным.

Ты похож на него –
И всегда неизменным

Будешь другом моим
До окончания лет.

Склонность Гитовича «украсить» древние стихи здесь заметна с самого начала: вводятся эпитеты, лишние детали (*поздней осени сумрачный срок наступил* вместо безэмоционального и не детализированного в оригинале: *наступила осень*), олицетворяющие метафоры (*и деревья простились с увядшей листвою* вместо *начался листопад*); так переведено все стихотворение.

Позволим себе еще некоторые дополнительные комментарии к этому классическому стихотворению и его переводу, уже не связанные с вопросом о лаконичности и касающиеся того, как понял переводчик общий смысл стихотворения и отдельных его деталей.

Большинство стихотворений Цао Чжи начинается с реальной природной картины, которую он видел своими глазами. Так происходит и здесь: осень, листопад, поэт живет в пышном дворце (玉除: яшмовые ступени, 飞阁: дворцовый терем), а окружающий его мир увядает, и это составляет сильный контраст, задающий общий тон стихотворения. Гитович несколько изменил детали, в частности, вместо «яшмовых ступеней» у него «яшма перил». Древние китайцы не знали о происхождении дождя и считали, что облака вылетают из горы; так, Цао Чжи жаловался, что 朝云不归山 (облака не вернулись в гору), Гитович, не вполне, видимо, поняв смысл этого фрагмента (или не желая вводить

в стихи высказывание, иррациональное и непонятное для современного русского читателя), перевел строку так: *Ну, а днем проливные бушуют дожди.*

Гитович сохранил главную мысль строк: 黍稷委畴陇, 农夫安所获 (*Дождь заливал поле, / У крестьян не было никакого урожая*) и передал ее так:

И крестьян
Вековечная гложет забота,
И убийственный голод
Их ждет впереди.

Слова 贵贱 являются антонимами, в этом стихотворении они употреблены для описания социального статуса, 贵: высокий, 贱: низкий. Цао Чжи ссылался на историческое событие, касающееся императора 齐景公 (Ци Цзингуна). Зимой Ци Цзингун в лисьей шубе спросил у своего подчиненного 晏子(Ян Цзы): 怪哉! 雨雪二三日而天不寒。(Странно, почему идет снег и дождь уже три дня, но не холодно.) Ян Цзы ответил: 婴闻古之贤君饱而知人之饥, 温而知人之寒, 逸而知人之劳。今君不知也。(Я услышал, что когда наши бывшие благородные императоры сами ели, они заботились о голодающих, когда они тепло одевались, они думали о тех, у кого нет теплых одежд, а когда они развлекались, они жалели трудящихся, но наш сегодняшний император ничего не знает.) Кроме этого события Цао Чжи еще привел историю Ци Чжа: 延陵季子将西聘晋, 带宝剑以过徐君。徐君不言, 而色欲之。季为有上国之事, 未献也, 然心许之矣! 致使于晋。顾反, 则徐君死, 于是以剑带徐君墓树而去。(Ци Чжа отправился посещать царство Цзинь, по дороге его драгоценный меч понравился императору Сюя, Ци Чжа как посланник еще не доехал до царства

Цзинь, поэтому он не мог подарить свой меч. Цзи Чжа решил, что, когда он вернется из царства Цзинь, то обязательно подарит меч императору Сюя. Но, когда Цзи Чжа вернулся, император Сюя уже умер, и Цзи Чжа повесил меч на дереве, которое росло рядом с могилой императора Сюя, и уехал). Гитович перевел слово 贵 как *богатый*, между тем правильнее было бы перевести *драгоценный* (подобающий посланнику).

3.2. Изображение Китая в русской поэзии: «Китайское путешествие»

О.А. Седаковой (1986 г.)

О. А. Седакова, поэтесса, переводчица и филолог, в детстве жила с родителями в Китае. Спустя много лет, в 1986-м, Седакова написала лирический цикл «Китайское путешествие», о котором говорит: «“Китайское” — это как бы путешествие в Рай, в некое эдемское состояние ... Почему Китай? ... Я не могу сказать, что воспоминания о Китае у меня остались ясными. Это скорее осязательные, тактильные ощущения, запахи...» [В словах, а не путем слов: 2003]

Этот поэтический цикл «уже становился в науке предметом подробного исследования, исследователи рассматривали его с разных точек зрения, поэтому уместно будет предварить наши собственные наблюдения кратким очерком истории вопроса. Обсуждалось влияние китайских философских представлений (прежде всего даосских) на картину мира и систему ценностей в этом цикле (см. особенно работы Н.Г. Медведевой и Н. Черныш). Были опознаны некоторые отсылки к классической китайской поэзии, использование традиционных для китайской культуры символических образов. Так, А.К. Жолковский видит у Седаковой реминисценции из Ли Бо, проявляющиеся в обращении к образам «луны, воды, отражения в воде, в частности, луны и звезд; вина, чарки, чаши, выпивки с друзьями, опьянения; дружбы, любви и расставания — с женой или друзьями, в том числе поэтами» [Жолковский 2009: 240]. Само название цикла, основной его лирический сюжет — странствие — Жолковский тоже признает

вдохновенными жизнью этого китайского классического поэта, вечно странствовавшего.

Жолковский при этом справедливо замечает, что «работа Седаковой с интертекстами не ограничивается китайской сферой, а интересно подключает русские источники» Например, «у строчки: и чем камень опускаться на дно <не меньше... чем. – Ц.С.>, которая в контексте Ли Бо, видимо, соотносится с образом камня на дне реки в “Стихах о Чистой реке”, вероятен и русский подтекст — “Три слова” Иннокентия Анненского» [Жолковский 2009: 243]. К этим наблюдениям Жолковского над собственно словес-но-образным рядом цикла Седаковой близки наблюдения Н.Г. Медведевой, анализировавшей другой уровень цикла и говорившей об отражении даосизма в «Китайском путешествии»: как и Жолковский, Медведева пишет о соединении в том русском литературном произведении китайского и европейского (русского), о том, как происходит у Седаковой «синтез (“интерференция”, по Г. Гачеву) даосских представлений о мире и христианской любви ко всему живому» [Медведева: 66].

Мы со своей стороны попробуем дополнить наблюдения и соображения русских филологов тем, что особенно ясно видно в цикле Седаковой носителю китайской культуры.

Так, например, верные оценки большого значения текстов Лао-Цзы и даосских идей для «Китайского путешествия» могут быть подкреплены новыми аргументами. Кроме того, что уже было отмечено русскими исследователями, мы еще заметили некоторые строки, которые связываются с мыслями Лао-Цзы.

Так, значимость мотива воды в «Китайском путешествии» уже отмечалась⁶⁹, но его даосский смысл еще не комментировался. Между тем Лао-Цзы говорил:

«Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется [с ними]. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на дао»⁷⁰.

Во втором стихотворении цикла сказано:

Пруд говорит:

были бы у меня руки и голос

как бы я любил тебя, как лелеял! ...

Мне же ничего не нужно: ведь нежность — это выздоровление.

Образ воды у Седаковой, как и в даосизме, связывается с представлениями о нежности как о высшей ценности. В китайской культуре есть пословица: 以柔克刚 (нежность побеждает твердость), исток которой представляет собой слова Лао-Цзы:

«Вода — это самое мягкое и слабое существо в мире, но в преодолении твердого и крепкого она непобедима, и нет ей на свете равного»⁷¹.

Про нежность у Седаковой есть, например, такие строки:

С нежностью и глубиной —
ибо только нежность глубока,
только глубина обладает нежностью, —
в тысяче лиц я узнаю,
кто ее видел, на кого поглядела
из каменных вещей, как из стеклянных,
нежная глубина и глубокая нежность.

⁶⁹ См. у Медведевой: «По частотности употребления слова в «Китайском путешествии» распределяются следующим образом: «вода» встречается в цикле 13 раз, «небо» – 9, «солнце» – 6, «земля» – 5, «звезда» – 4. Но, кроме прямых обозначений, есть много связанных с ними или косвенных. Например, в семантический ряд «воды» попадают «пруд», «нижняя влажная лазурь», «реки», «чистый ключ», «океан», «прибой», «дно», а также «корабль», «плот», «лодка»; «земли» – «берега», «холмы», «террасы», «песок», «побережье», «сады», «суша» [Медведева: 59].

⁷⁰ Фрагмент 8.

⁷¹ Фрагмент 78.

К центральному понятию даосизма, пути, отсылают слова из третьего стихотворения:

Не довольно ли мы бродили,
чтобы наконец свернуть
на единственно милый,
никому не обидный,
не видный
путь?

Образы неба и земли, которые, конечно, являются универсальными и присутствуют в поэзии разных времен и народов, у Седаковой связываются, как и в даосизме, с представлениями о высших ценностях:

Несчастен,
кто беседует с гостем и думает о завтрашнем деле;
несчастен,
кто делает дело и думает, что он его делает...
он, безумный, не знает,
как аист ручной из кустов выступает,
как шар золотой
сам собой взлетает
в милое небо над милой землей.

Последняя строка, как и общий пафос этого стихотворения, сопоставимы со словами Лао-Цзы:

«Небо и земля – долговечны. Небо и земля долговечны потому, что они существуют не для себя. Вот почему они могут быть долговечными»⁷².

Здесь важна, в частности, и та ценность, которая приписывается способности отрешиться от сосредоточенности на самом себе, существовать «не для себя».

В семнадцатом стихотворении упоминается «И-цзин», древняя Книга перемен, где собраны ранние философские тексты:

там всему взамен
выбрасывают гадальные кости на Книгу перемен.

⁷² Фрагмент 7.

И в древнем Китае, и до сих пор на основе «И-цзин» люди занимаются гаданием.

Возможное влияние «Книги перемен» на «Китайское путешествие» подробно рассматривалось Н. Черныш; исследовательница видит это влияние прежде всего в смысловой композиции цикла: «<...> гексаграммы идут одна за одной парами, где первая (четная) сторона имеет характеристики янского типа (активное, солнечное, действующее), а вторая (нечетная) соответственно характеристики иньского типа (пассивное, лунного, принимающее). В “Китайском путешествии” прослеживается <...> принцип <гексаграммы>: пары стихотворений вступают в своеобразные диалогические отношения, как Инь и Ян, дополняют друг друга, и возникает общее смысловое единство» [Черныш 2016: 407]. Сопоставив первые фразы стихотворений, образующих цикл, Черныш использовала понятие «квантов смысла», о которых говорила сама Седакова в одном из интервью⁷³. Со своей стороны обратим внимание и на более очевидную вещь: для «Китайского путешествия» очень важны ключевые понятия «Книги перемен»: небо, земля, благородный муж.

В «Китайском путешествии» присутствуют не только идеи древнекитайской философии и связанные с этими идеями символические образы, но и

⁷³ «...В каждой вещи мне важно, где она начинается и где кончатся. И с той и с другой стороны ее окружают паузы. Это как бы квант смысла и настроения. С ним одним нужно побыть какое-то время, забыв о прочем» (Седакова О.А. «Поэзия — противостояние хаосу». Интервью от 28 мая 2010 года. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <https://omiliya.org/article/olga—sedakova—poeziya—protivostoyanie—khaosu—olga—balla.html?ysclid=lg0yulp2a5183280703> (дата обращения: 03.04.2023)

разнообразные детали, детали, связанные со специфичностью китайской жизни, в том числе с повседневным бытом, описываемым еще в классической китайской поэзии; заметим, что некоторые из этих деталей были усвоены русской поэзией задолго до Седаковой, в Серебряном веке (например, присутствуют в книге Гумилева «Фарфоровый павильон» (1918)): это, например, желтое вино (т.е. кукурузное; иногда желтое, как луна), длинные рукава (с ними у Седаковой сравниваются ветки деревьев) и т.п. Среди таких специфических образов и тем — рисунок тушью (гохуа). Поэтесса, которая очень любит китайское изобразительное искусство, определила цикл в целом как «попытку аналогового прозрачного рисунка» [В словах, а не путем слов 2003]. Рисунок тушью — основа сложной метафоры в десятом стихотворении цикла:

Велик рисовальщик, не знающий долга,
кроме долга играющей кисти:
и кисть его проникает в сердце гор,
проникает в счастье листьев...

Однако в основном образность «Китайского путешествия» имеет не столько специфически китайский, сколько общечеловеческий характер: ласточки, бабочки, зерно, небо, земля... При этом некоторые из этих образов могут иметь разные традиционные символические значения в китайской и в европейской (в частности, русской) культурах.

Седакова, помнящая свое детство в Китае и навсегда сохранившая к нему живой интерес и любовь, и будучи при этом при этом европейским поэтом и филологом, может, обращаясь в «Китайском путешествии» к частотным в

мировой поэзии образам, объединять китайские и европейские смыслы символического образа.

Так происходит, например, уже в первом стихотворении цикла, где в первой части предложена гармоническая и простая картина в духе гохуа:

И меня удивило:
как спокойны воды,
как знакомо небо,
как медленно плывет джонка в каменных берегах.

Родина! вскрикнуло сердце при виде ивы:
такие ивы в Китае,
смывающие свой овал с великой охотой,
ибо только наша щедрость
встретит нас за гробом.

Здесь единственный раз во всем цикле использовано слово джонка; впоследствии часто появляется слово лодка. В европейской культуре лодка символизирует обычно непредсказуемую судьбу человека, отданного во власть стихии; в классической китайской поэзии лодка – это символ тоски: по родине, по странствующим и т. д. У Седаковой медленность движения джонки, спокойствие вод и неба связаны с европейской символикой жизни как «утлого суденышка среди бурных вод» по принципу контраста, и при этом очевидна связь образа лодки с тоской по Китаю и по своему детству.

Еще один потенциально символический образ, присутствующий в этом стихотворении, — образ ивы (вообще в «Китайском путешествии» ивы появляются неоднократно, например, в пятом стихотворении лирическая героиня обращается к «карликовым соснам» и «плакучим ивам»). Здесь, видимо, тоже можно предположить объединение китайского и русского символического

смыслов. Для русских эмоциональный смысл образа ивы определен уже прилагательным «плакучая» (это точное обозначение ботанического вида). «В Китае при разлуке было принято отламывать веточку ивы и давать на память уезжающему. Поэтому сломанная ива или ветка ивы символизируют прощание, печаль в разлуке и тоску по родине» [Хабибулина 2021: 108]. Добавим, что этот обычай впервые был описан в «Шицзин»:

Помню время, когда уходили в поход,
Был на ивах зеленый, зеленый наряд;
Ныне мы возвращаемся к дому назад –
Только снежные хлопья летят и летят...
[Шицзин 1957: 208].

Отметим, что произношение иероглифа «ива» (liù) похоже на слово «остаться» (liù): провожающий не хотел, чтобы близкие не уходили...

Кроме уже отмечавшегося М. Хабибулиной символического смысла расставания, образ ивы еще в Китае обозначает надежду на весну, светлое будущее (см., например, у Ван Вэя: на цветах персика еще держится вчерашний дождь, а вокруг зеленой ивы уже струится весенний пар).

Русским исследователям, анализирующим «Китайское путешествие», очевидно, как важен в стихах Седаковой мотив движения, связывающего небо и землю: «Поэтому верх и низ в этом мире связаны движением. Оно происходит по вертикали либо сверху вниз, либо наоборот. «Пруд спускался сверху / голосом, как небо» (2); «рукава деревьев», «падая, не падают, / окунаются в воду» (3); с неба «кинута лестница» (4); «с почтением склоняются небеса» (10); камень опускается на дно (13). Обратное движение: гора, «у которой в коленях последняя хижина» (4); аист «как шар золотой / сам собой взлетает в милое небо над милой землей»

(9); ивы «вырастают» у воды, вода следует «за магнитом звезды» (13); путь похож на свечу (16); вода вдохновенья «растет» (17)» ([Медведева: 60-61]). Поясним, насколько этот мотив укоренен в китайской традиции:

В четвертом стихотворении Седакова создала два важных образа: горы и лестницы, а и в культуре даосизма, и в древней китайской литературе, особенно в стихах династии Тан, эти два образа нередко обнаруживаются рядом и взаимодействуют:

Там, на горе,
у которой в коленях последняя хижина,
а выше никто не хаживал;
лба которой не видывали из-за туч
и не скажут, хмур ли он, весел, —
кто-то бывает и не бывает,
есть и не есть.

Величиной с око ласточки,
с крошку сухого хлеба,
с лестницу на крыльях бабочки,
с лестницу, кинутую с неба,
с лестницу, по которой
никому не хочется лезть;
мельче, чем видят пчелы
и чем слово есть.

В китайской культуре есть пословица: 庄周梦蝶 (прямое значение: Чжуан Цзы снится, что он превратился в бабочку), имеющая следующий смысл: в жизни много неопределенности. Это можно сопоставить с тем, что написано у Седаковой: кто-то бывает и не бывает, есть и не есть. Надо отметить, что Чжуан Цзы является создателем даосизма, его с Лао-Цзы называют Лаочжуан. Чжуан Цзы глубоко овладел мыслью И, которая представляет собой ядро «Книги перемен».

Под влиянием даосизма древние китайцы считали, что высокие горы – это лестницы, которые опускают с неба; горы называли небесными лестницами (天梯), подняться на высокие горы – это путь к тому, чтобы стать небожителем. Небожитель по-китайски обозначается как 神仙, иероглиф 仙 состоит из двух частей: человек (人) и гора (山), видно, что для китайцев небожитель представляет собой человека, который живет в горах, поэтому большинство героев старых китайских легенд связано со священными горами.

Три священные горы — Пэнлай, Фанчжан и Инчжоу — часто упоминаются в древней китайской литературе, особенно в стихах. Например, в стихотворении Цао Чжи «Путь к небу» говорится:

С помощью волшебных туфель я догоняю небожителя, я догнал его у горы Пэнлай.

Волшебная вода из горы течет белой волной, орхидея и душистый османтус почти соединились с небом.

Черный леопард гуляет под горой, кунь <волшебная птица китайских легенд> летают над горой.

Ветер поднимает меня на гору, здесь я как будто видел всех небожителей.⁷⁴

Здесь прямо названа гора Пэнлай.

Горы — лестницы на небо есть и в стихах Ду Фу, Ван Вэя и Ли Бо. Вот примеры из Ли Бо:

Я на лестнице, зеленые облака вокруг меня, такие картины природы позволят мне забыть мою тоску.⁷⁵

Когда придет рассвет, я пойду на гору, буду держу в руках колотушку и подниматься по облачной лестнице.⁷⁶

Лишь когда под обвалом погибли здесь молодцы,
Устремились до неба ступени из каменных плит.⁷⁷

⁷⁴ Перевод наш.

⁷⁵ «Поднимаюсь на башню рассыпанных цветов в городе Цзинь», перевод наш.

⁷⁶ «Расставание с монахом-отшельником», перевод наш.

⁷⁷ «Трудны дороги в Шу», пер. С.А. Торопцева.

Видно, что в стихах Ли Бо лестницы бывают разные: летящие, облачные и т. д. Ли Бо странствовал всю жизнь, он захотел искать путь, который позволил бы ему стать небожителем, поэтому он поднимался на разные высокие горы, куда даже никто не смел подняться, но своей цели он не достиг, что выразил в стихотворении «Заглядываю в вино»:

Сун цзы отдыхает в горе Цзиньхуа, Ань ци живет в горе Пэнлай.
Все они древние небожители, где они сейчас?
Наша жизнь как молния коротка, мгновенно превратился в старика.

Небо и земля не стареют и не изменяются, но наши черты лица изменяются.
Передо мной вино, но я не хочу его пить.⁷⁸

Жизнь убедила Ли Бо в том, что не существует пути к божеству, зато вино дало ему утешение: когда он пьян, он чувствует себя близко к божеству. В тринадцатом стихотворении цикла Седаковой упоминается «пьяный Ли Бо», заглядывающий «в желтое, как луна, вино» (о мотиве вина у Ли Бо в связи с циклом Седаковой подробнее см.: [Медведева 2008: 60]).

Поясним также китайский подтекст образов флейты и ласточки.

Четырнадцатое стихотворение цикла начинается так:

Флейте отвечает флейта,
не костяная, не деревянная,
а та, которую держат горы
в своих пещерах и щелях...

У Седаковой здесь, как видим, флейта метафорическая, нерукотворная, поэтесса говорит о том, как воеет ветер в горах; но эта метафора вырастает и из частотного в классической китайской поэзии образа флейты-музыкального инструмента. Так, поэты вводят образ флейты для выражения своей тоски,

⁷⁸ Перевод наш.

например, в стихотворении «Мелодия Лян-чжоу» (凉州词) Ван Чжихуана есть знаменитые строки:

Река Хуанхэ течет далеко, как будто до облаков, вокруг бастиона высокие горы.

Зачем бамбуковая флейта жалуется на ивы, ведь весенний ветер никак не может долететь до Нефритовых ворот.⁷⁹

А у Ли Бо флейта яшмовая:

С чиновником Ван Ци слушаю мелодию флейты в башне Желтого журавля

Я был переведен на низшую должность в область Чанша, я часто смотрел на запад на нашу столицу Чанань, но не видел моего дома.

В башне Желтого журавля играют на яшмовой флейте, в мае цветы сливы падают в городе на реке.⁸⁰

Седакова также часто обращается к образу ласточки, характерному для классических китайских стихов. Например:

и ласточка на чайной ложке

подносит высоту:

сердечные капли, целебный настой.

Это уже отмечалось исследователями, но символический смысл образа ласточки не раскрывался (см., напр., у Медведевой: «ласточки – деталь, которая также имеет специфически “китайскую” окраску (ласточкины гнезда употреблялись в пищу, о них, кстати, упоминает в своем цикле Н. Гумилев)» ([Медведева 2008: 58]).

У образа ласточки есть три важных символических значения: во-первых, ласточка – это символ начала весны, в стихотворении «По Чжэнь цзы: пейзаж весной» (破阵子: название вида мелодий) Ян Шу (宴殊) написал:

⁷⁹ Перевод наш.

⁸⁰ Перевод наш.

Ласточка прилетает как раз в середине весны, а после того, как опадут цветы груши, наступает праздник Цинмин.⁸¹

Во-вторых, ласточки летают группой или парой, поэтому пара ласточек побуждает человека стремиться к идеальной любви. У Янь Цзидао были строки:

Человек в одиночестве стоит среди опадающих цветов, ласточки летают парами в мелких дождях.⁸²

В-третьих, в древнем Китае ласточка как почтальон передает письмо. Например, у Оу Янсюя есть строки:

Со слезами на глазах я в одиночестве склонился на террасе и спросил у возвращающихся ласточек: не встретили ли они вас на дороге, когда прилетели?⁸³

Можно, следовательно, утверждать, что не только китайская философия и наиболее узнаваемые образы китайской культуры, но и менее очевидная традиция китайской классической поэзии и китайской символики оказывается основой цикла О.А. Седаковой «Китайское путешествие», и знакомство с этой основой помогает понимать произведение.

⁸¹ Перевод наш.

⁸² Перевод наш.

⁸³ Перевод наш.

3.3. Формы присутствия и художественный смысл «китайского» в поэтическом цикле В. Кучерявкина «До Янчжоу тысяча ли» (1990-е)

Непосредственным объектом нашего исследования является лирический цикл петербургского поэта Владимира Ивановича Кучерявкина 1990-х гг. с выразительным названием «До Янчжоу тысяча ли», вошедший в одноименный сборник 2016 г. под обложкой с изображением разноцветного дракона.

Присутствие «китайского» в творчестве Кучерявкина отмечалось в критике (еще до появления книги 2016 года) и довольно высоко оценивалось как художественный прием, хотя, на наш взгляд, пока не анализировалось достаточно подробно; М. Хабибуллина, писала о Кучерявкине: «Поэтическая свобода, ироничность и изобретательность (нередко парадоксальная) Кучерявкина позволяет по-новому осмыслить богатство культурных традиций и возможности их взаимодействия» [Хабибуллина 2013: 226]. Исходный смысл китайских символов и образов в лирике Кучерявкина, насколько нам известно, еще не комментировался, и в таком комментарии, позволяющем оценить преобразование «китайского» в русской поэзии, мы видим научную новизну нашей работы.

Основная наша гипотеза состоит в том, что Кучерявкин при помощи маркированно «китайских» (а иногда и «японских») лексем, образов и некоторых художественных приемов изображает современную русскую жизнь, и это предполагает, конечно, существенную трансформацию традиционной китайской символики.

Методология нашей работы определена преимущественным вниманием к художественному смыслу использования «китайских» деталей и символов в анализируемых стихах, тем, что основной предмет предлагаемого исследования – поэтика Кучерявкина. Пониманию художественного смысла должно предшествовать, разумеется, буквальное понимание упоминаемых реалий, топонимов и пр., поэтому мы позволили себе, опираясь на наши представления о китайской культуре и истории, предложить некоторый реальный комментарий (например, говоря о том, почему определенные китайские города выступают у Кучерявкина поэтическими двойниками Ленинграда-Петербурга).

Кучерявкин так определил свою связь с Китаем: «Я слушаю Китай, как дальний родич» [Кучерявкин 2001:173].

В современных работах о творчестве Кучерявкина уже констатировались такие важные черты его поэтики, как «гротеск и сюрреалистическая образность» [Панина 2012:195]. «Китайские» символы и реалии в значительной степени также водят в состав гротескной картины мира, накладываясь в его стихах не просто на «общечеловеческое», «европейское» или даже обобщенно «русское», но на узнаваемое петербургское. Кроме Ленинграда/Петербурга, в стихах Кучерявкина детализированно и узнаваемо изображается — и тоже загримированная «под Китай» — также и псковская деревня, в которой поэт живет летом и которую он любит. «Китайское» таким образом сближается с «деревенским», и, в частности, это мотивируется «философским» требованием простоты и скромности жизни:

Когда голова разбежалась куда-то,
Ушами приветливо в небе махая,

Я знаю: то кайф подошёл бородатый,
Призывно виляя хвостом малахая.

Трамвай запылённый забухал по рельсам,
Где горько глядит пассажир на меня,
Развесив кудлатые, нервные пейсы
На фоне встающего сумрачно дня.

И здесь, за хребтами Тянь-Шаня, в долине
Конфуций копает весной огород.
Летает по воздуху ловко мотыга.
И песни спивает счастливый народ.

А каллиграф ползабытого княжества У
Бабочкой лёгкой блаженно порхнул на траву.

Кучерявкин хорошо знает дальневосточную культуру, но это не мешает ему вообразить Конфуция в роли, более свойственной римскому поэту Горацию, и даже — здесь стилистический контраст особенно резкий — вводить в «китайско-русский» текст украинизм «спивает» («украинское», «малороссийское» или южнорусское здесь ассоциируется с сельским), еврейские пейсы и «кайф», который, вполне возможно, для автора еще сохраняет свою ассоциативную связь не с Дальним, а с арабским Ближним Востоком; в стихах сосуществуют черты и явления, принадлежащие разным историческим эпохам: рельсы трамвая и Конфуций.

В «Китайском путешествии» О. Седаковой, написанном ненамного раньше, чем «До Янджоу тысяча ли» (в 1986 г.), Китай был представлен совсем иначе: во-первых, Седакова, побывавшая в Китае и сохранившая о нем добрую память, не только использует китайскую символику и разделяет некоторые даосские идеи, но и изображает (вспоминает) подлинный Китай; во-вторых, русское (европейское) и китайское в ее стихах, как было отмечено в предыдущих статьях, не сталкиваются,

а сливаются совершенно гармонически (см. об этом произведении, напр.: [Черныш 2016], [Хабибуллина 2021], [Цзоу Синь 2023]). Учитывая большую известность Седаковой в творческих кругах (и даже, рискнем сказать, ее подавляющий авторитет), очень небольшой временной зазор между появлением «Китайского путешествия» и цикла Кучерявкина, а также очень заметные различия в способах обращения к «китайскому» в произведениях Седаковой и Кучерявкина, позволим себе предположить, что «До Янджоу тысяча ли» является, помимо прочего, еще и ироническим (или по крайней мере шутливым) ответом на очень серьезные стихи Седаковой. «Китайское» у поэта 1990-х годов, в отличие от того, что мы видели в творчестве Седаковой, может приобретать характер комической мистификации.

В приведенном выше стихотворении Кучерявкина заметна еще одна художественная функция введения «китайского»: как видно уже по первой строке, семантика здесь непростая, сочетания слов необычны («голова разбежалась» и т.п.). «Китайское» как экзотическое, чужое, заведомо непонятное является одной из внешних примет этой семантической сложности, как бы оправдывает, мотивирует ее.

Справедливости ради признаем, что китайская символическая образность может появляться в стихах Кучерявкина и без всяких иронических трансформаций и семантического гротеска. Так происходит, например, в лирическом финале приведенного выше стихотворения, в финале, в котором, видимо, едущий из

Петербурга измученный горожанин достигает наконец своей цели, не названной прямо деревни Усть-Волмы:

А каллиграф ползабытого княжества У
Бабочкой лёгкой блаженно порхнул на траву.

Символика очень распространенного в китайской поэзии всех времен образа бабочки связана с представлениями о жизненной силе, свободе и красоте (понятно, что этот символический образ встречается не только в китайской литературе, конечно) [Пан Хуань 215], [Мартынова 2021] и др. Вот характерный случай использования образа бабочки в классическом древнекитайском стихотворении, у Ду Фу (перевод Н. Азаровой):

к домику тётушки хуан сы
тропинка полна цветами
бутонов тяжестью тысячи тысяч
ветки на землю легли
бабочек здесь безотрывна игра
постоянен прерывистый танец
в изнеженной взвеси как раз зазвучит
свободной иволги крик

Название цикла начала 1990-х годов, давшего название книге 2016 года, вряд ли можно трактовать буквально. Как известно, *ли* (里) представляет собой единицу длины, один ли равен 500 метрам. Если Янджоу (реально существующий и даже знаменитый китайский город) можно сопоставить с Ленинградом / Петербургом, то от идиллической деревни Усть-Волма под Новгородом все-таки не 500 километров, а в два раза меньше... Тысяча ли — значит, видимо, просто «очень далеко»; название цикла и книги задает, таким образом, на китайский манер границы пространства лирического мира, указывает на два важных для

лирического героя места: большой город, где происходят опасные события, и деревню, от которой до большого города «очень далеко».

Некоторые черты при этом все же сближают реальный Петербург и Янджоу: так, Янджоу, стоящий на Янцзы, пользуется, как и Северная Венеция-Петербург, славой города, богатого водой. В истории своей страны Янджоу, как и Петербург, играл иногда очень важную, определяющую роль (принято считать, что по Янчжоу, месту процветания и упадка, можно узнать судьбу страны [Цянь Му, 1997: 14]).

Кучерявкин запомнил этот топоним, скорее всего, потому, что древний город нередко упоминается в классической китайской поэзии. Так, Ли Бо в стихотворении «У башни Желтого журавля провожаю Мэн Хаожаня» писал:

«Когда я расстался со старым другом на башне Журавлиной, в марте сквозь дымку лепестков мой друг отправился в город Янджоу».⁸⁴

Янджоу всегда был политическим, экономическим и культурным центром юго-восточного побережья, и это определило многие драматические эпизоды в его истории. Отношения между северной и южной частями Китая либо способствовали, либо препятствовали его процветанию. В XII веке война дважды разрушала город; поэт Синь Цицзи (1140-1207) писал: *Сорок три года прошло, а я все вспоминаю пожар, когда еду в Янджоу*. В мае 1645 года цинская армия за неделю с небольшим убила 800 тыс. жителей Янджоу, весь город представлял собой реки крови и горы трупов (об этом подробно рассказано в книге Ван Сьючу «Дневник десяти дней Янджоу»).

⁸⁴ [Торопцев: 2011: 35]

Вот что говорит петербургский поэт о большом городе своего мира:

И в глазах у них бродит тоскливых кровавый Янджоу
О, Янджоу мой, Янджоу, неужто совсем ты, совсем провалился в болото⁸⁵?
«После путча (день второй)»

Радио брешет про тигров на улицах моего Янджоу,
Да про бунтующих граждан, удравших в леса от закона.
«Ветер по травам задул. Облака появились на небе...»

*И на глазах Янджоу опять становился,
Бабочки череп пустой с раскрытыми в небо зубами
«19 августа (тряся головой)»*

Июль настал в Янджоу, слышь, едрит-то.
Ни водки выпить, ни вина, братцы.
 («Скрипит будильник на столе сердитый...»)

Кучерявкин описывает драматические политические события в России 1991 года как события в Китае. Можно осторожно предположить, что здесь «китайское» означает политически архаичное и жестокое (такая семантика была у «Китая» и всего «китайского» в русской культуре, в особенно XIX веке; отсюда, например, слово «китайщина» с его пейоративной коннотацией); можно, опасаясь упрощений, ограничиться тем, что предположить: изображение своего (русского) как чужого и экзотического обеспечивает потрясенному наблюдателю некоторую психологическую дистанцию между собой и происходящим, позволяет «остранить» это происходящее. В русской культуре прошлого, особенно в XIX веке, «Китаю в целом» нередко приписывались устойчивые и единые характеристики («китайский застой» и пр.), но в XX и тем более XXI веке Китай

⁸⁵ Заметим эту отчетливо петербургскую деталь ландшафта, — понятно, конечно, что здесь образ «болота» имеет символический смысл.

такими простыми определениями исчерпан быть не может: если Янджоу у Кучерявкина «крававый», то «китайская» деревня у Кучерявкина — мирная и мудрая.

Иллюзия Китая создается, в частности, введением в текст определенных слов: это не только «дацзыбао» (не требующее пояснений после событий Культурной революции), но и более экзотически звучащие для русского читателя «мацзян» (азартная игра), «байцзю» (крепкий напиток, близкий к водке) и загадочные «тёгони» (финны?):

... Талдычит бессонное радио про мацзян
возле храма
Там мандарины шальные кому-то грозят,
Крыс гоняя по кабинетам, стучат по столам дацзыбао,
Да мандарин Лу Чи Ян трясёт перед носом прокушенным
пальцем.
Зреет в туманах моя кукуруза на призрачной грядке.
Хижины глухо закрыты. Но там, за туманом, тёгони
в лесу
собрались, на кордоне.
Лысину потирают, снимут штаны и наденут,
байцзю
разливают по чашкам,
И в глазах у них бродит тоскливых крававый Янджоу...

Примеров использования китайских лексем и обращения к китайским реалиям в творчестве Кучерявкина немало. Приведем еще один: в стихотворении «Продаю картины»⁸⁶ появляется слово «пао», обозначающее халат, один из важных видов китайской традиционной одежды (袍):

⁸⁶ Обратим внимание на очень необычное для русской поэтической традиции и, напротив, очень распространенное в русских переводах китайской лирики употребление в названии глагола в первом лице, единственном числе, настоящем времени. Об этой характерной для поэзии Кучерявкина разных лет «китайской» формальной особенности см.: [Сюй Шуан 2024].

Встану утром и попрыгал,
Задирая пао... Но
Мимо бегают вприпрыжку
Тоже тени, как в кино.

Хотя лексемы здесь китайские, сами явления и вещи, которые ими обозначены, вполне присутствуют в русской, петербургской жизни начала 1990-х годов.

Ленинград / Петербург ассоциируется в стихах Кучерявкина не только с Янчжоу, но и с другим китайским городом, история которого также отмечена драматическими событиями, — Чанджоу:

Китайский рабочий проходит вперёд
И мне улыбается мудро.
И я по бульварам вприпрыжку бегу,
Чуть только проклянется утро.

Я в очередь встану за колбасой,
И скажет старушка с авоськой:
Ты прежде блокаду Чанджоу переживи,
А потом улыбайся зубами.

Блокада Чанджоу (常州之战) произошла в 1275 году; город был захвачен, а его защитники убиты. Понятно, что в русских стихах, тем более написанных петербуржцем, слово «блокада» вызывает в памяти прежде всего блокаду Ленинграда.

Обращение к китайской культуре в европейской литературе почти непременно предполагает обращение к идеям восточной религиозной философии, известной в Европе, возможно, уже в конце XVIII века, приобретшей, как известно, большую популярность на Западе в XX веке и сохраняющей эту популярность и в XXI веке. Так, в предыдущей статье мы показывали, что идеи даосизма имеют очень большое значение для картины мира в «Китайском

путешествии» Седаковой. Поскольку некоторые идеи дао воспринимаются Седаковой очень сочувственно (хотя и, разумеется, как уже отмечали исследователи, лишь в той степени, в какой они не противоречат христианству), то в «Китайском путешествии» практически отсутствует специальная терминология, связанные с этим важными представлениями об устройстве мира «специально китайские» слова: такие слова, требуя комментария, разрушали бы серьезный пафос стихотворения и, что еще существеннее, лишали бы обозначаемые «странными словами» представления их общечеловеческого значения, в котором Седакова уверена.

В иронической лирике Кучерявкина, напротив, присутствуют имена существ из языческого китайского пантеона (по мнению синологов, не всегда поддающиеся, насколько можно понять, точному объяснению). Например, в стихотворении *«Вот и вечер настал потихоньку. Садится игривое...»* поэт возлагает надежду на Верховного Владыку — Шан-ди:

Тучки идут потихоньку, всё с севера тянутся. Даст Шан-ди,
к ясной погоде.

Быстро созреют мои огурцы-помидоры, только б дожди
не посыпались сверху.

Вот сижу у окна и с надеждою в небо гляжу, облака
где меняют фигуры.

Ветер стихает, ложатся под окнами пёстрые тени,
мошки играют.

«Даст Шан-ди» — это, конечно, аналог русского «даст Бог», хотя в религиозном отношении и не вполне, разумеется, точный. Можно предположить, что употребление этого «языческого» словесного оборота, несколько не свидетельствующее об увлечении поэта языческими

представлениями, позволяет здесь не упоминать имени Божия всеу. Может быть и то, что именование языческого божества представляется поэту более уместным в стихах о самых простых, материальных, первобытных ценностях: поэт молится о хорошем урожае («Быстро созреют мои огурцы-помидоры»). Заметим, что «патриархально-языческая» окраска этого стихотворения поддерживается и выбранным античным размером, гекзаметром. Похожее видим и в еще одном стихотворении, где лирический герой обращается к тьян-ши, сразу переводя это выражение на русский: ангел-хранитель, а определяющей темой оказывается обретение рыбы и приготовление пищи:

Утром ловил карасей за забором в пруду,
шевели заводными глазами.
Будет теперь чем кормиться семейству и кошке голодной,
опухшей от каши.
Жарко, и ветер колобродит лениво по листьям моих
восхитительных яблонь.
Флюгер на палке бормочет едва и, стихая надолго,
не машет ушами
Тихий и я у окошка сижу, полутёмный какой-то.
Гляжу в бездонное небо,
Где пролагает мне путь между звёзд мой тьян-ши, печальный
и ласковый ангел-хранитель.
Бабочек мирно считаю, порхающих с грядки на грядку,
и сны вспоминаю,
Где карасей я ловил, как сегодня, кому-то готовил
приятную пищу.

Здесь соотнесенность «китайского» и «античного» еще яснее и проявляется, в частности, в выборе эпитета для финала: эпитет «приятный» — один из самых частотных в «Одиссее», переведенной Жуковским.

Если в русской культуре прошлого, особенно в XIX веке, «Китаю в целом» нередко приписывались устойчивые и единые, преимущественно негативные

характеристики (отсюда, например, слово «китайщина»), то в XX и тем более XXI веке Китай такими простыми определениями исчерпан быть не может (в цикле Кучерявкина есть и «кровавый» Янчжоу, и мирная и блаженная «китайская» деревня).

Выводы

Итак, мы показали, что обращение к «китайскому» в оригинальной русской поэзии последних семидесяти лет может быть очень значимой особенностью индивидуального творчества, причем это проявляется и на уровне формы (например, в афористичности поздней поэзии Гитовича), и в образности, рецепции идей (у Седаковой); о том, что это явление к девяностым годам осознается как весьма заметное, свидетельствует и возможность отнести к нему иронически, увидеть в «китайском» маску, которую надевает на себя лирический герой (у Кучерявкина).

Дальнейшего исследования требуют возможные истоки тенденции, которая так явно проявилась во второй половине XX века: так, открытым остается вопрос о влиянии «Лаконизмов» Ачаира на Гитовича; высказанное нами предположение о полемической связи между стихами Кучерявкина и «Китайским путешествием» Седаковой может быть уточнено в дальнейшем, если окажется возможным оценить характер поэтического «словаря образов» русской поэзии 1970-х-1990-х гг., «словаря», который осознавался как актуальный действующими

лицами литературного процесса; «Китай» и соотнесенные с ним образы, как мы предполагаем, был бы частью такого словаря.

Заключение

Итак, мы постарались показать, что во второй половине XX века китайские мотивы, темы, образы, а в некоторых случаях даже формальные приемы определяют собой разные значимые явления русской поэзии — от переводов, многие из которых по праву могут считаться самостоятельным художественным событием, а не только способом познакомить русского читателя с китайской литературой, до оригинальных и значительных по объему произведений, лирических циклов и поэтических книг. В некоторых случаях (для В.И. Кучерявкина) можно говорить даже о том, что «китайское начало» оказывается характерной и постоянной чертой творчества поэта в целом.

То, что обращение к китайской культуре становится существенной, органичной, неслучайной чертой русской литературы, доказывается и тем, что характер этого обращения, функции «китайского» и образ Китая со временем меняются, причем эти изменения объясняются не только индивидуальными особенностями отдельных русских авторов, но и процессами, происходящими в русской литературе в целом, особенностями разных литературных поколений и школ. В нашей работе этот тезис доказывается на основе сопоставительного анализа разных переводов стихотворения Ай Цина, выполненных в 1950-х–1980-х годах, а также на основе сравнения двух лирических циклов, созданных в разные десятилетия представителями разных литературных поколений (Седаковой и Кучерявкиным).

Предмет нашего исследования — различные формы и художественные причины обращения в 1950-х–2020-х гг. русской поэзии к формам и темам китайской поэзии и китайской культуры в целом — в настоящей работе, разумеется, не исчерпан. Ее рамки заставили нас пока ограничиться обсуждением отдельных случаев, которые, как мы надеемся, оказались репрезентативными.

Подчеркнем, что исчерпывающий охват материала, соответствующего заявленному предмету, выходит за рамки диссертации и предполагает скорее формат коллективной монографии. «Китайские» образы и мотивы присутствуют, конечно, в оригинальной поэзии не только Седаковой и Кучерявкина, к которым мы обращаемся, но и у других авторов, в том числе значительных: назовем здесь хотя бы «Стихотворения Арно Царта» Елены Шварц с их обращением к китайскому мифологическому персонажу — лисе-оборотню; об этом, впрочем, уже довольно много писали. Опыт перевода китайской поэзии повлиял на оригинальное творчество разных поэтов: мы говорим только о позднем А.И. Гитовиче, но можно было бы обратиться, например, к поэзии Е. Витковского или И. Бродского (для Бродского, впрочем, это уже отчасти обсуждалось⁸⁷). Бродский не знал китайского, но его вдохновляли подстрочники; среди друзей Бродского были, например, Б.Б. Вахтин, замечательный прозаик, исследователь и переводчик древней китайской поэзии, а также ученый лингвист (в том числе и

⁸⁷ О Китае в «Письмах династии Минь» см., напр.: *Чжан Исянь*. Образ Китая в русской литературе конца XX – начала XXI вв: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022.

синолог) и поэтесса Татьяна Аист, книга стихов которой, «Китайская грамматика», созданная во время общения ее автора с Бродским, заслуживала бы отдельного разговора в будущем

В соответствии с заявленным нами предметом могли бы обсуждаться, в частности, неопубликованные материалы: мы обращаемся к архивным материалам лишь однажды, в параграфе о Б. Слуцком, между тем обращение к архивам в будущем могло бы дать интересные и новые данные (например, записные книжки в личном фонде С.П. Боброва (РГАЛИ)).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Дождливая аллея» Дай Ван-Шу в переводе Л.Е. Черкасского

Среди важнейших китайских модернистов, переводная рецепция которых в России оказалась сравнительно поздней, — Дай Ван-шу (戴望舒, 1905–1950), оригинальный поэт и переводчик Бодлера.

Из русских переводчиков чаще других к творчеству Дай Ван-Шу обращался Л.Е. Черкасский, долгое время остававшийся почти «единственным переводчиком современной поэзии КНР» [Лемешко, 2012:116]. Переводческая манера Черкасского уже стала предметом внимательного изучения ученых – носителей китайского языка; так, Лю Чжицян детально рассмотрел переводы Черкасского и сделал вывод, что переводчику «удалось передать средствами русского языка основное смысловое содержание переводимых им стихотворений» [Лю Чжицян, 2017:150].

Дай Ван-шу называют иногда поэтом «Дождливой аллеи» (雨巷»诗人), из-за его самого знаменитого стихотворения, написанного летом 1927 г. Выполненный Черкасским перевод этого произведения еще не обсуждался сколько-нибудь подробно; между тем для Черкасского он был важен: сборник выполненных Черкасским переводов китайской поэзии 1920-х–1930-х гг. (вышел в 1969 г.) называется именно «Дождливая аллея». Ниже мы попробуем сравнить русскую версию стихотворения «Дождливая аллея» с оригиналом, чтобы понять, как изменяется произведение, перенесенное в другую культуру.

Прежде чем обратиться к анализу перевода, напомним некоторые факты из истории создания оригинального текста. Хотя «Дождливая аллея» читается как стихи о романтической любви, исторический и биографический контекст произведения указывает на многозначность лирического сюжета: оно написано после т.н. переворота 12 апреля, когда поэт как член коммунистической партии был вынужден скрываться. Образ девушки в стихотворении символизирует и ожидание светлого будущего; этот символический смысл неявен, особенно для европейского читателя.

Приведем стихотворение в версии Черкасского:

Под зонтиком мокрым блуждаю один по аллее,
По длинной пустынной аллее
С надеждой великой
Девушку встретить,
Которая грусть пронесла,
Как гвоздику.

Лицо ее было подобно гвоздике,
И аромат был похож на гвоздику,
И грусть —
В дожде она шла с печальным и сумрачным ликом,
Неся свою грусть,
Как гвоздику.

Блуждала по длинной пустынной аллее,
Как я вот сейчас,
И зонтик держала в руке,
И дождь барабанил по зонтику частый,
Блуждала безмолвно—печальна
И ко всему безучастна

Все ближе она подходила
В глубоком молчанье
И бросила взгляд, подобный глубокому вздоху,
И он полетел,
Как мечтанье,

И затерялся далеко.

Подобно гвоздике,
Мечтой уносимой далеко,
В дожде —
Девушка мимо прошла,
Не зная душевной отрады,
До конца этой длинной аллеи,
До разрушенной старой ограды.

В песенке грустной дождя
Мгновенье спустя
Исчез аромат и исчезли с лица ее краски,
И даже исчезли и сникли
Взгляд, подобный глубокому вздоху,
Грусть, похожая на гвоздику.

Под зонтиком мокрым блуждаю один по аллее,
По длинной пустынной дождливой аллее
С надеждой великой
Девушку снова увидеть,
Которая грусть пронесла,
Как гвоздику.

В точном и обладающем высокими художественными качествами переводе можно обнаружить, тем не менее, разнообразные отклонения от оригинала.

По словам Е Шэнтао, Дай Ван-шу открыл новую эру для звучания новой китайской поэзии. Очевидно влияние западных представлений о музыкальности поэзии, связанных, в частности, с поэзией Верлена. С китайской поэтической традицией оригинальный текст соотносится весьма сложным образом. В формальном отношении связь с традицией сохраняется (стихи обладают сложным ритмом и рифмой, в каждой строфе у третьей и шестой строк одинаковая рифма – ang), но присутствует и обновление стиха: строки короткие (в традиционной поэзии строк обычно состоит из пяти, семи или больше семи

слов) и при этом неодинаковой длины. Видимо, в этом, как и в некоторых других особенностях поэзии Дай Ван-шу, проявляется влияние западноевропейской модернистской литературы (например, кольцевая композиция подобна любимым приемам Р. Де Гурмона, чей сборник «Simone» Дай Ван-шу перевел на китайский).

У Черкасского сочетаются строки разных силлабо-тонических трехсложных размеров: амфибрахические и дактилические; сохранен присутствующий в оригинале принцип: строки также неодинаковой длины (разностопные). Лишь отчасти передана изысканная система созвучий (в оригинале все стихотворение пронизано повторяющимся звуковым комплексом, повтор *ang* присутствует не только как рифма – на концах строк, но и в начале, и в середине строк).

Самое заметное различие на смысловом уровне – в том, что переводчик заменил ключевой символ стихотворения, сирень, на гвоздику. В китайской культуре сирень символизирует красоту, душевную чистоту, надежду на вечную любовь, в классической поэзии образ сирени часто — эмблема грусти, особенно когда образ сирени сочетается с образом дождя. Например, у императора Ли Цзина 李璟 (916—961) есть стихи со словами: 青鸟不传云外信, 丁香空结雨中愁 (*Голубая птица не приносила письма издалека; сирени, цветущие под дождями, делают меня грустным*); Ду Фу писал: 丁香体柔弱, 乱结枝犹垫 (*Сирени слабы и нежны, но кажется, что целую ветку покрыли ватой, – так много цветов*), и т. д. Образ сирени органично

связан с общим эмоциональным тоном стихотворения Дай Ван-шу: сирень цветет под дождем, сирень вызывает грусть, сирень слабая, нежная, уязвимая, как девушка.

Образ сирени в русских стихах XX века, в частности, тех, которые близки по времени к публикации сборника переводов Черкасского «Дождливая аллея» (1969 год; уточнить время создания обсуждаемого перевода нам не удалось), нередко оказывается частью характерного пейзажа русской деревни, русского пригорода, встречается в текстах, описывающих повседневность, быт. Определенные символические смыслы этому образу приписываются гораздо реже, чем образу гвоздики.

Гвоздика в русских стихах XX века, напротив, часто символизирует тревогу, цвет красной гвоздики – цвет крови, гвоздика – цветок, приносимый на похороны, что легче соотнести с лирической тоской, определяющей тон переводимого стихотворения (о символике образа гвоздики подробнее см.: ([Полилова 2022])). В китайской поэзии редко используется образ гвоздики, она не так популярна, как сирень. Символический смысл гвоздики: чистая любовь, женская красота и материнская любовь, поэтому в Китае де-тей учат дарить матерям гвоздики. Последнее важно и показывает, почему в стихах Дай Ван-шу – не о матери, а о юной девушке – сирень уместнее гвоздики.

В некоторых случаях переводчик снимает деталь как, видимо, имеющую слишком узко-этнографический характер; так, аксессуар, который несет лирический герой, в переводе — просто зонтик, а в оригинале — это масляный

бумажный зонтик (на таких обычно есть пейзажная живопись), Другие детали, не имеющие этнографического характера, напротив, могут вводиться: так, в третьей строфе добавлено: *И дождь барабанил по зонтику частый*. Возможно, эти изменения объясняются желанием переводчика выдержать ритм.

Другие отклонения от оригинала свидетельствуют о различиях поэтики Дай Ван-шу и Черкасского, различиях, которые отчасти могут быть объяснены различием национальных культур.

Например, переводчик неоднократно заменяет полными повторами то, что в оригинале подано как вариация темы (выше мы уже упоминали о тех сложностях, с которыми сталкиваются русские переводчики, встречающие в китайском оригинале семантический повтор). Например, в оригинале последняя строфа в основном повторяет первую, при этом и варьирует ее: в первой строфе употреблен глагол *встретить* (逢), а в последней строфе на этом месте глагол *проплыть* (飘); Черкасский не варьирует глаголы, а добавляет слово *снова*. В этих же строфах, создающих кольцевую композицию, Черкасский два раза использовал глагол *блуждать*, между тем в оригинале разные слова: 彷徨 (*блуждать*), 彳亍 (*двигаться вперед*).

Сопоставимый прием переводчик использует, вводя рефрен, отсутствующий в оригинале. Черкасский включает во вторую строфу финальный образ первой строфы (*Неся свою грусть, / Как гвоздику*), превращая его тем самым в формальный рефрен (в оригинале не буквальный повтор, а вариация: *Девушку, которая грусть пронесла, / Как гвоздику — Грусть как гвоздика*).

По сравнению с оригиналом Черкасский по крайней мере дважды вводит рационализирующие уточнения: *с лица ее краски* — в оригинале *исчез ее цвет* (китайский поэт не указал, что цвет — это именно цвет лица). У Черкасского: *Лицо ее было подобно гвоздике*, а в оригинале не так четко указывается именно на лицо (говорится, что девушка такого же цвета, что и гвоздика).

В четвертой строфе оригинала о девушке сказано: *она проплыла*, Черкасский перевел: *он* <взгляд, подобный вздоху> *полетел*. Возможно, здесь переводчик не вполне понял буквальный смысл оригинала, но возможно и то, что переводчику советской школы показался слишком смелым образ китайского модерниста, и этот образ оказывается заменен привычной для европейской традиции метафорой (летит взгляд, вздох, песнь и т.п.).

Как и в классической китайской поэзии, эмоции у Дай Ван-шу выражаются сдержанно. Черкасский как поэт, принадлежащий к другой культуре, не вполне воспроизводит эти особенности оригинального произведения. Так, например, в шестой строфе он добавляет усиливающее эмоцию слово (в переводе *мгновенье* — в оригинале просто: *исчез*; гиперболизирующий эпитет вводится в первой и последней строфах: *с надеждой великой*). Сопоставимый прием находим в строфе пятой, где переводчик добавил строку *Не зная душевной отрады* (в оригинале: *она безмолвно улетела, улетела*).

В работах исследователя Лю Чжицзяна совершенно справедливо показано, что переводы Черкасского точно передают смысл оригинала

и обладают художественными достоинствами. Не оспаривая этого суждения, мы попытались показать, расхождения какого типа все-таки возникают при переводе стихов с китайского на русский язык.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Некоторые образцы «туманной поэзии» в русских версиях XXI века (Гу Чэн, Бэй Дао, Шу Тин): что остается непереводаемым

Поскольку «туманная поэзия» в значительной степени вестернизирована и для ее переводчиков, в частности, снимается существеннейшая трудность — воспроизведение ритма стихотворения, написанного на языке, обладающем совсем иными фонетическими принципами, чем русский, представляется, что русские переводы таких стихов будут гораздо более точными, чем те, которые анализировались нами выше. Некоторые трудности, однако, остаются.

Так, И.А. Алимов, исследователь средневековой китайской литературы⁸⁸, переводя стихотворение Гу Чэна «Далекое и близкое» (远和近)⁸⁹, проясняет (или упрощает) логическую структуру высказывания, включая союзы («а», «зато»), не имеющие семантических соответствий в оригинале; характерно

⁸⁸ Он же популярный прозаик-фантаст, выступающий под псевдонимом «Хольм ван Зайчик».

⁸⁹ Наш подстрочник:

Далеко и близко

Ты

То смотришь то на меня

то смотришь на облако

Мне кажется,

Когда смотришь на меня, ты — далеко,

когда смотришь на облако, ты — близко.

также, что то, что точнее было бы перевести русским словом «кажется», Алимов переводит как «ясно»⁹⁰:

Далекое и близкое
Ты —
То смотришь в небо,
А то смотришь на меня.

Мне ясно —
Я от тебя так далек,
Зато небо тебе так близко.

Рассмотрим далее два перевода известного, переведенного на многие языки мира, стихотворения «Ответ» Бэя Дао (北岛), «Ответ» (回答) написанного в 1976 г.

Перевод Алимова:

Ответ

Ничтожность суть ничтожным пропуск.
Величие — великим смертный приговор.
Ты видишь, в небе, золоченном солнцем,
Умерших призраки ведут свой разговор.

Прошла давно пора обледененья —
Так почему вокруг так много льда?
И тысяч парусов—соперников сплетенье
На Мертвом море видно иногда?

⁹⁰ Более поздний перевод, выполненный Б.И. Мещеряковым при помощи носителя китайского языка Гу Юя, точнее:

Далеко и близко
Ты
смотришь то на меня,
то на облако смотришь.

Мне кажется,
когда на меня смотришь, ты — далеко,
а когда на облако, ты — близко.

Я в этот мир пришел, с собой имея
Бумагу, вервие и тела тень.
И пред судом в преддверье приговора
Хочу возвысить голос я теперь.

Так слушай, мир, так говорю тебе я:
НЕ ВЕРЮ!
Попрал победно ты ногами тысячи имен,
Так припиши к ним ты еще одно — мое!

Не верю я ни в неба синеву,
Не верю я ни в эхо грома,
Не верю я и в дрёмы кутерьму,
И в то, что после смерти нет закона.

И коли море разольется вновь,
То пусть же воды горькие нахлынут в мою душу.
И коль земле назначено цвести,
Пусть люди сызнава найдут спасительную сушу.

В дни потрясений лишь сиянье звезд
Не позволяет небу развалиться.
Они — пиктографы в пять тысяч лет.
Они — глаза внимательные тех, кто не родился.⁹¹

Несколько более поздний (2010 г.) перевод С. Львовского и Д. Дерепы⁹²:

⁹¹ [Азиатская медь 2007]

⁹² Видимо, Д. Дерепя предоставил подстрочник. URL:

<http://os.colta.ru/literature/events/details/17768/> Приведем наш подстрочник:

Ответ

Подлость является пропуском для подлеца,
Благородство является эпитафией для Благородного.
Смотри — в небе, покрытом золотом,
летают согбенные тени мёртвых.

Ледниковый период окончен.
Почему же повсюду осколки льда?
Мыс Доброй Надежды найден,
Почему по Мёртвому морю скользят тысячи парусов?

Я пришёл в этот мир,

Ответы

Подлость — паспорт для подлеца,
Благородство — эпитафия для героя.
Гляди — в лживом небе уже
роются согбенные тени мёртвых.

Ледниковый период окончен.
Почему же повсюду осколки льда?
Мы нашли мыс Доброй Надежды.
Но что это за тысячи парусов
скользят по Мёртвому морю?

Я пришёл в этот мир, захватив
лишь бумагу, вервие и свою тень,
чтобы до начала Суда успеть
сказать от имени всех подзащитных.

с собой только взял бумагу, вервие и тела тень.
чтобы до начала Суда
огласить от имени всех подзащитных:

Говорю тебе, мир,
я – не – верю!
Пусть попрад победно ты ногами тысячи имен,
Тогда рассчитываешь, что я являюсь 1001-ым.

Я не верю, что небо синее;
Я не верю в эхо грома;
Я не верю, что сон нереальный;
Я не верю, что по смерти воздаяния нет.

Если океаны точно затопят землю,
Пусть все горькие воды заполнят мое сердце;
Если земля точно повышается,
Пусть люди снова выбирают вершину для жизни.

Новый поворот и блестящая звезда,
Загружаются в открытом небе.
это пиктограммы, которым пять тысяч лет,
это следящие за нами глаза людей будущего.

Говорю тебе, мир,
я не верю тебе!
Пусть нас таких уже тьмы, —
кто тебя обвиняет.
Я стану ещё одним.

Я не верю, что небо синее.
Я не верю, что это всего лишь раскаты грома.
Я не верю, что сны не сбываются никогда.
Я не верю, что по смерти воздаяния нет.

Если океаны однажды затопят землю,
пусть моё сердце заполнят горькие воды.
Если снова твердь над водами вознесётся,
пусть родится новое человечество на вершине.

В небе, очистившемся, обнажённом,
мы увидим новые повороты судьбы, новые звёзды:
это пиктограммы, которым пять тысяч лет,
это внимательные, неотрывно следящие
за нами глаза людей будущего.

Как и в некоторых рассмотренных нами выше переводах более ранних произведений, русские переводчики вводят дополнительные экспрессивные эпитеты: так, слова Бэй Дао *в небе, покрытом золотом*, Львовский передает как *в лживом небе* (отчасти этот смысл заложен в оригинале: «покрытое золотом» — то есть не подлинно золотое, а золотое лишь внешне; у Алимова «золоченое»); необычный образ «согбенные тени» у Алимова заменен на банальный разговор теней.

Еще одна типичная трудность, которая не исчезает и при обращении переводчиков к поэзии нового типа, связана с переводом фразеологизмов: русские переводчики чаще всего переводят их буквально, что, при внешней верности, все-таки неточно, потому что традиционный символ таким образом превращается в мнимо оригинальный образ. Так произошло и здесь в пятой

строфе, где Бэй Дао употребил фразеологизм 苦水 (горькие воды), означающий жизненные трудности. (Признаемся, что иного убедительного решения не нашли и мы в своем подстрочнике.)

Отметим и еще некоторые отступления переводчиков от оригинала, отступления, которых, вероятно, можно было бы избежать, но они весьма нередки. Желание воспроизвести ритм подлинника (даже в тех случаях, когда мы имеем дело с верлибром, все-таки, видимо, сохраняются представления о некоем ритме, понимаемом, например, как соотношение объемов структурных единиц), воспроизвести относительную компактность китайской речи заставляет отказываться от перевода значимых фрагментов оригиналы: так, из двух топонимов, присутствующих во второй строфе оригинала, Мыс Доброй Надежды и Мёртвое море, первый отсутствует в переводе Алимова, и, соответственно, пропадает образуемое этими топонимами противопоставление.

Знаки препинания, употребляемые в китайской поэзии XX века, казалось бы, вполне возможно воспроизвести в русском переводе; однако и здесь (как в анализируемых нами выше переводах стихотворения Ай Цина) пунктуация подлинника, причем наиболее значимая, экспрессивная, не передана. В конце третьей строфы Бэй Дао использовал двоеточие, которое вводит прямое обращение лирического субъекта к миру; у Алимова оно находится в конце второй строки 4 строфы, у Львовского-Дерепы отсутствует. Еще заметнее отсутствие тире, которые у Бэй Дао, обрамляя «не верю», передают эмоцию говорящего. У Алимова аналог этих тире – прописные буквы; кроме

того, слова «НЕ ВЕРЮ!» в его переводе образуют отдельную строку. У Львовского-Дерепы нет аналогов для этих графически выразительных приемов. Возможно, пунктуация переживается поэтами как очень индивидуализированная черта стиля, и отказ использовать тире там, где их употребил другой поэт, сопоставим с отказом переходить на крик по команде, вообще воспроизводить чужие, заранее заданные интонации.

Несмотря на принципиальную новизну «туманной поэзии», в ней, как и в поэзии модернистской («новой») сохраняются некоторые традиционные приемы китайского поэтического языка, которые по-прежнему представляют трудность для переводчика. Так, в стихотворении «Двухмачтовая лодка» (双桅船; 1979 г.⁹³) выдающейся поэтессы Шу Тин (舒婷 1952 г.р.), которое

⁹³ Наш подстрочник:

Туман увлажнил мои крылья,
но ветер уже больше не терпит моего сомнения.
Берег, мой любимый берег,
Вчера я только расстался с тобой,
сегодня ты снова появился здесь.
Завтра мы будем
встречаться на другой широте.

Именно одна буря, одна светящаяся лампа
связывали нас вместе.
Именно одна буря, другая светящаяся лампа
разведет нас в разные стороны.

Не боимся края небес,
не зависим от дня и ночи.
Ты на моем курсе <движения>,

в Китае учат школьники, употреблен прием прием *дуй оу* (对偶): в последних четырех строках, вошедших в современную китайскую речь как афоризм (*Не боимся края небес, не зависим от дня и ночи. Ты на моем курсе, я в твоих глазах* (不怕天涯海角, 岂在朝朝夕夕。你在我的航程上, 我在你的视线里。), одинаковое число слов, похожая грамматическая структура, в каждой из строк употреблен фразеологизм: 天涯海角 (край неба и угол моря), 朝朝夕夕 (дни и ночи). Стихотворение было переведено И. Алимовым:

Туман увлажнил крылья мои,
Ветер торопит не медлить вдали.
Берег, мой берег,

Вчера мы расстались,
Ныне я снова у кромки земли.
Завтра же — сызнова мы с тобой
Встретимся на широте на другой.

В буре на море один маяк
Вместе сведет нас с тобою.
В буре на море другой маяк
Нас разведет в час иной.

Мы не боимся края небес,
Время летит стрелою.
Вновь я ложусь на курс к тебе,
Всею душою с тобою.

Как видим, прием *дуй оу*, в оригинале определивший силу воздействия стихов, их способность запоминаться и, в итоге, их славу, остался не переданным.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Стихотворение Сюй Чжимо «Прощание с Кембриджем» в современных переводах

«Новолуние» является одной из важных школ новой китайской поэзии. Представители этой школы — Вэнь Идо (闻一多), Чжу Сян (朱湘), Сун Даюй (孙大雨), Лин Хуйин (林徽因), Сюй Чжимо (徐志摩), и другие. Большинство поэтов «Новолуния» учились в Европе, переводили на китайский стихи западноевропейских и американских романтических и модернистских авторов. В отличие от основоположника новой поэзии Ху Ши или, например, следовавшего за ним Го Можо, поэты «Новолуния», отказываясь от многого в китайской поэтической традиции, все же использовали ритм и рифму, — так, как это делали и европейские модернисты⁹⁴.

Творческие принципы школы «Новолуния» изложены Вэнем Идо в статье «Поэтическая форма» (诗的格律) Вэнь Идо. В понятие поэтической формы Вэнь Идо включает структуру произведения (под которой понимается гармоническое сочетание элементов текста) и звукописи (стихи должны обладать и ритмом, и рифмами). Для новой поэзии, по Вэню Идо, важно присутствие трех красот: «красота музыкальная (ритм); красота изображения мира (выбор слов), и красота конструкции (соразмерность строф и пропорциональность предложений друг

⁹⁴ Ху Ши и Го Можо сближали поэзию и устную речь, писали на байхуа (разговорном языке), последовательно избегали классических ритмов и рифм, и объявляли такую поэтику проявлением свободы; по словам Го Можо, «<надо писать> совершенно свободно, совершенно самостоятельно» (绝端自由, 绝端自主。). По мнению Ху Ши, условные поэтические формы мешают точности высказывания, он призывал: «Говорите то, что вы должны сказать; говорите то, что вам нужно сказать» (有什么话, 说什么话; 该怎么说, 就怎么说。).

другу)» [“音乐美 (音节)、绘画美 (辞藻)、建筑美 (节的匀称和句的均齐)”].

Сюй Чжимо (1897—1931) – наиболее выдающийся поэт «Новолуния», он играл большую роль в развитии новой китайской поэзии. Творчество Чжимо известно не только в Китае, но и за границей, некоторые его стихи были переведены на разные языки, среди них самые известные — «До свидания» (沙扬娜拉), «Я не знаю, куда ветер дует» (我不知道风是在哪一个方向吹), и «Прощание с Кембриджем» (再别康桥).

В Кембридже поэт учился в 1921-м, там он начал писать стихи под влиянием англоязычной поэзии; «Прощание с Кембриджем» написано в 1928 году, когда Сюй Чжимо еще раз посетил Англию. Оно получило большой успех и утвердило место Сюй Чжимо в «Новолунии». В Китае до сих пор учат эти стихи наизусть. Под их влиянием многие китайцы побывали в Кембридже, чтобы посетить место, которое было описано Сюй Чжимо. В 2008 году на камне, установленном за мостом в Королевском колледже, написаны первая и последняя строки стихотворения.

Этим произведением занимались многие китайские исследователи, в том числе Лю Чжицян, Люй Кэфань (吕珂帆), Лун Мин (龙敏) и др. В России стихи Сюй Чжимо пока мало изучены, но существует немало переводов его стихов на русский язык. Черкасский (1925–2003) перевел некоторые стихи Сюй Чжимо, в том числе «В поисках яркой звезды» (为要寻一个明, 1924); «Человеческая серая жизнь» (灰色的人生, 1928); «Трусливый мир» (这是一个怯懦的世界, 1928);

«Странствие» (云游, 1932) ([Черкасский, 1969] [Черкасский, 1978]). Но «Прощание с Кембриджем» пока было переведено только Николаем Маряниным и Дарьей Валеевой, мы будем сравнивать их переводы.

Приведем текст оригинала, отмечая (и записывая латиницей) рифмующиеся клаузулы, чтобы можно было оценить, в какой степени структура оригинала воспроизводится в переводе:

再别康桥

轻轻的我走了，

正如我轻轻的来(lai)；

我轻轻的招手，

作别西天的云彩(cai)。

悄悄的我走了，

正如我悄悄的来(lai)；

我挥一挥衣袖，

不带走一片云彩(cai)。

那河畔的金柳，

是夕阳中的新娘(niang)；

波光里的艳影，

在我的心头荡漾(yang)。

软泥上的青荇，

油油的在水底招摇(yao)；

在康河的柔波里，

我甘心做一条水草(cao)！

那榆荫下的一潭(tan),
不是清泉，是天上虹；
揉碎在浮藻间(jian),
沉淀着彩虹似的梦。

寻梦？撑一支长篙，
向青草更青处漫溯；
满载一船星辉，
在星辉斑斓里放歌。

但我不能放歌，
悄悄是别离的笙箫(xiao)；
夏虫也为我沉默，
沉默是今晚的康桥(qiao)！

悄悄的我走了，
正如我悄悄的来(lai)；
我挥一挥衣袖，
不带走一片云彩(cai)。

Наш подстрочник:

Прощание с Кембриджем

Нежно я ушел,
Так же, как сюда пришел;
Я нежно машу рукой,
Прощаюсь с облаками западного неба.

та золотая ива у реки,
которая как невеста на закате;
и она, как воды в зеркале,
мелькает в моем сердце.

На тине цветы
качаются в глубине воды;
в нежной волне Кема
я охотно стану водяной травой!

омут под ветвями вяза,
это не вода, а радуга;
раскрошится в водорослях,
осаждается как мечта.

Поиск мечты? С бамбуковым шестом
Ползет в глубине травы;
Нагрузит в ладье звездный блеск,
Поет в блесках.

но я не могу петь,
тишина – это нота расставанья;
цикады молчат за мной,
молчание – это сегодняшний Кембридж

Бесшумно я ушел,
Так же, как сюда пришел;
я машу рукавом,
не возьму ни одного облака.

Вот перевод, выполненный современным симбирским поэтом

Н.В. Маряниным⁹⁵:

Иду я, затаив дыханье,
Сквозь тишины безмолвный храм;
Машу рукою на прощанье
Вдали плывущим облакам.

Дыханье затаив, иду я
Сквозь тишины безмолвный храм,
И небу взмах руки даруя,
Мешать не смею облакам!

⁹⁵ Источник — <https://ulpressa.ru/2017/08/05/klub—simbirskiy—glagol—nikolay—maryanin—muzyika—yazyika—v—poeticheskikh—perevodah> (дата доступа: 29.04.2023)

У речки ива золотая
Невестой смотрит на закат;
И чувства, призрачно мерца,
Мне влиться в сердце норовят.

Изящных водорослей краски
Смешала вольная струя;
В объятьях лёгких волн, как в сказке,
Расцвёл бы лотосом и я!

Родник в тени большого вяза –
Как в небе радуга—дуга,
Где в каждом цвете – блеск алмаза,
Мечты волшебной жемчуга.

Неужто сон? Плыву на лодке
По нежной зелени воды,
А вечер мне на тихой нотке
Доносит пение звезды.

Но чуждо мне её звучанье,
Мой гимн прощальный – тишина;
Сверчки и те хранят молчанье,
Сегодня Кембридж в царстве сна!

Дыханье затаив, иду я
Сквозь тишины безмолвный храм,
И небу взмах руки даруя,
Мешать не смею облакам!

Еще один перевод принадлежит знающей китайский язык Д.Р. Валеевой,
в 2016 году этот перевод занял второе место на Конкурсе начинающих
переводчиков им. Э.Л. Линецкой⁹⁶:

Я неслышной поступью уйду,
Так же, как сюда пришел;
И рукой легонько помашу
Западному небу на прощанье.

Золотая ива у реки,

⁹⁶ Источник текста — личная страница переводчицы в социальной сети:
https://vk.com/wall84865255_6620 (дата доступа: 29.04.2023)

Как в закатном свадебном наряде;
И она, как в зеркале воды,
Находит в моем сердце отраженье.

Среди тины яркие цветы
Глубину ласкают стебельками.
Как хотел бы в здешнем я потоке
Травкою ничтожной плыть!

Глубокий омут под ветвями вяза
Уж не вода, а неба семицвет.
И среди водорослей лишь осколки
Опавшей на речное дно мечты.

А что мечта? С бамбуковым шестом
Идти наперерез речной траве
И наблюдая звездную ладью,
Сейчас бы петь в этом мерцанье света!

Но я пропеть ни звука не могу,
Ведь в тишине есть нота расставанья.
И полуночные цикады не слышны,
Весь Кембридж нынче погружен в молчанье.

Бесшумно восвояси удалюсь,
Как до того сумел прийти.
Рукав мой вдруг мелькнет в ночи,
И здешних облаков я не возьму.

Отметим сначала некоторые черты оригинального стихотворения. Оно состоит из семи четверостиший. Композиция кольцевая: первое и седьмое четверостишия перекликаются в смысловом и формальном отношении. Некоторые элементы варьируются, использованы контекстуальные синонимы: например, в первой строфе — 轻轻 (нежно), в седьмой — 悄悄 (бесшумно).

Четверостишия записаны так, что каждая четная строка сдвинута вправо относительно нечетной. В 6 четверостишиях из семи рифмуются две строки, причем разные: в 1, 2, 3, 6 и 7 четверостишиях — рифмуются вторая строка

с четвертой, а в 4 четверостишии рифмуются первая и третья строки. Такая система рифмовки – когда в разных четверостишиях рифмуются то 1 и 3, то 2 и 4, когда в пределах сравнительно небольшого текста рядом стоят и четверостишия с рифмой, и четверостишия без рифм — характерная особенность творчества Сюй Чжимо. Например, так строится и стихотворение «Я не знаю, куда ветер дует» (我不知道风是在 一个方向吹, 1928). В 5 четверостишиях из шести рифмуются две строки, причем разные: в 1, 2, 3, 5 и 6 четверостишии — рифмуются вторая строка с четвертой, а строки в 4 четверостишии совсем не рифмуются.

Эта сложная формальная структура не передана Валеевой. Изменяющимся принципам рифмовки в китайском стихотворении в русском переводе соответствует меняющийся ритм (от хорей к ямбу).

В первой четверостишии Сюй Чжимо три раза использовал наречие нежно (轻轻的), такой повтор отсутствует в обоих переводах. Д. Валеева вместо одного наречия использует два слова: прилагательное неслышной и наречие легонько. Н. Марянин вводит маркированно литературный образ, метафору: *Иду я, затаив дыханье, Сквозь тишины безмолвный храм.*

В русских переводах есть отступления от оригинала разного типа: например, в первой строфе настоящее время глаголов у Валеевой заменено на будущее; добавляются эпитеты и иногда тропы, отсутствующие в оригинале; по всей вероятности, это делается для того, чтобы создать определенный ритм.

Образ ивы, появляющийся во втором четверостишии, символичен. «Ива» по-китайски — 柳 liú, это слово по своему звучанию похоже на слово «остаться» (留 liú); не говоря напрямую о своем желании остаться, Сюй Чжимо указывает на это желание при помощи созвучия; понятно, что передать этот поэтический ход в переводе на другой язык практически невозможно.

В конце поэт пишет, что тень золотой ивы мелькает в его сердце, на самом деле не тень золотой ивы, а какая-то девушка мелькает в его сердце, соединение реального с ирреальным тоже является важным художественным приемом в китайской литературе.

Структура этого стихотворения — кольцевая: первая и вторая строки в последней строфе совпадают с первой и второй строками первой строфы, за исключением того, что поэт заменил наречие *нежно* 轻轻地 на *бесшумно* 悄悄地; смысл третьей и четвертой строк последней строфы связывается с третьей и четвертой строками первой строфы:

Я нежно машу рукой,
прощаюсь с облаками западного неба.
Я машу рукавом,
не возьму ни одного облака.

В третьей строфе Валеева добавила эпитеты: *яркие* и *ничтожный*, которые отсутствуют в оригинале, кроме этого, она заменила глагол *мелькать* на *ласкать*. Валеева сделала мысль и эмоцию этой строфы конкретнее, чем в оригинале, на самом деле, в оригинале поэт пишет про то, что он действительно видел в Кеме.

В четвертой строфе Чжимо сравнивает мечты с радугой. Говоря про радугу (мечту) поэт использовал два важных глагола: 揉碎 (раскрошиться) и 沉淀

(осаждается), в обоих пере-водах нет сравнения и глаголов. С пятой строфы по последнюю Валеева сделала смысл стихов тоньше оригинала, она добавила эпитет – *полуночные*, глагол – *погрузить*, а китайский глагол 挥一挥, который обычно переводится словом *махать* (в оригинале в строке, которую можно дословно перевести «я машу рукавом»), передала как *мелькать* (*рукав мой вдруг мелькнет в ночи*; заметим, что здесь меняется и субъектность).

Библиография

Источники

Оригинальные стихотворения на русском языке и другие тексты русских поэтов

1. Аист Т. Китайская грамота. Филадельфия: Побережье, 1997.
2. Альчук А., Аристов В., Галина М., Грауз Т., Ермакова И., Звягинцев Н., Каневский Г., Корчагин К., Литвак С., Оганджанов И., Прокопьев А., Штыпель А. Дань Ду Фу // Ду Фу. Проект Наталии Азаровой. М.: ОГИ, 2012. С. 221–261.
3. Азарова Н. Телесное-лесное. М.: РИК Русанова, 2004.
4. Азарова Н. 57577. Переписка в форме традиционной японской поэзии. Совместно с Анной Альчук. М.: Gnosis-Logos, 2004.
5. Азарова Н. Соло равенства: стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
6. Азарова Н. Раззавязывание: книга стихов. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
7. Азарова Н. Революция и другие поэмы. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2019.
8. Арсеньев Г. (Сорокин Ю.А.) Стихи. М., 1996.
9. Арсеньев Г. (Сорокин Ю.А.) Стихи и маргиналии II (от случая к случаю). М., 2008.
10. Ачаир А. Лаконизмы. Харбин, 1937.
11. Гитович А.И. Избранное. Л., 1978.
12. Гитович А.И. Дорога света. Л., 1968

13. *Гитович А.И.* Звезда над рекой. М.; Л., 1962.
14. *Гитович А.И.* Зимние послания друзьям. М.; Л., 1965.
15. *Гитович А.* Мы входим в Пишпек: Стихи. М.; Л.: ЛАПП — Огиз — ГИХЛ, 1931.
16. *Гитович А.И.* Под звездами Азии. Л., 1955.
17. *Гитович А.И.* Стихи о Корее. Л., 1950.
18. *Гитович А.И., Бурсов Б.И.* Мы видели Корею. Л., 1948.
19. *Кучерявкин В.* До Янчжоу тысяча ли. Спб., 2016.
20. *Кучерявкин В.* Треножник: Стихи, проза. Спб., 2001.
21. Ласточки на большой воде (китайские мотивы в современной русской поэзии): Поэтический вечер 26 ноября 2017 г. в рамках Десятого международного фестиваля «Биеннале поэтов в Москве»: Поэзия Китая и России [Тексты М. Амелина, Н. Азаровой, В. Аристова, М. Галиной, Ф. Гримберг, Даниила Да, Н. Звягинцева, В. Качалина, Д. Кудрявцева, А. Сен-Сенькова, А. Таврова. Электронный ресурс] URL: https://iling-ran.ru/conferences/2017_biennale/1126_lastochki_texts.pdf (дата доступа: 10.05.2017)
22. *Перелешин В.Ф.* Поэма без предмета / Под ред. и с предисл. С. Карлинского. Холиок: Нью Ингланд Паблишинг К°, 1989.
23. *Перелешин В.Ф.* Русский поэт в гостях у Китая: 1920–1952. Сб. стихотворений / Edited and with an Introduction and Notes by Jan Paul Hinrichs. The Hague: Leuxenhoff Publishing, 1989.

24. *Перелешин В.Ф.* Собрание стихотворений: В 3 тт. М., 2018.

25. *Седакова О.* Китайское путешествие. М., 2002.

26. Биеннале поэтов в Москве: X Международный фестиваль. Поэзия Китая и России. Видеозапись открытия фестиваля 28 ноября 2017 года. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vjcB18jprY> (дата доступа: 10.05.2024)

27. Биеннале поэтов в Москве: X Международный фестиваль. Поэзия Китая и России. Видеозапись поэтического вечера Ян Ляня и Андрея Монастырского 30 ноября 2017 года. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HFjDnO1mG08> (дата доступа: 10.05.2024).

28. [*Седакова О.*] В словах, а не путем слов. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос, 2003, 18 марта, URL: <https://www.topos.ru/article/990> (дата доступа: 26.11.2023)

29. *Седакова О.* Вещество человечности: Интервью 1990–2018. М., 2020.

*Антологии, альманахи, журнальные подборки переводов репрезентативных текстов китайской поэзии*⁹⁷

30. Китай и Япония в их поэзии. СПб., 1896.

⁹⁷ Публикации в этом разделе расположены в хронологическом порядке, что дает некоторое представление о этапах рецепции и ее интенсивности.

31. Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр. / Пер. в стихах Ю.К. Щуцкого, редакция, вводные обобщения и предисловие В.М. Алексеева. М.; Пг., 1923 (см. также переиздание: Дальнее эхо: Антология кит. лирики (VII–IX вв.). СПб., 2000).

32. Восток. Сб. первый. Литература Китая и Японии / Под общ. ред. А.А. Болотникова, В.А. Гордлевского, Н.И. Конрада и др. М., 1935.

33. Поэзия освобожденного Китая / В пер. А.И. Гитовича. Л., 1951.

34. Современные поэты Китая и Кореи: В переводах А. Гитовича. Л., 1952.

35. Поэты нового Китая / Сост. Н.Т. Федоренко. М., 1953.

36. Китай говорит / Пер. с кит. и предисл. Л. Черкасского. Чита, 1954.

37. Китайская классическая поэзия (Эпоха Тан). Пер. с кит. [А. Ахматова, А. Адалис, Л. Черкасский и др.] / Сост., вст. ст., общ. ред. Н.Т. Федоренко. М., 1956.

38. Поэты Азии / Предисл. В. Луговского. М., 1957.

39. Антология китайской поэзии: В 4 т. М.: Гослитиздат, 1957–1958.

40. Восточный альманах. Сборник. Вып. 1-4. М., 1957–

41. Шицзин. Избранные песни / Пер. А. Штукина. М., 1957.

42. [Гитович А.] Из китайской и корейской поэзии / Пер. А. Гитовича. М., 1958.

43. Китайская литература. Хрестоматия: Древность. Средневековье. Новое время / Отв. ред. Н.И. Конрад, сост. Р.М. Мамаева. М.: Учпедгиз, 1959.

44. Юэфу: Из древних китайских песен / Пер., коммент. *Б. Вахтина*. М.; Л., 1959.
45. Поэзия эпохи Сун. Перевод с китайского. М., 1959.
46. [*Гитович А.И.*] Лирика китайских классиков: В новых переводах *А. Гитовича*. Л., 1962.
47. Дождливая аллея: Сборник стихов. Китайская лирика 20-х–30-х годов / Пер. с кит. *Л. Черкасского*. М., 1969.
48. *Перелешин В.* Стихи на веере: антология китайской классической поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970.
49. Китайская классическая поэзия / Пер. *Л. Эйдлина*. М., 1975 (Доп. изд.: М., 1984).
50. Времена года: из китайской классической поэзии / Пер. и вступ. ст. *Л.З. Эйдлина* // Иностранная литература, №10, 1977, №10, с. 193–205.
51. Сорок поэтов. Китайская лирика 20-40-х годов / Пер. с кит., статьи об авторах и предисл. *Л. Черкасского*. М., 1978.
52. Цветет мэйхуа: Классическая поэзия Китая в жанре цы / Пер., вступит. статья, примеч. *М. Басманова*. М., 1979.
53. Из китайской лирики VIII–XIV веков / [Отв. ред. *Л.З. Эйдлин*; сост., послесл. и коммент. *И. Смирнова*; пер. *Арк. Штейнберга, Е. Витковского* и др.; подстроч. пер. *В. Сухорукова, И. Смирнова*; худож. *А.А. Юсупова*]. М, 1979.
54. Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы / Сост. *Л.Е. Черкасский, В.С. Муравьев*. М., 1985.

55. Трудны сычуаньские тропы: Из китайской поэзии 50-х и 80-х гг. / Пер. с кит. *Л. Черкасского*; Предисл. Н. Федоренко. М., 1987.
56. В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины XX в. Пер. с кит. / Редкол.: Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др.; сост., вступ. статья, заметки об авторах и примеч. *Л. Черкасского*. М.: Худож. лит., 1988 (серия «Библиотека китайской литературы»)
57. Сухой тростник: Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / В пер. *Л.З. Эйдлина*. СПб., 1999.
58. Прозрачная тень. Поэзия эпохи Мин. XIV–XVII вв. СПб., 2000.
59. Чистый поток: Поэзия эпохи Тан (VII – X вв.) / Пер. *Л.Н. Меньшикова*. СПб., 2001.
60. Постоянство пути: Избранные танские стихотворения / В пер. *В.М. Алексеева*. СПб., 2003.
61. Китайская классическая поэзия / [Сост. Т.И. Виноградова; пер. *А.И. Гитовича*]. СПб., 2003.
62. Резной дракон: поэзия эпохи Шести династий (III–VI вв.) / Пер. *М.Е. Кравцовой*. СПб., 2004.
63. Китайская классическая поэзия / Сост. и комм. *И. Смирнова*. М., 2005.
64. Китайская поэзия в переводах *Льва Меньшикова* / Предисл. *И.Ф. Поповой*. Отв. ред. *И.А. Алимов*. СПб., 2007.
65. Азиатская медь: Антология современной китайской поэзии / Сост. Лю Вэнь-фэй. СПб., 2007.

66. Из древней китайской поэзии / Пер. с кит. *Ван Цзиньлин и Якова Колкера*. М., 2015.

67. Три вершины, семь столетий. Антология лирики средневекового Китая / Пер. с кит. яз. *С.А. Торопцева*; сост.: С.А. Торопцев, Гу Юй. СПб, 2016.

68. Китайская поэзия сегодня / Сост., вступ. ст. Н.М. Азаровой, Ю.А. Дрейзис. М., 2017 (двуязычная антология, содержащая стихи современных китайских поэтов и их переводы на русский, выполненные русскими поэтами; подготовлена к X Международному фестивалю «Биеннале поэтов»; электронная версия доступна по адресу: https://vk.com/wall-145901101_1121?ysclid=lvmdtujpuv581696870).

69. «Темный путь стихотворной строки...»: Из новейшей китайской поэзии. Переводы Наталии Азаровой, Владимира Аристова, Кирилла Корчагина, Андрея Сен-Сенькова, Николая Звягинцева, Светы Литвак. Вступление Наталии Азаровой // *Иностранная литература*. 2018. № 10 [Переведены стихи Хань Дуна, Янь Ляна, Юй Цзяня, Шэня Хаобо, Сюаньюаня Шикэ, И Лэй, Оуяна Цзянхэ; Н. Азарова представляет публикуемые тексты как «результат совместной работы русских и китайских поэтов» в «мастерской “Поэты переводят друг друга”», работавшей «во время X Международного фестиваля поэтов в Москве (2017)»].

70. [*Витковский Е.В.*] Восточный склон. Китайская поэзия в переводах Е.В. Витковского / Предисл. И.С. Смирнова. М.: Шанс, 2020.

71. Гармония слов: китайская лирика X-XIII веков / Пер. с кит., сост. *С.А. Торопцев*, научный консультант Гу Юй; предисл. Ван Мэна. М.: Шанс, 2022.

Издания переводов отдельных китайских поэтов и отдельных классических произведений

72. *Ай Цин*. Весть о рассвете / Пер. *А. Гитовича*. М., 1952.

73. *Ай Цин*. Избранная лирика / Пер. с кит. *Ю.А. Сорокина*. М., 1981.

74. *Ай Цин*. Слово солнца. Избранные стихотворения / Пер. *Л.Е. Черкасского*. М., 1989.

75. *Бо Цзюй-и*. Стихотворения / Пер. с кит. *Л. Эйдлина*. М., 1978 (стихи Бо Цзюйи в переводах Л. Эйдлина публиковались с 1946-го, отдельными изданиями в 1949, 1951, 1958, 1965 гг.; издание 1978 — наиболее полное).

76. *Вэнь И-до*. Избранное / пер. *В. Ульянова* и *Г. Ярославцева*. М., 1960.

77. [*Гао Ци*], *Смирнов И.С.* Небесный мост. Поэзия Гао Ци (1336–1374). СПб., 2000.

78. *Гэ Би-Чжоу*. Стихи. Пер. *Л.Е. Черкасского* // Иностранная литература, 1973, № 7.

79. *Дао Дэ Цзин*: Древнекит. трактат / [Пер. с кит. *В. Перелешина, Ян Хин Шуна*]. Днепропетровск, 2002.

80. *Ду Фу*. Проект Наталии Азаровой / Пер. с кит. М., 2012 (см. также второе, исправленное издание: 2021; раздел издания 2012 г. «Дань Ду Фу» указан отдельно в разделе библиографии, содержащей стихи русских поэтов).

81. *Ду Фу*. О великом поэте Ли Бо; Стихи / Пер. *С.П. Боброва* // Искры пламени: Восточный альманах: вып.3. М., 1975. (см. там же: *Эйдлин Л.З.*

К переводам с китайского, подражаниям и фантазиям С.П. Боброва // Искры пламени. Восточный альманах. 1975. Вып. III, с. 551–553)

82. [Сыкун Ту], Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Перевод и исследование (с приложением китайских текстов). М.: Шанс, 2008 [с научным аппаратом на основе материалов архива Алексеева]

83. [Сыкун Ту], Бобров С.П. «Поэма о поэте» Сыкун Ту в поэтическом переложении // Народы Азии и Африки, 1969, №1, с. 161-175.

84. [Ли Бо] Гость со звезды – Ли Бо: стихи и эссе / Пер. с кит. С. Торонцева; научный консультант Гу Юй. М., 2023.

85. Ли Цин-чжао. Строфы из граненой яшмы / Пер. с кит., [вступ. статья и примеч.] М. Басманова. М, 1970.

86. Лу Ю. Поездка в Шу / Пер., коммент. и послесловие Е.А. Серебрякова. Л., 1968.

87. Лу Ю. Стихи / Пер. с кит. И. Голубева; [вступ. статья Е. Серебрякова; прим. И. Голубева]. М, 1960.

88. Синь Цици. Стихотворения /Пер. с кит., [вступ. ст. и примеч.] М. Басманова. М, 1985.

89. Су Дун-По. Стихи. Мелодии. Поэмы / Пер. с кит. Игоря Голубева. М., 1975.

90. Цюй Юань, [Перелешин В.] Ли Сао: поэма / В стихотворном переводе с кит. ориг. Валерия Перелешина. Франкфурт-на-Майне, 1975.

91. *Гао Юань-мин*. Лирика / Пер. с кит., сост., вступ. статья и примеч. *Л. Эйдлина*. М., 1964 (см. также дополненное издание 1972 г. и посмертное издание 2000 г.)

92. *Цао Чжи*. Семь печалей: Стихотворения / Пер. с кит., вступ. статья, и примеч. *Л. Черкасского*. М., 1962.

93. *Цюй Юань*. Стихи / Пер. с кит. *А. Ахматовой и др.* / Вступ. статья и общая ред. *Н.Т. Федоренко*; коммент. *В. Петрова и др.* М.: Гослитиздат, 1956.

94. Four English Renderings of Ai Qing's Poem *I Love the Land*. — https://www.academia.edu/28830666/Four_English_Renderings_of_Ai_Qing_s_Poem_I_Love_the_Land (дата доступа: 17.09.2024)

Стихи на китайском языке

95. 徐中玉. 中国古代文学作品选. 华东师范大学出版社, 1987. (Сборник избранных китайских древних стихотворений / Сост. *Сю Чо-ню*. Хуа-Дон: Издание Педагогического университета, 1987)

96. 艾青: 《诗论》, 北京:人民文学出版社, 1995. (*Ай Цин*. Поэтика. Пекин: Издательство народной литературы, 1995).

97. 艾青. 艾青诗选. 北京, 1979. (*Ай Цин*. Избранные стихи. Пекин, 1979)

98. 顾城. 顾城文选. 哈尔滨., 2005. (*Гу Чэн*. Избранное. Харбин, 2005)

99. 薛时进. 中国诗歌选. 上海, 1936. (*Сюе Шицзинь*. Избранные произведения современной китайской поэзии. Шанхай, 1936)

100. 徐志摩. 徐志摩诗. 浙江., 2009. (*Сюй Чжимо. Стихотворения. Чжэ Цзян, 2009.*)

101. 戈壁舟, 黑海赞歌, 北京:作家出版社, 1958. (*Гэ Би-Чжоу. Стихи, посвященные Черному морю. Пекин: Издательство для писателей, 1958.*)

Научные работы

Теоретические труды, посвященные вопросам компаративистики, поэтического перевода, поэтики и лингвопоэтики

102. *Азарова Н.М. Конвертируемость визуальной информации в поэтическом переводе // Когнитивные исследования языка. М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. Вып. XXIII: Лингвистические технологии в гуманитарных исследованиях: сб. науч. трудов. 2015, с. 63–73.*

103. *Азарова Н.М. От трудностей к легкости перевода. О современной философии перевода и переводного текста. Совместно с С. Бочавер // Новый мир. 2019, № 10, с. 138–143.*

104. *Азарова Н.М. О неоднозначности социокультурной адресации поэтического перевода // Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы Международной научной конференции. 29 апреля – 3 мая 2015 г.: электронное издание. М.: Издательство Московского университета, 2015, с 18–26.*

105. *Ань Лихун*. Трансформация объективной и субъективной схем мышления при прямом и обратном переводе (на материале китайского и русского языков) // Научный диалог. 2016. №11(59). С. 9–15.

106. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989 (см. особ. статьи «Из введения в историческую поэтику» и «Из истории эпитета»).

107. *Виницкий И.Ю.* Переводные картинки: Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2022.

108. *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001.

109. *Гаспаров М.Л.* Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1993.

110. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

111. *Гитович А.И.* Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода // Мастер перевода. М., 1970. С. 364–385.

112. *Гореликова М.И., Магомедова Д.М.* Лингвистический анализ художественного текста. М.: Русский язык, 1983.

113. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

114. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.

115. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966 (переиздание: 1972)

116. *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. 2-е изд.

117. *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 140–277.

Работы о русских поэтах

118. *Агеносов В.В.* Категории *свое/чужое* как выражение национальной идентичности в поэтическом сознании русских эмигрантов // Мост через Амур: Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Сб. мат-лов междунар. науч. конф. Благовещенск: Амурский ГУ, 2006. Вып. 7. С. 273-285.

119. *Аист Т.Г.* Иосиф Бродский — переводчик с китайского // Побережье. 2000. Вып. 9. С. 130–143.

120. *Артамонова В.В.* «Неосентиментализм» в русской литературе конца XX – начала XXI века // Язык. Культура. Перевод: Научные парадигмы и практические аспекты. Часть 2. М., 2020, с. 19–24 [в частности, о «китайском» как идиллическом в поэзии В.И. Кучерявкина]

121. *Барковская Н.В.* Неосентиментализм в поэзии В. Кучерявкина // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. 2005, № 8. С. 205–217.

122. *Бузуев О.А.* Творчество Валерия Перелешина. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во КНАГПУ, 2003.

123. *Ван Е.* Орнитологические образы как средство выражения эмоций в лирике Валерия Перелешина // Грани познания. 2018. № 1. С. 15–19.

124. *Жолковский А.К.* «Неужели...?» (Ольга Седакова, «Китайское путешествие», 13) // Новая и новейшая русская поэзия, 2009, №11, с. 233–246.

125. *Жолковский А.К.* Новый авангард — новая классика (Лосев, Седакова, Лимонов) // Авангард и идеология: русские примеры / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Издание филологического факультета Белградского ун-та, 2009. С. 685-696. (см. также URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander—zholkovsky/bib218> (дата доступа: 26.11.2023))

126. *Забияко А.А.* Лирика «харбинской ноты»: культурное пространство, художественные концепты, версификационная практика. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 2007.

127. *Заславский С.* О Гитовиче — человеке, поэте и переводчике // Хан-Тенгри: Историко-культурный и общественно-политический журнал. 2023. 20 июля. URL: <https://ia-centr.ru/han-tengri/culture/semyen-zaslavskiy-o-gitoviche-cheloveke-poete-i-perevodchike> (дата доступа: 01.08.2024)

128. *Зейферт Е.И.* Влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию (на материале лирики Н. Азаровой, А. Скидана, В. Аристова) // Проблемы поэтики и стиховедения. Материалы VIII Международной научно-теоретической конференции, посвященной 90-летию КазНПУ имени Абая. Алматы, 2018. С. 188–191.

129. *Зейферт Е.И.* Влияние китайской культуры на современную русскую поэзию (на материале поэзии Н. Звягинцева и А. Александрова) // Тю/ипология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы. М.: РГГУ, 2020. С. 471-479.

130. *Зейферт Е.И.* Восток и Запад: влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию // *Динамическая поэтика / поэтическая динамика*. Сб. ст. к юбилею Д.М. Магомедовой. М.: ИМЛИ РАН, РГГУ, 2019. С. 57-65.

131. *Зейферт Е.И.* Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // *Новое литературное обозрение*, 2018, № 6, с.250-261.

132. *Зейферт Е.И.* Моделирование художественного пространства в новейшей русской лирике под влиянием китайской культуры // *Литературные миры Востока и Запада*. М.: Мозартика, 2021, с. 50–66.

133. *Зейферт Е.И.* Влияние китайской культуры на художественное пространство в новейшей русской лирике (на материале поэзии Н. Азаровой и А. Скидана) // *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. 2019. №2, с. 143–155.

134. *Кудрявцева Е.* Анализ и интерпретация поэтического цикла: Ольга Александровна Седакова, «Китайское путешествие» // *Bildschirmtexte zur 5. Taung des jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft in Münster*. Sept. 2002. JFSL Muenster, 2002.

135. *Ли Гэнь.* Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2022.

136. *Ли Иннань.* Образ Китая в русской поэзии Харбина // *Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения*. Сб. науч. трудов, посвященных 60-летию профессора А.А. Агеносова. М., 2002. С. 170–184.

137. *Лю Чжицян, Ван Фэн.* «Стихи о прекрасной даме и об одном господине»: о поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Новое литературное обозрение. 2020, № 2, с. 335–343.

138. *Ма Сыцзе, Ганем В.А.* Изображение Китая в стихотворении О.А. Седаковой «Крыши, поднятые по краям...» // Трансформация реальности: стратегии и практики. 5-й молодежный конвент УрФУ: Материалы международной конференции 25–27 марта 2021 года. Екатеринбург, 2021, с. 283–286.

139. *Медведева Н.Г.* Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилёв, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского университета. Сер. «История и филология». 2008, № 1, с. 53–71.

140. *Михайлова А.А., Ольховая Е.Г., Пасаикова С.М., Смоленская М.А., Роголь Е.В., Раудина О.В., Фадина Е.В., Худышева М.В.* Лирический цикл О. Седаковой «Китайское путешествие» в контексте исторической поэтики // Молодой ученый. 2021, № 1, с. 220–227.

141. *Осьминина Е.А.* Культура Китая в представлении русского футуризма (на примере антологии «Свирель Китая») // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020, № 6 (835), с. 234–244.

142. *Панина М.Е.* Городской бестиарий в поэзии Владимира Кучерявкина // Уральский филологический вестник. Серия «Драфт: молодая наука». 2012, № 4, с. 194–201.

143. *Полещук Л.З.* «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В.Н. Топорова // Вестник КГУ. 2008, № 1, с. 98–101.

144. *Полилова В.С.* Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Третьяковского до Бродского (в контексте европейской традиции) // Имагология и компаративистика. 2022, № 17, с. 7–36; № 18, с. 7–33; № 19, с. 7–25).

145. *Соловьева Т.М.* Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика: дисс... канд. филол. наук. М.: МГПУ, 2003.

146. *Сюй Шуан.* «Китайское» в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга «До Янчжоу тысяча ли») // Имагология и компаративистика, 2024, вып. 21, с. 276–288.

147. *Хабибулина М.* Китай по-русски: образ ивы в цикле О.А. Седаковой «Китайское путешествие» // Молодой ученый, 2021, №1, с. 107–114.

148. *Хабибуллина М.Н.* «Глаз открывая к востоку»: Китай в лирике Владимира Кучерявкина // Уральский филологический вестник. Серия «Драфт: молодая наука». 2013, № 5, с. 220–226.

149. *Хренков Д.Т.* Александр Гитович. Л., 1969.

150. *Цзя Юннин.* Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. наук. М., 2019.

151. *Цуй Лу.* Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920-1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2021.

152. *Черныш Н.А.* Путешествие Ольги Седаковой по «Книге перемен» // Ольга Седакова: Стихи. Смыслы. Прочтения. М., 2016, с. 401–434.

153. *Чжан Исянь.* Образ Китая в русской литературе конца XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022.

154. *Bakich Olga.* Valerii Pereleshin: Life of a Silkworm. Toronto, Buffalo, London, 2015.

155. *Li Meng.* Russian émigré literature in China: a missing link. Chicago: University of Chicago, 2004 [dissertation] (издание на китайском: 李萌. 《缺失的一环: 在华俄国侨民文学》. 北京大学出版社. 2007. Ли, Мэн. Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница. Пекин: Издательство Пекинского университета. 2007)

156. *Zeifert E.I.* Modelling of Art Space in Modern Russian Poetry Written under the Influence of Chinese Culture (In Poetry of Natalia Azarova, Alexander Skidan, Nikolay Zvyagintsev, and Alexey Alexandrov) // Parallel Processes in the Language of Modern and Contemporary Russian and Chinese Poetry. Moscow, 2019. P. 212–235.

Исследования рецепции китайской литературы в России

157. *Азарова Н.М.* Стихи Мао Цзэдуна и их переводы // Новый мир, 2017, № 5, с. 174–186.

158. *Азарова Н.М.* Графика воды и графика камня в классическом китайском стихотворении: возможно ли это передать в переводе? (На материале

поэзии Ду Фу) // Живой камень: от природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л.О. Зайонц. М.: Институт мировой культуры МГУ. 2015, с. 194–205.

159. *Азарова Н.М.* Опыт осмысления китайской средневековой поэзии поэтическим языком XXI века // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012, с. 231–242.

160. *Базылев В.Н.* Проблемы перевода. О переводческом опыте Ю.А. Сорокина и о метрическом переводе // Язык, сознание, коммуникация. 2010, № 40, с. 125–128.

161. *Бекметов Р.Ф.* Л.З. Эйдлин и китайская литература: библиографический указатель. Казань. 2015.

162. *Бекметов Р.Ф., Чжан Шуцзюань.* Китайская литература в интерпретациях и переводах Л.З. Эйдлина // Учен. зап. Казанского университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2016, № 1, с. 14–26.

163. *Би Юэ.* Проблемы освоения культуры китайского «золотого века»: поэзия Ли Бо и русские переводы: дис. ... канд. культурологии. М.: МГУ, 2009.

164. *Vutt S.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // ACTA SLAVICA ESTONICA IX. Translation Strategies and State Control. Tartu: University of Tartu Press, 2017, pp. 36–51.

165. *Голыгина К.И.* Изучение китайской классической литературы в России // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3: Литература. Язык

и письменность / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2008. С. 176–193.

166. *Голыгина К.И.* Изучение китайской литературы в России. М.: РАН, Ин-т востоковедения, Вост. лит., 2004.

167. *Гу Юй.* О переводе Ду Фу Наталией Азаровой // Общество и государство в Китае. Т. XLV, ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2015. (Ученые записки ИВ РАН Отдела Китая. Вып. 18.) С. 993-1004.

168. Еще о Сергее Боброве. [Электронный ресурс] URL: <https://gern-babushka13.livejournal.com/7376.html> (дата доступа: 03.03.2024)

169. *Кобзев А.И.* Драмы и фарсы российской китаистики. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2016.

170. *Кобзев А.И.* О русских переводах стихов Ду Фу и Бо Цзюйи // Общество и государство в Китае. 2017, № 2, с. 558-578.

171. *Кобзев А.И.* Рец. на кн.: Орлова Н.А. Жизнь и поэзия Бо Цзюйи // Общество и государство в Китае. 2018, № 2, с. 66-71.

172. *Кобзев А.И.* Старые проблемы и новый перевод «Ши цзина» // Общество и государство в Китае. 2018. № 2, с. 261-331.

173. *Ли Мин-бинь, Чжа Сяо-янь.* История литературных связей Китая и России. М.: Шанс, 2024.

174. *Лю Чжисян, Первушина Е.А.* Заветная звезда Леонида Черкасского: о переводах китайских поэтов первой трети XX века. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2019.
175. *Лю Чжизян.* Леонид Евсеевич Черкасский в Китае // Научный диалог. 2018. № 6. С. 82–90.
176. *Лю Чжисян.* Своеобразие рецепции китайской поэзии первой трети XX века в переводах Л.Е. Черкасского: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017.
177. *Сенина Е.В.* Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в.: дис. ... канд. филол. [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. Благовещенск, 2018.
178. *Смирнов И.С.* Китайская поэзия в переводе, или Размолвка ученого с поэтом // Вопросы литературы. 2009, № 2. С. 27–68.
179. *Смирнов И.С.* Китайская поэзия в России. [Электронный ресурс] URL: https://polit.ru/article/2015/11/27/ps_smirnov/ (дата доступа: 04.12.2023).
180. *Смирнов И.С.* В самой попытке перевода старой китайской поэзии заложена ловушка (Интервью) [Электронный ресурс] URL: <https://gorky.media/context/v-samoj-popytke-perevoda-staroj-kitajskoj-poezii-zalozhena-lovushka/> (дата доступа: 03.09.2024).
181. *Сорокин Ю.А.* Китайская поэзия и принципы ее перевода (по поводу статьи Л.З. Эйдлина «Поэзия Ай Цина и ее перевод») // Сорокин Ю.А. Девять статей о поэтическом тексте. М., 2009, с. 107–123.

182. *Харджиев Н.И.* О переводах в литературном наследии Анны Ахматовой // *Ахматовские чтения. Вып. II: Тайны ремесла.* М., 1992.
183. *Хуаньюй Чжан.* Русские переводы стихотворений Ай Цина // *Вестник Удмуртского университета.* 2022. Серия История и филология. Т. 32. Вып. 2. С. 350–354.
184. *Цзоу Синь.* Китайская классическая лирика в переложениях Н.С. Гумилева: генезис и поэтика: магистерская дисс. М., МГУ, 2020.
185. *Чжэн Ц.* Перевод и изучение творчества Ай Цина в России // *Успехи гуманитарных наук.* 2022. № 10. С. 101–107.
186. *Чудодеев Ю.В.* Становление и развитие китаеведения в Институте востоковедения РАН // *Ориенталистика.* 2018, №1 (3-4), с. 424–460.
187. *Эйдлин Л.З.* Когда поэт переводит... (Восток Анны Ахматовой) // *Иностранная литература,* 1969, №12, с. 210–217.
188. *Эйдлин Л.З.* Перевод иероглифической поэзии // *Актуальные проблемы теории художественного перевода.* М., 1967. Т. 2, с. 215–228 ([Эйдлин 1967а])
189. *Эйдлин Л. З.* Поэзия Ай Цина и ее перевод // *Иностранная литература.* 1983. № 2. С. 186–190.
190. *Dreyzis Y.A.* Translating the Cryptic “East”: Perceptions of Chinese Classical Poetry in Twentieth Century Russia // *Journal of the European Association for Chinese Studies,* 2023, № 4, pp. 1-25.

191. *Azarova N.M.* House of Verse: an architectural reconstruction of poetic subject // Proceedings of an Interdisciplinary Conference “People and Cultures in Motion: Environment, Space and the Humanities”, Taipei, 2018. P. 11–20.

192. 谷羽：帆船，在诗海上漂流：俄汉诗歌翻译研究. 南开大学出版社. 2019. (*Гу Юй*. Парусники, дрейфующие по морю поэзии: Исследование переводов стихов с русского на китайский и с китайского на русский. Изд-во Нанькайского ун-та, 2019)

193. 马千铃，中国当代文学在俄译介与传播，西北师范大学／中国社会科学报，2018，№5:1-2. (*Ма Цяньлин*. Переводы и распространение китайской современной литературы в России // Китайский журнал социальных наук, 2008, №5. С. 1–2.)

194. 张莹，中国文学在俄罗斯的译介研究，上海外国语大学，2019. (*Чжан Ин*. Анализ переводов китайской литературы на русский язык. Шанхайский ун-т иностранных языков, 2019.)

195. 毛志文，结构诗学视角下的俄汉诗歌翻译研究. 北京：中国社会科学出版社，2016. (*Мао Чживэнь*. Исследование переводов стихов с русского на китайский и с китайского на русский с точки зрения структуры стихов. Пекин: Изд-во общественных наук Китая, 2016.

Исторические и политологические работы о советско-китайских государственных отношениях и культурных связях

196. *Абдулов Р.Р.* Представление советских людей о Китае в 1950-1960-е гг. // Вестник Научной ассоциации студентов и аспирантов. 2018. №1 (14), с. 211-216.
197. *Аликберова А.Р.* Российско-китайские отношения в сфере культуры и образования: 1990-е–2000-е гг. Дис.... канд. историч. наук. Казань: КГФУ, 2014.
198. *Бельченко А.С.* Деятельность институтов Конфуция в Российской Федерации // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история. 2010. №1. С. 65–74.
199. *Бай Цзе.* Взаимный обмен художественными выставками между Китаем и Советским Союзом в середине XX века // Философия и культура. 2023, № 9, с. 201–215.
200. *Гао Ху.* Переводная китайская книга в СССР (1949–1990 гг.): Проблемы издания и тематическо-топологический анализ. Дисс. ... канд. педагогич. наук. МГУКИ, 2001.
201. *Дзя Сяолу.* Выставки китайского искусства в Советском Союзе (1930–1960-е гг.) и место в них живописных произведений «цветы и птицы» // Вестник музееведения, 2017, №1 (15), с. 72–80.
202. *Калашников П.А.* Советско-китайские культурные отношения. М., 2010.

203. *Ли Суйань, Ли Чжаохуй.* Из истории советско-китайских культурных связей (50-е гг. XX в.) / Пер. с кит. Г.П. Белоглазова и О.Н. Рябченко // Россия и Азиатско-Тихоокеанский регион. Владивосток. 2007, №3, с.152-157.
204. *Лу Сяоин.* Культурный обмен и научно-техническое сотрудничество между Россией и Китаем в 1992-1996 годах // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия «Общественные науки». 2018. №2 (198), с. 65–68.
205. *Лукин А.В.* Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XX веках. М., 2007.
206. *Пын Мин.* История китайско-советской дружбы. М., 1959.
207. *Сытенко Г.Н.* Российско-китайское культурное сотрудничество на рубеже XX–XXI в. // Вестник РУДН. История России. 2013, №3, с. 107–123.
208. *Цветков А.С.* Советско-китайские культурные связи. М., 1974.
209. *Чжуан Юй.* Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017, №2, с. 30–36.
210. 崔云华, 中俄文化交流问题研究, 黑龙江大学, 2011。(Цуй Юньхуа. Исследование русско-китайских культурных контактов. Хэй-Лунцзянский ун-т, 2011.)
211. 金龙, 试论 20 世纪 90 年代以来的中俄文化交流, 中国人民大学, 2004。(Цзинь Лун. Русско-китайские культурные контакты с 90-х гг. XX в. Пекин, Китайский народный университет, 2004.)

212. 李盛, 新时期中俄文化关系研究, 吉林大学, 2008. (*Ли Шэн. Исследование русско-китайских отношений в Новое время. Цзи-Линский университет, 2008.*)

213. 文记东, 1949–1966 年的中苏文化交流, 中共中央党校, 2009. (*Вэн Цзидун. Русско-китайские культурные контакты с 1949-го по 1966 год. Пекин: Партийная школа ЦК КПК, 2009.*)

214. 杨勇, 中苏关系演变的历史进程与中苏关系正常化的实现, 西伯利亚研究, 2005, №3: 50-52 (*Ян Юн. Исторический процесс эволюции китайско-советских отношений и достижение нормализации китайско-советских отношений // Исследования Сибири (Siberian Studies), 2005, № 3, с. 50-52.*)

Работы, посвященные китайской истории, культуре, литературе

215. *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. М., 2002.

216. *Журавлева В.П.* Библиография Китая: философия и общественно-политическая мысль, этика, эстетика, военная мысль, мифология, религия, 1958-2008. М., 2015.

217. *Ковалевский Я.В.* Пространство в китайской пейзажной живописи // Мир науки, культуры, образования. 2008, № 5 (12), с.138–140.

218. *Кравцова М.Е.* Поэзия вечного просветления: китайская лирика второй половины V – нач. VI в. СПб., 2001.

219. *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. СПб., 1994.

220. *Лисевич И.С.* Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н. э. - начала III в. н. э.). М., 1969.
221. Литература Востока в средние века: Учебник для студентов ун-тов / Под ред. акад. Н. И. Конрада и др. М., 1970.
222. *Ломанов А.В.* Роль Сюй Чжимо в китайской дискуссии о Советской России // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. 2018, №23, с. 336-350.
223. *Мень А.В.* История религии: В 7 т. В поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 3. У врат молчания. М., 1992.
224. *Орлова Н.А.* Проблемы поэтики четверостиший (цзюэ-цзюй) Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. XLVI. Ч. 2. М., 2016. С. 453–477.
225. *Петров В.В.* Ай Цин. Критико-биографический очерк. М., 1954.
226. *Позднеева Л.Д.* Литература Востока в средние века: Учебник для студентов ун-тов / Под ред. акад. Н.И. Конрада и др. М., 1970.
227. *Померанцева Л.Е.* Поздние даосы о природе, обществе и искусстве: («Хуайнаньцзы» – II в. до н. э.). М., 1979.
228. *Серебряков Е.А.* Ду Фу. Критико-биографический очерк. М., 1958.
229. *Серебряков Е.А.* Китайская поэзия X-XI веков. Жанры ши и цы. Л., 1979.
230. *Серебряков Е.А.* Лу Ю: Жизнь и творчество. Л., 1973.
231. Современная литература Китая / Автор-сост. Ю.Г. Лемешко. Благовещенск, 2012.

232. *Сторожук А.Г.* Юань Чжэнь: Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб., 2001.
233. *Сунь Цзин, Ху Гумин.* Анализ русского перевода метафор поэзии Бо Цзюй-и в аспекте теории перевода метафор П. Ньюмарка // Вестник Череповецкого государственного университета. 2021. № 5 (104). С. 118–130.
234. *Тороцев С.* Жизнеописание Ли Бо, поэта и небожителя. Российская акад. наук, Учреждение Российской акад. наук Ин-т Дальнего Востока РАН. М., 2009.
235. *Федоренко Н.Т.* Китайское литературное наследие и современность. М., 1981.
236. *Федоренко Н.Т.* О творчестве Ай Цина // Советское востоковедение, 1956, № 3, с. 76–90.
237. *Федоренко Н.Т.* Проблемы исследования китайской литературы. М., 1974.
238. *Федоренко Н.Т.* Цюй Юань. Истоки и проблемы творчества. М., 1986.
239. *Фишман О.Л.* Ду Фу. Критико-биографический очерк. М., 1958.
240. *Фишман О.Л.* Ли Бо: жизнь и творчество. М., 1958.
241. *Хайдапова М. Б-О.* Поэтическое творчество Шу Тин в контексте развития китайской «туманной поэзии» (вторая половина 70-х – середина 80-х гг. XX века): дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2011.
242. *Цыренова О.Д.* Современная китайская поэзия: 1980-е годы–начало XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006.

243. *Черкасский Л.Е.* Новая китайская поэзия (20–30-е годы). М., 1972.
244. *Черкасский Л. Е.* Ай Цин — Подданный Солнца: книга о поэте. М., 1993.
245. *Чжу Линьцзи.* Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019, №48, с. 157–163.
246. *Эйдлин Л.З.* О китайской литературе наших дней. М., 1955.
247. *Эйдлин Л.З.* Поэзия Ай Цина и ее перевод // Иностранная литература. 1983, № 2, с. 186–190.
248. *Эйдлин Л.З.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.
249. *Эйдлин Л.З.* Четверостишия Бо Цзюй-и (771–846). Дисс. ... канд. филол. наук. Фергана, 1942.
250. *Яковлева Н.Ф.* Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // Вестник ЗабГУ. 2012, № 9 (88), с. 9–12.
251. 王力：《诗词格律》，北京：中华书局，2009。（*Ван Ли:* Стихосложение, Пекин: Китайский книжный магазин, 2009.）
252. 陈馨，最高的自由：《我爱这土地》中“鸟”意向之解构，作文成功之路，2017, №7, с. 11. (*Чжэн Синь.* Самая высокая свобода: анализ образа птицы в «Я люблю эту землю» // Тайны совершенной композиции. 2017, № 7, с. 11)
253. 戴望舒：《诗论零札》，辽海出版社，2021。（*Дай Ван-шу.* Поэтика. Издательство Ляохай, 2021）

254. 段从学, 地之子的行吟—艾青诗歌中的土地, 个人与国家。新诗研究的问题与方法研讨会论集, 2007, с. 125-136. (*Дуань Цунсюе. Песня сына земли: земля, личность и государство в поэзии Ай Цина // Материалы семинара, посвященного проблемам и методам исследований современной поэзии. Пекин, 2007, с. 125–136).*

255. 高伟.文学翻译家徐志摩研究. 博士学位论文. 上海, 2007. (*Гао Вэй. Сюй Чжимо — литературный переводчик: докторская диссертация. Шанхай, 2007).*

256. 黄磊, 对峙,碰撞,交融/浅析艾青《我爱这土地》的对比艺术, 散文百家(新语文活页), 2017, №8, 103–107. (*Хуан Лэй. Противопоставление, столкновение, слияние: Краткий анализ искусства использования приема контраста в стихотворении Ай Цина «Я люблю эту землю» // Сотни статей: Новый китайский календарь. 2017, № 8, с. 103-107).*

257. 黄曼君.中国二十世纪文学理论批评史.北京中国文联出版社, 2002. (*Хуан Манцзюнь. История китайской теории литературы и литературной критики XX века. Пекин: Издательство китайской федерации литературы и искусства, 2002)*

258. 李强:戴望舒与西方现代派诗歌, 零陵师范高等专科学校学报, 2000, 第一期, 75-76. (*Ли Цян. Дай Ван-шу и поэзия западного модернизма // Газета Линлинского педагогического института. 2000, № 1, с. 75–76).*

259. 李铁秀, 艾青 《我爱这土地》赏读, 名作欣赏, 2007, №10, 67-70. (*Ли Тесю*. Анализ стихотворения «Я люблю эту землю» // Анализ классических произведений, 2007, №10, с. 67=70).

260. 潘正文, 竭尽生命的守土抗争之歌, 名作欣赏, 2020, №12, 103-107. (*Пань Чжэнвэн*. Песня о защите земли как главной цели жизни // Анализ классических произведений, 2020, №12, с. 103–107).

261. 钱理群, 中国现代文学三十年 (修订本), 北京: 北京大学出版社, 1998. (*Цянь Лицунь*. Тридцать лет китайской современной литературы. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1988)

262. 邱水灵, 从“深沉”里见艾青的“深沉”, 中教研究, 2020, № 2, с. 81–91. (*Цю Шуйлин*. Анализ эмоции тоски в стихотворении «Я люблю эту землю» // Исследования в области китайского народного образования. 2020, № 2, с. 81—91)

263. 他翻译的《叶甫盖尼·奥涅金》第一次让中国读者原汁原味地领略了“奥涅金诗节”之美 //上海文联. 上海, 2023.03.01. https://m.thepaper.cn/baijiahaao_21409559 (дата доступа: 22.11.2023) (Его перевод «Евгения Онегина» позволил китайским читателям впервые понять поэтику произведения // Шанхайская федерация литературы и искусства. Шанхай, 2023, 1 марта.

264. 魏玉莲, 笔底波澜谱写爱国华篇 ——比较杜甫《春望》和艾青《我爱这土地》, 名作欣赏 / 求同寻异, 2012, №7, с.162—164. (*Вэй Юйлянь*. Сопоставление «Весенней надежды» Ду Фу со стихотворением «Я люблю эту

землю» Ай Цина // Анализ классических произведений: поиск общего и различного. 2012, № 7, с. 162–164)

265. 吴奔星, 论中国的《现代》派——兼论戴望舒其人其诗. 浙江学刊, 1986, 第六期 55–62. (*У Бэньсин. Школа китайского «модернизма» – анализ стихов Дай Ван-шу и других поэтов // Чжэцзянский научный журнал. 1986, № 6, с. 55–62).*

266. 姚国建, 土地最忠诚的歌者, 艾青《我爱这土地》艺术欣赏, 文讯教育教学设计, 2003, №4, 19-20. (*Яо Гоцзянь. Самый преданный певец своей земли: анализ стихотворения «Я люблю эту землю» Ай Цина // Образование и методики преподавания в Вэньсюне, 2003, №4, с. 19–20).*

267. 袁婷: 艾青的诗《我爱这土地》: 苦难土地的深情吟唱, 文学理论, 2017, № 1, с. 104. (*Юань Тин. Стихотворение Ай Цина «Я люблю эту землю»: прочувствованная песня о страдании земли // Теория литературы. 2017, № 1, с. 104.*)

268. 张瑞姣, 细读伊沙的《梅花: 一首失败的抒情诗》, 名篇探赏/文学教育, 2015, 52-53 页, 第六期. (*Чжан Жуйцзяо. Мэйхуа: неудачное лирическое стихотворение // Анализ классических произведений (Литературное просвещение). 2015, № 6, с. 52–53).*