

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Чжан Хуаньюй

**Особенности творческой рецепции китайской литературы
в русской словесности 1940-80-х гг.**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
д.ф.н., доцент Г.В. Зыкова

Москва – 2026

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ. Звучание и образность лирики Ай Цина и Вэнь Идо в интерпретации русских поэтов	22
1.1. Пределы русской рецепции китайской поэзии	22
1.2. Рецепция и трансформация поэтических образов Ай Цина в русской литературной традиции: индивидуальные стратегии интерпретации	32
1.3. Поэтическая интерпретация как форма культурного диалога: образность Вэнь Идо в прочтении Г.Б. Ярославцева	78
Выводы	107
ГЛАВА ВТОРАЯ. Поэтика прозы: Лу Синь в зеркале русской рецепции	109
2.1. Очерк истории переводов и изучения Лу Синя в России	109
2.2. Сатира Лу Синя: рецепция рассказа «Почтенный учитель Гао»	117
2.3. Поэтика песенных фрагментов: культурная транскрипция образов в рассказе Лу Синя «Меч»	128
2.4. Мифологические образы в рассказе Лу Синя «Починка неба»: стратегии культурной транскрипции	147
Выводы	158
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Драматургический текст как объект межкультурной адаптации: пьесы Лао Шэ и Го Мо-жо в русской рецепции	159
3.1. Песенно-повествовательное искусство в пьесах Лао Шэ: утрата жанрового своеобразия в процессе рецепции	159
3.2. Интерпретация фразеологизмов в драматургии Лао Шэ: к вопросу о реконструкции речевых характеристик персонажа	188
3.3. Художественная трансформация поэтического слова в трагедии Го Можо «Цюй Юань»: стратегии русской рецепции	201
Выводы	225
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Трансформация китайских поэтических образов, жанров и философских идей в оригинальной русской поэзии	226
4.1. Русские поэты-переводчики в диалоге с иноязычными культурами: взаимопознание и взаимообогащение	226
4.2 «Люйши» как поэтический код: усвоение китайской формы в лирике Александра Гитовича	230
4.3 «Домашняя поэзия» синолога: стихи Леонида Черкасского	244
4.4 Мотивы китайского искусства и идеи китайской философии в лирике Глеба	

Арсеньева (Ю.А. Сорокина)	261
Выводы	276
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	278
БИБЛИОГРАФИЯ	284

ВВЕДЕНИЕ

«Ни одна культура, ни один народ не может развиваться обособленно, так как для каждого языка и народности крайне необходимо обогащать свою культуру новыми культурными отношениями, новыми словами, понятиями и ресурсами», — справедливо отмечает современная исследовательница¹. Именно в этом контексте межкультурная коммуникация становится не просто соприкосновением традиций, а глубинным механизмом литературной эволюции, находя наиболее яркое выражение в творчестве писателей, выступающих посредниками между разными культурными мирами. Именно такие посредники играют ключевую роль в процессах культурного самопознания и самоопределения. Особенно значимо это проявляется в диалоге восточной и западной литературных традиций, где взаимодействие не сводится к простому заимствованию, но порождает сложные формы синтеза, сохраняя при этом самобытность каждой из культур. В рамках русской литературной традиции, обладающей глубокими и сложными отношениями с иными культурными мирами, процесс восприятия и творческого преобразования китайских художественных образов представляет собой не только частный случай межъязыкового взаимодействия, но и значимый аспект саморефлексии и развития самой этой традиции. Изучение рецепции инокультурных образов является одной из ключевых

¹ Умбетова Н.Ж. Межкультурная коммуникация в литературе Востока и Запада // Innovations in Technology and Science Education, 2(16), 2023. С. 117.

проблем современного сравнительного литературоведения, поскольку оно позволяет выявить не только механизмы формирования культурных стереотипов, но и глубинные процессы межкультурного взаимодействия, в которых чужой образ становится полем смысловой трансформации, проекции и рефлексии. Как подчеркивает М.В. Соколова, изучение рецепции, то есть восприятия творческого наследия в иноязычной и инокультурной среде, помогает «выявить разнообразные потребности и запросы воспринимающей стороны»². В контексте русской литературной традиции восприятие китайских художественных образов – будь то поэтические символы, философские идеи или жанровые формы – никогда не сводилось к пассивному заимствованию; напротив, оно сопровождалось активным творческим переосмыслением, встраиванием в собственную эстетическую и мировоззренческую систему. Данная проблематика органично вписывается в широкое поле литературных исследований, которые, по классификации Д.В. Токарева, включают в себя такие направления, как рецепция инонациональных культур, анализ взаимосвязей художественных текстов и изучение творческих взаимодействий³.

При этом ключевое место в рамках рецепции инонациональных культур занимает имагология – дисциплина, изучающая репрезентации национальных и инонациональных образов в художественных произведениях.

² Соколова М.В. [Без назв.] // Проблемы современного сравнительного литературоведения. С. 70.

³ Токарев Д.В. [Без назв.] // Там же. С. 65.

Как отмечает А.Д. Иванова, подобные образы несут в себе культурно-исторические смыслы, выходящие за рамки литературы, и «незримо работают в собственно литературоведческих исследованиях»⁴. Особый статус отечественной имагологической школы, подчеркивает Т.Г. Юрченко, обеспечили фундаментальные концепции, воспринятые исследователями, — такие, как теория «диалога культур» М.М. Бахтина, а также идеи Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Г.Д. Гачева, связанные с изучением национальной ментальности и образов мира⁵. Что касается исторической роли отдельных ученых в становлении этой области знания, то в России на необходимость изучать отражения национальных образов в литературе одним из первых указал Б.Г. Реизов. По словам Реизова, «образ страны, сотворенный воображением историков, критиков, философов-читателей разных вкусов и интересов», становится важным фактором международных литературных связей. При этом он подчеркивал, что «возникновение или эволюция... национальных типов, какими они существуют в воображении других народов или своем собственном, до сих пор не исследованы, хотя отлично известны всем европейским литературам, а в настоящее время, очевидно, не только европейским»⁶.

Актуальность настоящей работы связана с тем, что исследование

⁴ Иванова А.Д. О понятийном аппарате современной имагологии // Вестник Вятского государственного университета. 2016. № 1. С. 74.

⁵ Юрченко Т.Г. Имагология: вопросы теории // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2020. № 4. С. 19.

⁶ Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы // Вопросы методологии литературоведения. М.; Л.: Наука, 1966. С. 206.

русско-китайских литературных связей приобретает особую значимость в контексте углубляющегося гуманитарного диалога между Россией и Китаем. В условиях расширения культурного взаимодействия возрастает потребность в понимании того, как художественные тексты одной традиции воспринимаются, интерпретируются и осмысливаются в другой.

Степень научной разработанности темы

Восприятие иной культуры и взаимодействие с ней представляет собой особый аспект литературного творчества, изучаемый, в частности, через призму имагологии⁷. В частности, Лю Ядинь последовательно анализирует эволюцию русского восприятия Китая, обращаясь к особенностям художественного освоения китайской традиции в русской литературе⁸.

Необходимой основой анализа характера рецепции являются результаты компаративных исследований, обнаруживающих не только генетические связи, но и типологически общее⁹.

Отдельные работы рассматривают философский диалог между куль-

⁷ См., напр.: 孙芳、陈金鹏. 俄罗斯的中国形象. 北京: 人民出版社, 2010 年. 268 页 (Сунь Фан, Чэнь Цзиньпэн. Образ Китая в России. Пекин: Издательство Народа, 2010); Чжан Исянь. Образ Китая в русской литературе конца XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022; Ли Гэнь. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2022; Забияко А.А., Сенина Е.В. Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе. М., 2025.

⁸ 刘亚丁. 龙影朦胧: 中国文化在俄罗斯. 北京: 北京大学出版社. 2018 年. 293 页. (Тень дракона: китайская культура в России. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018)

⁹ Помимо классических работ, например, трудов Н.И. Конрада, назовем здесь одну из недавних публикаций: Болдырева Е.М. «Мой далекий двойник где-то там, на другом берегу...»: российско-китайский литературный диалог. Ярославль: Издательство ЯГПУ, 2023.

турами¹⁰ как один из уровней литературной рецепции.

Сопоставляются национальные системы символов, в частности образы природы¹¹.

Наиболее разработанным направлением остается исследование переводческой рецепции китайской классики¹². Большое внимание уделяется творчеству конкретных переводчиков и переводу отдельных авторов: например, диссертации Би Юэ¹³ и Лю Чжицяна¹⁴ изучают, соответственно, переводы поэзии Ли Бо и манеру Л.Е. Черкасского как переводчика.

Значительное число исследований посвящено не переводу, а творческому, авторскому освоению китайской образности и художественных приемов в оригинальной русской литературе. В частности, в послед-

¹⁰ *Абраменко В.П., Лукьянов А.Е., Майоров В.М.* Конфуцианство и даосизм в мировоззрении Л.Н. Толстого. М.: ИДВ РАН, 2018.

¹¹ *Ван Вэньцянь.* Образы природы в русской и китайской поэзии первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008; *Ши Хан.* Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012, а также серия относительно недавних работ Е.М. Болдыревой и ее коллег, см. особ.: *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа ворона в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // *Верхневолжский филологический вестник*, 2023. № 1. С. 36–47; 2023. № 2. С. 8–17; *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа дракона в русской и китайской поэзии // *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: «Гуманитарные науки»*. 2025. № 3. С. 144–152; *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В. (ч. 2 при участии Т.Г. Кучиной)* Культурная символика образа фонаря в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // *Ярославский педагогический вестник*. 2023. № 4. С. 218–229; № 5. С. 245–255; *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа хризантемы в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // *Верхневолжский филологический вестник*, 2024. № 1. С. 20–34; № 4. С. 8–20.

¹² См., напр.: *Аннушкин В.И., Лань Хаофан.* Интерпретации образов китайской классической поэзии в переводах на русский язык (на материале стихов о разлуке) // *Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина*. 2023. № 3 (80). С. 101–109.

¹³ См.: *Би Юэ.* Проблемы освоения культуры китайского «золотого века»: поэзия Ли Бо и русские переводы: дис. ... канд. культурологии. М.: МГУ, 2009.

¹⁴ См.: *Лю Чжицян.* Своеобразие рецепции китайской поэзии первой трети XX века в переводах Л.Е. Черкасского: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017.

ние годы активно исследуется рецепция дальневосточной культуры в европейском модернизме, в том числе и в русской литературе (у Гумилева, Бальмонта и др.). Особое место в исследованиях русско-китайских связей занимает «китайский текст» русской эмиграции на Дальнем Востоке.

В последние годы все больше внимания уделяется тому, как отражается художественная картина мира, свойственная китайскому искусству, в русской литературе второй половины XX – первой четверти XXI века, например, как соотносится моделирование художественного пространства в современной поэзии с особенным представлением о пространстве в китайской культуре¹⁵.

Однако богатая и продолжающаяся история русско-китайского литературного взаимодействия, конечно, не изучена пока во всех деталях. Среди значимых лакун назовем, в частности, следующее. Как известно, многочисленные переводы с китайского, и прежде всего переводы современных литературных произведений, возникали во времена политического сближения молодой КНР и СССР, в конце 1940-х – 1950-е гг. Переводили прежде всего авторов, которые представлялись советским издателям идеологически близкими: писателей коммунистических убеждений, поддерживающих новую власть (Ай Цина, Лао Шэ, Вэнь Идо), в том числе политических деятелей (например, Го Можо). В наше время преимущественный интерес

¹⁵ См., напр.: *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.

как переводчиков, так и исследователей сосредоточен на других авторах и эпохах: древней классике, новейшей китайской литературе, а также на тех модернистах, которые ранее представлялись «декадентами» и «формалистами» и чьи произведения стали доступны русскому читателю в переводах лишь в 1970-е гг. Советские переводы китайских коммунистических авторов филологи вспоминают сравнительно редко: эти переводы оцениваются прежде всего как часть политической истории.

Между тем некоторые явления современной культуры свидетельствуют о возможной востребованности в России творчества хотя бы некоторых из названных выше авторов: так, в одном из столичных русских театров недавно с успехом прошла премьера спектакля по пьесе Лао Шэ¹⁶ (упомянем здесь также недавнюю публикацию нового свободного перевода из Ай Цина¹⁷).

Еще одна лакуна — оригинальное поэтическое творчество переводчиков. Собственные стихи писали по крайней мере трое из переводчиков, обращавшихся к названным выше китайским авторам: А.И. Гитович, Л.Е. Черкасский и Ю.А. Сорокин. Стихи были весьма разными, разным

¹⁶ В январе 2024 года в московском театре «Et Cetera» состоялась премьера спектакля «Чайная». «Ульяна Петрова, автор сценической версии рассказывает: “Очень сложный перевод у пьесы, но мы придумали вместе, как его переделать. Мы старались захватить все мелочи, которые были рассыпаны на огромное множество действующих лиц, и сосредоточить внимание на трех наших персонажах”». См.: *Веверис А.* Калягин смотрит на Восток. «Чайная» в театре Et Cetera. [Электронный ресурс]. URL: <https://et-cetera.ru/press/review/kalyagin-smotrit-na-vostok-chaynaya-v-teatre-et-cetera/?ysclid=mizs7gnvg1990802170> (дата обращения 09.12.2025).

¹⁷ Весть о рассвете: китайская поэзия конца XIX–начала XXI века: в вольных переводах и свободных переложениях Ю. Ключникова. М.: Беловодье, 2022.

было значение оригинальных стихов для авторов, разными оказываются и причины неизученности (или недостаточной изученности) этих стихов, — но в творчестве всех троих проявляется влияние китайской культурной традиции, что и становится предметом нашего внимания в последней главе работы.

А.И. Гитович, о поэзии которого с уважением отзывались поэты разных поколений от Ахматовой (называвшей его «поэтом высокой дисциплины стиха»¹⁸) до К. Кузьминского, упоминается почти исключительно как переводчик¹⁹ (исключение составляют прижизненные краткие рецензии на книги поэта, а также оценки его творчества в мемуарах современников). Недавняя попытка описать оригинальную поэзию Гитовича в контексте его увлечения китайской поэзией²⁰ допускает существенные уточнения.

Для Л.Е. Черкасского его собственные стихи были, видимо, занятием не столь значимым, как переводы (в отличие от Гитовича, напечатавшего несколько поэтических сборников): это поэзия «домашняя», стихи «на случай», обращения к друзьям, шутки, пародии и пр.; сам характер этих стихов предполагал их «непубличный» статус, и неслучайно автор считал возможным опубликовать их небольшим тиражом только в последние годы

¹⁸ Эти слова приводятся в единственной книге, посвященной Гитовичу и представляющей собой не столько анализ творчества, сколько подробно прописанную биографию: *Хренков Дм.* Александр Гитович. Л., 1969. С. 127.

¹⁹ См. характерный отзыв Г.В. Филиппова: «[В] русской поэзии Г. утвердился не энергичными стихами “на злобу дня”, а “современным прочтением” и воспроизведением мировой классики» (*Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Том 1. М., 2005. С. 491*).

²⁰ *Цзоу Синь.* Отражение китайской лирики в русской поэзии 1950-х – 2020-х гг. М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 2024 (глава 3, параграф 3.1).

жизни — в частности, включив в мемуары²¹. Посвятивший сравнительно недавнее большое исследование деятельности Черкасского как переводчика современный китайский русист Лю Чжицянь обращался и к этому эпизоду творческой деятельности своего героя²², но влияние китайской традиции на стихи в мемуарах Черкасского еще не стало предметом системного анализа.

Для лингвиста Ю.А. Сорокина, в отличие от Л.Е. Черкасского, собственное поэтическое творчество было, видимо (насколько об этом можно судить и по его «Маргиналиям», и по воспоминаниям друзей), не маргинальным, а важнейшим занятием; однако, начав писать стихи еще в 1960-х гг. (он был близок к группе «СМОГ»), печататься Сорокин начал только в постсоветское время (под псевдонимом «Глеб Арсеньев»)²³, и эта

²¹ См.: Дымова Л.Е., Черкасский Л.Е. Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине. Иерусалим, 1996; Черкасский Л.Е. Я рядом с корнем душу успокою: Монологи востоковеда. Иерусалим, 2001. До государственных библиотек в России эти издания не дошли, и только воспроизведения их в электронном виде в сети сделали стихи Черкасского доступными для нас.

²² В статьях Лю Чжицяня содержится подробный анализ структуры совместного сборника, основанной на принципе парного повествования, а также раскрытие конкретных поэтических источников заглавий глав мемуаров, представляющих собой цитаты из китайских стихотворений, как об этом прямо указывает сам Черкасский: Лю Чжицянь, Ван Фэн. «Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине»: о поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 335–343; Лю Чжицянь. О поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Синология в XXI в.: Материалы международной научной конференции. Вып. 2. Улан-Удэ, 2022. С. 255; 刘志强, 商博飞. 《愿与根菱连》一书中切尔卡斯基与中国诗人的隔空对话. 江苏科技大学学报(社会科学版). 2022. № 22(03): 49-55 (Лю Чжицянь, Шан Бофэй. Диалог через пространство между Черкасским и китайскими поэтами в книге «Я рядом с корнем душу успокою». Журнал Цзянсуского технологического университета (серия социальных наук), 2022, № 22 (03): С. 49–55).

²³ Стихи. М.: Глас, 1996; Маргиналии. М.: Глас, 2000; Стихи и маргиналии. Барнаул, М.: Изд-во Алтайск. ун-та, 2003; Стихи и маргиналии II (от случая к случаю). М.: Советский писатель, 2008.

В аннотации к одной из журнальных публикаций Сорокина он назван «самиз-

вынужденная задержка на три десятилетия, видимо, тяжело подействовала на литературное самочувствие и поведение автора: как и в случае со стихами Черкасского, верлибры Глеба Арсеньева издавались маленькими тиражами, распространялись, видимо, преимущественно среди друзей и являются библиографической редкостью. Хотя некоторые стихи Арсеньева-Сорокина печатались в постсоветских литературных журналах (например, в «Воздухе»), предметом сколько-нибудь развернутого анализа они, насколько нам известно, не становились никогда, — только цитировались среди текстов других поэтов, испытавших влияние японской и китайской поэзии²⁴.

Цель диссертационной работы состоит в выявлении особенностей русской рецепции китайской литературы XX века, а также того, как формальные и содержательные особенности китайской поэзии отразились в оригинальном творчестве переводчиков, обращавшихся к этой литературе: А.И. Гитовича, Л.Е. Черкасского и Ю.А. Сорокина. Для осуществления данной цели решаются следующие **задачи**:

выявление таких элементов исходного текста (обусловленных различиями языков и конкретной языковой ситуации, традиционной символики, культурной памяти), которые делают неизбежной их трансформацию

датчиком», но следов сколько-нибудь активной его деятельности такого рода нам пока обнаружить не удалось.

²⁴Орлицкий Ю. Цветы чужого сада // Арион, 1998, №2. С. 62–72. О полемической позиции Ю.А. Сорокина как переводчика, связанной с его опытом не только ученого синолога, но и поэта, см. в недавней диссертации: Цзоу Синь. Отражение китайской лирики... (глава 2, параграф 2.3).

в процессе рецепции;

обнаружение специфики разных типов рецепции литературных текстов XX века – от буквалистски точного воспроизведения до творческой трансформации;

определение специфики присутствия «китайского начала» (как на тематическом, так и на формальном уровне) в оригинальном поэтическом творчестве переводчиков и синологов, принадлежащих к разным поколениям и работавшим в разных творческих манерах.

Предметом исследования является художественная стратегия рецепции, интерпретации и творческого усвоения образов, форм и идей китайской литературы в литературе русской.

Анализируются процессы трансформации образов, жанровых особенностей и других черт поэтики китайских текстов в условиях их репрезентации в русскоязычной литературной и культурной среде, а также возникающее на стыке двух традиций обогащение авторской поэтики и формирование новой художественной образности.

Объектом исследования выступает интерпретативное творчество русских синологов и поэтов XX века — А.И. Гитовича, З.В. Казакевич, В.С. Колоколова, Л.Д. Позднеевой, А.П. Рогачева, В.Ф. Сорокина, Ю.А. Сорокина, Т.Н. Сорокиной, В.Т. Сухорукова, А.А. Тишкова, Н.Т. Федоренко, Г.А. Хатунцевского, Л.Е. Черкасского и Г.Б. Ярославцева — в отношении произведений Лу Синя, Лао Шэ, Го

Можо, Ай Цина и Вэнь Идо; а также оригинальное творчество А.И. Гитовича, Л.Е. Черкасского и Ю.А. Сорокина (Глеба Арсеньева).

Выбор произведений осуществлен нами так, чтобы показать особенности, отличающие рецепцию каждого из трех основных литературных родов (лирика, эпос, драма).

Что касается **хронологических рамок** исследования, то наше внимание было сосредоточено на рецепции китайской литературы XX века, рецепции, особенно активно осуществлявшейся во времена ранних дружественных политических контактов СССР и КНР и продолжавшейся в последующие десятилетия существования СССР, т.е. в 1940-е–1980-е гг. (при этом мы вынуждены иногда обращаться и к предыстории, например, упоминаем о первых русских переводах прозы Лу Сина, и к некоторым более поздним текстам, например, к отдельным стихотворениям Ю.А. Сорокина, написанным в 1990-х, но развивающим тенденции, сложившиеся в его творчестве еще в 1970-х гг.).

За исключением трех стихотворений Вэнь Идо, имеющих лишь один перевод, рассматриваемые произведения китайских авторов неоднократно переводились на русский язык, что позволяет сопоставить разновременные переводы, выявить индивидуальные стили переводчиков и особенности восприятия китайской литературы.

Материалом исследования выступает совокупность художественных текстов, в которых проявляется процесс рецепции китайской литературной

традиции на почве русской культуры XX века: русские художественные интерпретации произведений великих китайских писателей XX века – Лу Сяня, Вэнь Идо, Го Можо, Ай Цина, Лао Шэ, созданные А.И. Гитовичем, З.В. Казакевич, В.С. Колоколовым, Л.Д. Позднеевой, А.П. Рогачевым, В.Ф. Сорокиным, Ю.А. Сорокиным, Т.Н. Сорокиной, В.Т. Сухоруковым, А.А. Тишковым, Н.Т. Федоренко, Г.А. Хатунцевским, Л.Е. Черкасским, Г.Б. Ярославцевым.

Что касается оригинального творчества русских поэтов, то мы обращаемся к тем стихам А.И. Гитовича, которые демонстрируют эволюцию от ранних обращений к разнообразной восточной тематике – в сборниках «Мы входим в Пишпек» (1931), «От севера к югу» (1933), «Под звездами Азии» (1955) — к постепенному усвоению эстетических принципов китайской поэзии в его поздних сборниках «Зимние послания друзьям» (1965), «Избранное» (1978); к сборнику «Стихи о прекрасной даме и об одном господине» (1996) и мемуарной повести «Я рядом с корнем души успокою» (2001) Л.Е. Черкасского, где развернут корпус стихотворных произведений, насыщенных китайской образностью (в первую очередь вариациями форм «цзацзюй» и «люйши»); к тем стихам Ю.А. Сорокина (Глеба Арсеньева) из опубликованных в сборниках 1996 и 2008 гг., где присутствуют отсылки к китайскому искусству и получают художественное воплощение философские идеи буддизма и даосизма.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впер-

вые в рамках изучения русско-китайских литературных связей проводится анализ рецепции стиха китайских поэтов, отказывавшихся от традиционных форм, определяются трансформации и утраты, возникающие при передаче специфического синтеза *вэньяня* и *байхуа* в прозе Лу Синя, языковой специфики и песенно-повествовательного искусства в драматургии, впервые выявляется влияние китайской классической поэтической формы «люйши» на оригинальное лирическое творчество А.И. Гитовича и Л.Е. Черкаского, а также осмысление философских идей буддизма и даосизма в поэзии Ю.А. Сорокина.

Теоретическая и научно-практическая значимость исследования заключается в углублении понимания механизмов межкультурного влияния. Результаты могут быть использованы в рамках российской и китайской образовательных систем при преподавании курсов по русской литературе XX века, проведении семинаров по сравнительной поэтике.

Методологией исследования является комплексный подход к анализу художественного текста в контексте межкультурной коммуникации. В работе используются сравнительно-исторический, герменевтический, имагологический, культурно-семиотический подходы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Трансформация образов в процессе интерпретации (например, замена «ряски» на метафору жизненного пути, образа дикой яблони на образ лилии) является закономерной компенсацией культурно-семантических

различий, направленной на воссоздание смысла оригинала через устойчивые символические коды русской поэтической традиции.

2. Наиболее трудна для воспроизведения средствами русского языка ритмика китайского поэтического текста, как выдержанного в рамках традиции, так и новаторского: в первом случае русские версии чаще всего демонстрируют отказ от строгой формальной симметрии ради воспроизведения буквального содержания, во втором случае «вестернизирующий» подход заставляет приравнять новаторский стих с его уникальным и гибким ритмом к западному верлибру, что в русской версии приводит к существенному изменению общего облика поэтического текста.

3. Адаптация языковых особенностей (отсутствие грамматического числа, эллипсис, специфика числовых символов) и стилистико-жанровых элементов (синтез древнего и современного языков, народные театральные формы) ведет к неизбежной потере оригинальной многомерности текста, однако одновременно создает условия для творческого переосмысления опыта другой культуры.

4. Поэтическая практика поэтов-переводчиков, таких, как А.И. Гитович, Л.Е. Черкасский и Ю.А. Сорокин (Глеб Арсеньев), демонстрирует переход от функции посредника к роли активного созидателя межкультурного диалога, где усвоение форм и образной системы восточной литературы («люйши», «цзацзюй», философские идеи) приводит к их переосмыслению и органичному включению в русский поэтический дис-

курс, обогащая его.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается системным подходом к анализу большого объема текстов, использованием научных методов, применяемых при изучении теории и истории литературы.

Работа **прошла апробацию** на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова при предзащите диссертации. По теме диссертации были сделаны следующие доклады на конференциях:

1) «Патриотические стихи Ай Цина в русских переводах» — Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2021», Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 16 апреля 2021 г.;

2) «Русский перевод стихотворения “Мертвая вода” Вэнь Идо в контексте теории “Трех красот”» — X Международная научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 3 декабря 2021 г.;

3) «Две прощальные элегии Вэнь Идо в русском переводе: сопоставительный анализ» — Международная научно-практическая конференция молодых ученых «Язык и перевод в контексте межкультурной коммуникации: актуальные вопросы и современные

аспекты», Ростов-на-Дону, Южный федеральный университет, 22 апреля 2022 г.,

4) «Рассказ Лу Синя «Почтенный учитель Гао» в двух русских переводах: сопоставительный анализ» — XI Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 2 декабря 2022 г.;

5) «Легенда о Гань Цзяне в редакции Лу Синя и в русских переводах: текстологические дилеммы и альтернативы» — III Международная научно-практическая конференция магистрантов, аспирантов и молодых ученых «Язык и перевод в контексте межкультурной коммуникации: актуальные вопросы и современные аспекты», Ростов-на-Дону, Южный федеральный университет, 21 апреля 2023 г.

Основные положения диссертационной работы отражены в публикациях в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

1) *Хуаньюй Ч.* Русские переводы стихотворений Ай Цина // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2022. Том 32. № 2. С. 350–354. Импакт-фактор — 0,202 (РИНЦ). Объём — 0,36 а.л. EDN: RYUEUM.

2) *Хуаньюй Ч.* Две прощальные элегии Вэнь Идо в русском переводе: сопоставительный анализ // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 11. С. 193–197. Импакт-фактор — 0,105 (РИНЦ). Объем — 0,43 а.л. EDN: QRJUTB.

3) *Хуаньюй Ч.* Русский перевод стихотворения «Мертвая вода» Вэнь Идо в контексте теории «Трех красот» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2023. № 1. С. 66–69. Импакт-фактор — 0,208 (РИНЦ). Объем — 0,33 а.л. EDN: MXHBUF.

4) *Хуаньюй Ч.* Особенности художественной конвертации: рассказ Лу Синя «Меч» в русских переводах // Мир науки, культуры, образования. 2023. № 3 (100). С. 423–426. Импакт-фактор — 0,575 (РИНЦ). Объем — 0,65 а.л. EDN: LZZGDK.

5) *Хуаньюй Ч.* Рецепция китайской поэтической традиции в творчестве Леонида Черкасского: культурная трансляция как путь к поэтическому синтезу // Litera. 2025. № 9. С. 222-231. Импакт-фактор — 0,298 (РИНЦ). Объем — 0,68 а.л. EDN: RHYDDN.

Публикации в других изданиях:

6) *Хуаньюй Ч.* Легенда о Гань Цзяне в редакции Лу Синя и в русских переводах: текстологические дилеммы и альтернативы // Бюллетень гуманитарных исследований в междисциплинарном научном пространстве. Серия 1 (3). Ростов-на-Дону: Изд-во МИД «ЕвроМедиа», 2023. С. 161–164.

Объём — 0,38 а.л. EDN: FEEGFZ.

7) *Хуаньюй Ч.* Рассказ Лу Синя «Почтенный учитель Гао» в двух русских переводах: сопоставительный анализ // LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы: материалы XI Международной конференции молодых ученых. Вып. 17. Ч. 1. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. С. 105–113. Объём — 0,4 а.л. EDN: FQNTBX.

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, включающей 210 позиций. Общий объем диссертационной работы составил 308 страниц.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Звучание и образность лирики Ай Цина и Вэнь Идо в интерпретации русских поэтов

1.1. Пределы русской рецепции китайской поэзии

Теоретическое осмысление рецепции китайской поэзии в России предполагает анализ фундаментальной проблемы ее переводимости. По причине особенностей метра, ритма, жанровой структуры китайская поэзия всегда была трудна для перевода и во всех своих аспектах даже практически непереводаема. Русские переводчики интерпретируют китайскую поэзию, эстетически оценивая ее по критериям, применяемым к русской поэзии.

При переводе на иностранный язык особые значения многих слов могут ослабнуть или вовсе исчезнуть. Существует множество причин, препятствующих точному переводу поэтического произведения, в том числе таких, как особенности языка, социальная среда, историческое прошлое, культурный генезис, национальные обычаи и т. д.

Однако, хотя китайская классическая поэзия не переводима буквально, талантливые переводчики могут находить органичную для восприятия русскую форму, что отвечает благородным целям культурного обмена.

Переводимость или непереводаемость китайских стихотворений – это две стороны одного вопроса. По крайней мере, некоторые особенности этих стихов переводимы. По мнению одного из крупнейших современных

поэтов, Чжэн Чжэндуо, который является также выдающимся переводчиком, «не только идеи оригинала могут быть переданы в переводе, художественная красота оригинала также может быть выражена в нем, хотя степень выразительности будет варьироваться у разных переводчиков. Это не просто идеал, это было доказано достижениями многих переводчиков на собственном опыте»²⁵.

Проблему «непереводимости» китайской поэзии можно разделить на несколько аспектов.

Китайский и русский языки принадлежат к двум разным языковым семьям и имеют большие различия, что затрудняет поиск эквивалентов на другом языке, особенно при переводе лирики с ее особым предметом и высокой степенью эмоциональности.

Современный российский китаист отмечает, что в классическом иероглифическом письме *вэньянь* «слово, как правило, равно одному слогу и записанное одним иероглифом, отличается принципиальной аморфностью, ничем не связано ни в своем начале, ни в конце, не имеет ни приставок, ни окончаний и может стоять где угодно, в какой угодно комбинации, обретая более или менее определенные грамматические свойства в зависимости от своего положения в контексте. Вследствие такой грамматической свободы отдельная строка и стихотворение в целом по сей

²⁵ 秦岚.陈福康:《中国译学理论史稿》(修订本).华西语文学刊, 2009 (2000):222. (*Цинь Лань, Чэнь Фукан*. История теории перевода в Китае (пересмотренная версия) // Журнал западнокитайской филологии. 2009. С. 222.)

день остаются предметом разнообразных, часто противоречивых интерпретаций...»²⁶.

Различие структурных принципов языков связано с различиями картин мира и характера мышления. Западное мышление очень часто дискретно, традиционное китайское – интегрирующее. Эта разность хорошо иллюстрируется отношением к символу Единицы. Для китайцев «изначальна Единица, которая дает начало порядковому ряду чисел, когда одно вытекает из другого – линейному мышлению. Вертикальная же единица выполняет функцию разделения, разводит мир на две половины: правую – левую, субъект – объект, давая возможность властвовать над объектом. Арабская, тем более римская Единица тянется кверху, как и Огонь, или фаустовская душа. (Кстати, если арабские цифры еще имеют тенденцию к округлости, то римские категорически прямолинейны, рассекают пространство – “Разделяй и Властвуй!”.) Китайская же единица горизонтальна / – /, как и дао-вода, устремлена вниз или вширь, разливается. Горизонтальная Единица в принципе не может рассекать, ее функция соединительная – не дать распасться Единому. “Мой Путь одним пронизан”, – говорит Конфуций. Таков Путь и каждого мудреца: соединять разрозненное невежеством»²⁷.

Историческое сознание в Китае базируется на традиции. «Не логика

²⁶ *Смирнов И.С.* Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях. М.: РГГУ, 2014. С. 69.

²⁷ *Григорьева Т.П.* Дао и логос (встреча культур). М.: Наука, 1992. С. 364–365.

в аристотелевском смысле, не диалектика (диалоги) служили способом доказательств, а ссылка на прецедент: такая-то почитаемая персона в таком-то случае поступила так-то, и данный поступок имел силу закона»²⁸. Прошлое и настоящее не противопоставлялись: “Раз это было, значит, это есть”»²⁹. В классический период своей культуры китайцы «перестают смотреть на природу как на необъятный, непостижимый и враждебный им мир господства чудовищных и непонятных сил, а начинают представлять ее как нечто гармонично и правильно устроенное»³⁰. В отличие же от них для европейцев природа может быть как добра, так и враждебна.

Различные образы мира отражаются в том, как лексика разных языков описывает мир, в традиционной символике и поэтической образности. В качестве примера вспомним символику образа дракона: в европейском сознании он всегда страшен, это воплощение зла. В китайском сознании дракон – символ воды, без которой невозможна жизнь. Это всегда положительный образ.

Многие лексические единицы, имея фиксированные значения, в то же время располагают своими коннотациями и вызывают определенные ассоциации. Эти слова необязательно порождают одну и ту же ассоциацию у людей, принадлежащих к разным национальным культурам. Китайская стихотворная речь пронизана иносказаниями, поэтому в ней «поэтическое

²⁸ Там же. С. 67.

²⁹ Там же.

³⁰ Янина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Наука, 1984. С. 169–170.

слово <...> нуждалось в толковании, более того, – “прямое” слово попросту не воспринималось как “поэтическое”»³¹. Здесь определяющую роль тоже играл прецедент. Поэтам новых поколений «все полагалось облекать в чужие, когда-то выговоренные слова, устоявшиеся темы, которые служили скорее внешними признаками потаенных сюжетов. Таков был универсальный принцип всей китайской культуры, требовавший скрывать и таить подлинные смыслы, извлечь которые могли только знатоки, владеющие полным словарем знаков и символов. Разумеется, профан – а таковым, по определению, был всякий инокультурный читатель – видел и прочитывал внешнее поверхностное содержание текста и им впечатлялся, напрямую понимал поэтическое высказывание и по нему оценивал всю китайскую поэзию»³².

Теперь толкования, даже переводы классической поэзии на современный китайский язык, справедливо замечает тот же исследователь, необходимы и нынешним китайцам³³. Некогда чтение любого стихотворения «сопровождалось его пониманием во всем многообразии ассоциаций, цитат, намеков и т. п. Покуда это было возможно, классическая поэзия существовала, а когда обилие и сложность внутрипоэтических связей превысили некий пороговый уровень стандартной образованности – она умерла...»³⁴

³¹ Смирнов И.С. Китайская поэзия... С. 39.

³² Там же. С. 56.

³³ Там же. С. 72.

³⁴ Там же. С. 68.

Еще один аспект — аллюзии. Китайская поэзия тяготеет к лаконичности, большинство стихотворных текстов невелико по объему. Для выражения богатых, тонких и сложных эмоций поэты часто обращаются к аллюзиям, связанным с давними культурно-историческими традициями. Иностранные читатели мало сведущи в этом. Если при переводе отказаться от воспроизведения аллюзий, то художественный эффект будет утрачен.

Важен и вопрос о просодии. Можно считать европейское понятие просодии эквивалентом китайского «юньлюй»³⁵. Китайские стихи, как классические, так и современные, имеют фиксированный паттерн звучания, придающий им красоту, однако из-за фонетической разницы между китайским и иными языками это не только трудно, но даже невозможно передать. Русские переводчики стараются хотя бы отчасти компенсировать неизбежные потери за счет музыкальности русских рифм, однако просодические элементы китайского стиха (тон, интонации, паузы, чередование ударных и безударных слогов) при этом не передаются.

Еще один аспект – стилистические средства. Чтобы избежать линейности повествования и описания, поэты традиционно прибегают к разнообразным художественным приемам, повышающим выразительность и эстетическую насыщенность стихотворений. В частности, широкое

³⁵ Под «юньлюй» (韵律) понимается совокупность звуковых средств поэтической выразительности: сочетание высоких и низких, сильных и слабых, долгих и кратких звуков, равномерные паузы или остановки, повторение одинаковых тембров в определенных позициях, а также созвучие одинаковых рифм и тонов в конце строк или предложений. См.: 简明国学常识辞典. 章人英, 夏乃儒主编. 上海辞书出版社. 2014 (Краткий словарь основ традиционной китайской культуры / Под ред. Чжан Жэньина и Ся Найжу. Шанхай: Издательство «Шанхай цышу», 2014. С. 254).

применение находят символика и игра с графической структурой иероглифов, когда значение раскрывается через компоненты иероглифов и фонетические ассоциации.

Символика ярко проявляется, например, в цветowych эпитетах. Так, «эпитет “белый” с древности прочно ассоциировался с Западом (отсюда смысловые оттенки заката), осенью, тщетой жизни и т. п. Не случайно “белой росой” называется один из 24 сезонов года, длящийся с 7–8 по 23–24 сентября, когда в природе проявляются первые признаки осеннего увядания»³⁶.

Что касается графических приемов, характерным примером служит иероглиф 囍, образующийся повторением иероглифа 喜 (радость). Буквально он переводится как «двойная радость», «двойное счастье» и традиционно используется в свадебном контексте. Такая графическая композиция не только имеет семантическое значение, но и усиливает эмоциональное воздействие. Подобные приемы основаны на глубокой взаимосвязи между формой, звучанием и значением иероглифов, что делает их особенно трудными для перевода.

Кроме того, в поэзии широко применяются такие фигуры, как шуангуань (双关) и дуйоу (对偶). «Шуангуань – это намеренное использование фонетических или семантических условий в определенном контексте, чтобы придать слову или предложению двойное значение: речь ведется об од-

³⁶ Смирнов И.С. Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях. С. 62.

ном, но подразумевается другое»³⁷. Эта двойственность реализуется в двух основных формах: фонетической и семантической. Фонетический шуангуань опирается на омофонию – совпадение звучания при различии написания и значения. Классические примеры – омофонические пары «груша» (梨) и «расставание» (离), а также «ива» (柳) и «удерживать, просить остаться» (留). Семантический шуангуань основан не на звуке, а на многозначности слова или его аллюзивной перегруженности. Яркий пример – строка из классического романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме»: «将那三春看破» (дословный перевод: «Прозрела сквозь три весны»). Поверхностно «три весны» означает трехмесячный весенний период. Однако в контексте романа это отсылка к трем сестрам, чьи имена содержат иероглиф «春» («весна»). «Прозреть сквозь три весны» значит осознать трагическую предопределенность их судеб.

В русской литературе ближайшим аналогом китайскому шуангуаню выступает паронимия — явление, активно развившееся в поэзии XX века и получившее особое распространение с поэтическим дебютом В. Хлебникова в 1908 году, «с именем которого в русской поэзии связано интенсивное распространение особого типа анаграмматических построений — различных способов паронимической аттракции»³⁸.

В.П. Григорьев определял паронимию как «систему парадигматиче-

³⁷ 语言学名词. 语言学名词审定委员会. 北京: 商务印书馆, 2011. 140 页 (Лингвистическая терминология. Всекитайский комитет по утверждению лингвистических терминов. Пекин: Коммерческое издательство, 2011. С.140).

³⁸ Григорьев В.П. Паронимический “взрыв” в русской поэзии XX в. его последствия для поэтического языка и его теории // Поэтика слова. М., 1979. С. 251.

ских отношений между сходными в плане выражения разнокорневыми словами (не связанными в синхронии ПЯ признаками явной деривационной близости), реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности»³⁹. Именно такое сближение созвучных, но семантически разнородных лексем и порождает эффекты смысловой интерференции, которые Григорьев иллюстрирует, в частности, на материале поэзии Хлебникова, Маяковского и Н. Тихонова.

Так, у Тихонова проявляется целенаправленный «поиск паронимии»: «трущобам, требующим слова», «(спят) воры и вороны», «(среди) лома молний» и даже «мечты рассол в кастрюлях сна» — примеры, демонстрирующие стремление поэта создавать неожиданные семантические сцепления через фонетическое сходство⁴⁰. Особенно показательны различия подходов у Хлебникова и Маяковского: если у «учителя» паронимия носит «очень серьёзный, “мировоззренческий” характер», то у «ученика» она развивается «почти до предела» в «шутливых, каламбурных, иронических и сатирических, а также контрастных функциях» — как в заглавии «Схема смеха», «митрополиты — метрополитен» («Две Москвы», 1926) или словосочетании «(чтоб...) не сквернили скверы» (1919)⁴¹.

³⁹ Там же. С. 264.

⁴⁰ Там же. С. 265.

⁴¹ Там же. С. 274.

Как отмечает Григорьев, «каждый язык обладает своим, присущим только ему фондом паронимов», вследствие чего «в обычной практике перевода <...> возникают — почти всякий раз — серьезные и часто не преодолимые прямым путем трудности»⁴².

Дуйоу — «расположение двух фраз или предложений одинаковой длины, с одинаковой структурой и семантически связанных или противопоставленных по смыслу, в строгой симметрии»⁴³. Каждый иероглиф в одной строке находит свое зеркальное соответствие в другой — по части речи, образу и ритму, как в знаменитых строках Ли Бо: «举头望明月, 低头思故乡», в которых наблюдается идеальное совпадение глагольных жестов («поднять»/«опустить»), объектов созерцания («луна»/«родина») и даже внутреннего движения души, — совпадение, заключенное в пять иероглифов каждой строки.

В русской литературе ближайшими аналогами считаются антитеза, как в заглавии романа Л.Н. Толстого «Война и мир», и параллелизм, выражающийся в одинаковом синтаксическом построении, как в стихотворении М.И. Цветаевой: «В лоб целовать — заботу стереть. / В лоб целую. / В глаза целовать — бессонницу снять. / В глаза целую». Однако ни антитеза, ни параллелизм не достигают той структурной и фонетической целостности, что присуща дуйоу: русские конструкции опираются на гибкую синтаксическую повторяемость, тогда как дуйоу обладает также тональным

⁴² Там же. С. 283.

⁴³ Лингвистическая терминология. С. 135.

параллелизмом и визуальной компактностью. При переводе дуйоу на русский язык — даже в такой художественно точной версии А.И. Гитовича: «Я голову поднимаю — гляжу на луну в окошко, / Я голову опускаю — и родину вспоминаю» — неизбежно возникает растяжение фразы, добавление местоимений, союзов и глагольных окончаний. Таким образом, эти риторические фигуры в китайской литературе создают ритмическую и смысловую симметрию, недоступную для точного воспроизведения на языках с иной грамматической структурой.

1.2. Рецепция и трансформация поэтических образов Ай Цина в русской литературной традиции: индивидуальные стратегии интерпретации

Ай Цин (1910–1996) – один из центральных поэтов китайской «новой поэзии», возникшей в ходе движения «новой литературы», инициированного в 1917 году Ху Ши и другими деятелями «Нового культурного движения». В отличие от классической поэзии, основывавшейся на литературном языке *вэньянь* и строгих формальных канонах (таких как пяти- и семисложный стих танской эпохи), «новая поэзия» сделала ставку на живую разговорную речь (*байхуа*) и обращение к актуальным историческим и социальным проблемам – прежде всего к судьбе крестьянства и национальному кризису. Многие новаторы, включая Ай Цина, переосмысливали классические образы (например, «землю», «солнце», «путь»), вкладывая в них новое, исторически конкретное содержание.

Знакомство с западной литературой началось у Ай Цина еще в Китае. Он свидетельствовал: «Мое литературное образование почти целиком основывалось на новой китайской литературе, возникшей после “Движения

4 мая”, а также на литературе иностранной»⁴⁴, — а затем углубилось во время трехлетнего пребывания во Франции (1929–1932), где он «прочитал множество философских и литературных книг» и «полностью воспринял влияние художественных течений XX века»⁴⁵. Среди западных поэтов Ай Цин особенно выделял Уитмена, бельгийца Верхарна, французов — Рембо и Бодлера, а также русских поэтов — Маяковского, Блока и Есенина, признавая: «Мне нравилась наивность Рембо и Есенина <...> особенно у последнего — любовь к земле, свойственная крестьянину»⁴⁶. В 1931 г. в Париже Ай Цин приобрел немало поэтических сборников, «среди которых были французские переводы стихотворений А. Пушкина, “Двенадцати” А. Блока, “Облака в штанах” Маяковского, “Исповеди хулигана” Есенина. По этим книгам он не только совершенствовал свой французский, но и познакомился со спецификой русской поэзии»⁴⁷. Он не только читал, но и переводил: «В 1930-е годы, находясь в тюрьме и пользуясь словарем, Ай Цин перевел девять стихотворений Верхарна, которые были собраны в сборник под названием “Поле и город”»⁴⁸. Современные китайские исследователи утверждают, что свойственное Ай Цину восприятие западного символизма было избирательным: «он усвоил те художественные приемы символистов, которые усиливали поэтическую выразительность, но отверг

⁴⁴ 崔盈华. 浑然天成的“契合”——论艾青诗歌与西方文艺思潮的渊源关系. 西安外国语大学学报. 2007. (02):37. (Цуй Инхуа. Безыскусственная «гармония»: о связи поэзии Ай Цина с течениями западной художественной мысли // Вестник Сианьского университета иностранных языков. 2007. № 2. С. 37.)

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ У Дандань. Есенин и китайский поэт Ай Цин // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате: сборник научных трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.; Рязань; Константиново: [б. и.], 2012. С. 261.

⁴⁸ 陈卫. 开辟诗的原野——论艾青的译诗与创造. 长沙理工大学学报(社会科学版). 2013. 28(05):33. (Чэнь Вэй. Открытие поэтической целины: о переводческой и творческой деятельности Ай Цина // Вестник Чаншаского университета науки и техники (Общественные науки). 2013. № 28(05). С. 33.)

и трансформировал их мистические и неясные черты»⁴⁹.

Синтез западной поэтической выразительности и национальной тематики позволил Ай Цину создать уникальный художественный стиль. Его поэзия, особенно в 1930–1940-е годы, сочетает экспрессивную образность, заимствованную из западной поэзии, с глубокой привязанностью к судьбе китайской деревни. Именно эта способность соединять мировую поэтическую современность с национальным историческим опытом обусловила огромное влияние его творчества на целое поколение китайских поэтов.

На русский язык Ай Цина начали переводить уже в 1940-е годы, и по объему русских переводов, как и по количеству литературно-критических и научных работ, посвященных ему, он лидирует среди китайских поэтов XX века.

Первая публикация стихов Ай Цина по-русски — перевод поэмы «К солнцу», выполненный «чураевцем» Николаем Федоровичем Светловым (Свиньиным) (1909–1970е?)⁵⁰ и напечатанный в Шанхае в 1946 г. В предисловии «От переводчика» особое внимание Светлов уделяет симпатии Ай Цина к Советскому Союзу, о котором тот «отзывается с восторгом»⁵¹, а также его эстетическому сближению с советской литературой: утверждалось, что Ай Цин «борется» с влиянием западноевропейских символистов и ставит своей целью «стать певцом народных чаяний»⁵².

Поэма «К солнцу» была написана Ай Цином в 1938 г. и в принятой сегодня редакции состоит из девяти глав. В переводе Н. Светлова она насчитывает десять глав: помимо общепринятых девяти, в нем присутству-

⁴⁹ Цуй Инхуа. С. 39.

⁵⁰ «Светлов Н.» [Электронный ресурс]. URL: https://chinese-poetry.ru/translators.php?action=show&record_id=141 (дата обращения 1.10.2022).

⁵¹ Осенью 1950 года Ай Цин в составе делегации ЦК КПК посетил Советский Союз. За четыре месяца он написал цикл стихотворений, позднее изданный как сборник «Рубиновые звезды» (1953), в который вошли стихотворения, посвященные его впечатлениям от поездки, а также воспеванию международного движения за мир.

⁵² Светлов Ник. От переводчика // Ай Цин. К солнцу / Пер. с кит. Ник. Светлова. Шанхай: Эпоха, 1946. С. 3.

ет восьмая глава «Массы», отсутствующая в современных китайских изданиях. При этом эпиграф из Верхарна в этой главе снабжен пометкой «перевод с китайского», что указывает на существование китайского оригинала данного фрагмента и исключает его самостоятельное сочинение переводчиком. В то же время в издании 1989 г. «Слово солнца: избранные стихотворения» перевод Г. Ярославцева — «К Солнцу. Главы из поэмы» — не только опускает главу «Массы», но и не включает седьмую главу принятого сегодня текста — «Под солнцем».

В главе «Массы» поэт воспевае народныe толпы как силу исторического пробуждения: они выходят из тьмы и тесноты, несут знамена и лозунги, выражают общие надежды и волю к победе. Лирический герой, вдохновленный этим зрелищем, теряет индивидуальную волю перед мощью коллективного чувства и сам вливается в толпу. Эта глава с эпиграфом из Верхарна присутствует только в первом публичном издании поэмы — в журнале «Июль» от 16 мая 1938 г., где поэма была напечатана в десяти главах. Начиная с отдельного издания в Гонконге в 1940 г. она была удалена во всех последующих изданиях.

Перевод Н. Светлова отличается высокой точностью передачи художественных образов и эмоционального тона оригинала, а также тщательным воспроизведением поэтической формы (включая отступы и разбивку строк).

В 1952 г. вышла книга выполненных А.И. Гитовичем переводов из Ай Цина: сюда были включены двенадцать стихотворений из книги «Север» (1937–1940), поэма «Он умер, сражаясь...» (1939), восемь стихотворений из книги «Весть о рассвете» (1940–1942) и три из сборника «Радостный клич» (1949–1950).

Ай Цина переводил также знаменитый китаевед Леонид Евсеевич Черкасский (1925–2003). В сборник «Пятая стража: Китайская лирика 30–40-х годов» (1975) вошли пятнадцать стихотворений Ай

Цина, восемь из которых — «Солнце» (1937), «Весна» (1937), «Улыбка» (1937), «Ручная тачка» (1938), «Улица» (1939), «Выступление в поход» (1939), «Мосты» (1939) и «Ноша» (1940) — были впервые представлены русскому читателю. Сборник «Трудны сычуаньские тропы: из китайской поэзии 50-х и 80-х годов», вышедший в Москве в 1987 г., содержит произведения 53 китайских поэтов, в том числе шесть стихотворений, написанных Ай Цином в 1950-х гг., и пять стихотворений, написанных в конце 1970-х — начале 1980-х гг. В 1989 г. в Москве вышел сборник стихов Ай Цина «Слово солнца», составленный Черкасским. Он содержит 121 стихотворение, переведенное Черкасским совместно с пятью другими переводчиками — синологом Ильей Сергеевичем Смирновым, поэтом и синологом Игорем Сергеевичем Голубевым (1930–2000), синологом Геннадием Борисовичем Ярославцевым (1930–2004), дипломатом и синологом Михаилом Ивановичем Басмановым (1918–2006) и А.И. Гитовичем; 66 стихотворений в этом сборнике переведены Черкасским.

В диссертации Лю Чжицяна прослеживается эволюция научной и переводческой деятельности Черкасского, охватывающая четыре этапа (1954–1963, 1964–1972, 1973–1985 и 1985–2003 гг.) — от раннего увлечения классической поэзией эпох Троецарствия, Тан и Сун через компаративистский анализ и обращение к поэзии движения «4 мая», а затем к систематической работе с китайской лирикой 1930–1940-х годов и теоретическому осмыслению межъязыковой репрезентации. Особое внимание Лю Чжицян уделяет творческой рецепции китайской поэзии первой трети XX века — стихотворений Сюй Чжимо, Дай Ваншу, Се Бинсинь, Лю Баньнуна и других поэтов. Подчеркивается, что Черкасский стремился максимально сохранить строфическую структуру, рифмовку и национально-культурный колорит оригиналов. Вместе с тем отмечаются неизбежные отклонения, обусловленные прежде всего невозможностью точной передачи китайской просодии и необходимостью лексической адаптации к нор-

мам русской поэтической традиции. В анализе сохранения национального колорита Лю Чжицян в качестве иллюстрации приводит перевод стихотворения Ай Цина «Перо», в котором Черкасский сознательно усиливает китайскую специфику, передавая термин «Ганьбу» транслитерацией, а не его функциональным эквивалентом — «партийный (государственный) кадровый работник».

Отдельную линию в русской рецепции Ай Цина представляет перевод Юрия Александровича Сорокина (1936–2009), лингвиста и Оригинального поэта, верлибриста, склонного к формальным экспериментам (подробнее о его творчестве см. ниже, в отдельном параграфе главы 4). Сборник «Избранной лирики» Ай Цина в его переводе вышел в 1981 г. и содержит тридцать одно стихотворение поэта. Подход Сорокина вызвал критику со стороны Л.З. Эйдлина, который, признавая стремление переводчика к «наивозможной близости к оригиналу» («это похвально: наверное, так и нужно переводить крупных поэтов»), резко осуждал обилие составных определений, утверждая, что «в этой нарочитой вычурности нет места высокой простоте Ай Цина»⁵³. В ответ Сорокин возразил, что Эйдлин, сомневаясь, что эти прилагательные «соответствуют словарю Ай Цина», упускал главное: «разговор идет о тексте перевода, который ориентирован на русскую лингвистическую среду»⁵⁴. Он заявил: «Я смею утверждать, что мой перевод стихов Ай Цина — поэтичен», оставив окончательное суждение за читателями⁵⁵.

Выходя за хронологические рамки основного материала нашего исследования, заметим, что творчество Ай Цина продолжает привлекать внимание русских поэтов и в постсоветское время: исключительно идеологи-

⁵³ Эйдлин Л.З. Поэзия Ай Цина и ее перевод // Иностранная литература. 1983. № 2. С. 188.

⁵⁴ 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.: Институт языкознания РАН, 2009. С. 113.

⁵⁵ Там же. С. 123.

ческими причинами привлекательность его поэзии, следовательно, не объясняется.

Так, в вышедшей в 2018 г. книге «Поднебесная хризантема: 30 веков китайской поэзии: вольные переводы, свободные переложения, стихи по мотивам» Юрий Ключников представил новые переводы девяти стихотворений Ай Цина: «Два дерева», «Венера», «Весть о рассвете», «Солнце», «Разговор с углем», «Восход Солнца», «Женщина чинит одежду», «Снег» и «Ода Свету (Отрывок из поэмы)». Они были впоследствии включены в вышедшую в 2022 г. антологию «Весть о рассвете: китайская поэзия конца XIX — начала XXI века: в вольных переводах и свободных переложениях Ю. Ключникова».

Юрий Ключников, не владея китайским языком, основывал свою работу на тщательном изучении существующих переводов китайской поэзии — от буквальных подстрочников до поэтических и прозаических версий, выполненных ведущими российскими синологами. Он стремился «мысленно погружаться в текст и историко-культурный контекст эпохи», а также слушал, как китайские артисты исполняют эти стихи⁵⁶. По его собственному признанию, он стремился создавать переводы, в которых «китайская поэзия звучала по-русски». Особенно важным средством такой «русификации» он считал рифму⁵⁷.

Применительно к поэзии XX века, в том числе к стихам Ай Цина, Ключников сознательно избрал подход творческой интерпретации: «Я позволил себе большую степень свободы. Поэтому стихи китайских поэтов в этих разделах правильнее называть не вольными переводами, а подражаниями, свободными переложениями и стихами по мотивам»⁵⁸.

⁵⁶ Ключников Ю.М. Тысячелетия поэзии Китая. Предисловие автора // Поднебесная хризантема: 30 веков китайской поэзии: вольные переводы, свободные переложения, стихи по мотивам. М.: Беловодье, 2018. С. 18.

⁵⁷ Там же. С. 17.

⁵⁸ Там же. С. 22.

В качестве примера упомянем переложение стихотворения Ай Цина «Деревья», выполненное Ю. Ключниковым под названием «Два дерева»: «Два дерева в горах стоят / В нарядах пышных и зелёных. / Они — родня, на первый взгляд. / Хотя растут на разных склонах. / Что их объединяет? Корни, / Которые в земле сплелись? / А может быть, они покорны / Корням, что в небе родились»⁵⁹. В отличие от переводов А. Гитовича, Л. Черкасского и Ю. Сорокина, которые будут приведены и проанализированы далее, версия Ключникова представляет собой, по его собственному определению, свободное переложение, или «стихи по мотивам». Формально стихотворение построено на перекрестной рифмовке, что соответствует заявленной установке на «русификацию» китайской поэзии посредством рифмы, при том, что в оригинале Ай Цина рифма отсутствует: «Главная задача мне виделась в том, чтобы китайская поэзия в переводе звучала по-русски. Рифма — один из главных способов ее русификации. <...> без рифмы, без созвучия — этих великолепных опор, создающих тело стиха, ни один ритмизованный текст не будет восприниматься русским читателем как стихотворение»⁶⁰.

На русском языке существуют две монографии, посвященные жизни и творчеству Ай Цина: «Ай Цин. Критико-биографический очерк» В.В. Петрова (1954) является самым ранним русским трактатом по Ай-Цину. Автор рассматривает жизнь и творчество Ай Цина в разные периоды, в том числе мировоззрение поэта, эстетическое воззрение и творческие особенности.

Книга Черкасского «Ай Цин – поданный солнца» (1993) представляет собой систематический обзор 50-летнего литературного пути Ай Цина и основана на анализе стихотворений, литературно-критических статей поэта, выступлений, интервью и писем. Описывается также рецепция поэзии

⁵⁹ Там же. С. 500.

⁶⁰ Там же. С. 17.

Ай Цина, историко-литературный контекст: цитируются посвященные Ай Цину суждения известных ученых, отклики молодых поэтов и простых читателей, газеты и журналы 1930-х–1980-х годов.

Одним из наиболее известных у Ай Цина является стихотворение «Я люблю эту землю» (1938), входящее в школьные хрестоматии. Три перевода этого стихотворения, выполненные Гитовичем, Черкасским и Сорокиным, уже подробно сопоставлялись⁶¹, поэтому мы ограничимся обсуждением одного аспекта, который до сих пор, думается, интерпретировался не вполне точно.

Транскрипция оригинала ⁶²	Дословный перевод
Цзя жу во ши и чжи няо, Во е ин гай юн сы я дэ хоу лун гэ чан: Чжэ бэй бао фэн юй со да цзи чжэ дэ ту ди, Чжэ юн юань сюн юн чжэ во мэн дэ бэй фэн дэ хэ лю, Чжэ у чжи си дэ чуй гуа чжэ дэ цзи ну дэ фэн, Хэ на лай цзи линь цзянь дэ у би вэн жоу дэ ли мин... — жань хоу во сы лэ, Лянь юй мао е фу лань цзай ту ди ли мянь. Вэй шэнь мо во дэ янь ли чан хань лэй	Если бы я был птицей, я бы тоже пел охрипшим голосом: Об этой земле, пострадавшей от бури, Об этой реке, вечно бурной от нашего горя, Об этих сердитых ветрах, непрерывно дующих, И о рассвете, бесконечно нежном из леса... – Потом бы я умер, Даже перья сгнили бы в земле. Почему мои глаза всегда полны слез? Потому что я так глубоко люблю эту зем-

⁶¹ См.: Зыкова Г.В., Цзоу Синь. Три русских перевода одного стихотворения Ай Цина как явления русской поэзии трех эпох // *Litera*. 2024. № 9. С. 33–42.

⁶² 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社. 2003. 213 页. *Ай Цин*. Полное собрание стихотворений. Т. 1. Пекин: Народная литература, 2003. С. 213.

шуй? Инъ вэй во дуй чжэ ту ди ай дэ шэнь чэнь.....	лю...
--	-------

пер. Л.Е. Черкасского ⁶³	пер. А.И. Гитовича ⁶⁴	пер. Ю.А. Сорокина ⁶⁵
Будь я птицей – Я пел бы надрывно О земле, иссеченной до- ждями, О рокочущем гневно пото- ке, О без усталы дующем вет- ре, О лесных несравненных рассветах, А потом бы я умер от пес- ни, И истлели бы перья в зем- ле. Почему на глазах моих сле- зы?	Был бы я птицей – так же печально я пел бы: Пел бы о нашей родной, бурей изрытой земле, Пел бы о вечно бурлящем потоке народного горя, И о разгневанном ветре, дующем без перерыва, И об отрадной для сердца утренней ранней заре. Спросят меня: «Почему скрыты в глазах твоих сле- зы?» Я им отвечу: «Люблю	Я птица в моей песне крик о земле пронзенной урага- ном о наших немолчно плачу- щих реках о неустанно гневном ветре и о тишайшем лесном рас- свете..... – смерть прервет песню в земле истлеет птица Почему же льются из глаз моих слезы? Тебя земля люблю безза-

⁶³ Ай Цин. Слово солнца: Избранные стихотворения / Пер. с кит. Сост. и предисл. Л. Черкасского. М.: Радуга, 1989. С. 91.

⁶⁴ Ай Цин. Весть о рассвете: Стихи и поэмы / Пер. с кит. А. Гитовича. М.: Изд-во иностранной литературы, 1952. С. 19.

⁶⁵ Ай Цин. Избранная лирика / Пер. с кит. и предисл. Ю.А. Сорокина. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 45.

Эту землю люблю я без- мерно...	землю отчизны моей».	ветно.....
------------------------------------	----------------------	------------

Поэма «К солнцу», упомянутая выше, переведена верлибрами Светловым, утверждавшим, что Ай Цин, «как и большинство современных китайских поэтов, пишет свободным стихом»⁶⁶. Так же, верлибрами, переводит «Я люблю эту землю» и Сорокин. У Черкасского и Гитовича регулярный стих.

Выбор переводческой стратегии отражает как влияние принимающей поэтической традиции, так и понимание поэтической формы оригинала.

Традиция переводить китайскую поэзию свободным стихом сложилась в русской литературе уже в эпоху модерна. Исследователи признают, что эти переводы — т. е., и сама китайская поэзия, пусть и опосредованно — могли внести некоторый вклад в формирование русского верлибра: как указывает Ю.Б. Орлицкий, «можно рассматривать и влияние китайской поэзии, точнее — ее переводов, делавшихся в то время в основном с европейских языков»⁶⁷, на ранний русский свободный стих. Переложения В. Егорьева и В. Маркова, опубликованные в книге «Свирель Китая» (1914) и выполненные с немецкого оригинала Ханса Бетге, рассматриваются Орлицким «как факт истории русского свободного стиха»⁶⁸.

Этот уже сложившийся в русской культуре «факт» оказал обратное влияние на академическую переводческую практику. Так, в своей капитальной работе 1916 г. «Китайская поэма о поэте» В.М. Алексеев представил каждый текст в «двойном переводе»: сначала в виде дословного под-

⁶⁶ Ник. Светлов. От переводчика. С. 4.

⁶⁷ См.: Орлицкий Ю.Б. «Китайский» эпизод в истории русского свободного стиха: от «Свирели Китая» до «Востока и Запада» Г. Петникова и кузминского перевода «Песни о Земле» Г. Малера // Русская классическая и неклассическая литература: текст, контекст, рецепция. Сборник статей Международной научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Владимира Вениаминовича Агеносова, часть 2. Ярославль, 2024. С. 271.

⁶⁸ Там же. С. 274.

строчника, а затем в виде художественно обработанного «перевода-парафразы». При этом, как отмечает Орлицкий, «с точки зрения теории стиха оба они являются верлибрами», и «[в]полне можно предположить, что в определенной степени основанием для такого выбора формы стиха мог послужить в том числе и опыт „китайского“ свободного стиха, данного в „Свирели“»⁶⁹.

Второй же аспект — понимание формы оригинала — требует обращения к развитию самой китайской поэзии. Китайская «новая поэзия» отошла от традиционных стихотворных форм не из протеста против прошлого, а потому что ей нужны были новые художественные средства — те, что лучше передают жизнь и чувства нового времени. Сюй Тин отмечает: «“Пауза” (顿) в классической китайской поэзии была чисто формальной и музыкальной по своей природе; она часто расходилась со смыслом и потому плохо передавала особые поэтические образы. Исправить этот недостаток удалось новой поэзии, которая стала использовать естественный ритм языка (или поэтизированный языковой ритм), благодаря чему “звуковая пауза” совпала со “смысловой паузой”. Так, Го Можо выступал за внутреннюю ритмику, отражающую колебания мысли и чувств; Ху Ши предлагал строить естественные слоговые единицы в соответствии со смыслом и грамматикой; Дай Ваншу подчеркивал эмоциональный ритм с его интонационными взлетами и падениями; Ай Цинь, в свою очередь, акцентировал “мелодический ритм”, изменяющийся в зависимости от подъема и спада чувств. Все эти теории поэтического творчества свидетельствуют о том, что смысловой ритм новой поэзии активно вытесняет традиционный метрический ритм»⁷⁰.

Как показывает китайский исследователь Чжоу Жуньминь, отказ Ай

⁶⁹ Там же. С. 273–274.

⁷⁰ 许霆.关于新诗音律现代性的思考.常熟理工学院学报. 2025. 39(01):8. (Сюй Тин. Размышления о современности ритма в новой поэзии // Вестник Чаншуского института технологии. 2025. № 39(01). С. 8.)

Цина от традиционного регулярного стиха отнюдь не означает отсутствия ритмической структуры: напротив, «фразовое членение строк и их компоновка создают в поэзии уникальный ритм»⁷¹. Эта особенность оказывает прямое влияние на переводческие стратегии: «невозможность передать эти модуляции в переводе вынуждает переводчика иногда вводить в качестве компенсации рифму, регулировать в переводе ритм, который в оригинале прекрасно прослушивается в волнообразном чередовании восходящих и нисходящих тонов»⁷².

Прямым аналогом западного верлибра форма стиха Ай Цина при всей своей новизне, следовательно, не является, но понятно также, что воспроизвести ее в переводе на русский язык чрезвычайно сложно, если вообще возможно.

Переводы Л.Е. Черкасского и Ю.А. Сорокина сохраняют количество строк оригинала — десять. В трех идущих подряд строках Черкасский использовал анафору, начинающуюся с предлога «о» (в оригинале строки начинаются с указательного местоимения «это 这»), тем самым передавая структурное единство и выразительную силу текста Ай Цина. В оригинале эти анафорические строки построены на семантическом повторе и наложении образов, создавая нарастающий в своей интенсивности эмоциональный ритм. Внутри каждой строки паузы естественным образом определяются структурой словосочетаний и эмоциональным акцентом, формируя так называемую «смысловую паузу». Такой ритм представляет собой внешнее проявление внутренней скорби и праведного гнева поэта.

Оригинальный ритм поэзии Ай Цина был внятно описан лишь в недавних исследованиях; западные синологи воспринимали, видимо, стих Ай Цина упрощенно, как верлибр. Так, Л.З. Эйдлин писал: «Ай Цин остался

⁷¹ 周润敏.论艾青诗歌的韵律建构. 硕士学位论文. 西华大学. 2024. 20 页. (*Чжоу Жунь-минь. О ритмической структуре поэзии Ай Цина: дис. ... магистра филол. наук. Сихуаский университет. 2024. С. 20*).

⁷² Там же.

верен найденной им форме “свободного стиха” со вкрапленной в него “случайной” рифмой». Эта форма, хотя и «подсказана западной поэзией», органично «утвердилась на китайской стихотворной почве», поскольку «традиционно близка Китаю» и по-своему продолжает «форму старинных прозопозетических сочинений»⁷³.

Преобладающей формой для Ай Цина считал верлибр и Л.Е. Черкасский: «на всех этапах творчества, до последних лет, Ай Цин использовал свободные стихи, предпочитая их другим формам, хотя, повторю, мастерски ими владел», и именно в этой форме созданы его наиболее известные поэмы — «Да Яньхэ — моя кормилица», «К Солнцу», «Факел», «Цирк в древнем Риме» и другие⁷⁴. Особенности китайского нового стиха Черкасский описывал следующим образом: «В Китае рождался и развивался верлибр — форма интонационно-фразового стиха (дисметрический верлибр), в котором строки количественно несоизмеримы, асимметричны, стих держится на речевой, интонационной волне, длина фразы-строки зависит от естественного смыслового и интонационно-синтаксического членения»⁷⁵. В качестве характерного примера звучания стиха Ай Цина Черкасский приводит фрагмент из стихотворения «Снег падает на землю Китая...» (1937): «В эти морозные дни и ночи / Старые матери наши, / Скорчившись, стонут / Где-то в чужих углах, / Далеко их судьба занесла! / Будто они иноземцы / На каких-то маршрутах страны... / А дороги Китая, / Вы же знаете, / Так ухабисты и грязны»⁷⁶. Заметим, что типичным верлибром, демонстративно избегающим ритмизации, эти стихи не являются: в них есть не только «случайная» рифма (*углах – занесла*), но и «мерцающий», если можно так выразиться, тонический ритм⁷⁷, то по-

⁷³ Эйдлин Л.З. Поэзия Ай Цина и ее перевод. С. 187.

⁷⁴ Черкасский Л. Предисловие // Ай Цин. Слово солнца: Избранные стихотворения. М.: Радуга, 1989. С. 208.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ По аналогии с термином «мерцающая рифма», введенным Ю.Б. Орлицким (см.:

являющийся, то исчезающий. Если искать аналогичные явления в русской поэзии, то можно вспомнить здесь феномен гетероморфного стиха⁷⁸. Пользуясь применительно к стиху Ай Цина терминами «свободный стих», верлибр, Черкасский тем не менее, как можно заметить, осознавал его особенную ритмическую организацию, которая, однако, «напрямую не может быть передана или даже обозначена ресурсами русской речи»⁷⁹.

Обсудим переводы некоторых других стихотворений Ай Цина, выполненных тем же переводчиками, и будем уделять внимание уже не ритму, а другим аспектам текста (что касается ритма, то Сорокин переводит и другие произведения Ай Цина верлибром, а Черкасский и Гитович – силлабо-тоническим или тоническим стихом).

Стихотворение «Деревья» было написано весной 1940 г., в критический момент, когда сопротивление японским захватчикам, продолжавшееся уже более двух лет, достигло критической фазы.

Транскрипция оригинала ⁸⁰	Дословный перевод
И кэ шу, и кэ шу	Одно дерево, и одно дерево
Би цзы гу ли дэ у ли чжэ	Друг от друга стоят поодиночке
Фэн юй кун ци	Ветер и воздух
Гао су чжэ та мэнъ дэ цзюй ли	Рассказывают об их расстоянии
Дань ши цзай ни ту дэ фу гай ся	Но под покровом земли

Орлицкий Ю.Б. О феномене неполного рифмования в новейшем русском стихе: мерцающая, или сопрадическая рифма // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2023. № 23. С. 156–177.

⁷⁸ Андреева А.Н., Орлицкий Ю.Б. Гетероморфный (неупотрядоченный) стих в русской поэзии // Славянский стих. Т. VIII. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 365–389.

⁷⁹ Черкасский Л.Е. Ай Цин — Подданный Солнца (Книга о поэте). С. 209.

⁸⁰ 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社.2003.288 页. Ай Цин. Полное собрание стихотворений. Т. 1. М.: Изд-во «Народная литература», 2003. С. 288.

Та мэнь дэ гэнь шэнь чан чжэ	Их корни тянутся
Цзай кань пу цзянь дэ шэнь чу	В невидимых глубинах
Та мэнь ба гэнь суй цзю чань цзай и ци	Они переплетаются корневыми волосками

Сравним переводы:

пер. Л.Е. Черкасского ⁸¹	пер. А.И. Гитовича ⁸²	пер. Ю.А. Сорокина ⁸³
Два дерева стоят года, Но друг от друга в отдале- нье, Соединяет на мгновенье Их только ветер иногда... Деревья будто незнакомы, Но под землей, в крошеч- ной мгле, В тугой клубок сплелись их корни, Невидимые на земле.	Два дерева высятся одино- ко Вдали от деревьев других Пространство, наполненное ветрами, Разъединяет их. Но под покровом из желтой глины Сплетаются все сильнее На глубине, недоступной глазу, Бороды их корней.	Два дерева высятся в горькой разлуке ветер и дыхание пустоты рассказывают о врозь жи- вущих но в тайниках земли в незримой глубине тянутся они друг к другу переплетаясь опушкой кор- ней

Композиция стихотворения построена по принципу противопоставления видимого и скрытого: в первой части описано то, что доступно взгляду, что находится на поверхности, во второй – то, что скрыто от глаз, сущностное. Здесь метафорически передано состояние китайского народа

⁸¹ Ай Цин. Слово солнца: Избранные стихотворения / Пер. с кит. Сост. и предисл. Л. Черкасского. М.: Радуга, 1989. С. 109.

⁸² Ай Цин. Весть о рассвете: Стихи и поэмы / Пер. с кит. А. Гитовича. М.: Изд-во иностранной литературы, 1952. С. 47.

⁸³ Ай Цин. Избранная лирика / Пер. с кит. и предисл. Ю.А. Сорокина. М.: Мол. гвардия, 1981. С.54.

в то время. Позже, беседуя с любителями поэзии, Ай Цин трактовал эти стихи именно в таком смысле: отношения между людьми бывают лишены внешних проявлений, но за сдержанностью могут скрываться тесные, кровные узы⁸⁴.

Все переводчики перевели первую строку как «два дерева». На самом деле поэт перечисляет: «одно дерево, и одно дерево», рисуя картину со многими деревьями, а не только с двумя. Метафора антропоморфная — деревья символизируют людей. Дословный перевод второй строки: «Друг от друга стоят поодиночке». Неточное понимание первой строки повлияло на перевод второй, и все переводчики, каждый по-своему, исказили поэтическую мысль. У Гитовича два дерева оказались далеки от других деревьев. У Черкасского между этими двумя деревьями появилось расстояние — «в отдаленье». Перевод Сорокина еще сильнее увеличил это расстояние, сделав его трагически непреодолимым: «в горькой разлуке».

Дословный перевод следующих двух строк: «ветер и воздух / рассказывают о состоянии их». Только Сорокин сохранил мотив рассказа, который ведут природные стихии, но одна из них (воздух) оказалась у него «дыханием пустоты», что едва ли доступно пониманию. У Гитовича о воздухе сказано точнее — «пространство, наполненное ветрами», однако оно, вопреки оригиналу, «разъединяет» деревья. В переводе Черкасского «воздух» вообще элиминирован, оставлен один ветер, который как раз «соединяет» деревья.

Для создания образа земли Гитович конкретизирует пейзаж, упоминая «желтую глину», что создает более материальную картину природы. Черкасский, в свою очередь, вводит «кромешную мглу», придавая образу мрачный оттенок.

Если в оригинале корни деревьев символизируют скрытое единство народа, то в переводах этот образ обретает разные интерпретации. Черкас-

⁸⁴ Черкасский Л.Е. Ай Цин — Подданный Солнца (Книга о поэте). С. 68.

ский усиливает динамику, описывая их как «тугой клубок» – метафору братской связи, особенно выразительную благодаря её природному воплощению. Гитович привносит антропоморфность, называя корни «бородой», а Сорокин сохраняет нейтральность оригинала, но добавляет метофоричность: «переплетаясь опушью корней».

В переводах Сорокина и Черкасского, где ради сохранения рифмы изменён порядок строк, смысл стихотворения тем не менее передан верно. При этом перевод Сорокина в целом ближе к оригиналу.

Стихотворение «Весна» (1937) посвящено памяти казнённых мучеников-активистов Лиги левых писателей, впоследствии ставших известными как «Пять павших патриотов».

Транскрипция оригинала ⁸⁵	Дословный перевод
Чунь тянь лэ	Весна пришла
Лун хуа дэ тао хуа кай лэ	Персики Лунхуа расцвели.
Цзай на се е цзянь кай лэ	В те ночи расцвели,
Цзай на се сюе бань дянй дянй дэ е цзянь	В те кроваво-пятнистые ночи,
На се е ши мэй ю син гуан дэ	Те ночи без звёздного света,
На се е ши гуа чжэ фэн дэ	Те ночи, продуваемые ветром,
На се е тин чжэ гуа фу дэ янь ци	Те ночи, вобравшие всхлипы вдов.
Эр чжэ гу лао дэ ту ди я	А эта древняя земля
Суй ши доу сян и чжи цзи кэ дэ е шоу	Всегда подобна голодному дикому зверю,
Ши шунь чжэ нянь цин жэнь дэ сюе	Лижущему кровь молодых,

⁸⁵ 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社.2003.145 页. Ай Цин. Полное собрание стихотворений. Т. 1. М.: Изд-во «Народная литература», 2003. С. 145.

Вань цян дэ жэнь чжи цзы дэ сюе е	Кровь упорных сынов человеческого рода.
Юй ши цзин го лэ ю чан дэ дун жи	И вот, после многих зимних дней,
Цзин го лэ бин сюе дэ цзи цзе	После времени льда и снегов,
Цзин го лэ у сянь кунь фа дэ ци дай	После бесконечного томительного ожидания
Чжэ се сюе цзи, бань бань дэ сюе цзи	Эти кровавые следы, пятна крови,
Цзай шэнь хуа бань дэ е ли	В мифической ночи,
Цзай дун фан дэ шэнь хэй дэ е ли	В темной ночи Востока
Бао кай лэ у шу дэ бэй лэй	Лопнули мириадами бутонов.
Дянь чжуй дэ цзян нань чу чу ши чунь лэ	Юг реки Янцзы усеян весенними цветами.
Жэнь вэнь: чунь ццуу хэ чу лай?	Люди спрашивали: откуда пришла весна?
Во шо: лай цзы цзяо вай дэ му ку.	Я сказал: из могил в пригороде.

Сопоставим два перевода:

перевод Л.Е. Черкасского ⁸⁶	перевод Ю.А. Сорокина ⁸⁷
Вот и пришла весна	Вот и весна
Персик расцвел в Лунхуа	Расцвели персиковые цветы у пагоды Сила Дракона
В те ночи он и расцвел	расцвели в эти ночи
Ночи кровавых рос	в эти кроваво-клейменные капля за каплей ночи
Ночи без звезд	Эти ночи беззвездны
Ночи рыдающих вдов	эти ночи гудят ветром

⁸⁶ Пятая стража: Китайская лирика 30 – 40-х годов / Пер. с кит. и предисл. Л.Е. Черкасского. М.: Наука, 1975. С. 17.

⁸⁷ Ай Цин. Избранная лирика. С. 21.

А древняя наша земля	эти ночи слушают вдовьи рыдания
Точно голодный зверь	Эта древняя земля похожа
Бывало жадно пила	на дикого зверя
Кровь молодых и детей	пьющего кровь юных
Всех кто упорен был	кровь самых неукротимых из человеческого рода
После зима пришла	Так и прошли печально-долгие дни
Снега и льда пора	снежно-ледяные времена года
После не видя конца	времена бесконечных мытарств
Ждали устало сердца	Эти алые клейма пестро-алые клейма
... Кровавые капли вдруг	в ночах похожих на легенды
Бесчисленно взорвались	в ночах по-восточному глубинно-черных
Бутонами алых цветов	взрывчато раскрылись словно бесчисленные бутоны
Это пришла весна	Всюду на Речном Юге весна
На берега Янцзы.	в своем пригожем убранстве
Люди вопрос задают:	Люди спрашивают: откуда она приходит?
Откуда пришла весна?	Я отвечаю: из своей могильной ямы
Я отвечаю им:	Близ пригородных деревень
Она пришла из могил.	

В отличие от Черкасского, Сорокин не пропускает ни одной строки оригинала. Например, строки «эти ночи гудят ветром» нет в переводе Черкасского. Образ «кроваво-пятнистые ночи» в оригинале является метафорой революционных событий и их последствий. Черкасский переводит его как «ночи кровавых рос», заменяя конкретную образность «пятен» на бо-

лее поэтичный образ «росы». Сорокин прибегает к экспрессивному неологизму: «в эти кроваво-клейменные капля за каплей ночи», — который усиливает образное значение крови как символа страдания, жертвенности и героизма.

В оригинале представлен сильный зооморфный образ: «эта древняя земля всегда подобна голодному дикому зверю, лижущему кровь молодых». Черкасский использует прошедшее время («А древняя наша земля / Точно голодный зверь / Бывало жадно пила / Кровь молодых и детей»), что создает эффект исторической дистанции, будто эти события остались в прошлом. Сорокин же сохранил настоящее время («пьющего»), хотя причастие «пьющий» несколько смягчает экспрессию по сравнению с более выразительным «лижущий» в оригинале.

В оригинале сказано: «кровь упорных сынов человеческого рода». Черкасский дал обобщенный образ – «всех, кто был упорен», что ослабило конкретность оригинала. У Сорокина же эпитет «неукротимых» усилил героическое звучание стиха.

В китайском языке нет грамматического единственного и множественного числа, что позволяет поэту оставлять количество объектов неопределенным. Это дает переводчикам определенную свободу интерпретаций при выборе числа существительных в русском переводе. Переводя «Весну», Черкасский выбрал единственное число – «Персик расцвел в Лунхуа». В этом варианте конкретное дерево (персик) символизирует весну. Такой выбор может быть связан с тем, что переводчик стремился сосредоточить внимание на одном образе, чтобы сделать его более выразительным и символичным. Сорокин выбрал множественное число – «Расцвели персиковые цветы у пагоды Сила Дракона». Множественное число создает картину пробуждения всей природы, когда миллионы цветов распускаются одновременно. Это больше соответствует оригиналу, где цветы символизируют коллективную жертву и возрождение.

В качестве еще одного примера вариативности можно взять перевод топонимов «龙华» и «江南». Леонид Черкасский перевел их как «Лунхуа» и «берег Янцзы». В переводе Сорокина они представлены как «Сила Дракона» и «Речной Юг». Первый из топонимов («龙华») – название места в Шанхае, где можно наблюдать за цветением персиков. Именно там, в полицейском участке, произошла кровавая расправа над героями. Второй топоним («江南») относится к южному берегу реки Янцзы. По сравнению с буквалистским переводом обоих топонимов Сорокиным, вариант Черкасского выглядит естественнее для русского читателя. По мнению Сорокина, «[р]еализация семантического соответствия (с учетом культурологических особенностей русского и китайского социумов) является, по-видимому, самой важной задачей переводчика»⁸⁸.

Сравним также переводы стихотворения «Улыбка» (1937).

Транскрипция оригинала ⁸⁹	Дословный перевод
Во пу сян синь као гу сюе цзя – Цзай цзи цянъ нянь чжи хоу, Цзай у жэнь цзи дэ хай бинь, Цзай цэн ши фань хуа го дэ фэй суй шан; Ши дэ и гэнь ку гу; — во дэ ку гу ши, Та ци нэн чжи дао чжэ гэнь ку гу; Ши цэн цзин лэ эр ши ши цзи дэ ле янь жань шао го дэ?	Я не верю в археологов – Спустя тысячи лет, На безлюдном морском берегу, На руинах, которые когда-то были процветающими, Он подберет иссохшие останки — мои останки, Откуда он может знать эту иссохшую кость, обугленную огнем двадцатого века?

⁸⁸ Сорокин Ю.А. Китайская поэзия и принципы ее перевода... С. 122.

⁸⁹ 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社.2003.129 页. (Ай Цин. Полное собрание стихотворений. С. 129.)

Ю ю шуй нэн цзай ди цэн ли; Сюнь дэ; На се шоу цзинь лэ мо нань дэ; Си шэн чжэ дэ лэй чжу нэ? На се лэй чжу; Цэн бэй фэн цзинь юй цян чун дэ те чжа, Цюе чжи ю и мэй яо ши; Кэ и да кай на се те чжа дэ мэн, Эр цзюй до цюй на яо ши дэ у шу да юн; Цюе доу дао би цзай; Шоу вэй чжэ дэ дао цян ся лэ; Жу нэн цзянь дэ на ян дэ и кэ лэй чжу; Цан чжи чжэнь пань; Дан би на лао цзы вань чжан дэ хай ди чжи бэй чжу; Гэн цзин ин, гэн цзин ин; Эр чэ чжао вань гу а! Во мэн ци бу ши; Доу цзай цзы цзи дэ нянь дай ли; Бэй дин шан лэ ши цзы цзя мэ? Эр чжэ ши цзы цзя;	И кто может отыскать в пластах слезы жертв, измученных до предела? Те слезы были запечатаны в тысяче железных решеток, Лишь один ключ мог открыть эти решетки. Но бесчисленные храбрецы, пытавшиеся добыть ключ, пали под ножами и пистолетами стражников. Если бы удалось найти хотя бы одну такую слезу, спрячьте ее у изголовья. Она дороже жемчужины, поднятой из бездны в десять тысяч чжанов. Она бы сияла хрустальнее нее, гораздо хрустальнее, Озаряя светом всю вечность! Разве не все мы распяты в свое время? И этот крест ничуть не менее мучителен, чем тот, на котором распяли назаретянина.
---	---

Цзюе бу би на са лэ жэнь со дин дэ; Цзяо шао тун ку. Ди жэнь дэ шоу; Гэй во мэнь дай шан цзин цзи дэ гуань мянь; Цуу цы по лэ дэ цань бай дэ цянь э; Линь ся дэ шэнь хун дэ суюе дян, Е бу цэн се цзинь; Во мэнь сун чжун со ю дэ бэй фэнь! Чэн жань; Во мэнь бу ин гай ю шэнь мэ шэ ван, Цюе чжи юань ю и тянь; Жэнь мэнь сян ци во мэнь, Сян сян ци юань гу дэ на се; Хэ цзюй шоу бо доу го лай дэ цзу сян, Лян шан хуй фу шан и пян; Ан ми эр ю шу чжань дэ сяо – Суй жань на ши тай цин сун лэ, Дан во цюе гань юань; Вэй на сяо эр цзюань цюй!	Руки врага возложили на нас терновый венец. Алая кровь, Струившаяся с бледных израненных лбов, не смогла показать всю скорбь и ярость наших сердец! Воистину, Нам не стоит мечтать о многом, Лишь бы однажды люди вспомнили о нас, Как вспоминают древних предков, сражавшихся с чудовищами, И на их лицах появилась бы Безмятежная и расслабленная улыбка. Пусть это слишком легко, Но я добровольно Отдам жизнь за эту улыбку!
--	--

Сопоставим два перевода:

перевод Л.Е. Черкаского ⁹⁰	перевод Ю.А. Сорокина ⁹¹
Я археологу не верю. Предположим, Среди руин, где некогда торжествовала жизнь. Спустя столетья и тысячелетья Он раскопает жалкие останки, Мои останки, Неужели он Определит, что в этом древнем хламе В двадцатом веке бушевало пламя? А разве сможет он Найти в земных глубинах Вобравшие в себя страдание людское Слезинки тех, кто жертвовал собою? К истокам слез заказаны пути; Они укрыты за стеной железной,	Я не верю археологии — несколько тысячелетий тому назад на не сохранившем следов человека морском побережье в развалинах некогда цветущего селенья нашли чьи-то останки — эпоха моих останков разве археолог мог знать что эти кости миновал яростный сжигающий огонь двадцати столетий? Но кто сможет в земельной толще отыскать те горькие жертвенные слезы? Те слезы которые были когда-то замкнуты в многотяжелой ограде и был только один ключ

⁹⁰ Ай Цин. Слово солнца. С. 46.

⁹¹ Ай Цин. Избранная лирика. С. 24.

Но ключ к железной двери не потерян, Герои жаждали дойти до этой двери И падали – их было много, павших, – И умирали на штыках Перед порогом к той заветной цели. О, если бы, пытливый археолог, Ты мог бы эти слезы обнаружить И рядом с ними бросить горсть жемчужин, Добытых из морских глубин, Жемчужину б затмили слезы эти, Сверкающие сквозь тысячелетья, И мы распяты на кресте Двадцатого столетья, И наши муки Не менее мучительны, чем муки Распятого из Назарета. Рука врага на нас надела Венец терновый, С бледного чела	которым открывались ворота этих оград все смельчаки стремившиеся добыть этот ключ пали под ударами мечей и копий стражи как будто можно доказать что эта единственная слеза осталась на краю подушки по сравнению с жемчужиной отысканной в море на глубине в десять тысяч саженей она еще прозрачно-светлее еще прозрачно- чище насквозь пронзая глубокую древность Разве все мы в наше время не распяты на кресте? Но этот крест не уподобить кресту на котором распяли человека из Назарета он менее тяжек Вражеская рука надела на нас терновый венец
---	---

Стекали капли алой крови, Но мы еще ни разу не сказали О ярости, бушующей в груди, - Последнее мы не сказали слово! ... Потомки вспомнят нас, Как ныне Мы вспоминаем наших предков, Вступивших в схватку с дикими зверями. И на лице далекого потомка Появится спокойная улыбка, Спокойная и долгая улыбка, — Я готов Идти на смерть. Провижу ту улыбку.	с бледного пронзенного шипами лба стекают темно-красные капли крови еще не случалось поведать о всех скорбях нашего сердца! Поистине не должно надеяться сверх меры но лишь желать дня когда люди нас вспомнят словно тех древне-далеких сражавшихся с огромными дикими зверя- ми предков тогда-то и озарится лицо спокойной и долгой улыбкой — пусть слишком слабой но ради нее я бы с радостью умер
--	---

Перевод Черкасского демонстрирует как соответствие духу оригинала, так и неизбежные трансформации. Переводчик сохраняет ключевые темы произведения: скептицизм по отношению к будущему, жертвенность, евангельские аллюзии и контраст между страданием и надеждой. Однако некоторые образы претерпели изменения: гиперболическая «бездна в десять тысяч чжанов⁹²» редуцирована до нейтральных «морских глубин», что

⁹² Чжан (丈) — традиционная китайская единица длины, равная приблизительно 3,33 метра.

лишило образ первоначальной масштабности. Центральная антитеза «слеза» — «жемчужина» хотя и сохранена, но выражена менее выразительно. Уменьшительное «слезинки» смягчает трагизм, а глагол «затмили» ослабляет силу метафоры «озарять вечность».

И структура перевода Черкасского не вполне соответствует структуре оригинала: переводчик разделил вторую строфу оригинала на две строфы — вторую и третью, объединил третью и четвертую строфу оригинала в четвертую строфу, затем разделил пятую строфу оригинала на пятую и шестую строфы — видимо, чтобы количество строк в каждой строфе не отличалось слишком сильно.

Перевод Сорокина демонстрирует несколько иной подход к межкультурной адаптации текста. В данном случае мы наблюдаем как удачные находки (например, сохранение гиперболы — «десять тысяч саженьей»), так и существенные смысловые отклонения от оригинала.

Наиболее значительное отклонение — изменение временной перспективы: если в оригинале действие проецируется в будущее, то Сорокин использует форму «несколько тысячелетий тому назад», что кардинально меняет концепцию произведения, нарушая идею предвидения. Вероятной причиной такого отклонения стало ассоциативное влияние термина «археолог», традиционно связанного с изучением далекого прошлого, что побудило переводчика автоматически истолковать временную рамку ретроспективно, несмотря на однозначную временную ориентацию оригинала на будущее.

Эта ошибка не осталась незамеченной. Л.З. Эйшлин в своей рецензии прямо констатировал: «Полностью искажено стихотворение “Улыбка”. Поэт представляет себе, как спустя несколько тысячелетий археолог найдет иссохшую его кость <...> У переводчика же все происходит “несколько тысячелетий тому назад” <...> О последующем при таком начале и говорить

не приходится»⁹³.

В ответ Ю.А. Сорокин оправдывал этот выбор как осознанное интерпретационное решение. Он утверждал, что в «Улыбке» центральное место занимает оппозиция «тленное — нетленное», и что его перевод стремился подчеркнуть, будто страдания остаются ненайденными, в то время как археологи прошлого и будущего находят лишь «нетленное». По его мнению, первые строки стихотворения не были связаны с последующими прямой повествовательной линией, а соотносились с ними как аналогия между двумя эпохами «раскопок»: «в одном случае речь идет о “раскопках” далекого прошлого, в другом — о “раскопках” наших двадцатых веков»⁹⁴.

Однако такая интерпретация не снимает грамматической несообразности: «几千年之后» — «спустя несколько тысяч лет» в оригинале недвусмысленно указывает на будущее.

Стихотворение «Разговор с углем» написано весной 1937 г.

Транскрипция оригинала ⁹⁵	Дословный перевод
Ни чжу цзай на ли?	Где ты живешь?
Во чжу цзай вань нянь дэ шэнь шань ли	Я живу в глубине гор десять тысяч лет
Во чжу цзай вань нянь дэ янь ши ли	Я обитаю в скале десяти тысяч лет
Ни дэ нянь цзи —	Твой возраст —
Во дэ нянь цзи би шань дэ гэн да	Я старше, чем горы
Би янь ши дэ гэн да	Старше, чем скала
Ни цуу шэнь мэ ши хоу чэнь мо дэ?	С каких пор ты молчишь?
Цуу кун лун тун чжи лэ сэнь линь дэ нянь	С эпохи, когда динозавры господствовали

⁹³ Эйслин Л.З. Поэзия Ай Цина и ее перевод. С. 189.

⁹⁴ Сорокин Ю.А. Китайская поэзия и принципы ее перевода... С. 116.

⁹⁵ 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社.2003.122 页. (Ай Цин. Полное собрание стихотворений. С. 122.)

дай	в лесах
Цуу ди цяо ди и цы чжэнь дун дэ нянь дай	С эпохи, как земная кора впервые задрожала.
Ни и сы цзай го шэнь дэ юань фэнь ли лэ мэ?	Умер ли ты в глубине своего гнева?
Сы? Бу, бу, во хай хо чжэ –	Умер? Нет, нет, я еще жив.
Цин гэй во и хо, гэй во и хо!	Дайте мне огня, дайте мне огня!

Сравним три перевода:

Перевод Л.Е. Черкасского ⁹⁶	Перевод А.И. Гитовича ⁹⁷	Перевод Ю.А. Сорокина ⁹⁸
– Ты где живешь?	– Где ты живешь?	Где ты живешь?
– В тысячелетних склепах, Под толщей гор тысячелетних.	– Живу я в толще гор тысячелетних, В тысячелетнем камне я живу.	Я живу в сокровенных горах которым тысяча веков
– Ты очень стар?	– Ты очень стар?	я живу среди затаенных рудных богатств
– Прошедшими веками Со мною не сравнится этот камень.	– Я старше гор, в которых я живу, И старше камня, старого, как горы.	которым тысячи веков Сколько же тебе лет –
– Когда ты смолк?	– Давно ли молчишь?	Я старше самых старых гор старше всех руд
– В тот час явилась взору Медлительная туша динозавра	– Тогда Дракон еще лесами правил	Когда для тебя настал покой?
И в первый раз, развитие	И содрогался слой земной	С эпохи когда лесами за-

⁹⁶ Ай Цин. Слово солнца. С. 42.

⁹⁷ Ай Цин. Весть о рассвете. С. 46.

⁹⁸ Ай Цин. Избранная лирика. С. 23.

знаменуя, Корежило кору земную. – А ты не мертв? – Живее нет меня! Но только Дайте мне огня!	коры. – Не мертв ли ты? – Я мертв? О нет! Еще живу я в мире. Огня мне дайте! Дайте мне огня!	владел дракон с эпохи когда земную кору потряс первый толчок В своем тайно-длящемся гневe ты уже мертв? Мертв? Нет я еще жив умоляю дай мне огня!
---	--	---

Л.Е. Черкасский и А.И. Гитович назвали свой перевод «Разговор с углем», у Ю.А. Сорокина — «Разговор с каменным углем». Стихотворение написано в форме диалога, и это менее очевидно в переводе Сорокина, который отказался от пунктуации, принятой при передаче прямой речи. Все переводчики заменили традиционные в Китае «десять тысяч лет» на «тысячелетия» (Гитович и Черкасский) и «тысячу веков» (Сорокин), что связано с принципиальными различиями в системах исчисления: китайская языковая традиция использует четырёхразрядную группировку чисел (например, 10000 – 1,0000,0000), тогда как в русском языке принята трехразрядная система (тысячи, миллионы, миллиарды). Оттого в русском языке не найти прямой однословный эквивалент для «ван» (десять тысяч), и переводчики выбрали наиболее близкое — «тысячу», чтобы избежать громоздких словосочетаний. Такая адаптация помогает сохранить ритмическую структуру стихотворения. Культурный контекст также играет роль: в китайской культуре число «ван» символизирует великое множество или бесконечность. Например, традиционное приветствие императору «ван суй» (десять тысяч лет) символизирует неограниченную власть и долгую жизнь правителя; в выражении «ван ши жу и» (десять тысяч дел идут согласно желанию) «ван» обозначает все многообразие вещей или событий в жизни. В русской традиции подобный смысл передается через «тысячу».

Особого внимания заслуживают различия в воссоздании пространственных образов. Черкасский предложил наиболее вольную интерпретацию, переведя «глубину гор» как «склепы», а «скалу» — как «толщу гор». Подобные изменения привнесли в текст мрачный, почти мистический оттенок, отсутствующий в оригинале. В отличие от него, Гитович и Сорокин сохранили более точное соответствие между ключевыми образами, повторяя «горы» и «камень / руда», что позволило им лучше сохранить структуру первоисточника.

Аналогичное расхождение наблюдается и с образом «динозавра». Черкасский сохранил слово «динозавр», но усилил его выразительность синекдохой «медлительная туша». Гитович и Сорокин дали вместо «динозавра» — «дракона», что связано с различиями в символическом значении этих существ в культуре Китая и России. В китайской мифологии дракон (лун) является одним из самых важных и позитивных символов, олицетворяя силу, мудрость, благополучие и божественную защиту. Драконы часто ассоциируются с природными стихиями, особенно с водой, и символизируют гармонию между человеком и природой. Императоры Китая часто называли себя «сынами дракона», подчеркивая свое божественное происхождение и легитимность власти. В противоположность этому в русском фольклоре змей — Змей Горыныч — «представитель злого начала»⁹⁹.

Некоторые субъективные отличия переводов от оригинала заметны на следующих примерах. Сдержанное высказывание «Я еще жив» трансформировалось у Черкасского в экспрессивное восклицание «Живее нет меня!». Финальной строке «Дайте мне огня, дайте мне огня!» Сорокин до-

⁹⁹ Иванов В.В., Топоров В.Н. Змей Горыныч // Мифологический словарь. М.: БСЭ, 1990. С. 220. Подробнее см.: Болдырева Е.М., Асафьева Е.В. Культурная символика образа дракона в русской и китайской поэзии // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: «Гуманитарные науки». 2025. № 3. С. 144–152.

бавил драматического пафоса: «Умоляю, дай мне огня!».

Интерпретация Черкасского местами приближается к переосмыслению оригинала. Версии Сорокина и особенно Гитовича демонстрируют более бережное отношение к исходному тексту, хотя и эти переводчики допускают определенные культурные адаптации, наиболее показательной из которых стала замена «динозавра» на «дракона».

Элегию «Снег падает на землю Китая» Ай Цин создал в ночь на 28 декабря 1937 г., в начале войны против японских захватчиков. В этом произведении, пронизанном тревогой за судьбу поработенной родины и состраданием к страдающему народу, образ снега — мощный художественный символ, воплощающий трагедию китайской нации.

Транскрипция оригинала ¹⁰⁰	Дословный перевод
Сюе ло цзай чжун го дэ ту ди шан, Хань лэн цзай фэн со чжэ чжун го я ... Фэн, Сян и гэ тай бэй ай лэ дэ лао фу. Цзинь цзинь дэ гэн суй чжэ, Шэнь чжу хань лэн дэ чжи чжуа, Ла чэ чжэ син жэн дэ и цзинь. Юн чжэ сян ту ди и ян гу лао дэ хуа, И кэ е бу тин дэ сюй го чжэ ...	Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай... Ветер, словно бесконечно скорбная старуха, неотступно следует за путниками, протягивая ледяные когти, цепляясь за полы одежды. Бесконечно бормочет слова, древние как земля...

¹⁰⁰ 艾青诗全编.上卷.人民文学出版社.2003.145 页. Ай Цин. Полное собрание стихотворений. С. 122.

На цуу линь цзянь чу сянь дэ, Гань чжэ ма чэ дэ, Ни чжун го дэ нун фу, Дай чжэ пи мао, Мао чжэ да суюе, Ни яо дао на эр цюй нэ? Гао су ни, Во е ши нун жэнь дэ хоу и – Ю юй ни мэнь дэ, Кэ мань лэ тун ку дэ чжоу вэнь дэ лян, Во нэн жу цы жэнь жэнь дэ, Чжи дао лэ, Шэн хо цзай цао юань шан дэ жэнь мэн дэ, Суй юе дэ цзянь синь. Эр во, Е бин бу би ни мэнь куай лэ а, — Тан цзай ши цзянь дэ хэ лю шан, Ку нань дэ лан тао,	Ты, вышедший из рощи китайский крестьянин в меховой шапке, сквозь вьюгу погоняющий лошадь, за- пряженную в телегу, куда ты направляешься? Говорю тебе, Я тоже потомок крестьян. По вашим лицам, иссеченным морщинами страданий, я так глубоко понимаю тяготы жизни людей из степей. А я не радостнее вас. Когда лежал на реке времени, волны страдания не раз меня захлестывали и поглощали – скитания и тюрьмы,
--	---

Цэн цзи цы ба во тунь мо эр ю цзюань ци – Лю лан юй цзянь цзинь, И ши цюй лэ во дэ цин чжун дэ цзуй кэ гуй дэ жи цзы, Во дэ шэнь мин, Е сян ни мэн дэ шэн мин, И ян дэ цяо цуй я. Сюе ло цзай чжун го дэ ту ди шан, Хань лэн цзай фэн со чжэ чжун го я ... Ян чжэ сюе е дэ хэ лю, И чжань сяо ю дэн цзай сюй хуань дэ и син, На по лань дэ у пэн чуань ли, Ин чжэ дэн гуан, чуй чжэ тоу, Цзо чжэ дэ ши шуй я? – А, ни, Пэн фа гоу мянь дэ шао фу, Ши пу ши Ни дэ цзя,	я потерял самые драгоценные дни юности, Моя жизнь такая же изнурительная, как и ваша. Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай... Вдоль реки в снежную ночь Маленькая керосиновая лампа медленно движется. В потрепанной лодке с черным навесом, при свете, голову склонив, кто это сидит? – Ах, ты, молодая женщина с растрепанными волосами и грязным лицом, правда ли, твой дом – гнездо счастья и тепла – был сожжен жестокими врагами?
---	--

– На син фу юй вэнь нуань дэ чао сюе – И бэй бао ли дэ ди жэнь, Шао хуй лэ мэ? Ши пу ши Е сян чжэ ян дэ е цзянь, Ни ши цюй лэ нань жэнь дэ бао ху, Цзай сы ван дэ кун бу ли, Ни и цзин шоу цзинь ди жэнь цы дао дэ си нун? Хай, цзю цзай жу цы хань лэн дэ цзинь е, У шу дэ, Во мэнь дэ нянь лао дэ му цинь, Доу цюань фу цзай бу ши цзы цзи дэ цзя ли, Цзю сян и бан жэнь, Бу чжи мин тянь дэ чэ лунь, Яо гунь шан цзэнь ян дэ луч эн? – эр це, Чжун го дэ лу, Ши жу цы дэ ци цю, Ши жу цы дэ ни нин я.	Правда ли, что в такую ночь, лишившись защиты мужа, в ужасе смерти ты испытала издевательства от враже- ских штыков? Увы, в эту холодную ночь бесчисленные наши старые матери лежат, свернувшись, в чужих домах, словно чужеземцы, не зная, по какой дороге покатится коле- со завтрашнего дня. – Более того, дороги в Китае — такие неровные и грязные. Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай...
---	--

Сюе ло цзай чжун го дэ ту ди шан, Хань лэн цзай фэн со чжэ чжун го я ... Тоу го сюе е дэ цао юань На се бэй фэн хо со не кэнь чжэ дэ ди юй, У шу дэ, ту ди дэ кэнь чжи чжэ, Ши цзюй лэ та мэнь со сы ян дэ цзя чу, Ши цзюй лэ та мэнь фэй во дэ тянь ди, Юн цзи цзай, Шэн хо дэ цзюе ван дэ у сян ли; Цзи цзинь дэ да ди, Чао сян инь ан дэ тянь, Шэнь чу ци юань дэ, Чан доу чжэ дэ лян би. Чжун го дэ ку тун юй цзай нань, Сян чжэ сюе е и ян гуан ко эр ю мань чан я! Сюе ло цзай чжун го дэ ту ди шан, Хань лэн цзай фэн со чжэ чжун го я ...	Через ночные заснеженные степи, в краях, изъеденных пламенем войны, бесчисленные земледельцы, потерявшие свой скот, потерявшие свои плодородные поля, теснятся в грязных переулках безнадежности; голодная земля, протягивая к темному небу дрожащие руки, умоляет о помощи. Боль и бедствия Китая столь же обширны и долги, как эта снеж- ная ночь! Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай... Китай, в ночь без света,
--	--

Чжун го, Во дэ цзай мэй ю дэн гуан дэ вань шан, Со се дэ у ли дэ ши цзюй, Нэн гэй ни се сүй дэ вэнь нуань мэ?	слабые строки, что я пишу, несут ли тебе хоть толику тепла?
---	---

Сопоставим переводы:

Перевод Л.Е. Черкасского ¹⁰¹	Перевод А.И. Гитовича ¹⁰²	Перевод Ю.А. Сорокина ¹⁰³
Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай... Ветер, Словно измученная старуха, Вытягивает ледяные пальцы, Дергает за полу халата И бормочет без устали Старые, как мир, слова. Китайский крестьянин В кожаной шапке	Падает снег на землю Китая, Холод охватывает Китай... Ветер, Подобный рыдающей старухе, Преследует торопящихся в ночи прохожих, Протягивает к ним ледяные руки И старческим голосом бормочет вдогонку	Снег ложится на китайскую землю морозом остужен Китай... Ветер Словно опечаленная старуха бежит следом вытягивает морозные когти срывает одежду с прохожих древними как земля словами навязчиво и долго кланчит подачку.....

¹⁰¹ Ай Цин. Слово солнца. С. 72.

¹⁰² Ай Цин. Весть о рассвете. С. 13.

¹⁰³ Ай Цин. Избранная лирика. С. 32.

Лесною дорогой Тащится в старой телеге, Снег не пугает его. - Кто ты? Послушай: Я тоже крестьянский потомок – В глубоких морщинах лица твоего Я горькую повесть читаю О жизни на этой равнине. Но я не счастливее вас. Я тоже свалился В реку по имени "Время", Волны перекатываются через голову, Желая меня поглотить - В скитаньях, в тюрьме Юности драгоценные годы Ушли, И судьба моя, как и ваша,	Древние, как земля, слова. Из лесу Медленно ползет телега. Куда ты едешь, старый крестьянин, В рваном халате, В меховой шапке, Покрытой густыми хлопьями снега? Я сам Потомок крестьян китайских И, взглянув в лицо, обожженное ветром, Изрезанное горестным узором морщин, Все могу угадать без ошибки – Все твои муки и все страдания. А я, ты думаешь, тебя	Появившийся откуда-то из-за леса догоняющий телегу в нахлобученной меховой шапке покрытый снегом китайский крестьянин ты куда путь держишь? Говорю тебе я тоже крестьянского рода – поэтому ваши глубоко изрезанные морщинами лица я доподлинно знаю потому что жил когда-то на поросшей травой равнине среди шествия людских страданий Я не более счастлив чем вы – покоюсь на речных потоках времени горько-тяжкие волны не однажды скручивали
---	--	--

Печальна. Снег падает на землю Китая, Холод сковывает Китай... Вдоль реки, снежною ночью Двигается свет фонаря – Черный изодранный парус, Человек с опущенным вниз лицом. Кто это? - А, это ты! Молодая женщина с распу- щенными волосами И грязным лицом, Твой дом – Счастливый и теплый очаг – Сжег враг? И ты потеряла Опору мужской руки И в муках уже испытала,	счастливей? Я летел в стремительном потоке времени, Волны страданий меня подымали, Годы скитаний и годы тю- рем Разрушили юность мою навек, И жизнь моя стала схожа с твоею. Падает снег на землю Ки- тая, Холод охватывает Ки- тай... По темной реке В снежном тумане Двигается маленькая киро- синовая лампа. Кто плывет в этой ветхой лодке, Освещенной тускло ми-	меня и поглощали волны прибоя и тюрьмы поглотили дорогие дни моей юности моя жизнь своей скорбью сходна с вашей жизнью снег ложится на китайскую землю морозом остужен Китай..... По речному пути снежной ночью медленно движется свет маленькой керосиновой лампы на ветхой черно- лоснящейся лодке мерцает светильник кто же сидит в этой лодке склонив голову на грудь? – А это ты женщина чьи волосы грязны
--	---	---

Что такое вражеские штыки?	гающим светом?	и всклокочены
В эти морозные дни и ночи	А!	ответь
Старые матери наши,	Это ты,	твой дом — счастливое
Скорчившись, стонут	Молодая женщина,	и теплое гнездо —
Где-то в чужих углах,	С растрепанными волоса-	не сожжен ли
Далеко их судьба занесла!	ми и грязным лицом.	немилосердным недругом?
Будто они иноземцы	Не правда ли,	Ответь
На каких-то маршрутах	Дом твой — твоё гнездо —	не такой ли ночью
страны...	Сожжен дотла врагами	ты лишилась заступниче-
А дороги Китая,	Китая?	ства мужа
Вы же знаете,	Не правда ли,	смертельно испугавшись
Так ухабисты и грязны.	Ночью,	ты разве не получила
	Такою же, как эта,	в шутку удар штыком?
Снег падает на землю Китая,	Ты навеки потеряла мужа	О! Этой морозной ночью
Холод сковывает Китай...	И, онемев от тоски и	не перечесать
	страха,	наших старых матерей
Сигнальным огнем	Узнала смертельную игру	лежащих ничком в домах
Сжеваны снежные ночи рав-	штыка?	ставших чужими
нин,	И в ту же	Словно чужестранки
Пахари лишились скота,	Холодную снежную ночь	они не знают куда швырнет
И земля у них отнята, -	Старые матери наши бе-	их
		колесо Завтра.....

Сгрудились	жали,	– А ведь
В грязном тупике	Как чужеземцы, пути не	дороги Китая
Безнадежности;	зная, –	так извилисты
Большая земля неурожайно-	А дороги Китая грязны и	и труднодоступны
го года	неровны.	
К темному небу		Снег ложится на китайскую
В мольбе	Падает снег на землю Ки-	землю
Протягивает дрожащие руки.	тая,	морозом остужен Ки-
	Холод охватывает Ки-	тай.....
	тай...	
Муки и беды Китая		
Огромны и бесконечны, как	Снежная степь	Пронзена насквозь снежная
снежная ночь!	И снежная ночь,	ночь покрытой травой рав-
Снег падает на землю Китая,	Земля, обглоданная огнем	нины
Холод сковывает Китай...	пожаров,	эти края изгрызенные сиг-
	Потерявших скот, вскорм-	нальными огнями
	ленный ими,	не счесть земледельцев
Китай,	Потерявших поля свои и	у которых отобраны их скот
Написанные в ночи,	жилища.	и птица
Без единого огонька,	Они зажаты снежною но-	у которых отобраны плодо-
Смогут ли слабые строки	чью,	родные нивы загнанных
мои	И голодная земля с немой	на задворки беспросветной
Хоть немного тебя согреть?	мольбою	жизни
	Протягивает к небу тря-	Бесплодны необозримые
	сущиеся руки.	равнины

	Падает снег на землю Кита- тая, Холод охватывает Ки- тай... Китай! Этой черной, беззвездной ночью Принесут ли тебе хоть немного света Слабые строки моих сти- хов?	День хмурится в мольбе протягивая озяб- шие руки Словно эта снежная ночь беспредельны страдания Китая..... Снег ложится на китайскую землю морозом остужен Ки- тай Отчизна! смогут ли хоть немного со- греть тебя вечером в котором не све- тится лампа эти немощные строки со- чиненные мною?
--	--	---

Во всех переводах в очень близких по смыслу, но все же отличающихся вариантах воспроизводится рефрен о холоде и снеге, который, повторяясь четыре раза, задает горький эмоциональный тон всему стихотворению. Перевод поэтических образов китайского текста на русский язык сопряжен с рядом трудностей, обусловленных как культурными различиями, так и необходимостью сохранить эмоциональную глубину и символику

оригинала.

«Ветер» у Ай Цина олицетворяет вселенскую скорбь и сравнивается с «бесконечно скорбной старухой». Черкасский, сохраняя основной троп, опустил мотив неотступного преследования – «Ветер... неотступно следует за путниками», ослабив ощущение фатальности. Замена конкретного сравнения «Слова, древние, как земля», на «Старые, как мир, слова» расширяет образ, но делает его менее конкретным, так как теперь в нем утрачивается связь с землей китайского народа. Перевод Гитовича усиливает эмоциональное воздействие: «рыдающая старуха» звучит более экспрессивно, чем оригинальное «скорбная». Пропуск тактильной детали «цепляясь за полы одежды» обедняет сенсорное восприятие образа, а добавление «в ночи» усиливает общее впечатление неуютта. Хотя переводчик сохранил сравнение с землей, введение «старческого голоса» несколько отходит от оригинала. Что касается версии Сорокина, то, сохранив базовое определение «опечаленная» (менее экспрессивное по сравнению с оригинальным «скорбная»), он допустил более существенное вмешательство, добавив несвойственную первоисточнику деталь «клянчит подачку». Этот произвольный элемент вносил в образ чуждую ему в оригинале социально-бытовую коннотацию.

У Ай Цина крестьянин вынужден вместе с лошадью тащиться сквозь выюгу, и это свидетельствует о его тяжелой жизни. У Черкасского получилось иначе: крестьянин в кожаной шапке («меховой» в оригинале) сидит в старой телеге («погоняющий лошадь» в оригинале), и «снег не пугает его» (чего у Ай Цина вообще нет). У Гитовича — «Медленно ползет телега». Глагол «ползет» создает впечатление заторможенности, безысходности, и акцент смещается с крестьянина на объект – телегу, которая сама по себе все же не может олицетворять тяжесть его судьбы. В переводе Сорокина — «китайский крестьянин, догоняющий телегу», из-за чего сцена выглядит совершенно иначе, чем у Ай Цина.

В оригинале «цаоюань» (степь) обозначает пространство, природную среду, где живут скотоводы. Черкасский отказался от родной им «степи», заменив ее на «равнину» и добавив отсутствующую в оригинале «горькую повесть». Гитович вообще убрал упоминание о месте проживания людей, но ввел «лицо, обожженное ветром», что создало новый образ, связанный с ветром и стихией. Сорокин, в отличие от двух других переводчиков, сохранил диалогическую структуру оригинала («Говорю тебе») и обозначил «степь» как «поросшую травой равнину» — что соответствует исходному смыслу.

В оригинале образ молодой женщины, потерявшей свой дом — «гнездо счастья и тепла», и теперь снежной ночью, в одиночестве медленно плывущей в потрепанной лодке, сопровождается такими деталями, как маленькая керосиновая лампа, черный навес у лодки¹⁰⁴.

В переводе Черкасского маленькая керосиновая лампа заменена на «фонарь», что нарушает изначальный образ простоты и бедности. Простая лодка, плывущая по течению реки, стала парусной («черный изодраный парус»), которой она не могла быть, да и женщина, сидевшая, обреченно «голову склонив», явно никаким парусом не управляла.

Гитович же не только сохранил «керосиновую лампу», но и усилил атмосферу драматизма за счет добавления «тускло мигающего света», однако его описание лодки как просто «ветхой» лишило образ важной китайской детали — темного навеса. Хотя он сохранил метафору утерянного дома как «гнезда», отсутствие упоминания о «счастье и тепле», которые были когда-то, снижает эмоциональное переживание потери, а введение «тумана», создавая поэтический эффект, отдаляет текст от оригинала.

В отличие от первых двух переводчиков, Сорокин наиболее точно передает нюансы: «маленькая керосиновая» лампа сохраняет свою аутен-

¹⁰⁴ «У пэн чуань» — традиционная китайская лодка с бамбуковым откидным навесом, окрашенным в черный цвет.

тичность, а необычное, но точное определение «чернолоснящаяся лодка» живо воссоздает специфический образ лодки с темным навесом. Хотя Сорокин также использует более литературное слово «светильник» вместо «лампы», это не искажает общего впечатления. Сохраняя «счастливое и теплое гнездо», он вполне уместно заменил описание «женщины с растрепанными волосами и грязным лицом» на «женщину, чьи волосы грязны и всклокочены».

Образ «колеса завтрашнего дня» у Ай Цина передает тревогу за будущее и неопределенность народной судьбы. Этот образ усиливается через описание жалкого положения старых матерей, укрывающихся «в чужих домах, словно чужеземцы», и через метафору «неровных и грязных» китайских дорог. У Черкасского вместо тревоги за завтрашний день оказалась констатация неопределенного положения беженков: «Далеко их судьба занесла!» Возможно, повествование стало более универсальным, но оно потеряло первоначальный смысл. Гитович полностью опустил этот образ, его версия фокусируется на беспорядочном бегстве матерей: «...бежали, как чужеземцы, пути не зная». Только Сорокин сумел сохранить оригинальную образность: «они не знают, куда швырнет их колесо Завтра». В переводах проявляется различие между простым описанием страдания и выражением исторической тревоги — именно последнюю Ай Цин стремится передать через образ «колеса завтрашнего дня».

Образ китайских дорог все переводчики передали близко к оригиналу. Черкасский сохранил определения «ухабисты и грязны», Гитович дал — «грязны и неровны», а Сорокин предпочел более метафоричное «извилисты и труднодоступны», что точнее передает символическое значение этих дорог в контексте стихотворения.

Черкасский стремился к адаптации символов для русского читателя, порой жертвуя культурной спецификой, например, заменяя «лодку с темным навесом» на «парус», а метафорическое «колесо завтрашнего

дня» просто на «судьбу». Гитович делал акцент на эмоциональной выразительности, усиливая драматизм, но подчас подменяя географические и бытовые детали – «туман» вместо «степи» и т. п. Наиболее бережное отношение к оригиналу продемонстрировал Сорокин, сумев сохранить сложные образы — «чернолоснящаяся лодка», «колесо Завтра». Хотя и он в отдельных случаях допускает неожиданные трансформации первоисточника. Так, у Ай Цина ветер в высшей степени поэтически (и для русского читателя даже напоминая знаменитое тютчевское «О чем ты воешь, ветер ночной?..») «бесконечно бормочет слова, древние как земля». В переводе же образ снижен: ветер «навязчиво и долго кланчит подачку». Не исключено, что здесь проявляется — возможно, незаметно для самого Сорокина — влияние западной поэтической традиции, где ветер часто сравнивается с нищим (см., напр., у В. Курочкина в стихотворении 1849 г.: «Ветер, как нищий голодный, назойливо просится в хату»); как теоретик перевода Сорокин был противником такого внедрения клише европейской поэзии в переводы с китайского, но и сам, видимо, не смог вполне избежать этого недостатка.

1.3. Поэтическая интерпретация как форма культурного диалога: образность Вэнь Идо в прочтении Г.Б. Ярославцева

В этом разделе мы обратимся к исследованию русских переложений еще одного замечательного китайского поэта-модерниста, политическая позиция которого и трагическая судьба — гибель от рук гоминьдановцев — сделали возможной сравнительно раннюю рецепцию его творчества в СССР.

Вэнь Идо (1899–1946) — выдающийся китайский поэт, литературовед и один из основателей литературного движения «Синь Юэ» («Новолунение»), сыгравшего важную роль в формировании современной китайской поэзии. Подчеркивая значение метрической структуры, яркость образов

и точность языка, поэты этого направления стремились создать органичное соединение традиционной поэтической формы с новыми эстетическими принципами свободного стиха. Вэнь Идо не только активно участвовал в разработке этих эстетических принципов, но и воплотил их в собственной лирике, отличающейся яркой образностью и изяществом формы, сыграла большую роль в становлении новой китайской поэзии. Его теоретические и литературно-критические работы, в свою очередь, внесли существенный вклад в развитие национальной текстологии и поэтики, сохраняя свою научную значимость до настоящего времени. Особенно это относится к теории «Трех красот», выдвинутой в его работе «Формы стиха» («Ши-ды гэлэнь», 1926 г.). Рассматривая перспективы развития метрического стихосложения, он подчеркнул важность сочетания слухового и зрительного восприятия стихотворного текста и описал принципы, на которых оно может базироваться. Высшей целью такого сочетания является одновременное достижение музыкальной, архитектурной и живописной красоты поэтического образа — гармонии «трех красот».

Отныне и в своем литературном творчестве Вэн Идо стремился к достижению этой гармонии, наследуя при этом традиции национального эстетического мирозерцания, китайской мифологии и учитывая опыт западной поэзии, с которой он имел возможность близко познакомиться за годы обучения в США.

Еще с 1950-х годов советские синологи занимались исследованием художественного и теоретического наследия Вэнь Идо. В 1960 г. в Москве вышла книга «Вэнь Идо. Избранное». В книгу вошли тридцать одно стихотворение поэта в переводе Г. Ярославцева, двадцать публицистических статей («Историческая тенденция развития литературы», «Историческая закономерность движения “4 мая”», «Начало и конец движения “1 декабря”», «Последняя речь» и др. в переводе В. Ульянова).

В 1965 г. синолог Валерий Тимофеевич Сухоруков опубликовал со-

держательную статью «Вэнь И-до и “новый регулярный стих”»¹⁰⁵, в 1968 г. в Институте народов Азии АН СССР защитил диссертацию о жизни и литературной судьбе Вэнь Идо и на ее основе выпустил монографию — первый на русском языке научный труд, посвященный замечательному китайскому поэту. В нем весьма полно освещена высокая и трагическая судьба Вэнь Идо, павшего жертвой наемных убийц, прослежены этапы его творческого пути, показаны эстетические поиски этого «яркого романтика, горячего поклонника Китса»¹⁰⁶.

Позже, в 1973 г., В.Т. Сухоруков составил и со своим предисловием опубликовал репрезентативный сборник лирики Вэнь Идо «Думы о хризантеме». Все произведения — в переводах известного востоковеда, знатока китайского, вьетнамского, монгольского и тайского языков Геннадия Борисовича Ярославцева (1930–2004).

Стихотворение «Мертвая вода» (1925), помещенное в сборнике, является на языке оригинала одним из самых выразительных воплощений поэтических идей автора. Поэтому представляет особый интерес взглянуть на то, как это получилось в русском переводе.

Поэзия – литературная форма, наиболее тесно связанная с музыкой. В китайском письме слово «поэзия» (ши гэ) состоит из двух иероглифов: стихотворение (ши) и песня (гэ). Древние китайские стихи были музыкальными, их пели. Как отмечалось выше, Вэнь Идо разделял средства поэтического выражения на зрительные и слуховые. К последним относятся ритм, рифма и пауза, и «Мертвую воду» поэт считал в этом отношении своим наиболее удавшимся произведением.

¹⁰⁵ Сухоруков В.Т. Вэнь И-до и «новый регулярный стих» // Краткие сообщения Института народов Азии. М.: Наука, 1965. № 84. С. 48–55.

¹⁰⁶ Сухоруков В.Т. Вэнь И-до: жизнь и творчество. М.: Наука, 1968. С. 147.

Вэнь Идо ¹⁰⁷	Перевод Геннадия Ярославцева
这是 一沟 绝望的 死水, Чжэ ши и гоу цзюе ван дэ сы шуй, 清风 吹不起 半点 漪沦。 цин фэн чуй бу ци бань дянй и лунь. 不如 多扔些 破铜 烂铁, Бу жу до жэнь се по тун лань те, 爽性 泼你的 剩菜 残羹。 шуан син по ни дэ шэн цай цань гэн.	Вот стоячее болото с жижей липкой. Не взволнует ветер воду рябью зыбкой. Тошнотворный запах гнили не разгонит – Все живое под собою топь хоронит!
也许 铜的 要绿成 翡翠, Е суй тун дэ яо луй чэнь фэй цуй 铁罐上 锈出 几瓣 桃花; Те гуань шан сю чу цзи бань тао хуа 再让 油腻 织一层 罗绮, Цзай жань ю ни чжи и цэн ло ци 霉菌 给他 蒸出些 云霞。 мэй цзюнь гэй та чжэн чу се юн ся	Если бросить в эту жижу ржавой жести, Хлама медного, чтоб прел с трясинной вместе; Если станет малахитом рухлядь эта, Ржа на банках – нежным персиковым цветом;
让死水 酵成 一沟 绿酒,	Желтый жир, расплывшись пестрыми кругами,

¹⁰⁷ 闻一多诗选.青岛出版社.2020. 216 页. *Вэнь Идо*. Избранная поэзия. Циндао, 2020. С. 216.

Жань сы шуй цзяо чэн и гуо люй цю 漂满了 珍珠 似的 白沫; Пяо мань лэ чжэнь чжу ши дэ бай мо 小珠们 笑声 变成 大珠, Сяо чжу мэнь сяо шэн бянь чэн да чжу 又被 偷酒的 花蚊 咬破。 Ю бэй тоу цю дэ хуа вэнь яо по	Станет радужной, узорчатою тканью, А микробы, что кишат здесь и ликуют, Облака, зарю из ткани образуют;
那么 一沟 绝望的 死水, На мэ и гоу цзюе ван дэ сы шуй 也就 夸得上 几分 鲜明。 Е цю куа дэ шан цзи фэнь сянь мин 如果 青蛙 耐不住 寂寞, Жу гуо цзин ва най бу чжу цзи мо 又算 死水 叫出了 歌声。 Ю суань сы шуй цзяо чу лэ гэ шэн	Если мертвая вода вином забродит И жемчужины сольются в хороводе, Вот тогда-то это смрадное болото, Может быть, за красоту похвалит кто-то!
这是 一沟 绝望的 死水, Чжэ ши и гоу цзюе ван дэ сы шуй 这里 断不是 美的 所在, чжэ ли дуань бу ши мэи дэ со цзай	Но болото есть болото. Это ясно. Что гниет – уввы! – не может быть прекрасным. Здесь лишь мерзость – от поверхности до дна. Что ж, посмотрим, что за мир создаст она!

不如 让给 丑恶 来开垦, бу жу жан гэй чоу э лай кай кэнь 看它 造出个 什么 世界。 кань та цзао чу гэ шэнь мо ши цзе	
---	--

Ритм оригинала создается с помощью рифм и тактов, выделяемых паузами с одним силовым ударением в каждом такте (инь чи). Стихотворение разделено на пять строф, каждая из которых, кроме первой, имеет рифмовку АБВБ. Во второй строфе рифмуются слова «хуа» и «ся», а в третьей – «мо» и «по». В четвертой строфе "мин (ming)" и "шэн (sheng)" имеют одинаковую рифму (ng). Стоящие в пятой строфе «在» и «界», которые произносятся на современном китайском языке «цзай» и «цзе», не рифмуются. Однако помогает влияние древней фонетики, благодаря которой «界» в китайских диалектах произносится «гай», поэтому «在» и «界» все же рифмуются.

В оригинале каждая строка состоит из девяти иероглифов и разделена на четыре такта – три двусложных и один трехсложный: «这是 | 一沟 | 绝望的 | 死水». Четыре паузы в каждой строке подчеркивают ритм стихотворения, оттеняя его музыкальность. Такой ритмический рисунок сохранить в переводе едва ли возможно, но Г. Ярославцев сумел придать музыкальную красоту и своей версии. Он, в основном, использовал смежную рифму ААББ, рифмуя «липкой – зыбкой», «разгонит – хоронит», «ликуют – образуют», «болото – кто-то», «дна – она».

«Архитектурная красота» относится к зрительным средствам поэтического выражения. Вэнь Идо исходил из особенности китайской письменности: каждый иероглиф, независимо от сложности начертания, занимает в строке примерно одинаковое квадратное пространство. Его «архитектурная красота» определена красотой китайских пиктограмм. Количество иероглифов в каждой строке «Мертвой воды» одинаково, и каждые четыре строки образуют одну строфу; при чтении каждая такая строка разбивается на четыре ритмических такта: три первых по два иероглифа и один завершающий из трех. В переводе также сохранены пять четырехстрочных строф. Переводчик добивался того, чтобы количество слогов в каждой строке оставалось в пределах от 12 до 14. Однако первая и последняя строфы оригинала начинаются с одной и той же строки 这是一沟绝望的死水 и перекликаются от начала до конца. В переводе им соответствуют строки, лишь частично напоминающие друг друга: «Вот стоячее болото с жижей липкой» и «Но болото есть болото. Это ясно». Видно, что Г. Ярославцев пожертвовал точностью формы ради воплощения содержания и порождаемых им эмоций.

Вэнь Идо, в течение ряда лет профессионально занимавшийся живописью, в своей поэзии уделял большое внимание цветовым образам и цвету вообще. Пейзажно-медитативная элегия «Мертвая вода» в символической форме передает горькие впечатления поэта от той затхлой общественной атмосферы, которую он ощутил, вернувшись на родину по-

сле учебы за границей.

Дословный перевод	Перевод Геннадия Ярославцева ¹⁰⁸
Это канава с безнадежной, стоячей водой, Свежий ветерок не дует, ни малейшей ряби. Лучше бросайте больше бесполезных медных и ржавых сосудов, Вылейте остатки и помои.	Вот стоячее болото с жижей липкой. Не взволнует ветер воду рябью зыбкой. Тошнотворный запах гнили не разгонит – Все живое под собою топь хоронит!
Может, медь зазеленеет изумрудом, На жестяных банках расцветут ржа- вые лепестки персика; Пусть жир соединит шелк и тюль, А бактерии создают облака и зарю.	Если бросить в эту жижу ржавой жести, Хлама медного, чтоб прел с трясинкой вместе; Если станет малахитом рухлядь эта, Ржа на банках – нежным персиковым цветом;
Пусть стоячая вода забродит, станет зеленым вином, Усеянным белой пеной, похожей на жемчуг; Маленькие жемчужины превратились в большие жемчужины, И их укусил комар, укравший вино.	Желтый жир, расплывшись пестрыми кругами, Станет радужной, узорчатой тканью, А микробы, что кишат здесь и ликуют, Облака, зарю из ткани образуют;
Таким образом, такая канава безна- дежной, стоячей воды,	Если мертвая вода вином забродит

¹⁰⁸ Вэнь И-до. Думы о хризантеме / Перевод с кит. Г. Ярославцева. М.: Наука, 1973. С. 151.

Может похвастаться определенной яркостью. И если одинокие лягушки нарушат тишину, Во всех смыслах стоячая вода поет.	И жемчужины сольются в хороводе, Вот тогда-то это смрадное болото, Может быть, за красоту похвалит кто-то!
Это канава с безнадёжной, стоячей водой, Это, без сомнения, не обитель Красоты. Лучше пусть Зло и Уродства вспашут его, И посмотрим, какой мир он сможет создать!	Но болото есть болото. Это ясно. Что гниет – увы! – не может быть прекрасным. Здесь лишь мерзость – от поверхности до дна. Что ж, посмотрим, что за мир создаст она!

Проявляя воображение и творческую смелость, поэт самыми изысканными красками изобразил накапливающиеся в канаве со стоячей водой отходы человеческой жизнедеятельности: ржавые банки, помои, жирные разводы и прочее. Символическое значение этого описания очевидно. Поэт противопоставляет красоту и уродства, создавая острый сатирический эффект. Такие образы, как «изумруд», «лепестки персика», «шелк и тюль», «облака и заря» всегда ассоциируются с красотой и гармонией. Однако в контексте стихотворения они звучат иронично: «изумруд» обозначает зеленую медь, покрытую коррозией; «лепестки персика» — это ржавчина на железных банках; «шелк и тюль» — слой жира на поверхности воды, а «облака и заря» — плесень, вызванная бактериями. Ярославцев сохранил

основные образы оригинала, однако их интерпретация несколько иная из-за культурных и языковых особенностей. Драгоценный камень изумруд он заменил на «малахит» — тоже зеленого цвета, но не столь драгоценный, в обыденном сознании более связанный с декоративным искусством. В оригинале «шелк и тюль» создают иллюзию роскоши. В переводе — «радужная, узорчатая ткань», что сохраняет визуальный образ, но теряет культурную отсылку к шелку и тюлю, которые в китайской поэзии исторически связаны с богатством и утонченностью. Эти изменения обусловлены не культурной несовместимостью, но требованиями стихотворной формы: Ярославцев использует регулярный рифмованный стих, который диктует выбор лексики.

Одним из самых заметных отличий перевода Ярославцева является превращение исходного образа «канавы» в «болото» и «топь». Очевидно, что ограниченное пространство — «канавка» — символизирует стагнацию и безысходность. Это значение усиливается эпитетом «безнадежная», подчеркивающим абсолютное отсутствие надежды на возрождение. Образ «болота» расширяет границы описываемого пространства, но при этом несколько размывает символическую значимость исходной темы. Кроме того, переводчик опустил «безнадежная», заменив его характеристикой «с липкой жижей». Это изменение также снижает глубину метафоры. Упоминание «тошнотворного запаха гнили» добавило мотив, отсутствующий в оригинале, усиливающий негативное восприятие болота, но одновременно

упрощающий его многозначность: от сатиры текст продвигается тем самым в сторону описательности.

В переводе опущены и такие детали, как «остатки и помои», а также строки про комаров («И их укусил комар, укравший вино») и лягушек («И если одинокие лягушки нарушат тишину, / Во всех смыслах стоячая вода поет»). Это лишает стихотворение дополнительного слоя иронии и символизма, упрощая сюжетную линию. С другой стороны, переводчик добавил новые элементы: «хоровод жемчужин» и определения «кишат» и «ликуют» для описания микробов. Эти добавления придают тексту динамику и экспрессию, но они не имеют аналогов в китайском источнике и являются авторской интерпретацией.

В заключительной части оригинала появляются образы «Зла и Уродства», которые должны «вспахать» мертвую воду. Эти образы подчеркивают роль зла в формировании мира, рожденного из стагнации и разложения. В переводе «Зло» снизилось до «мерзости»: «Здесь лишь мерзость – от поверхности до дна».

Перевод Ярославцевым стихотворения «Мертвая вода» демонстрирует сложный процесс адаптации культурно-специфических образов. В процессе художественного воссоздания произведения неизбежно происходит определенная трансформация: некоторые образы упрощены, опущены или заменены, а сатирический подтекст оригинала в ряде мест заменяется прямым описанием.

Элегии «Может быть» и «Забудь о ней» входят в сборник «Мертвая вода», обе отражают теорию «Трех красот». Впервые элегия «Может быть» была опубликована 27 марта 1925 года как «Селу Цы – для горькой девочки, которая умерла преждевременно».

В 1943 году, после нескольких редакций, она, подназванием «Может быть», приобрела тот вид, в котором известна сейчас¹⁰⁹.

Транскрипция оригинала ¹¹⁰	Дословный перевод
Е суй ни чжэнь ши ку дэ тай лэй Е суй, е суй ни яо шуй и шуй На мэ цзяо е ин бу яо кэ соу Ва бу яо хао, бянь фу бу яо фэй	Может быть, ты действительно устала от слез, Может быть, может быть, тебе нужно немного поспать, Тогда пусть сова не кашляет, лягушки не квакают, летучие мыши не летают.
Бу суй ян гуан бо ни дэ янь лян Бу суй цин фэн шуа шан ни дэ мэ У лунь шэй доу бу нэн цзин син ни Чэн и сань сун инь би ху ни шуй	Не позволю солнечному свету открывать твои веки, Не позволю чистому ветерку расчесывать твои брови, Никто тебя не будит, Держа зонтик из сосновой тени, охраняю твой сон.
Е суй ни тин чжэ цю инь фань ни	Может быть, ты слушаешь, как земляные черви

¹⁰⁹孙维屏.一样的挽歌,不一样的诗情—— 闻一多的《也许》和何其芳的《花环》.黑龙江科技信息, 2008(06):151-152. (*Сунь Вэйтин*. Одна элегия, но разное поэтическое настроение – сравнительный анализ стихотворений «Возможно» Вэнь Идо и «Гирлянда» Хэ Цифана // Хэйлунцзянская научно-техническая информация. 2008. № 6. С. 151–152.)

¹¹⁰ 闻一多诗选.青岛出版社.2020. 208 页. (*Вэнь Идо*. Избранная поэзия. Издательство Циндао, 2020. С. 208.)

Тин чжэ сяо цао дэ гэнь суй си шуй Е суй ни тин чжэ бань дэ инь юе Би на чжоу ма дэ жэнь шэн гэнь мэй	ворочают почву, Маленькие корешки травы всасывают воду, Может быть, ты слушаешь музыку этих звуков, которая гораздо красивее, чем брань людей.
На мэ ни сянь ба янь пи би цзинь Во цзю жан ни шуй, во жан ни шуй Во ба хуан ту цин цин гай чжэ ни Во цзяо чжи цянь эр хуань хуань дэ фэй	Тогда крепко закрой веки, Я дам тебе поспать, дам тебе поспать, Нежно я покрою тебя лёссом, Я попрошу бумажные деньги медленно уплы- вать.

В оригинале стихотворная композиция отличается стройностью, число иероглифов в каждой строке одинаково, и каждые четыре строки образуют одну строфу, создавая четкую архитектуру. Китайский оригинал исключительно музыкален. Он насыщен свистящими и шипящими согласными (суй, ши, шуй, шуа, шэй, сань, сун, цзинь, цзяо, цзянь), что дает эффект убаюкивающего шепота. Вторая и четвертая строки каждой строфы рифмуются: «шуй – фэй»; «мэй – шуй»; «шуй – мэй»; «шуй – фэй». Повторения слов и словосочетаний делают стихотворение похожим на колыбельную песню: «может быть» повторяется пять раз, «пусть», «слушаешь» и «дам тебе поспать» — по два раза.

Перевод Г. Ярославцева ¹¹¹	Подстрочник В.Т. Сухорукова ¹¹²
---------------------------------------	--

¹¹¹ *Вэнь И-до. Избранное / Переводы с китайского В. Ульянова и Г. Ярославцева. М.: Гослитиздат, 1960. С. 69.*

¹¹² *Сухоруков В.Т. Вэнь И-до: Жизнь и творчество / АН СССР. Ин-т народов Азии. М.: Наука, 1968. С. 109.*

Может быть, ты действительно Утомлена от слез; Может, забыться хочешь ты В мире волшебных грез? Пусть соловьиными трелями Сон не нарушится твой, Пусть даже мыши летучие В час не летают ночной.	Может быть, ты и вправду устала плакать, Может быть, ты захотела заснуть Пусть не кашляет сова, Не кричат лягушки, не летают летучие мыши;
Пусть солнечный луч не касается Твоих утомленных век; Пусть ветер ресниц не трогает, Прикрывших глаза навек. Здесь для тебя воздвигается Храм вековой тишины. Пусть над тобой склоняются Ветви зеленой сосны...	Солнечный луч не трогает твоих век, Ветерок не разглаживает твоих бровей, Пусть никто не будит тебя. Только тень от сосны, как зонтик, накроет твой сон;
Может быть, чутким ухом ты Слышишь все звуки тут; Слышишь, как корни тонкие Воду подземную пьют; Слышишь, как точит дерево	Может быть, ты слышишь, как в земле копошатся дождевые черви, Как усики-корни травинки сосут воду, Может быть, эта музыка Понравится тебе больше, чем людская брань;

Сонм дождевых червей. Может быть, эта музыка Слаще, чем брань людей...	
Лёссом тебя засыплю я. Крепче глаза закрой. Ветер бумажными деньгами Зашелестит над тобой.	Сомкни же покрепче веки и спи, Я не буду тебе мешать; Я тихонько накрою тебя землей, И пусть бумажные деньги медленно-медленно по- летят над тобой.

Свой перевод элегии «Может быть» Ярославцев первоначально назвал «Реквием», что сразу задавало торжественно-траурный тон, идущий от западной культурной традиции. Позже он изменил название на «Может быть» с подзаголовком «погребальная песня», оставив при этом свой перевод без изменений. Оба названия трактуют произведение как похоронное. Сухоруков же сохранил «Может быть», что является буквальным переводом китайского словосочетания «Е Сюй».

В переводе Ярославцева нет выделенных стихотворных строф. Каждая две строки перевода примерно соответствуют одной строке оригинала, а последние четыре строки перевода соответствуют последней строфе оригинала. В целом композиция переводного текста не отражает симметричную красоту оригинала. Хотя из-за различий между китайским и русским языками рифмовка оригинала не может быть воссоздана в той степени, как его содержание, Ярославцев все равно стремился сообщить переводу му-

зыкальную красоту. Для всех четных строк он подобрал рифмы: «слез – грез», «твой – ночной» в первой строфе; «век – навек», «тишины – сосны» во второй строфе; «тут – пьют», «червей – людей» в третьей строфе и «закрой – тобой» в последней строфе. Некоторые слова повторяются в переводе даже чаще, чем в оригинале: «пусть» — пять раз, а «слышишь» — три раза.

В переводе Ярославцева вместо «совы» явился «соловей». В русской культурной традиции образ совы связан с мраком, одиночеством, суевериями. Так, «А.А. Фет и Н.А. Некрасов видят в сове символ уединенности и ночного мрака», «в стихотворении К.Н. Батюшкова “На развалинах замка в Швеции” сова символизирует мир мертвых», в повести А.К. Толстого “Упырь” «тоже встречается образ филина в значении зловещего предзнаменования»¹¹³. В общем, все это противоречит мягкому, утешительному настроению, которое Ярославцев стремился передать в своем переводе. В отличие от «совы» образ соловья в русской культуре имеет глубокие символические и эстетические корни, ассоциируясь с нежностью, любовью, мелодичностью и даже мистической связью с природой. Так, «...в лирических стихотворениях А. Фета птица (“соловей”) воспринимается как своеобразный “луч”, связывающий временное и вечное, “чудное мгновение” человеческой жизни и космос»¹¹⁴. «В антологических стихотворениях

¹¹³ Мосиенко Е.О. Совы в русской поэзии // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 183.

¹¹⁴ Азбукина А.В. Образ-символ "соловей" в русской поэзии XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001. С. 10.

А. Майкова и Н. Щербины, в народных стилизациях А. Толстого... “соловей” выступает как символ некоего идеального мира, совершенства, античной (или народной) красоты и гармонии, поэтической мечты, противостоящих суровой действительности»¹¹⁵.

Поэтому при переводе стихотворения Вэнь Идо, где основными темами являются утрата и скорбь, соловей мог показаться Ярославцеву более подходящим образом для создания атмосферы умиротворения и тонкой мелодичности. Образ соловья, как правило, вызывает ассоциации с ночным покоем и прекрасными звуками, успокаивающими душу. Это особенно важно, если учесть, что Вэнь Идо писал о защите покоя усопшей и создании условий для ее вечного сна.

Ярославцев значительно трансформировал и некоторые другие образы Вэнь Идо. Так, образ лягушки полностью исчез, возможно, потому что он воспринимался как недостаточно «поэтический». В переводе появился «храм вековой тишины», усиливающий атмосферу умиротворения, вечности, но отсутствующий в оригинале. Пожелание «немного поспать» трансформировалось в «забыться... в мире волшебных грез». Переводчик также дополнил текст деталями, которые усилили эмоциональную окраску: например, «веки» в оригинале становятся «утомленными веками», «брови» заменяются на «ресницы», а «чуткого уха» вообще нет в китайском источнике.

¹¹⁵ Там же. С. 18.

В монографии В.Т. Сухорукова «Вэнь И-до: Жизнь и творчество» (1968) приводится текст, близкий к оригиналу по содержанию и образной системе. Скорее всего, это подстрочник, что объясняет отсутствие попыток воспроизвести ритмическую и интонационную структуру оригинала. В нем редкое слово «лэсс» заменено общеупотребительным «земля», а в строке «Только тень от сосны, как зонтик, накроет твой сон» опущен подразумеваемый в оригинале образ человека с зонтом: «Держа зонтик из сосновой тени, охраняю твой сон». В китайском тексте подлежащее «я» грамматически не выражено, но семантически присутствует: речь идет не о пассивном действии природы, а о заботливом жесте лирического субъекта. Весь контекст стихотворения представляет собой единый лирический монолог, в котором говорящий последовательно объявляет запреты («пусть сова не кашляет, / лягушки не квакают, летучие мыши не летают», «Не позволю солнечному свету открывать твои веки, / Не позволю чистому ветерку расчесывать твои брови») и берет на себя роль хранителя сна. В этой строке глагол «чэн» (撐) — «держат» — семантически требует подразумеваемого субъекта. В переводе же инициатива переносится на «тень», что превращает личное, эмоционально окрашенное обращение в эмоционально нейтральное описание. Хотя в русском языке местоимение «я» также может опускаться, это возможно лишь при условии, что глагол сохраняет форму, указывающую на действующее лицо; Сухоруков же заменяет такую конструкцию пассивной, тем самым устраняя из текста самого говорящего.

Однако такой подход, вероятно, объясняется стремлением к максимальному соответствию буквальной структуре китайского предложения, где подлежащее грамматически не выражено. Вариант «тень накроет», по видимости, «точнее» передает поверхностный синтаксис оригинала.

Ярославцев создал художественный перевод, сознательно включенный в эстетическую систему русской лирики: заменяя «сову» на «соловья», вводя рифму и добавляя образы, он жертвовал буквальной точностью ради эмоциональной атмосферы умиротворенной скорби. Подстрочник Сухорукова, близкий к буквальному переводу, позволяет точнее сопоставить детали оригинала с переводом Ярославцева и глубже понять характер его художественных трансформаций.

Элегия «Забудь о ней» написана в 1926 г. в память о дочери Ли Ин, скончавшейся в четырехлетнем возрасте. На автора явно повлияло стихотворение «Пусть оно будет забыто» американской поэтессы Сары Тисдейл (1884–1933). В сборнике «Мертвая вода» элегии «Может быть» и «Забудь о ней» помещены рядом друг с другом, и поскольку тема общая — преждевременный уход девочки из жизни, — часто думают, что «Может быть» тоже посвящено дочери поэта.

Однако Ли Ин умерла зимой 1926 г., а «Может быть» написано в марте 1925 г. Осенью 1926 г. Вэнь Идо покинул родной город Хубэй, чтобы преподавать в университете Шанхая. Вскоре его жена и дочь тяжело заболели. Когда Вэнь Идо узнал об этом, он поспешил вернуться домой.

Но состояние Ли Ин было слишком тяжелым, чтобы ее можно было спасти, и она скончалась. Похоронив дочь, потрясенный отец выразил свое состояние в стихотворениях «Забудь о ней» и «Я вернусь».

Дословный перевод	Перевод Г. Ярославцева
Забудь о ней, о забытом цветке – Утреннем сиянии на лепестках, Струйке аромата из цветочного сердца – Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней: Не утренний луч на его лепестках, А пепельный сумрак заката, И венчик, венчик душистый зачах, Не издает аромата... Забудь о ней, О цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке! Как о сне на весеннем ветру, Как о колокольном звоне во сне, Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней, Как забывается майский сон, Что ветер навеял вольный, Как растворяется тихий звон, Далекий звон колокольный... Забудь же о ней, О цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней,

Прислушайся, как хорошо поют сверчки, Смотри, как высоко растет трава на ее могиле, Забудь о ней, о забытом цветке!	О цветке утраченных дней. Прислушайся: долгие песни сверчка Над ухом твоим поплыли; Смотри, как стала уже высока Трава на ее могиле... Забудь же о ней, О цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке! Она уже позабыла тебя, Она ничего не может вспомнить, Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней. Проходит время... Быть может, она Тебя позабыла тоже. Да, память у девочки так мутна, И что она вспомнить может! Забудь же о ней, О цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке! Время — хороший друг, Завтра оно состарит тебя, Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней... А время – твой самый надежный друг: Еще подожди немного, И дар поднесет тебе время вдруг – Вон старость твоя у порога.

	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке! Если кто-то спросит о ней, Просто скажи, что такого человека не существует. Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней! Когда-нибудь кто-то к тебе все равно С вопросом о ней обратится. Пожалуй, ответь ему: не суждено Ей было на свет родиться. Забудь же о ней, цветке утраченных дней!
Забудь о ней, о забытом цветке! Как о сне на весеннем ветру, Как о колокольном звоне во сне, Забудь о ней, о забытом цветке!	Забудь же о ней, О цветке утраченных дней, Как забывается майский сон, Что ветер наваял вольный, Как растворяется тихий звон, Далекий звон колокольный. Забудь же о ней, О цветке утраченных дней!

Элегия состоит из семи четырехстрочных строф. Первая и последняя строка каждой строфы содержат десять иероглифов, а две средние строки – по семь иероглифов, что создает архитектурную соразмерность графиче-

ского рисунка. Переводчик сохранил количество строф, но каждая строфа у него состоит из восьми строк, то есть одна строка китайского текста соответствует двум строкам русского. Музыкальность оригинала создается посредством повторений и рифм. В нем звучит рефрен, повторяющийся в первой и последней строках каждой строфы. Две средние строки каждой строфы рифмуются: «шан – сян», «мэн – чжун», «хао – гао», «ни – ци», «хао – лао», «вэнь – жэнь», «мэн – чжун». Вторая строфа оригинала полностью повторяется в финале, создавая перекличку между началом стихотворения и его завершением. Повторения, столь важные в поэтике, полностью сохранены Ярославцевым. К тому же в средних четырех строках каждой строфы переводчик использует перекрестную рифму АБАБ, рифмуя «лестках – заката – зачах – аромата», «сон – вольный – звон – колокольный», «сверчка – поплыли – высока – могиле», «она – тоже – мутна – может», «друг – немного – вдруг – порога», «равно – обратится – суждено – родится», «сон – вольный – звон – колокольный».

Сопоставление подстрочника с художественным переводом показывает, что Ярославцев расширил образное содержание элегии. Как отмечалось выше, одна строка оригинала передается двумя строками по-русски, так что предметный мир русского перевода оказался более объемным, чем его китайский источник. Например, «пепельный сумрак заката», «майский сон», «ветер вольный», «далекий» (звон), «тихий» (звон) «долгие песни» (сверчка), «над ухом твоим поплыли», «память так мутна», «дар поднесет

тебе время» у Вэнь Идо отсутствуют.

Кроме того, некоторые места перевода противоречат смыслу оригинала. У Вэнь Идо «утреннее сияние» и «струйка аромата из цветочного сердца» в первой строфе создают впечатление чистоты, красоты и мимолетности, вызванный светлыми воспоминаниями, которые, однако, необходимо забыть. Переводчик же полностью перестроил тон, заменив «утреннее сияние» на «пепельный сумрак заката», а «струйку аромата из цветочного сердца» – на «венчик душистый зачах, не издает аромата». Он усилил трагизм стихотворения, но потерял ту легкость и светлую грусть, которая присутствует в оригинале.

Во второй строфе сравнение с «весенним ветром» и «колокольным звоном во сне» подчеркивает хрупкость и призрачность воспоминаний. Ярославцев добавляет конкретику, введя «майский сон» и «вольный ветер», а также акцентировал звуковые образы через «тихий звон» и «далекий звон колокольный». Эти дополнения делают картину более живописной, но одновременно лишают ее первоначальной призрачности.

В четвертой строфе говорится о забвении. Ярославцев добавил мотив проходящего времени и уточнил, что «память у девочки так мутна». Указание на юный возраст выглядит как намек на незрелость или хрупкость памяти, чего нет в оригинале. В следующей строфе Ярославцев трансформировал китайское понимание времени как неумолимой силы в более утешительный взгляд на время как на «самого надежного друга», который ста-

рость поднесет тебе как дар.

Это существенно смягчает фаталистический тон оригинала, где подчеркивается быстротечность времени и его разрушительное действие — «Завтра оно состарит тебя». В целом перевод производит менее трагичное впечатление, чем оригинал. В предпоследней строфе жесткое «Просто скажи, что такого человека не существует» превращается в более отвлеченное: «Пожалуй, ответь ему: не суждено / Ей было на свет родиться».

Ярославцев сохранил структуру и основную идею элегии, но дополнил ее новыми интонациями и образами. Перевод стал в большей степени творческой интерпретацией, отличающейся от исходного текста усиленной экспрессивностью и детализацией.

Послание «Не сетуй на меня» было написано в 1927 г. и тоже вошло в сборник «Мертвая вода». Как ключевой представитель движения «Новолуния» Вэнь Идо, вдохновляясь народными песнями и следуя классическим образцам, представленным в «Шицзин» (XI—VI вв. до н. э.), часто обращался к кольцевой композиции с рефренами, и рефрен стал структурной и смысловой основой этого послания.

Перевод Г. Ярославцева ¹¹⁶	Дословный перевод
Не сетуй на меня!	Ты не сетуй на меня!
Что, собственно, произошло меж нами?	Это изначально ничего не значит,
Пути людей – простых и с именами –	Жизнь – встреча, как ряска на воде.

¹¹⁶ Вэнь И-до. Думы о хризантеме. С. 144.

Сойдутся, разойдутся без огласки, Как на воде стоячей листья ряски. Былые встречи в памяти храня, Не сетуй на меня!	Пускай пройдет, как ряска. Ты не сетуй на меня!
Не спрашивай меня! Ты видишь, как дрожат мои ресницы, Слеза вот-вот готова с них скатиться. Не будь теперь со мною так сурова, Остерегись произнести хоть слово. Вопросы лишние из головы гоня, Не спрашивай меня!	Ты не спрашивай меня! Слезы ждут у края глаз, Только одно твое слово, Одно слово – и они упадут. Ты не спрашивай меня!
Не беспокой меня! Тепла в душе ни капли не осталось, И сердце сжалось, в нем одна усталость. На пепле не разжечь уже огня... Не беспокой меня!	Ты не дразни меня! Не пытайся разжечь огонь на пепле. Мое сердце давно устало, лучше дать ему уснуть! Ты не дразни меня!
И не ищи меня! Не смей желать со мною новой встречи, – Нам отвечать друг другу, право, нечем; Ни для тебя, ни для меня не тайна, Что эта наша встреча так случайна!..	Ты не трогай меня! Что ты задумал? Что задумал? Мы встретились, как ряска на воде, Должны тихо разойтись. Ты не трогай меня!

Расстанемся ж, друг друга не виня, И – не ищи меня!	
Не замечай меня! Запру я двери на замок отныне. Считай, что я один в беде повинен, Но ни во тьме, ни в ярком свете дня Не замечай меня!	Ты не управляй мной! Отныне запру замок, Больше не стучи не в ту дверь. На этот раз это моя вина. Ты не управляй мной!

Стихотворение состоит из пяти строф. Первая и последняя строки каждой строфы (по четыре иероглифа) почти полностью повторяются, изменяясь лишь в одном иероглифе: «ни мо юань во» (ты не сетуй на меня), «ни мо вэнь во» (ты не спрашивай меня), «ни мо жэ во» (ты не дразни меня), «ни мо пэн во» (ты не трогай меня) и «ни мо гуань во» (ты не управляй мной).

Переводчик сохранил рефрен («Не ... меня») и так же, как Вэнь Идо, каждый раз менял в нем только одно слово: «не сетуй на меня», «не спрашивай меня», «не беспокой меня», «не ищи меня» и «не замечай меня». Изменения минимальны: в четвертой строфе «не ищи меня» вместо «ты не трогай меня», а в пятой — «не замечай меня» вместо «ты не управляй мной».

В оригинале второе, третье и четвертое полустишия каждой строфы состоят из семи иероглифов, а в первой и пятой строфах – из четырех. Сохранить такое же количество слогов в русском переводе без потери смысла

вряд ли возможно, но переводчик добился многого: строки в первой, второй и четвертой строфах у него состоят из семи слов, в третьей и пятой — из пяти.

Но все же образный мир перевода, который содержит новые реалии, метафоры и лирические отступления, скорее интерпретирует, чем воссоздает оригинал.

В первой строфе Вэнь Идо прибег к сравнению «встреча, как ряска на воде» — образ, который в китайской поэтической традиции символизирует временность, случайность, непостоянство человеческих отношений. Через образ плавающей ряски поэт также передает чувство одиночества и оторванности от мира. В русской поэтической традиции подобная устойчивая символика за образом ряски не закреплена: сама ряска, согласно данным Национального корпуса русского языка, почти исключительно выполняет пейзажную функцию. У Иосифа Бродского, например, в «Эклоге 5-й (летней)» ряска вплетена в тихую летнюю сцену: «...шелест / осоки и камышей, замшелость / коряги, нежная ряска, прелесть». В другом его стихотворении, «Портрет трагедии», ряска стоит в одном ряду с тем, что может скрыть ужас «лица трагедии»: «*Лицо ее безобразно! Оно не прикрыто маской, / ряской, замазкой, стыдливой краской*». Здесь она служит покровом, а вовсе не выражает мимолетность встреч, неустойчивость связей или преходящий характер человеческих судеб. Чтобы передать этот оттенок смысла, Ярославцев обратился к метафоре пути, символизирующей

жизненные дороги и их пересечения: «Пути людей – простых и с именами – / Сойдутся, разойдутся без огласки». Для русскоязычного читателя это позволило сохранить основную мысль оригинала о краткости и случайности человеческих встреч.

Во второй строфе говорится о слезах, готовых упасть при малейшем слове любимого человека. Добавив конкретные детали: «ты видишь, как дрожат мои ресницы», «не будь теперь со мною так сурова» — Ярославцев усилил этот образ, одновременно придав ему романтический оттенок.

В третьей строфе говорится о том, что сердце героя устало и «лучше дать ему уснуть». И здесь Ярославцев усилил это состояние внутреннего опустошения, добавив: «тепла в душе ни капли не осталось», что выразительно показало глубину душевной боли и безысходности, которые испытывает герой.

В четвертой строфе переводчик допустил одно из самых значительных изменений, вместо прямого «ты не трогай меня», предложив «и не ищи меня». Это усилило психологическую дистанцию между героями, подчеркивая окончательность разрыва. Добавление «не смей желать со мною новой встречи» также указывает на невозможность продолжения отношений, чего нет в оригинале, имеющем более символический оттенок.

Пятая строфа завершается еще одним значительным изменением: вместо «ты не управляй мной» в переводе стоит «не замечай меня». Это усиливает чувство полного отчуждения: теперь лирический герой не толь-

ко просит оставить его в покое, но хочет, чтобы он полностью был исключен из жизни любимого человека. Образ «ни во тьме, ни в ярком свете дня» передает всеобъемлющее одиночество героя. Такие контрасты (темнота – свет) служат средством создания более мощного эмоционального воздействия.

В целом, у Ярославцева, расширившего образность стихотворения Вэнь Идо, оно предстало более экспрессивным, одновременно потеряв в лаконичности и глубине подтекста. Если в оригинале лирический герой сохраняет внешнее спокойствие и сдержанность, то в переводе его внутренние переживания, за счет добавления деталей и метафор, оказались более сильными. Однако это не исказило драматической атмосферы стихотворения и его основной идеи о мимолетности людских встреч, о невозможности вернуть ушедшее.

Выводы

В процессе рецепции поэзии Ай Цина ключевым аспектом стало понимание его свободного стиха, которое напрямую повлияло на стратегии передачи ритма, избираемые переводчиками. Так, А.И. Гитович, работавший на основе подстрочников, стремился к созданию поэтичного, гармоничного и эстетически завершенного текста. Л.Е. Черкасский искал баланс между поэтичностью и верностью оригиналу, в то время как Ю.А. Сорокин

делал акцент на семантической точности.

Интерпретация поэзии Вэнь Идо, в частности в переводах Г.Б. Ярославцева, демонстрирует трудность воспроизведения стихотворения, созданного по законам эстетической теории «Трех красот» китайского поэта. Стремясь сохранить музыкальность и архитектуру стиха, переводчик был вынужден идти на значительные трансформации образной системы.

Таким образом, интерпретация ритмической структуры и поэтических образов существенно влияет на характер рецепции китайской лирики в русском литературном контексте. Если передача образов, хотя и сопряженная с культурными трудностями, может опираться на конкретные культурные эквиваленты, то воспроизведение поэтического ритма — особенно в случае свободного стиха Ай Цина или «нового регулярного стиха» Вэнь Идо — остается делом индивидуального художественного выбора переводчика.

ГЛАВА ВТОРАЯ. Поэтика прозы: Лу Синь в зеркале русской рецепции

2.1. Очерк истории переводов и изучения Лу Синя в России

Среди китайских писателей XX века, чье творчество оказало значительное влияние на национальную литературу и общественную мысль и приобрело международную известность, Лу Синь занимает особое место.

«Литературная деятельность Лу Синя имеет глубокую связь с русской и советской литературой», — справедливо подчеркивает авторитетное издание¹¹⁷. Известный современный поэт и литературный критик Фэн Сюэфэн отмечает, что «отношения Лу Синя с русской и советской литературой пронизывают всю его литературную деятельность»¹¹⁸.

Во времена интенсивного межгосударственного общения СССР и КНР и даже на протяжении некоторого времени после того, как отношения стран стали деградировать, — в 1950-х – начале 1960-х гг. — в СССР выходит несколько монографий о Лу Сине: В.Ф. Сорокина¹¹⁹, Л.Д. Позднеевой, связывавшей сатиру Лу Синя с традициями русской сатиры¹²⁰, В.В. Петрова¹²¹, а также появляются статьи В. Семанова¹²²

¹¹⁷ Юй Вэньсю. Лу Синь и русская литература // Гуанмин жибао. 2019. 5 сент.

¹¹⁸ 冯雪峰:《鲁迅和俄罗斯文学的关系及鲁迅创作的独立特色》,见《鲁迅的文学道路》(湖南人民出版社 1980 年版) 第 34 页 Фэн Сюэфэн. Отношения Лу Синя с русской литературой и самостоятельные особенности его творчества // Литературный путь Лу Синя. Издательство «Хунань жэньминь», 1980. С. 34.

¹¹⁹ Сорокин В.Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя. М.: Изд-во вост. лит., 1958.

¹²⁰ Позднеева Л.Д. Лу Синь: Жизнь и творчество. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959.

и Л. Эйшлина¹²³. Все эти исследователи говорили о связях творчества Лу Синя с русской литературой.

Как показывают М.В. Михайлова и Шэ Сяолин, русские ученые системно раскрыли типологические параллели между «Записками сумасшедшего» Лу Синя и прозой Гоголя, а также Леонида Андреева, что позволило выстроить интерпретацию его творчества в контексте мировой, а не только национальной, художественной традиции¹²⁴.

В постсоветское время, особенно в последние годы, появилось много диссертационных работ, созданных китайскими русистами и посвященных сопоставлению творчества Лу Синя и русских авторов. Так, Ван Дань говорит о влиянии Чехова, проявившемся в выборе жанра, а также в структуре и стиле художественных произведений¹²⁵; Ши Чжоу, также обращаясь к сравнению Лу Синя с Чеховым, выявляет схожие типы литературных персонажей (врач как человек повышенного культурного уровня, одиночка — маргинализированный индивид, сумасшедший — человек, опередивший или отвергнувший нормы своего времени и потому воспринимаемый как больной, ребенок — символ невинности и одновременно моральный «индикатор» состояния общества)¹²⁶. Инь Лу проводит системный

¹²¹ Петров В.В. Лу Синь: Очерк жизни и творчества. М.: Гослитиздат, 1960.

¹²² Семанов В. К новой классике // Вопр. литературы. 1962. № 8. С. 143-152.

¹²³ Эйшлин Л. О сюжетной прозе Лу Синя // Лу Синь. Повести. Рассказы. М., 1971.

¹²⁴ См.: Михайлова М.В., Шэ С. Лу Синь в России // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 4. С. 85–90.

¹²⁵ См.: Ван Дань. Чехов и Лу Синь: историко-генетические и типологические аспекты: дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.

¹²⁶ См.: Ши Жоу. Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015.

анализ творчества Лу Синя, Мао Дуня и Юй Дафу в контексте художественной метафизики Достоевского и утверждает: «полифоническая эстетика Ф.М. Достоевского разрушает авторский репрессивный монологизм и художественно воплощает кризисное сознание современного ему человека. Это кризисное сознание можно соотнести с “эпистемологической неуверенностью” китайского “маленького человека” 1920–1930-х годов, что особенно ярко проявилось в художественном творчестве Лу Синя и “тревожной” прозе Юй Дафу»¹²⁷.

В 2015 г. профессор Китайского народного университета Сунь Юй, бывший директор Пекинского музея Лу Синя, опубликовал монографию «Лу Синь и Россия», в которой на основе анализа библиотеки Лу Синя, а также его дневников, писем и других биографических материалов раскрываются пути восприятия им творчества Н.В. Гоголя, В.М. Гаршина, Л.Н. Андреева, М.П. Арцыбашева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького. В работе также исследуется влияние ленинизма и марксизма на формирование мировоззрения Лу Синя¹²⁸.

В вышедшей в 2018 г. монографии профессора Пекинского университета иностранных языков Ван Лия «Современные китайские писатели в России» первая глава состоит из трех разделов, посвященных Лу Синю:

¹²⁷ *Инь Лу*. Художественная метафизика Ф.М. Достоевского в творческой рефлексии китайских писателей 1920-1930-х гг.: Лу Синь, Мао Дунь, Юй Дафу: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2019. С. 13.

¹²⁸ См.: 孙郁. 鲁迅与俄国. 北京: 中国人民大学出版社, 2015 (*Сунь Юй*. Лу Синь и Россия. Пекин: Изд-во Китайского народного ун-та Китая, 2015); см. также англоязычное издание: *Sun Yu. Lu Xun and Russia*. New York: Routledge, 2025.

дан обзор переводов Лу Синя на русский и их публикации, систематически освещается восприятие и изучение творчества Лу Синя в СССР и России на основе четырёх аспектов: идейные особенности писателя, его художественные черты, взаимосвязь Лу Синя с русской литературой; названы и оценены ключевые исследователи Лу Синя в советской и российской науке. Монография включает также выполненный Ли Чуньюем сравнительный анализ различных русских версий повести «Подлинная история А-Кью»¹²⁹.

К русскоязычному читателю Лу Синь пришел уже в 1920-е годы. В 1929 г. издательство «Прибой» выпустило сборник рассказов Лу Синя «Правдивая история А-Кью» под редакцией филолога-китаевода Б.А. Васильева. В предисловии Васильев подчеркивал, что для Лу Синя литература играла «утилитарную роль»: писатель видел в ней инструмент воспитания и социальной критики, отрицая идею «чистого искусства»¹³⁰. Обращались к Лу Синю примерно тогда же и эмигранты «восточной ветви»: в первой половине 1930-х гг. в шанхайской русскоязычной периодике публиковались переводы, выполненные М.В. Щербаковым, как предполагают исследователи, с французского¹³¹.

Наиболее полным изданием до сих пор остается четырехтомное со-

¹²⁹ См.: 王立业. 中国现代文学作家在俄罗斯. 北京:北京大学出版社, 2018. 480 页 (Ван Лие. Писатели современной китайской литературы в России. Пекин: Издательство Пекинского ун-та, 2023. 480 с.)

¹³⁰ Васильев Б.А. Предисловие к русскому изданию // Лу Синь. Правдивая история А-Кея / пер. с кит. Л.: Прибой, 1929. С. 6.

¹³¹ Забияко А.А., Сенина Е.В. Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе. М.: ВКН, 2025. С. 293–294.

брание сочинений 1954–1956 гг. (ред. В.С. Колоколов, К.М. Симонов, Н.Т. Федоренко). Во вступительной статье Федоренко характеризовал Лу Синя как основоположника китайской реалистической литературы, чьи достижения повлияли на последующие поколения писателей¹³².

Важнейшей вехой в истории перевода творчества Лу Синя на русский язык стало издание 1971 г. в серии «Библиотека всемирной литературы», что, по определению Е.А. Серебрякова и А.А. Родионова, «означало признание писателя классиком мировой литературы»; при этом Лу Синь был «единственным из китайских литераторов XX века, удостоившимся этой чести»¹³³. В этот том вошли полностью сборники «Клич», «Блуждания», «Дикие травы», «Старые легенды в новой редакции» и рассказ «Былое», причем ранее опубликованные переводы Л.Д. Позднеевой, В.С. Колоколова и В.А. Панасюка из «Блужданий» и «Старых легенды в новой редакции» были заменены версиями А.Г. Гатова, В.И. Семанова, В.Ф. Сорокина, Т.Н. Сорокиной и В.Т. Сухорукова. Как отмечают исследователи, «учитывая равный художественный уровень переводов, их обновление объясняется скорее вкусом и волей составителей, нежели объективной необходимостью»¹³⁴. Именно это издание «фактически подвело черту» под советским этапом переводческой деятельности: в 2012 г. констатировалось, что

¹³² См.: Федоренко Ф.Т. Лу Синь // Лу Синь. Собрание сочинений. М.: Гослитиздат, 1954. Т. 1. С. 5.

¹³³ Серебряков Е.А., Родионов А.А. Постигание в России духовного и художественного мира Лу Синя // Проблемы литературы Дальнего Востока: материалы V Международной научной конференции. Т. II. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. С. 14.

¹³⁴ Там же.

«с 1971 г. не появилось ни одного нового перевода», а все последующие публикации, включая переиздания 1980-х годов, основывались на текстах из «Библиотеки всемирной литературы».

В постсоветское время Лу Синь на русском публиковался не так часто, причем до недавнего времени воспроизводились старые переводы. Относительно поздняя публикация — рассказ «Родина» в сборнике «Китайская поэзия и проза XX века» (2002) — дает не перевод 1971 года, а «перевод Л.Д. Позднеевой, выполненный еще в 1945 г., что лишний раз свидетельствует о высоком качестве ранних переводов»¹³⁵. В 2025 г., однако, все же вышел новый перевод рассказов «Кун Ицзи» и «Снадобье», выполненный А.А. Родионовым¹³⁶.

Эволюция русских переводов Лу Синя отражает не только развитие переводческой школы, но и сложную динамику его восприятия в меняющемся историко-политическом контексте. Многие его рассказы переводились неоднократно: так «Волнение», «Деревенское представление», «Светильник», «Почтенный учитель Гао», «Одинокый», «Полет на Луну» существуют в трех русских версиях (1929, 1949, 1952; 1929, 1952, 1956; 1949, 1956, 1989; 1929, 1956, 1989; 1949, 1956, 1989; 1938, 1956, 1989 соответственно), а двадцать два других рассказа, в том числе «Счастливая семья», «Моление о счастье», «Напоказ толпе» и знаменитый «Кун И-цзи»,

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Лу Синь. Записки сумасшедшего: сборник: перевод с китайского. М.: АСТ, 2025.

переводились дважды.

«Подлинная история А-Q» — наиболее часто переводимое и переиздаваемое произведение Лу Синя в России (существуют пять переводов и 22 издания с 1929 по 2016 г.¹³⁷) — особенно ярко иллюстрирует эту тенденцию. Как подробно показывает Ли Чуньюй в статье «О переводе и изучении “Подлинной истории А-Q” в России», первый перевод был выполнен Б.А. Васильевым и опубликован в ленинградском сборнике «Правдивая история А-Кея» в 1929 г. Васильев, работавший в Китае в 1924–1927 гг. и лично консультировавшийся с Лу Синем, стремился передать лаконичность и иронию оригинала, хотя и допустил отдельные ошибки и сокращения. Они состояли в неточной передаче устойчивых выражений (например, «поставить подпись» как «нарисовать круг», искажение цитаты из Мэнцзы) и в пропуске 12 предложений оригинала. В том же году в Москве вышел второй перевод — М.Д. Кокина, оказавшийся крайне неудачным: в нем отсутствовало вступление, не было переведено множество фрагментов текста и содержалось много грубых смысловых ошибок. В 1938 г., уже после того, как оба переводчика были репрессированы и расстреляны в 1937-м, перевод Васильева, исправленный и дополненный примечаниями Л.Н. Рудова и подписанный именем Рудова, был переиздан

¹³⁷ Родионов А.А. Акью в России: к 100-летию знаменитой повести Лу Синя // Великий шелковый путь: традиции и современность. VII Международная научно-практическая конференция, посвященная 90-летию юбилею профессора М.В. Крюкова: сборник тезисов. Новосибирск. 2024. С. 20.

в сборнике памяти Лу Синя¹³⁸. Настоящим прорывом стал перевод В.Н. Рогова (1945), отличающийся высокой точностью и художественной выразительностью; он был переиздавался пятнадцать раз. Наконец, в «Хрестоматии по зарубежной литературе XX века» (1955) под именем Л.Д. Позднеевой был опубликован не самостоятельный перевод, а фрагмент текста Рогова¹³⁹.

Своеобразие стиля писателя во многом обуславливало переводческие трудности. Стилистика Лу Синя, сочетающая *вэньянь* и *байхуа*, создавала значительные сложности для переводчиков, что отмечали как сам писатель, так и исследователи его творчества. В статье «Как я начинал писать рассказы» Лу Синь объяснял свой подход к языку: «При отсутствии подходящего выражения на *байхуа* я использовал древние изречения, избегая нарочито искусственных оборотов»¹⁴⁰. Эта сознательная архаизация, по его словам, служила усилению выразительности, но одновременно усложняла перевод на другие языки.

Характерный стиль Лу Синя, определяемый как «*байхуа* с привкусом *вэньяня*», отражал переходный этап развития китайского языка¹⁴¹. Как под-

¹³⁸ Лу Синь. 1881-1936. Сб. статей и переводов, посвященный памяти великого писателя современного Китая / Отв. ред. Х.И. Муратов; Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938.

¹³⁹ Ли Чуньюй. О переводе и изучении «Подлинной истории А-Q» в России // Иностранные языки в высшей школе. 2018. № 2(45). С. 92–100.

¹⁴⁰ 鲁迅. 鲁迅全集. 第5卷. 广州花城出版社, 2021. 52页. (Лу Синь. Собрание сочинений. Том 5. Гуанчжоу: Хуачэн, 2021. С. 52.)

¹⁴¹ 王佳昕. 一种情怀, 两套笔墨——论鲁迅作品中的文言与白话. 青年文学家, 2024, (21):134-136. (Ван Цзясинь. Два набора перьев и чернил: классический *вэньянь* и *байхуа* в произведениях Лу Синя // Молодой литератор. 2024. № 21. С. 134–136.)

черкивают исследователи, такое сочетание не только формировало уникальную авторскую манеру, но и передавало социальные контрасты эпохи¹⁴².

2.2. Сатира Лу Синя: рецепция рассказа «Почтенный учитель Гао»

С рассказом «Почтенный учитель Гао» Лу Синя советский читатель впервые познакомился в составе сборника «Правдивая история А-Кея», вышедшего в 1929 г. в ленинградском издательстве «Прибой» под редакцией Б.А. Васильева. Этот сборник, состоявший из восьми рассказов, включал в себя и перевод под названием «Почтенный Гао», выполненный Зоей Казакевич (1893–1940) — этнографом, китаеведом и преподавательницей китайского языка. Судьба ее оказалась трагической. После ареста и расстрела в 1937 г. по ложному обвинению ее мужа, крупнейшего историка-монголоведа В.А. Казакевича, она как член семьи изменника родины (ЧСИР) была сослана в Казахстан, что насильственно оборвало ее научную и переводческую деятельность.

Другая известная версия этого рассказа, созданная А.П. Рогачевым, получила широкое и долговечное признание (первая публикация в 1954 г.). Именно его перевод занял место в первом томе и потом включался во многие сборники произведений Лу Синя. В 1980-е гг. Рогачев стилистически обновил свой перевод, и с тех пор рассказ публикуется в этом обновленном варианте.

¹⁴² *Петров В.В.* Лу Синь: Очерк жизни и творчества... С. 205.

А.П. Рогачев (1900–1981), филолог-синолог, переводчик, дипломат, профессор, более 12 лет находился на дипломатической службе в Китае, более 30 лет работал в Московском университете имени М.В.Ломоносова, заведовал кафедрой китайской филологии. Как переводчик он приобрел большую известность благодаря переводам новейшей и классической китайской литературы, в том числе таких многосложных средневековых романов, как «Шуйхучжуань / Речные заводи» и «Сиюцзи / Путешествие на Запад».

Рассказ Лу Синя об учителе Гао увидел свет 11 мая 1925 г. в пекинском еженедельнике «Юйсы» («Словесная нить»). В рассказе доминирует социально-психологическая ирония. Главный герой получил лестное приглашение преподавать китайскую историю в женской гимназии. Не очень уверенный в собственных знаниях (для чего имеются основания), он все же кое-как читает вводную лекцию, во время которой ему кажется, что ученицы постоянно смеются над ним, и виной тому, как он потом высокомерно заключил, новомодное женское образование, портящее общественные нравы.

По справедливому наблюдению Л.З. Эйшлина, «беспокоящийся о состоянии общественных нравов “почтенный учитель Гао”, в отличие от героя “Счастливой семьи” — откровенный невежда и бездельник и вдобавок еще игрок. Но он тоже относится к “интеллигенции”, поскольку читает лекции в женской школе и придерживается “передовых” взглядов, что за-

свидетельствовано его статьей об исправлении отечественной истории как о долге китайских граждан. Эта накипь, это карикатурное отражение благородных стремлений передовой китайской интеллигенции разнообразится у Лу Синя...»¹⁴³.

Название рассказа «高老夫子» звучит по-китайски «Гао Лао Фу Цзы». «Фу Цзы» — древняя форма уважительного обращения к высокообразованному человеку — такому, как, например, Конфуций, а «Лао Фу Цзы», напротив, — саркастическая характеристика недалекого человека, который живет исключительно прошлым и рассуждает ретроградно. Это название З.В. Казакевич перевела как «Почтенный Гао». Свой перевод, опубликованный в 1954 г., А.П. Рогачев озаглавил «Достопочтенный философ Гао». В 1980-е он дал рассказу другое название: «Почтенный учитель Гао».

Следует отметить, что ироничный подтекст оригинала не отражается ни в одном из трех переводов. Возможно, больше бы подошла контаминация из них — «Достопочтенный учитель Гао».

Для переводчиков оказалось также непростым делом сохранить разоблачительную иронию при объяснении того, почему главный герой сменил свое имя. От рождения его звали Гао Гантин. Но это слишком обычное имя, и чтобы придать себе больший вес в обществе, он решает стать Гао Эрчу — в честь, как он подчеркивает, «величайшего русского писателя

¹⁴³ Эйдлин Л. О сюжетной прозе Лу Синя // Лу Синь. Избранное: пер. с кит. М.: Худож. лит., 1989. С.22.

Горького» (по-китайски Гао Эрцзи). Его друг и партнер по картам бездельник Хуан Сань, представления не имеющий ни о современной науке, ни о современном искусстве, разумеется, слыхом не слыхал о Горьком, что позволяет Гао еще раз ощутить свое ученое превосходство. Но тщеславный педагог ошибся. Его фамилия — Гао, а имя — Гантин, и это дает право, по его мнению, на духовную связь с гением, фамилия которого тоже Гао. Следовательно, Эрцзи — это имя русского писателя, полагает distinguished учитель. Иероглиф «цзи» означает «базис», и он берет себе синонимичный иероглиф «чу» — «фундамент». Однако на самом деле «Эрцзи» — вовсе не имя писателя, а часть фамилии «Горький», которая в китайском языке образуется из соединения трех иероглифов — «Гао Эрцзи».

Поскольку русская транслитерация не передает смысл иероглифов, ранний перевод А.П. Рогачева был снабжен разъясняющей сноской, а его переработанный перевод сопровождался комментарием В. Петрова в конце книги. Издание 1929 г. объяснений не содержало.

В рассказе новообретенное имя «Гао Эрчу» впервые появляется в письме директрисы с приглашением принять обязанности учителя в ее гимназии, а Хуан Сань при обращении к давнему другу по-свойски использует уменьшительную форму «Лао Гань». Только в конце рассказа настоящее имя «Гао Гантин» становится известно читателям из болтовни карточных партнеров Лао Бо и Мао Цыфу.

Сравним переводы имен, употребляемых персонажами при обращении друг к другу:

Имена, обращения и транслитерация	В переводе З.В.Казакевич	В переводе А.П. Рогачева, № 1	В переводе А.П. Рогачева, № 2
高尔础 Гао Эрчу	Эр-Чу Гао	Гао Эр-чу	Гао Эрчу
毛资甫 Мао Цыфу	Мао-Цы-Фу	Мао Цзы-фу	Мао Цзыфу
万瑶圃 Вань Яопу	Вань-Яо-Бу	Ван Яо-фу	Ван Яофу
黄三 Хуан Сань	Хуан-сань	Хуан-сань	Хуан Третий
老钵 Лао Бо	Лао-Бо	Лао-бо	Лао Бо
老杆 Лао Гань	дружисце/Лао-Хань	Гань/Лао Гань	Ган
础翁 Чу Вэн	почтенный Чу	достопочтенный философ Гао	почтенный учитель Гао
瑶翁 Яо Вэн	почтенный Яо	почтенный Вань	почтенный Вань
邓孝翁 Дэняо Вэн	Ден Сяо	господин Дэн	Дэн, почтительный сын

В китайских семьях принято называть детей в соответствии с порядком появления их на свет. Имя «Хуан Сань» («Хуан» – родовая фамилия, «Сань» — имя, означающее «три») показывает, что он третий ребенок в семье Хуаня. Это отражено в последнем переводе А.П. Рогачева – «Хуан Третий». В его первом переводе, как и в переводе З. Казакевич, персонаж именуется просто «Хуан Сань». Но ведь в России нет традиции давать детям порядковые номера. Поэтому «Хуан Третий» применительно к обыч-

ной семье, возможно даже крестьянской, для русскоязычного читателя выглядит странно, вызывая ассоциацию с какой-нибудь монаршей особой.

По-китайски «лао» (老) означает «старый», а в сочетании с фамилией или именем — это теплое обращение между сверстниками. Поэтому «дружбе Лао Хань» (пер. З.В. Казакевич), как и уменьшительный иероглиф «Ган» (второй перевод А.П. Рогачева) по отношению к главному герою, также логичны.

Слово «вэн» (翁) — «старик» со временем, по крайней мере с XIX века, стало уважительным обращением, и прилагательное с синонимичным значением «почтенный» обоснованно используется во всех трех переводах. Однако иероглифы «чу», «яо» и некоторые другие, стоящие перед «вэн», образуют имя человека (Гао Эрчу, Вань Яопу), а не фамилию (Гао, Вань), поэтому перевод З.В. Казакевич — «почтенный Чу» и «почтенный Яо» — более соответствует китайской языковой традиции и, конечно, оригиналу.

В рассказе учитель опубликовал в газете «Дачжун Жибao» статью «Систематизация истории – долг китайского гражданина», которая принесла ему определенную известность и повлекла за собой приглашение вести курс истории в учебном заведении. Сопоставим три перевода приглашения:

Сегодня покорно прошу почтенного Эр-Чу Гао согласиться принять на себя обязанности учителя истории в нашей школе. Каждый учебный час будет нами оплачиваться в размере тридцати копеек серебром.

По получении сего, надеюсь на Ваше согласие. Сискренным приветом, начальница женской школы Хэ-Вань-Шу-чжень. 3-й год Китайской республики, 1-й день месяца Хризантем по лунному календарю (пер. З.В. Казакевич¹⁴⁴).

«Почтительно приглашаем достопочтенного философа Гао Эр-чу на должность преподавателя истории в нашей гимназии. На занятия отводится четыре часа в неделю. Оплата производится в соответствии с количеством проведенных занятий из расчета по тридцать мао в серебряных юанях. Примите уверения в нашем чистосердечном уважении к вам, Директор женской гамназии Хэ Вань-шу. 13-й год Китайской Республики, 9-й месяц, 3-й день» (пер. А.П. Рогачева, № 1¹⁴⁵).

«Почтительно приглашаем Почтенного учителя Гао Эрчу преподавать историю в нашей гимназии по четыре часа в неделю. Оплата – тридцать фэней в час. С чистосердечным уважением Директриса школы для талантливых, благородных девиц Хэ Ваньшу. 13-й год Китайской республики, 9-й месяц, 3-й день» (пер. А.П. Рогачева, № 2¹⁴⁶).

Переводчики сталкиваются с задачей передать не только содержание текста, но и его стилистические особенности, отражающие социально-культурный контекст эпохи. В оригинале письмо написано в формальном, почти официально-архаичном языке, характерном для бюрократической

¹⁴⁴ Лу Синь. Правдивая история А-Кея: пер. с кит. Л.: Прибой, 1929. С. 99.

¹⁴⁵ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1954. С. 357.

¹⁴⁶ Лу Синь. Избранное: пер. с кит. М.: Худож. лит., 1989. С. 241.

переписки того времени, и содержит элементы иронии, свойственные творчеству Лу Синя. Каждый из переводов по-своему решает эту задачу, демонстрируя разные степени близости к оригиналу как в отношении лексики, так и в отношении стилистики.

Учебное заведение, куда получил приглашение Гао Эрчу, один переводчик именуется «школой», другой — «гимназией». Это трудность для перевода, так как то и другое по-китайски называется одинаково: «сюе сяо». Правильный выбор находится за пределами текста. Аудитория, внимавшая учителю, была не детской. В Китае 1920-х гг. это означало, что его пригласили преподавать в гимназию.

Перевод Казакевич строится на попытке воспроизвести уважительный и формальный тон оригинала, однако в нем не всегда точно передаются культурно обусловленные детали. Например, выражение «Сегодня торжественно приглашаем» переведено как «Сегодня покорно прошу», что хотя и подчеркивает уважительное отношение к адресату, все же несколько снижает официальный статус документа.

Директрису зовут Хэ-Вань-Шу-чжень, и в этом сочетании имен сохранена традиция присоединения фамилии мужа (Хэ) к собственной фамилии (Вань). Эта деталь играет важную роль в понимании образа женщины, которая, несмотря на руководящую должность в новом Китае, продолжает следовать старым правилам, что намекает на ее консервативные взгляды и усиливает сатирический эффект, присущий произведению Лу Синя. Ведь

под влиянием Движения за новую культуру, отстаивавшего, в числе других общечеловеческих ценностей, равноправие женщин, фамилия мужа в таких случаях перестала указываться. Это совсем не учтено в обоих переводах А.П. Рогачева, где директриса подписывается «Хэ Ваньшу». Тут фамилия мужа «Хэ» превратилась в ее фамилию, а ее собственная фамилия «Вань» соединилась с частью ее имени — «Шу». Второй иероглиф имени («чжень») Рогачев вообще пропустил.

Размер зарплаты во всех переводах оказался разным: «тридцать копеек серебром», «тридцать мао в серебряных юанях», «тридцать фэней». Первое из них — явная попытка адаптировать денежную сумму к русскоязычному восприятию, но термин «копейки» выглядит чужеродно, поскольку в Китае тех лет использовались другие единицы — «цзяо» и «фэнь». Слово «мао» также неуместно, оно употребляется только в разговорном языке, поэтому никак не может оказаться в документе. Директриса использует официальное наименование этого дензнака — «цзяо».

В то время один серебряный юань (大洋) был равен десяти цзяо, или ста фэням. Три цзяо равны тридцати фэням. Поэтому перевод «тридцать фэней» является правильным в отношении конвертации. Но в оригинале указаны не мелкие «фэни», а более крупные денежные единицы «цзяо» (разговорное — «мао»). Поэтому к оригиналу ближе «тридцать мао в серебряных юанях». Только правильная сумма — не «тридцать», а «три», и вполне адекватный перевод должен быть таким: «три цзяо в серебряных

юанях».

Еще одной важной стилистической особенностью оригинала является использование архаичных оборотов, таких как «сложение рукавов», означающее древний жест уважения. Но у Лу Синя это не просто форма выражения вежливости, но и иронический акцент, подчеркивающий противоречие между новыми идеями, провозглашенными Движением за новую культуру, и бытовой реальностью, полной консерватизма. Казакевич этот оборот перевела как «с искренним приветом», что сделало его абсолютно современным и лишило сатирической окраски. В первом варианте Рогачева формула вежливости звучит как «примите уверения в нашем чистосердечном уважении к вам», что ближе к духу оригинала, тогда как во втором варианте она стала сухой и безликой: «с чистосердечным уважением».

Комичная смесь модерна и архаики при датировке директорского письма передана З. Казакевич и совершенно упущена А.П. Рогачевым. В переводе Казакевич: «3-й год Китайской республики, 1-й день месяца Хризантем по лунному календарю» (кстати, в оригинале даже не «1-й день», а «благоприятный день», каким по традиции считается каждый первый день нового месяца). В переводе Рогачева: «13-й год Китайской Республики, 9-й месяц, 3-й день». И сами даты указаны неверно: не 13-й год, а 3-й; не 3-й день, а 1-й.

В конце рассказа учитель направляется в дом Хуан Саня, чтобы

за игрой в мацзян отвлечься от неприятных переживаний, вызванных лекцией. В разговорах за игорным столом появляется несколько слов, связанных с китайской культурой и не имеющих русских эквивалентов. Два примера:

Безэквивалентные слова	В переводе З.В. Казакевич	В переводе А.П. Рогачева, № 1	В переводе А.П. Рогачева, № 2
阳宅先生	господин Ян-Чже	предсказатель Ян	Геомант
二百番	двести лан	двести серебряных юаней	двести серебряных долларов

Первый из них связан с рассказом одного из игроков о посещении некоего господина Ян Чжай Сянь Шэна. Это имя относится к сфере народной веры и бытового мистицизма, означая человека, специализирующегося в выборе жилых помещений согласно принципам фэн-шуй.

Это имя Казакевич воспроизвела как «господин Ян-Чже», сохранив фонетическую форму, но не переведя ее семантические элементы. Такой подход позволяет сохранить внешнюю структуру оригинала, но не объясняет русскоязычному читателю, кто такой «Ян-чже». В первом переводе Рогачева дается профессия — «предсказатель Ян», что способствует пониманию, хотя и упрощенному, так как сводит сложную систему наблюдений за широким спектром природных явлений, учета знаний по астрономии, астрологии, медицине, биоэнергетике и ландшафтоведению и др. к роли гадалателя. Во втором переводе появился более точный термин, «геомант», который, хотя сам по себе понятен лишь немногим русским читателям, тем

не менее отражает суть профессии: выбор благоприятного места для жилища с учётом энергетических и космических факторов¹⁴⁷.

Второй пример относится к специфической практике карточной игры мацзян.

В кармане у одного из игроков, которого другие хотят обчистить, находится, согласно оригиналу, «двести фань». Но это не денежная сумма, а игровой термин — метонимия, указывающая на возможность набрать много очков в крупной игре и подразумевающая наличие больших денег. В русском обиходе такого термина нет, поэтому переводчикам пришлось употребить денежный эквивалент. У Казакевич это «двести лан» — древнекитайская денежная единица. В первом варианте Рогачева — «двести серебряных юаней», во втором — «двести серебряных долларов».

Все варианты обеспечивают главное — понятность текста, даже если они упрощают исходный культурный код, из-за чего живой язык персонажей несет некоторые потери.

2.3. Поэтика песенных фрагментов: культурная транскрипция образов в рассказе Лу Синя «Меч»

Рассказ «Меч» написан в октябре 1926 г. История о мече основана на широко известной легенде о Гань Цзяне, который был убит по приказу царя Чу после того, как выковал для него волшебный меч. Спустя 16 лет

¹⁴⁷ Геомантия — в данном случае метод выбора наиболее подходящих мест для расположения населённых пунктов, домов, планировки садов, а также выбор мест захоронений и т. д.

сын оружейника Мэйцзяньчи отомстил за смерть отца. В изложении Лу Синя легенда стала историей о том, как Мэйцзяньчи удалось добраться до царственного злодея и покарать его.

Первый русский перевод «Меча» принадлежит Л.Д. Позднеевой. Он вошел в Собрание сочинений в четырех томах и потом включался в различные сборники его прозы.

Любовь Дмитриевна Позднеева (1908–1974) продолжала дело отца – известного востоковеда, профессора Петербургского университета Д.М. Позднеева (1865–1937), трагически погибшего в годы сталинских репрессий. Многие годы она посвятила изучению наследия Лу Синя, защитила докторскую диссертацию «Творческий путь Лу Синя (1881–1936)». За монографию «Борьба Лу Синя за культуру новой демократии в Китае» ей в 1952 г. была присуждена Ломоносовская премия. В 1957 г. в серии «Жизнь замечательных людей» вышла ее книга «Лу Синь».

В 1989 г. в томе «Избранного» Лу Синя рассказ «Меч» появился в новом переводе – Татьяны Николаевны Сорокиной (род. 1956), историка-синолога, доцента Омского университета, переводившей также произведения Ба Цзиня, Ай У, Лю Шаотана, Шэнь Жуна и др.

У Лу Синя рассказ первоначально назывался «Мэйцзяньчи», а позже, при подготовке сборника «Старые легенды в новой редакции», писатель дал ему другое название — «Ковка меча» (铸剑).

Обе переводчицы опустили иероглиф 铸 («ковка») и одинаково пере-

вели название как «Меч». Действительно, согласно легенде, Гань Цзянь был отомщен с помощью меча. Но Лу Синь художественно переосмыслил древний сюжет, дав ему, как и другим легендам, «новую редакцию» — глубоко метафорическую и метафизическую. По Лу Синю,ковка меча не закончилась в кузнице Гань Цзяня. Чтобы меч обрел чудодейственную силу для восстановления высшей справедливости, сын оружейника должен был пожертвовать собой, подставив под меч собственную голову. Поэтому название «Меч», редуцирующее оригинал, несет в себе очевидное упрощение.

Рассказ состоит из четырех частей. В первой части мать рассказывает 16-летнему Мэйцзяньчи историю его отца, который был убит после того, как выковал меч для царя. Мэйцзяньчи исполняется решимости отомстить злодею. Обе переводчицы ограничились транслитерацией имени — Мэйцзяньчи. Однако имя юноши говорящее, оно означает «один фут между бровями». Разумеется, это гипербола (китайский фут равен 33,33 сантиметрам). Являясь единственной характеристикой внешности, она подчеркивает необычность героя, настраивает на нечто выдающееся в его характере или судьбе. Трудно представить, какой иноязычный эквивалент можно было бы подобрать для такого имени, но простая транслитерация не создает у русского читателя никакого впечатления.

Кузнец сделал два меча. Один отвез царю, другой был спрятан для еще не родившегося сына. Сравним переводы.

— Это меч богатырский, — сказал он [жене], — спрячь его! А царю я снесу парный меч — послабее (пер. Л.Д. Позднеевой).

— Это мужской меч, — сказал он, — возьми его. Завтра я повезу царю только женский меч (пер. Т.Н. Сорокиной).

И в легенде, и в рассказе мечи-близнецы отличаются друг от друга по полу. Это точно передала Т.Н. Сорокина. Замена «женского» меча на меч «послабее» у Л.Д. Позднеевой элиминирует мифологическую коннотацию оригинала.

Во второй части рассказывается о встрече Мэйцзяньчи с неким «черным человеком». Этот «худой, как железная палка, человек с черным лицом, черной бородой и черными глазами» (пер. Л.Д. Позднеевой) вступился за Мэйцзяньчи и помог ему избежать неприятностей. В третьей — описывается, как черный человек и Мэйцзяньчи вместе убили царя, а в последней — поведение наложниц, придворных и народа после смерти царя.

У Л.Д. Позднеевой и Т.Н. Сорокиной черный человек представляется царю по-разному:

— Меня прозвали Гулякой по пирам, я родился и вырос в деревне Срам (пер. Л.Д. Позднеевой)

— Вашего слугу зовут Янь Чжиао; я родился и вырос в деревне Вэньвэнь (пер. Т.Н. Сорокиной).

В оригинале его представление выглядит несколько иначе: «Янь

Чжи-ао из деревни Вэньвэнь» (宴之敖 汶汶乡). «Янь Чжи-ао» — один из ранних псевдонимов самого Лу Синя (настоящее имя писателя — Чжоу Шужэнь). Собственное значение иероглифа «Янь» — «пир», отчего у Позднеевой появился «Гуляка по пирам». Но, как объяснял автор, в данном случае иероглиф «Янь» состоит из трех иероглифов. Их значение: «семья», «Япония», «женщина». Иероглиф «Чжи», оказавшийся у Позднеевой частью имени, является союзом и в китайском языке не имеет самостоятельного значения. Иероглиф «Ао» указывает на определенное действие, а в целом «Янь Чжи-ао» буквально означает «быть выгнанным из семьи японской женщиной». Эта решительная японка, согласно авторскому комментарию, была его невесткой (женой брата).

Топоним «Вэнь», изобретенный Лу Синем (ни такой деревни, ни такого места в Китае нет), означает «неясный». Отчего-то Позднеева перевела его как «Срам». Транслитерация имени и топонима в переводе Сорокиной выглядит предпочтительнее.

Своему японскому ученику, переводчику с китайского, профессору Масуда Ватару (1903–1977), Лу Синь писал: «Я думаю, что в рассказе нет ничего сложного для понимания. Но следует отметить, что смысл песен там не очевиден, потому что их поют странные люди и головы, и нам, обычным людям, они вряд ли доступны»¹⁴⁸ (перевод наш). (Выражение

¹⁴⁸ 鲁迅.鲁迅全集.第十四卷.书信 (1936 致外国人士).人民文学出版社. 2005, № 11. С. 386. Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 14: Письма (1936, письма иностранцам). Пекин: Издательство «Народная литература», 2005. С. 386.

«странные люди и головы» воспроизводит буквальную структуру исходного текста Лу Синя: речь идет о том, что песни поют и живые персонажи (например, Янь Чжи-ао), и отрубленные головы (Мэйцзяньчи и царя).

В русском переводе этот вопрос усложняется еще из-за того, что, как отмечалось в начале данной работы, повествование в рассказе ведется на современном разговорном языке (*байхуа*), а песни даны постарокитайски. Так Лу Синь обратил восприятие читателя к истокам древней легенды, положенной в сюжетную основу произведения, но передать этот художественный контраст в русских переводах пока не удалось.

Первую песню пронзительным голосом спел черный человек, когда, неся на спине голову Мэйцзяньчи и меч, шел к царской столице:

Транскрипция оригинала ¹⁴⁹	Дословный перевод
Ха ха ай си ай ху ай ху!	Ха-ха, любовь, ах, любовь, ах, любовь!
Ай цин цзянь си и гэ чоу жэнь цзы ту.	Тиран любит синий меч, и один мститель сам отнял свою жизнь.
Хо и лян пян си до шао и фу.	Сколько же этих одиночек – тиранов в мире этом!
И фу ай цин цзянь си у ху бу гу.	Один человек любит синий меч – увы, он не один такой.
Тоу хуань тоу си лян гэ чоу жэнь цзы ту.	Голова за голову, двое мстителей погибли сами.
И фу цзэ у си ай ху у ху!	Одного человека нет – о, любовь, увы!
Ай ху у ху си у ху а ху,	

¹⁴⁹ 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社.2005. С. 442. Лу Синь. Собрание сочинений. Том 2. Пекин: Издательство «Народная литература», 2005. С. 442.

А ху у ху си у ху у ху!	О, любовь, увы! У-у, а-у! Ах, увы, увы, увы!
-------------------------	---

Сопоставим два художественных перевода:

Перевод Л.Д. Позднеевой	Перевод Т.Н. Сорокиной
Ох, люблю я тебя, больше жизни люблю, Вороненый мой меч дорогой! Первый мститель покончил с собой. Часто люди в бою ищут гибель свою, Но мужами ты их не зови. Вся любовь для мужей – звон булат- ных мечей, Но соперник есть в этой любви. Оба мстителя сами погубят себя, – Вот один уж покончил с собой. Свою голову дал для другой. Крепко к сердцу, мой меч, прижимаю тебя. И с тобой не расстанусь, любя!	Как хорош, как пригож вороненый мой меч, Сам себе удалец, снял им голову с плеч! Но идет – ха-ха! – новый мститель за ним. Ничего, что теперь стало меньше одним... Он любил тебя, меч, ты был нужен ему. Но, увы, но, увы, не ему одному... Пусть заплатит другой за него головой, Ради мести мы оба покончим с собой! Вот уж нет одного... Э-ге-ге, о-го-го! Э-ге-ге, о-го-го!

В этих переводах очевидны принципиальные различия

при интерпретации ключевых образов, нарративной структуры и фонетической организации, что отражает различия в восприятии философско-литературного подтекста оригинала. Оригинал построен на сложной системе символов: «синий меч» как объект желания тирана и орудие возмездия, «один человек /тиран» как воплощение деспотизма, и «мстители», чьи самоубийства носят ритуальный характер¹⁵⁰.

В оригинале песня выполняет функцию как символического выражения идеи возмездия, так и важного элемента нарратива: она поется тогда, когда один из героев — черный человек — становится непосредственным исполнителем кары. Однако важно отметить, что в оригинале песня дается от третьего лица, а не от первого, как это представлено в обоих переводах. Это создает дистанцию между действием и его описанием, усиливая эффект эпичности и создавая впечатление подлинной исторической легенды.

Переводчицам пришлось адаптировать не только нарративную перспективу, но и звуковую организацию: последние иероглифы каждой строки одинаково рифмуются на «у»: «ху», «ту», «фу», «гу», «ту», «ху», «ху», «ху». Эту строгую фонетическую схему трудно (если вообще возможно) сохранить по-русски, но переводчицы всё-таки сумели сделать ритмические варианты достаточно стройными. Так, Позднеева, в основном, ис-

¹⁵⁰ Вопреки мнению самого автора (см. выше), символическую образность этого рассказа трудно понять и современному китайскому читателю. См. содержательный разбор этого вопроса в статье: 高远东. 歌吟中的复仇哲学——《铸剑》与《哈哈爱兮歌》的相互关系读解. 鲁迅研究月刊, 1992(07): 37. Гао Юаньдун. Философия мести в песне: анализ взаимосвязи между «Ковкой меча» и «Песней „Ха-ха, любовь!“» // Ежемесячник исследований Лу Синя. 1992. №7. С. 37.

пользовала кольцевую рифму АББА, рифмуя «люблю – дорогой – собой – свою», «зови – мужей – мечей – любви», «себя – собой – другой – тебя/любя». У Сорокиной больше вольности. Она использовала парную рифму ААББ в последних четырех строках («головой – собой – одного – го») и свободную рифму АВСВ в остальных: «пригож – меч – удалец – плеч», «ха – ним – теперь – одним», «меч – ему – увы – одному».

В переводе Позднеевой происходит нивелирование специфики образа «синий меч» через замену на «вороненый мой меч дорогой». Кроме того, строка «Вся любовь для мужей — звон булатных мечей» вводит не свойственную оригиналу идею соперничества («есть в этой любви соперник»). При этом перевод сохраняет формулу героического эпоса: «Ох, люблю я тебя, больше жизни люблю ... вороненый мой меч дорогой!». Это обращение несет эмоциональную напряженность и придает образу меча значение объекта желания и символа силы. Однако уже здесь происходит существенное изменение исходного смысла: если в оригинале акцент сделан на объективном описании ситуации, то в переводе – на субъективном чувстве героя, его любви к оружию. Таким образом, переводчик переносит фокус с коллективного восприятия легенды на личный опыт ее носителя. Особенно примечательно, что в русском варианте черный человек выступает как говорящий субъект, тогда как в оригинале он остается фигурой, о которой рассказывается, что усиливает его мифологический статус.

Перевод Сорокиной также демонстрирует переход от третьего лица

к первому, однако здесь этот эффект достигается через более разговорный, даже игривый тон, особенно в части повторений и восклицаний: «Э-ге-ге, о-го-го! Э-ге-ге, о-го-го!». Этот подход может быть интерпретирован как попытка передать ритуальный характер песни, ее певучесть и ритмическую организацию, несмотря на свободное обращение с рифмами (например, ABCB). У Сорокиной также происходит значительная трансформация исходного нарратива: черный человек предстает не как нейтральный рассказчик, а как субъект, активно декларирующий свою связь с мечом и свою готовность к самопожертвованию. Например, восклицание «Ради мести мы оба покончим с собой!» подчеркивает солидарность между двумя мстителями, которой в оригинале нет.

Обе переводчицы столкнулись с проблемой передачи ключевых образов: «один человек» (тиран) и «много людей» (много тиранов), а также с формой противостояния жертвы (народа) и угнетателя. В оригинале «один человек» — это конкретный тиран, против которого восстает народ, и каждый акт мести направлен именно на него. В русских переводах эта оппозиция теряет четкость: в переводе Позднеевой акцент делается на абстрактной борьбе за справедливость, в переводе Сорокиной — на эмоциональной вовлеченности героя в процесс мести. В оригинале же речь идет о системе власти, где тиран — это воплощение более широкого явления угнетения, а не только индивидуум.

Также важно отметить, что в оригинале песня, завершающая пьесу,

звучит как своего рода эпитафия героям, тогда как в переводах она имеет черты личного исповедального высказывания. Это изменяет функцию финального сюжета: из обобщённого выражения идеи мести и жертвы он оказывается выражением индивидуального мнения персонажа, что снижает его символическую значимость и ограничивает интерпретационные возможности.

Вторую песню черный человек спел перед царем:

Транскрипция оригинала ¹⁵¹	Дословный перевод
Ха ха ай си ай ху ай ху!	Ха-ха, любовь, ах, любовь!
Ай си сие си шуй ху ду у.	Как может любовь быть без крови!
Минь мэн мин син си и фу ху лу.	Народ борется в темноте – один человек горланно смеется.
Би юн бай тоу лу, цзян тоу лу си юн вань тоу лу!	Он ради забавы режет сотни голов, тысячи голов, даже десятки тысяч голов!
Во юн и тоу лу си эр у вань фу.	А я всего лишь одну голову возьму – и мне не надо десятков тысяч людей.
Ай и тоу лу си сие ху у ху!	Люблю одну голову – кровь, ах, как жаль!
Сие ху у ху си у ху а ху,	Кровь, у-ху, у-ху, а-ху!
А ху у ху си у ху мин ху!	

Сопоставим художественные переводы:

Перевод Л.Д. Позднеевой	Перевод Т.Н. Сорокиной
-------------------------	------------------------

¹⁵¹ 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社.2005. С.445. *Лу Синь*. Собрание сочинений. Том 2. Пекин: Издательство «Народная литература», 2005. С. 445.

Я люблю, я хочу лишь кровавых утех, Крови жажду, но кровь и любовь – есть у всех. Из толпы голова мне явилась одна. И другие за ней – тьма голов мне видна. Армий нет – предо мной голова лишь одна. Лишь ее я люблю, мне нужна лишь она. Крови жажду, люблю! Хо-хо-хо! Ох-хо-хо! Крови жажду, любя! Ох-хо-хо! Хо-хо-хо!	Вижу кровь – ха-ха-ха! – кровь мне радует глаз! Вида крови чужой кто не любит из вас?! Пусть побегу людские уходят во тьму – Там, что люди, что тыквы, дела нет никому. У него сто голов – нет, их тысячи здесь, их не счесть! Кто число его воинов точно измерит?! У меня же одна – Как мила мне она – голова! Вместо тысяч бойцов Мертвый череп! Вижу кровь, всюду кровь, кровь милей всех утех... И-их! Э-эх! И-их! Э-эх!
--	--

Строки этой песни так же, как в первой песне, в оригинале рифмуются на «у»: «ху», «у», «лу», «лу», «фу», «ху», «ху», «ху». Это создает эффект однообразия, напоминает скорбный плач или ритуальное пение, что усиливает функцию песни как завершающего повествования о жертве

и возмездии.

Перевод Позднеевой следует принципу парных рифм ААББ: «утех – всех – одна – видна» и «одна – она – хо – хо». Однако в результате теряется характерная для оригинала репетитивность и интонация скорби. Например, строка «Крови жажду, люблю! Хо-хо-хо! Ох-хо-хо! / Крови жажду, любя! Ох-хо-хо! Хо-хо-хо!» воспринимается как выражение злобного веселья, тогда как в оригинале эти восклицания («у-ху», «а-ху») имеют скорее скорбный, даже трагический смысл. Переводчик вносит определенное искажение в символику песни, переводя трагический хохот судьбы в более легкую, почти карнавальную интонацию.

Перевод Сорокиной менее разнообразен в отношении рифмы. В нем преобладают звуковые повторы, часто случайные, что может быть связано с попыткой передать певучесть оригинала, его ритмическую свободу. Например, в строках «И-их! Э-эх! И-их! Э-эх!» сохраняется элемент повторения, напоминающий звуки рыданий или плача.

Что касается содержательного аспекта, то оба перевода значительно меняют исходную картину. В оригинале этой песни отсутствует упоминание о мече, акцент смещен с орудия мести на антитезу между десятками тысяч жертв, принесенных прихотям тирана, и одной головой, снесенной как акт совершившегося возмездия.

Оба перевода усиливают роль головы как центрального образа, однако в оригинале этот мотив не выделен столь явно. Если в русских версиях

на первом плане личность героя и его переживания, то у Лу Синя образ головы выступает как атрибут диалектики власти и сопротивления. Например, в переводе Позднеевой обращение к голове («Лишь её я люблю, мне нужна лишь она») оказывается слишком общим и утрачивает связь с конкретной историей мести. В свою очередь, Сорокина делает акцент на кровавой связи между бесчисленными жертвами тирана и головой мстителя, но при этом упускает из виду символическое значение самопожертвования как акта освобождения от тирании.

Сразу после второй песни звучит третья, прославляющая силу меча. Ее исполняет голова Мэйцзяньчи, брошенная черным человеком в кипящий котел, и при этом большие черные глаза юноши сверкают особым блеском:

Транскрипция оригинала ¹⁵²	Дословный перевод
Ван цзэ лю си хао ян ян;	Течет милость царская, широка и велика,
Кэ фу юань ди, юань ди кэ фу си, хэ си цян!	Победил он врагов своих – и враги побеждены, могуч он и славен!
Юй чжоу ю цюн чжи си вань шоу у цян.	Конечен вселенной предел, но веку его предела нет!
Син во лай е си цин ци гуан!	Счастлив я прийти — свет мой синий сияет!
Цин ци гуан си юн бу сян ван.	Свет мой синий вовек не забудется тобой!
И чу и чу си тан цзай хуан!	Разные места у нас — ты на пышном престоле!
Тан цзай цзай си ай ай ю,	Престол величавый — ах, как гордо всё здесь вы-

¹⁵² 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社.2005. С. 446. (Лу Синь. Собрание сочинений. Том 2. С. 446.)

Цзе лай гуй лай, цзе лай пэй лай си цин ци гуан!	глядит! Эй, приди же сюда, приди, будь ближе ко мне — свет мой синий!
---	---

Сопоставим переводы:

Перевод Л.Д. Позднеевой	Перевод Т.Н. Сорокиной
В изобилии царские милости льются на нас. Царь силен, в битвах он побеждает врагов каждый раз. С головой мы в разлуке. Чем слава такая плоха? Вот так слава, почет! Ха-ха-ха! Ха-ха-ха! Для всего есть предел, нет конца долголетью царя. К счастью, я появился, и меч засверкает, горя. Чистым блеском сверкнет, чтобы нам не забыть друг о друге, Я пришел, я вернулся воздать по заслугам!	Сколь ты милостив, царь, – не скудеет рука. Покорил и склонил ты лихого врага... Есть вселенной предел, а тебе срока нет. Ну, так здравствуй же, царь, здравствуй тысячи лет! Я пришел – и вокруг синий свет разлился. Не забудешь, о царь, этот свет до конца! Будь же славен покуда величием своим, Пусть из края и в край все клонится пред ним – Долг за мной, я пришел.

	Как горит синий нимб!
--	-----------------------

В обоих случаях переводчики стремились передать эмоционально-психологические различия между образами двух персонажей – Мэйцзяньчи и царем, к которому он обращается. Однако в переводе Позднеевой выражение «свет мой синий сияет» передано как «чистый блеск» и «меч, засверкает, горя», что не соответствует холодной цветовой гамме оригинала. И вместо скрытой смертельной угрозы, звучащей в словах Мэйцзяньчи, появилась насмешливая издевка: «Вот так слава, почет! Ха-ха-ха! Ха-ха-ха!» и прямое предостережение: «Я вернулся воздать по заслугам!». Напротив, Сорокина сохранила символику смерти через устойчивые образы «синий свет» и «синий нимб», более точно воспроизводя «цин» как цветовой лейтмотив мести. В ее переводе подчеркнутое восхваление царя («Сколько ты милостив, царь», «Будь же славен покуда величием своим») создает тот же эффект обманчивой почтительности, что и в оригинале, где восхваление предваряет казнь.

Оригинал отличается строгой рифмовкой на «ан» (в транскрипции «ang»), что создает заклинательный, почти гипнотический эффект: «ян» (yang), «цян» (qiang), «цзян» (jiang), «гуан» (guang) и другие. Этот ритмический рисунок, характерный для стиля древней антологии китайской поэзии «Чуцы» (III в. до н. э.), подчеркивает как торжественность, так и скрытую угрозу, звучащую в песне, которую исполняет голова Мэньцзяньчи в момент подготовки к возмездию.

В своем переводе Позднеева предпочла парную рифму ААББ, например, «нас – раз – плоха – ха» и т. д., что создает динамичный, почти маршевый ритм. В отличие от оригинала, где рифма строго выдержана с первой до последней строки, Позднеева допускает большую свободу и ослабляет гипнотическую монотонность, столь важную для атмосферы песни. Также и Сорокина избегает строгой рифмовки, но сохраняет звуковую ритмичность за счет отдельных созвучий: в первой строфе – «рука – врага», во второй – «нет – лет», в четвертой – «своим – ним». Ее подход ближе к оригиналу в отношении вариативности, но уступает в интенсивности ритма. Однако Сорокина компенсирует это тщательным подбором лексики, передающей холодное сияние («синий свет», «синий нимб»), что усиливает мистический подтекст и больше соответствует мрачной эстетике Лу Синя.

При исполнении четвертой песни голова Мэйцзяньчи продолжает подниматься и опускаться в котле, пока окончательно не уходит на дно, соблазняя царя подойти к краю кипящего котла, чтобы поглядеть на ее таинственный подводный танец.

Транскрипция оригинала ¹⁵³	Дословный перевод
А ху у ху си у ху у ху, Ай ху у ху си у ху а ху!	Ах, увы, ах, увы, увы, Любовь, увы, увы, ах!

¹⁵³ 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社.2005. С.446. (Лу Синь. Собрание сочинений. Том 2. С. 446.)

Сюе и тоу лу си ай ху у ху.	Голова полна крови, любовь, увы!
Во юн и тоу лу си эр у вань фу!	Я всего лишь одну голову возьму.
Би юн бай тоу лу, цзянь тоу лу...	У него здесь сотни голов, тысячи голов!

Как видно, содержание песни в основном совпадает со второй половиной второй песни черного человека, несколько отличаясь лишь композицией. При этом переводчики избегают прямого повторения перевода второй песни:

Перевод Л.Д. Позднеевой	Перевод Т.Н. Сорокиной
Ох-хо-хо! Хо-хо-хо! Я пришел, я готов.	Ах, увы, ах, увы,
Чтоб сказать, как люблю, не найду даже слов.	нет сильнее любви!
А за той головой много тысяч голов.	Ах, увы, ах, увы,
Армий нет предо мной, голова лишь одна...	голова вся в крови!
Так долой ее с плеч – мне нужна лишь она!	Лишь мой череп один
	вместо многих бойцов,
	У него же здесь тысячи,
	сотни голов...

В четвертой песне Лу Синь дал строгую рифмовку на звук «у» («ху», «ху», «ху», «фу», «лу»). Сохранить ее в русском тексте было явно невозможно. Поэтому Позднеева прибегла к схеме АААББ («готов – слов – голов – одна – она»). Ее вариант отличается повышенной эмоциональной экспрессивностью: введены отсутствующие в оригинале образы, которые усилили драматизм сцены: «Я пришел, я готов», «Чтоб сказать, как люблю,

не найду даже слов». Сорокина выбрала перекрестную рифму АБАБ («увы – любви – увy – крови»). Ее перевод ближе к смыслу оригинала, особенно в последних строках о «тысячах, сотнях голов».

В обоих вариантах сохранен ключевой мотив неотвратимости справедливого возмездия, но эмоциональная образная окраска разнится. Позднеева усилила личностное начало («я пришел», «мне нужна»), тогда как Сорокина сохранила более обезличенную, почти хоральную интонацию оригинала. Однако передать ощутимо для русскоязычного читателя уникальный сплав архаики и модернизма, свойственный произведениям Лу Синя, оказалось пока невыполнимой задачей.

В своем творчестве Лу Синь, как и многие другие китайские и русские писатели, нередко обращался к традиционным образам (таково, например, имя Мэйцзяньчи). Традиционные образы имеют фиксированные значения и вызывают определенные ассоциации у людей, принадлежащих к той или иной национальной культуре. И это всегда еще больше усложняет переводческую задачу.

Но самая трудная задача для перевода рассказа — это воссоздание просодии четырех песен, включающей рифму, ритм и другие формы звукового сопровождения. Классические (древние) китайские стихи имеют фиксированный паттерн просодии, который делает их звучание особенно красивым, однако это чрезвычайно трудно передать. Невозможно воспроизвести и визуальную мелодию оригинала, создающуюся одинаковым количе-

ством иероглифов в каждой строке. Песни написаны на древнекитайском языке, и читателям уже давно приходится обращаться к научному комментарию, чтобы правильно понять их смысл.

Если перевод Позднеевой акцентирует действие и эмоцию, то вариант Сорокиной оказывается ближе к оригиналу в отношении образной сложности и эстетической глубины, сохраняя присущую Лу Синю полифонию древнего мифа и современного трагизма.

2.4. Мифологические образы в рассказе Лу Синя «Починка неба»: стратегии культурной транскрипции

Рассказ Лу Синя «Починка неба» впервые был опубликован в пекинской газете «Чэньбао» 1 декабря 1922 г. под названием «Гора Бу Чжоу» и позже вошел в состав его сборника «Клич». В январе 1930 г., после тринадцатого переиздания сборника, автор исключил этот рассказ из его состава, а в 1935 г., переработав и изменив название на «Починку неба», включил в свой новый сборник «Старые легенды в новой редакции»¹⁵⁴.

Существует два русских перевода этого произведения. Первый был выполнен выдающимся китаистом, профессором Всеволодом Сергеевичем Колоколовым (1896–1979) и вошел в четырехтомное со-

¹⁵⁴ См. подробнее: 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社. 2005. С.366. (*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Том 2. Пекин: Издательство «Народная литература», 2005. С. 366.)

брание сочинений Лу Синя, изданное Гослитиздатом в 1950-х гг. Второй перевод принадлежит не менее авторитетному Владиславу Федоровичу Сорокину (1927–2015), профессору, главному научному сотруднику Института Дальнего Востока РАН, и был опубликован в 1989 г. в «Избранном» Лу Синя.

Название рассказа состоит из двух иероглифов: «починка» и «небо». В.Ф. Сорокин перевел буквально — «Починка неба», сохраняя семантическую целостность оригинала. А до него В.С. Колоколов предпочел — «Починка небосклона». Его выбор отражает стремление к образной конкретности: «небосклон» сужает значение до видимой границы между небом и землей и позволяет зримо представить миф, что делает древний сюжет более доступным для читателя: богиня восстанавливает небесный свод, простирающийся над землей.

Последнее полно и точно описала Позднеева: «Сюжет первой сказки “Починка небосвода” (1922) был заимствован писателем из мифа о мудрой царице Нюйва, которая лепила людей из глины и приводила в порядок землю, разрушенную непокорным ее подчиненным. Свалившиеся горы Нюйва отправила на гигантских черепахах в океан. Затем, собрав массу камней, она заделала пролом в небосводе, разожгла огромный костер из тростника и сплавил камни в одно целое, а пепел использовала для строительства дамб и плотин, ввела в русло разлившиеся реки. Старый сюжет писатель разработал по-своему. Нюйва у него — это не царица, а мать–природа, со-

здавшая и землю и людей. Однако человек не оправдал ее ожиданий. Вместо того чтобы трудиться по примеру Нюйва, люди спорят из-за права называть ее своей родоначальницей, создают о ней легенды, ведут друг с другом войны, а скалы, увезенные черепахами в океан, объявляют островами бессмертных, на поиски которых отправляются отдельные корабли и целые экспедиции. В этой сказке Лу Синь дал, с одной стороны, картину творчества как неустанного труда, а с другой – едкую сатиру на обожествление предков, на канонизацию старины»¹⁵⁵.

В рассказе можно выделить четыре ключевых эпизода о взаимодействии людей с богиней, причем три из них содержат фрагменты на древнекитайском языке. «Лу Синь не злоупотребляет ни архаизмами, ни неологизмами. Вот почему его рассказы на сюжеты мифов и легенд остаются явлением современного литературного языка, не обезжизненного искусственно в угоду ложному “историзму”, а языковой гротеск не превращается в самоцель, будучи всегда подчиненным сатирическому замыслу произведения»¹⁵⁶.

Первый такой эпизод — о появлении на свет вылепленных богиней Нюйва «маленьких существ», которые позже превратятся в людей, — практически идентично представлен в обоих переводах.

Второй значимый эпизод – мольба белобородого даоса о помощи

¹⁵⁵ Позднеева Л.Д. Охотник, Нюйва и оружейник // Позднеева Л.Д. Лу Синь: Жизнь и творчество. (1881–1936). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959. С. 501.

¹⁵⁶ Петров В.В. Старые легенды в новом изложении // Петров В.В. Лу Синь: Очерк жизни и творчества. М.: Гослитиздат, 1960. С. 329.

во время наводнения, обращенная к Нюйве:

«О великая богиня! Спаси нас... – подняв голову, проговорил один из карликов с белой бородкой. Он задыхался от приступа рвоты. – Спаси!.. Все мы, твои верные слуги, изучали пути к бессмертию. Кто мог ожидать, что нас постигнет столь ужасное бедствие! Небо и земля разверзлись... Какое счастье, что мы встретили тебя... Умоляем! Спаси нашу ничтожную жизнь... Даруй нам бессмертие... эликсир бессмертия...» (пер. В.С. Колоколова)¹⁵⁷.

«Спаси нас, о святейшая! – Один из тех, у кого на нижней части лица росла белая шерсть, поднял голову и заговорил, то и дело останавливаясь из-за приступов рвоты. – Спаси нас... Твои слуги... хотели стать небожителями... Вдруг случилась нежданная беда, сокрушились небо и земля... Но теперь, о, счастье... встретила ты, святейшая... Спаси, умоляем, нас, ничтожных муравьев... и даруй нам эликсир... эликсир бессмертия...» (пер. В.Ф. Сорокина)¹⁵⁸.

Бросается в глаза отличие при обращениях. У В.С. Колоколова даос называет Нюйву великой богиней: «О великая богиня! Спаси нас...»; у В.Ф. Сорокина — «святейшей»: «Спаси нас, о святейшая!». Ни тот, ни другой перевод не соответствует оригиналу — «Спасите, высшая праведница!», что имеет принципиальное значение.

В даосской традиции бессмертные делятся на девять уровней,

¹⁵⁷ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1954–1956. С. 184.

¹⁵⁸ Лу Синь. Избранное. М.: Худож. лит., 1989. С. 357.

и представители высшего ранга именуются «высшими праведниками». Поэтому обращение «высшая праведница» («шан чжэнь») не только выражает почтение, но и указывает на исключительное место в духовной иерархии. Оттого оба перевода не вполне отражают специфику даосского терминологического поля.

Переводчики подходят к передаче образа молящегося даоса с разных художественных позиций, что влияет на восприятие персонажа и понимание его отношения к Нюйве. Перевод В.С. Колоколова следует более поэтической линии. Обращение «великая богиня» придает Нюйве мифологический статус, а «пути к бессмертию» напоминают о философских традициях даосизма. Однако «карлики» могут вызвать у русскоязычного читателя недоумение или даже ироническое отношение, тогда как в оригинале они скорее жалкие искатели спасения, чем комические персонажи, вроде гномов из знаменитой сказки братьев Гримм о Белоснежке. Перевод В.Ф. Сорокина, напротив, стремится к максимальной точности и лексической достоверности. Подробное описание внешности даоса («на нижней части лица росла белая шерсть») создает яркий визуальный образ и усиливает эффект присутствия. Также сохранены паузы, дрожание голоса и физическая слабость говорящего, что помогает передать его страх и отчаяние. Использование образов «нежданной беды» и «ничтожных муравьев» придает тексту колорит древности и усиливает ощущение зависимости персонажа от божества.

В древнекитайской мифологии армии Канхуэя (то есть Гун-гуна — бога воды) и Чжуань Сюя (одного из пяти великих императоров Китая) вступили в битву за обладание верховной властью. Потерпев поражение, Канхуэй в ярости ударился головой о гору Бучжоу — мифическую колонну, поддерживающую небо.

В «Починке неба» история сатирически переосмыслена — солдаты обеих сторон по-разному интерпретируют события, что пародирует субъективность исторических хроник. Сначала писатель дает слово солдатам проигравшей стороны (у Колоколова это тоже «карлики»):

«О, горе нам! — голосом, полным страдания, жалобно ответил карлик. — Небо обрушилось и погибло! Чжуань Сюй сошел с пути добродетели. Он отверг нашего царя. Тогда царь, выполняя волю неба, отправился карать Чжуань Сюя. И вот возле храма Поклонения Небу произошло сражение. Но небо не заступилось за нашего царя, и все наше войско бежало» (пер. В.С. Колоколова)¹⁵⁹.

«— Увы, ниспослано Небом несчастье, — ответил тот печально и жалобно. — Чжуань-сюй, беспутный, восстал на моего государя. Государь мой поднял карающий меч Неба, и был бой близ стольного града, но не помогло Небо достойному, повернули наши воины вспять...» (пер. В.Ф. Сорокина)¹⁶⁰.

Перевод Колоколова придал сюжету более высокую эмоциональную

¹⁵⁹ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1954–1956. С. 185.

¹⁶⁰ Лу Синь. Избранное. Пер. с китайск. М.: Худож. лит., 1989. С. 358.

выразительность: он добавил детали, усиливающие драматизм повествования, такие как «голосом, полным страдания» и «возле храма Поклонения Небу», что делал историю более зримой и доступной читателю, даже не знакомому с китайской мифологией. Однако это также меняет стиль оригинала, делая его менее лаконичным и более романтизированным.

В переводе Сорокина появился образ меча («карающий меч Неба»), отсутствующий в оригинале, где конкретное оружие не называется: Канхуэй «самолично исполнил небесную кару». «Карающий меч Неба», напоминающий для русского читателя библейское «Я, Господь, извлёк меч Мой из ножен его, и он уже не возвратится» (Иезекииль 21:3), является символом высшей смертной кары. В китайской же культуре «небесная кара» воспринимается более метафорически — не как разящее оружие, а как, например, стихийное бедствие или моральное осуждение.

Продолжение рассказа побежденного:

«Все наше войско было обращено в бегство. В отчаянии царь стукнулся головой о гору Бучжоу, столбы, подпирающие небо, рушились, укрепления с землей лопнули, а сам царь тоже погиб. О горе! Ведь это поистине...» (пер. В.С. Колоколова)¹⁶¹.

«Наши воины повернули вспять, мой же государь ударился головой о гору Бучжоу, сиречь Некруглую, сломал небесную подпорку, разрушил земную основу и сам лишился жизни. Увы...» (пер. В.Ф. Сорокина)¹⁶².

¹⁶¹ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1954–1956. С. 185.

¹⁶² Лу Синь. Избранное. М.: Худож. лит., 1989. С. 358.

Перевод В.С. Колоколова, сохраняя общий смысл, существенно модернизирует синтаксическую структуру, заменяя лаконичные параллельные конструкции оригинала более развернутыми предложениями («столбы, подпирающие небо, рушились, крепления с землей лопнули»), что нивелирует характерную для древнекитайского текста ритмическую прерывистость. В лексическом плане Колоколов выбирает более современные и конкретные термины («крепления с землей» вместо «земные узы»), что облегчает восприятие, но ослабляет мифологическую многозначность. Напротив, переводу Сорокина свойственна сознательная ориентация на архаизацию: использование старославянизма («сиречь»), сохранение параллелизма конструкций и буквальная передача ключевых мифологических понятий («небесная подпорка», «земная основа»), что позволяет точнее воспроизвести как формальные, так и концептуальные особенности оригинала. Особенно показательное различие в передаче кульминационного момента: если Колоколов использует разговорное «стукнулся головой», то Сорокин сохраняет более литературную форму «ударился головой», что ближе к ритуальному характеру мифологического повествования.

В интерпретации ключевого мифологического образа горы Бучжоу переводческие подходы существенно различаются. Колоколов ограничился транслитерацией («гора Бучжоу»), Сорокин же предпочел семантическое раскрытие топонима через пояснение — «сиречь Некруглую». Это не только объясняет этимологическое значение названия (Бучжоу по-китайски

буквально означает «некруглый/несовершенный», отсылая к космогоническому мифу о нарушении гармонии мироздания), но и создает эффект ученого комментария, стилистически воспроизводя манеру древнекитайских текстуальных толкований.

А вот как переведены рассказы победителей:

«У людей сердце непостоянное, а у Кан Хуэя оно более неблагодарное, чем у свиньи. Он стал посягать на трон Неба. Наш царь отправился, выполняя волю Неба, его покарать. Сражение произошло возле храма Поклонения Небу. Небо заступилось за добродетель. Наше войско храбро сражалось, и Кан Хуэй был убит у горы Бучжоу» (пер. В.С. Колоколова)¹⁶³.

«Сердца людей не те, что древле. Канъхуэй, обуянный жадностью, позарился на небесный трон, мой государь поднял карающий меч Неба, и был бой близ стольного града, и Небо помогло достойному. Неудержимо шли вперед наши воины, и был предан казни Канъхуэй у горы Бучжоу» (пер. В.Ф. Сорокина)¹⁶⁴.

Особое значение в оригинале имеют ключевые слова «ши ю ши синь» и «цзи», несущие важный символический смысл. Первое буквально означает «в сердце его действительно свиное сердце», то есть это человек с низменными, животными помыслами. Второе «цзи» — «казнить», употребляемое часто в сакральном контексте или в официальных документах, что передает трагическую торжественность и моральную обоснованность

¹⁶³ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 3. С. 186.

¹⁶⁴ Лу Синь. Избранное. С. 359.

действия.

В переводе В.С. Колоколова «ши ю ши синь» предстало как «более неблагодарное, чем у свиньи», что сохранило презрительный тон оригинала и даже усилило его через сравнение. Это делает образ Канхуэя особенно отрицательным, почти животным. И действительно, в китайской традиции выражение «ши ю ши синь» имеет символику душевной темноты и морального развращения. Что касается «цзи», то перевод «был убит» не соответствует акту кары, описанному в оригинале.

В переводе Сорокина «свиное сердце» представлено через мотив действий Канхуэя («обуянный жадностью»), что позволяет сохранить образ его моральной испорченности без явного сравнения с животным, и это ближе к духу первоисточника, где осуждение носит скорее моральный, чем зооморфный характер. Перевод «цзи» как «предан казни» сохраняет торжественность рокового акта, который не сводился к убийству, а был справедливым возмездием за преступление против Высших сил.

Далее в сатирически напряженном эпизоде Нюйва замечает одного из созданных ею людей — персонажа в древних одеждах и с длинной доской на голове. Эта сцена не только представляет собой столкновение между божественным и человеческим, но и является яркой иллюстрацией конфликта между природой и культурой, свободой и моральным контролем. Дословный перевод речи персонажа: «Распутство и нагота, потеря добродетели, пренебрежение обрядом и разрушение порядка — скотские деяния.

В государстве существуют постоянные законы, которые их запрещают!»¹⁶⁵.

Художественные переводы:

«Нагота и блуд подрывают основы морали и приличия, ведут к пробуждению животных страстей и по законам государства подлежат строгому запрету!» (пер. В.С. Колоколова)¹⁶⁶.

«Обнажать срам и предаваться блуду – значит терять добродетель, губить мораль и разлагать нравы, сие подобает лишь зверям и птицам. Такое не допускается в государстве, где существует закон!» (пер. В.Ф. Сорокина)¹⁶⁷.

Перевод Колоколова делает акцент на образности и эмоциональной окраске. Выражение «подрывают основы морали и приличия» усиливает угрожающий и формальный характер речи персонажа, а «животные страсти» подчеркивают моральное осуждение, но одновременно придают тексту комический оттенок, поскольку говорящий сам выглядит абсурдно — с деревянной доской на голове, обвиняющий создавшую его богиню в распущенности. Перевод Сорокина несколько ближе к стилистике оригинала. Он сохраняет форму древней риторики («терять добродетель», «губить мораль», «сие подобает...»), что соответствует книжному языку классических текстов. В целом, оба перевода успешно передают художественную суть оригинала, но по-разному решают задачу иронической стилиза-

¹⁶⁵ 鲁迅全集.第二卷.人民文学出版社.2005. С.364. (Лу Синь. Полное собрание сочинений. Том 2. С. 364.)

¹⁶⁶ Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 3. С.188.

¹⁶⁷ Лу Синь. Избранное. С.361.

ции под древний текст. Колоколов сделал акцент на эмоциональной выразительности и образности, тогда как Сорокин добивался стилистической адекватности. Каждый из вариантов показывает, как язык перевода может быть использован не только для передачи смысла, но и для создания художественной иллюзии, что составляет одну из главных особенностей рассказа Лу Синя «Починка неба».

Выводы

Русская рецепция прозы Лу Синя в значительной мере обусловлена особенностями ее репрезентации в переводах, где некоторые черты оригинала неизбежно трансформируются при переходе на русский язык. На примере рассказов «Почтенный учитель Гао», «Меч» и «Починка неба» видно, с какими трудностями сталкивались переводчики — от Б.А. Васильева и З.В. Казакевич до В.Ф. Сорокина и Т.Н. Сорокиной — при передаче сатирической иронии и мифологических образов. Характерный для Лу Синя языковой синтез вэньяня и байхуа в русских переводах, как правило, утрачивался; системные ограничения — от невозможности воспроизвести иероглифическую образность до сложностей с передачей древнекитайских песенных фрагментов — неизбежно заставляли переводчиков выбирать между адаптацией и точностью, между художественной выразительностью и филологической достоверностью.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Драматургический текст как объект межкультурной адаптации: пьесы Лао Шэ и Го Мо-жо в русской рецепции

3.1. Песенно-повествовательное искусство в пьесах Лао Шэ: утрата жанрового своеобразия в процессе рецепции

Рецепция китайской драматургии в России в XX веке условно подразделяется на два направления: знакомство с классической китайской драмой (*сицзюй*) и восприятие современной драмы (*хуацзюй*). *Сицзюй* представляет собой синтетическое искусство, которое объединяет в себе такие разнообразные элементы, как литература, музыка, танец, изобразительное искусство, боевые искусства, цирковое искусство и сценическое перевоплощение. Истоки этого театра восходят к эпохе Цинь–Хань (III–II вв. до н.э.), а наивысшего расцвета он достиг в эпоху Юань (XIII–XIV вв.). Согласно данным 1959 г., на территории Китая насчитывалось около 360 региональных разновидностей *сицзюй*, среди которых наиболее представительными считаются *куньцзюй* (классическая южнокитайская музыкальная драма) и *цзинцзюй* (пекинская опера)¹⁶⁸.

Российская синология последовательно знакомила отечественного читателя с традиционным китайским театром, уделяя внимание как хроно-

¹⁶⁸ См.: 中国戏曲曲艺词典. 上海艺术研究所. 上海:上海辞书出版社, 1981. 51 页 (Китайский словарь традиционной драмы и музыкального искусства. Шанхайский институт искусств. Шанхай: Шанхайское изд-во справочных изданий, 1981. С. 51.)

логическим этапам его развития, так и отдельным разновидностям. В.Ф. Сорокин представил анализ юаньской драмы¹⁶⁹, Т.А. Малиновская продолжила хронологическое представление этой традиции, охватывая эпохи Мин и раннего Циня¹⁷⁰. Параллельно велись описательные и интерпретативные работы по отдельным театральным видам: М.П. Фомина рассмотрела эволюцию театральных форм, выросших из народных праздничных представлений¹⁷¹, С.А. Серова представила историко-культурную роль пекинской оперы в контексте модернизационных процессов XIX–XX веков¹⁷². В 1966 г. вышел сборник «Юаньская драма»¹⁷³, включивший перевод 11 пьес восьми драматургов эпохи Юань. Большинство переводов (8 из 11) выполнены в соавторстве двух переводчиков: прозаические части — одним, а поэтические — другим. Например, в пьесе Гуань Ханцина «Угощение рыбою редкой в ночь под праздник в беседке над Цзяном» прозаический текст переведен Б. Мастинской, а стихи — А. Гитовичем.

21 октября 1952 г. московский Театр Сатиры представил зрителям постановку «Пролитая чаша», созданную по мотивам пьесы юаньского драматурга Ван Шифу «Записки о Западном флигеле». В своих воспомина-

¹⁶⁹ См.: *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис. Структура. Образы. Сюжеты. М.: Наука, 1979.

¹⁷⁰ См.: *Малиновская Т.А.* Очерки по истории китайской классической драмы в жанре цзацзюй (XIV–XVII вв.). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996.

¹⁷¹ См.: *Фомина М.П.* Развитие новой китайской музыкальной драмы «гэцзюй» на основе народных янгэ: дис. ... канд. филол. наук. М., 1954.

¹⁷² См.: *Серова С.А.* Традиционный театр (Пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае: середина XIX – середина XX вв.: дис. ... канд. ист. наук. М., 1966.

¹⁷³ Юаньская драма / Пер. с кит. Л.; М.: Искусство, 1966.

ниях режиссер Николай Петров детализировал процесс работы над первой китайской пьесой¹⁷⁴: при постановке он совместно с Валентином Плучеком опирался на впечатления от гастролей мастера пекинской оперы Мэй Ланьфана в Москве в 1936 г., где присутствовали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, а также будущие режиссеры Валентин Плучек и Борис Равенских. Петров также отмечал: «Спектакль был готов, но выпуск его задерживался из-за излишней предосторожности и нерешительности». Вероятно, подобная нерешительность отражала отсутствие опыта работы с китайской классической драмой в условиях советской театральной практики. Именно в этот период, как он писал, «на наше счастье», в Москву проездом прибыла китайская театральная труппа, возвращавшаяся в Пекин после Берлинского фестиваля. С большим трудом удалось устроить открытую генеральную репетицию и пригласить на нее не только китайских актеров, но и представителей посольства КНР. В процессе работы над спектаклем Петров также встретился с выдающимися деятелями китайской культуры: писателем и общественным деятелем Го Можо, а также с одним из основоположников современной китайской драмы Оуян Юйцянем. Во время своего пребывания в Москве они, несмотря на напряженный график, уделили несколько часов для консультаций и поддерживали постановку пожеланиями успеха. Постановка представляла собой удачную попытку адаптации китайской классической драмы. В рус-

¹⁷⁴ *Петров Н.В.* 50 и 500: [50 лет творческой деятельности и 500 осуществленных постановок]. М.: Всерос. театр. о-во, 1960. С. 504.

ской театральной практике XX века спектакли, основанные на классической китайской драматургии, были исключительной редкостью.

Китайская современная драма возникла в начале XX века, активно вбирая элементы западного современного театра. В 1928 г. театральный деятель Хун Шэнь предложил термин *хуацзюй* — «разговорная драма», — чтобы подчеркнуть ее ориентацию на речь в отличие от традиционной китайской драмы *сицзюй*, близкой к опере.

В 1954 г. в журнале «Огонек» была опубликована статья В. Овчинникова «Театральная жизнь Пекина»¹⁷⁵, в которой рассказывалось о разнообразных спектаклях, идущих в то время на пекинских сценах: *сицзюй* «Байшэчжуань» («Белая змея») и «Лян Шаньбо и Чжу Интай, новой опере «Баймао нью» («Беловолосая девушка»¹⁷⁶), музыкальной драме «Ван Гуй и Ли Сянсян», а также *хуацзюй* — «Цюй Юань» Го Можо и «Лунсюй-гоу» Лао Шэ. В статье особо подчеркивалось, что мысль пьесы «Лунсюй-гоу» — «грязь и безысходность, давившие на обитателей трущобы, не лишили их души высоких человеческих чувств» — перекликается с горьковской «На дне». Кроме того, упоминались постановки пьесы «Сорокалетние чаяния» и спектакль по пьесе молодого драматурга Хуан Ди «Фронтальной шофер». Автором также отмечалось, что доля зарубежных пьес

¹⁷⁵ Овчинников В. Театральная жизнь Пекина // Огонек. 1954. № 27. С. 25–26.

¹⁷⁶ «Написанная по мотивам китайской народной музыкальной драмы “Седая девушка”, опера К. Корчмарёва, вобравшая в себя фольклорный материал, сложившийся в ряде провинций Поднебесной империи, была поставлена в 1955 году на сцене театра оперы и балета в столице Бурятии Улан-Удэ» (Чэнь Цзыжань. Музыка как пространство диалога России и Китая: к вопросу о «китайском следе» в творчестве композитора Климентия Корчмарёва // Вестник АГУ. 2022. № 2(297). С. 167).

на пекинской сцене растет: Театр молодежи уже поставил спектакль «Прага остается моей» (инсценировку по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее») и готовит к постановке «Дядю Ваню» А.П. Чехова.

В опубликованном в 1956 г. сборнике «Современные китайские пьесы» были представлены пять произведений ключевых драматургов: «Цюй Юань» Го Можо, «Гроза» Цао Юя, «Великий поход» Чэнь Цитуна, «Они выросли в боях» Ху Кэ и «Лунсуйгоу» Лао Шэ. Одна из этих пьес уже была известна советскому зрителю благодаря театральным постановкам. Историческая трагедия «Цюй Юань» была осуществлена В.Г. Комиссаржевским на сцене Московского драматического театра имени М.Н. Ермоловой еще в 1954 г. В марте 1958 г. в театре имени А.С. Пушкина состоялась премьера другой пьесы из этого сборника — «Гроза» Цао Юя, которая в постановке Николая Петрова шла под названием «Ураган»¹⁷⁷.

В 1980 г. вышла монография Л.А. Никольской, посвященная творчеству Тянь Ханя, одного из основоположников современной китайской драмы, автора гимна КНР и активного театрального реформатора¹⁷⁸. Через десятилетие, в 1990 г., издательством «Радуга» был опубликован сборник «Современная китайская драма»¹⁷⁹, в который вошли переводы пяти пьес: историческая пьеса Тянь Ханя «Женщина-инспектор Се Яохуань» (1961),

¹⁷⁷ Петров Н.В. 50 и 500... С. 526.

¹⁷⁸ Никольская Л.А. Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М.: Изд-во МГУ, 1980.

¹⁷⁹ Современная китайская драма / Пер. с кит. М.: Радуга, 1990.

написанная в старинном жанре *сицзюй*, а также пьесы 1980-х гг.: «Визит мертвого к живым» (1985) Лю Шуганя, «Утренние прогулки» (1985) Ли Ваньфэна, «Мы» (1985) Ван Пэйгуна и «Нирвана “Пса”» (1986) Цзинь Юня.

Произведения Лао Шэ переведены на 28 иностранных языков, и по этому показателю он занимает первое место среди китайских писателей XX века¹⁸⁰. Русскоязычные читатели впервые узнали о Лао Шэ в 1934 г. – благодаря книге китаевода Ипполита Гавриловича Баранова (1886–1972) «Современная китайская художественная литература: Краткая справка», изданной в Харбине. Позже на русский язык были переведены почти все значительные произведения Лао Шэ. В 1983 г. в Москве вышел библиографический указатель по Лао Шэ¹⁸¹.

Драматург в основном создавал «разговорные драмы» (хуацзюй), включающие социальные драмы, исторические пьесы, либретто для опер, детские пьесы-сказки, которые в целом отличаются от классических китайских произведений для театра¹⁸². Пьесы в пекинском стиле (так принято называть прозаические и драматургические произведения, написанные на пекинском диалекте и показывающие особенности пекинского жизнеустройства) являются важной частью драматургии Лао Шэ. За свою жизнь он создал 27 пьес, 11 из которых – в пекинском стиле. Они писались с начала 1950-х по начало 1960-х гг. и в основном посвящены изменениям,

¹⁸⁰ 李越.老舍作品英译研究.北京.知识产权出版社, 2013 年.第 7 页. Ли Юэ. Исследование английских переводов произведений Лао Шэ. Пекин: Издательство интеллектуальной собственности, 2013. С. 7.

¹⁸¹ Лао Шэ: Библиогр. указ. М.: Книга, 1983.

¹⁸² Абдрахманова З.Ю. Последний этап творчества Лао Шэ... С. 68.

происходившим в период образования КНР.

На русский язык переведены семь пьес: «Чайная» и «Этому не бывать» (пер. Е. Рождественской), «Весенние цветы, осенние плоды» (пер. Е. Ильиной), «Счастье всей семьи» (пер. Л. Никольской), «Продавщицы» (пер. Г. Торопова). Драматургу Г. Хатунцевскому и А. Тишкову принадлежит перевод драмы «Лунсуйгоу» — оба в разное время выполнены А. Тишковым. Особое место среди них занимает пьеса «Чайная» — одно из самых значительных произведений драматурга. Пьеса была опубликована в 1957 г. и впервые поставлена Пекинским народным художественным театром 29 марта 1958 г., до настоящего времени она является одной из ключевых пьес репертуара театра. Произведение состоит из трех действий, объединенных пространством чайной «Юйтай», чья судьба отражает социальные трансформации Китая на протяжении почти полувека: первое действие разворачивается в конце правления династии Цин после подавления реформ Усюй (1898), второе — в период междоусобиц милитаристов в первые годы Республики Китай, третье — в эпоху гоминдановского правления после победы во Второй мировой войне.

Уже в 1957 г. в журнале «Иностранная литература» (№ 9) вышел перевод первого действия, выполненный Е. Рождественской. Полный текст пьесы в трех действиях в переводе Е. Рождественской и Е. Молчановой был опубликован в 1991 г. в сборнике «Лао Шэ. Избранные произведения».

В 2014 г. издательство «Восточная литература» выпустило новый сборник произведений Лао Шэ, в который вошел перевод «Чайной», выполненный Е. Молчановой. При сопоставлении текстов выяснилось, что перевод, опубликованный под именем Е. Молчановой в 2014 г., практически не отличается от ее совместной с Е. Рождественской версии 1991 г.

Среди всех пьес Лао Шэ именно «Чайная» стала единственной, поставленной в России: в январе 2024 г. в московском театре «Et Cetera» состоялась премьера спектакля. Постановку осуществила китайский режиссер и выпускница ГИТИСа Лю Ичэнь по мотивам одноименной пьесы Лао Шэ.

Поскольку этот спектакль является единственным опытом адаптации Лао Шэ к условиям русской сцены и потребностям русской аудитории, позволим себе здесь описать его подробнее. Выходя за хронологические рамки периода, который является предметом внимания в нашем исследовании, этот спектакль является свидетельством продолжающейся востребованности Лао Шэ в России и уже поэтому заслуживает некоторого внимания. Далее мы вернемся к истории ранней рецепции пьес Лао Шэ.

В адаптации Лю Ичэнь количество действующих лиц сокращено с более чем семидесяти в оригинале до девяти. В отличие от версии Пекинского народного художественного театра 2022 г. (режиссер Цзяо Цзюйинь) представляющей собой спектакль в трех действиях продолжительностью два часа двадцать пять минут, данная постановка представляет собой

действие общей длительностью один час пятнадцать минут, без антракта, структурно разделенное на три части. В пьесу введен отсутствующий в оригинале персонаж — «Рассказчик», который служит связующим звеном между всеми тремя частями. Сюжет был сжат и представлен в следующей последовательности: Ван Лифа, унаследовав чайную «Юйтай», ведет дело сквозь исторические потрясения; среди его завсегдатаев — господин Лю, торгующий девушками, Кан Шуныцзы, проданная в бедности богачу, господин Чан, арестованный за слова «скоро погибнет Китай (династия Цин)», и господин Цинь, мечтающий спасти страну промышленностью. Спустя 19 лет Ван Лифа женится, Кан Шуныцзы усыновляет сироту и работает в чайной. Еще через 35 лет господин Лю расстрелян, полиция угрожает закрытием чайной, а трое друзей — Ван Лифа, господин Чан и господин Цинь — остались в старости без имущества, родных, здоровья и всякой надежды. В оригинале финал оказывается трагичнее: потеряв последнюю опору, Ван Лифа совершает самоубийство.

Сцена спектакля предельно лаконична: стол, несколько стульев, ширма, старое дерево, под потолком — восемь клеток с красными чашками внутри. Спектакль открывается китайской народной детской песенкой «Маленькая ласточка» (в оригинале отсутствующей), строчки которой — «Ласточка в пестром наряде прилетает сюда каждой весной. Спрашиваю ее, зачем прилетаешь? Ласточка отвечает: ведь самая прекрасная весна — только здесь» — наряду с постоянно звучащим в чайной предостережени-

ем: «Не говори о государственных делах» — образуют сквозные лейтмотивы постановки. Сценические особенности традиционной китайской драмы — отсутствующие у Лао Шэ — проявляются не только в музыкальном оформлении спектакля: грим господина Чана, по-видимому, отсылает к символике театральных масок (лианьпу); танец юной Кан Шуныцзы раскрывает характер ее героини через эстетику «водяных рукавов» — одного из знаковых приемов китайской сценической традиции.

«Ульяна Петрова, автор сценической версии, рассказывает: “Очень сложный перевод у пьесы, но мы придумали вместе, как его переделать. Мы старались захватить все мелочи, которые были рассыпаны на огромное множество действующих лиц, и сосредоточить внимание на трех наших персонажах”»¹⁸³. Режиссер Лю Ичэнь в одном из интервью отметила: «Для китайской аудитории “Чайная” — это произведение, знакомое с детства». По ее наблюдениям, русские зрители мало что знают о китайских произведениях, поэтому она и решила поставить эту классическую пьесу. «На самом деле, китайская литература и драматургия, будь то та или другая, имеют очень узкую аудиторию в России, — сказала она. — Позже я изучила информацию и обнаружила, что Лао Шэ — один из писателей, чьи произведения переводились сравнительно часто. К тому же, я лично очень люблю произведения Лао Шэ, да и к тому же это классика китайского теат-

¹⁸³ См.: Веверис А. Калягин смотрит на восток. «Чайная» в театре Et Cetera. [Электронный ресурс]. URL: <https://et-cetera.ru/press/review/kalyagin-smotrit-na-vostok-chaynaya-v-teatre-et-cetera/?ysclid=mizs7gnvg1990802170> (дата обращения 9.12.2025).

ра. Я считаю, что в этой драме есть нечто общее, универсальное. Хотя значительная ее часть построена на китайской культуре, помимо этого в ней присутствует много понятного всему человечеству»¹⁸⁴. Вместе с тем, как подчеркнула Лю Ичэнь, «конечный вариант сценария сильно отличается от оригинала Лао Шэ, поскольку оригинал содержит уникальные особенности, характерные не только для Китая в целом, но именно для Пекина: диалектизмы, речевые привычки персонажей и специфический пекинский юмор, которые практически невозможно сохранить в переводе»¹⁸⁵. Однако «что касается передачи характеристик китайских социальных тенденций и реалий, описанных в оригинале пьесы Лао Шэ, то русские актеры справились, на самом деле, весьма успешно. Особенно после нашей адаптации сценария, я почувствовала, что актеры смогли хорошо понять и воплотить все, что я хотела выразить. Что касается фундаментальных человеческих эмоций или событий, русские актеры также смогли легко их уловить и передать»¹⁸⁶.

Не менее значительными пьесами Лао Шэ, созданными после 1949 г.,

¹⁸⁴ См.: Лю Ичэнь. Как китайский театральный режиссер сотрудничает с русскими актерами для постановки китайской классической драмы [Электронный ресурс]. URL: <https://sputniknews.cn/20240212/1057026867.html> (дата обращения 08.12.2025).

¹⁸⁵ См.: Лю Ичэнь. Китайский режиссер: русские актеры легко овладели человеческими чувствами или событиями в пьесах Лао Шэ. Степень завершенности очень хорошая [Электронный ресурс]. URL: <https://biang.ru/cn/news/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E5%AF%BC%E6%BC%94%EF%BC%9A%E4%BF%84%E6%BC%94%E5%91%98%E8%BD%BB%E6%9D%BE%E6%8E%8C%E6%8F%A1%E8%80%81%E8%88%8D%E8%AF%9D%E5%89%A7%E4%B8%AD%E7%9A%84%E4%BA%BA%E7%B1%BB%E6%83%85%E6%84%9F%E6%88%96%E4%BA%8B%E4%BB%B6-%E5%AE%8C%E6%88%90%E5%BA%A6%E9%9D%9E%E5%B8%B8%E5%A5%BD.html> (дата обращения 30.11.2025).

¹⁸⁶ Там же.

видный синолог В.И. Семанов справедливо называет «Фан Чжэнь-чжу» и «Лунсуйгоу»¹⁸⁷. В них показывается появление новых людей в жизни Китая, постепенное превращение человека из раба в хозяина нового общества.

Драма «Фан Чжэнь-чжу» была написана в 1950 г., в ней Лао Шэ изобразил унижения артистов старого времени. Ее первый русский перевод, выполненный в 1957 г., принадлежит Г. Хатунцевскому¹⁸⁸.

В 1958 г. пьеса появилась в новом переводе – Александра Александровича Тишкова (1921–1982), знатока китайской литературы, переводившего также произведения Чжао Шули, Ван Ду, Ли Фу-янь, Пэй Сина и др.

После освобождения Китая в 1949 г. Лао Шэ «стремится продолжать национальные традиции в рамках более свободных народных театральных жанров. Он даже пишет специальную статью “Пекинская песенная драма”, пропагандируя музыкальные постановки малых форм, так называемых

¹⁸⁷ Семанов В. Драматургия Лао Шэ // Писатели стран народной демократии: Сборник статей. М.: Гослитиздат, 1955. С. 15.

¹⁸⁸ В сети находим краткую биографическую справку: Хатунцевский Герман Александрович [08.05.1925 – 05.05.1996]. Род. в гор. Москва. Отец – Хатунцевский Александр Александрович (31.08.1889-29.10.1954), на руководящей работе в УМГБ г. Алматы. Учился в Московском пехотном училище им. Верховного Совета РСФСР (Кремлевские курсанты). Окончил восточное (китайское) отделение Института военных переводчиков – Военного института иностранных языков Красной Армии (1944-49??). В 1941 в составе курсантского батальона участвовал в боях под Москвой, затем возвращен доучиваться в училище. Участвовал в войне в Корее – мл. лейтенант (как китайский военный специалист). Работал в представительстве ПГУ КГБ в Китае, затем легальный сотрудник резидентур (под дипломатическим прикрытием) в Париже и Нью-Йорке. Зам. пред. КГБ КазССР по разведке (04.1969–07.1974 гг.). Генерал-майор. Дважды женат. Первую жену звали Зоя, вторую Людмила. [Электронный ресурс]. URL: <https://centrasia.org/person2.php?st=1283347146&ysclid=ls9d0enfff838431090#gsc.tab=0> (дата обращения: 07.11.2025).

“цюйи”. В прошлом эти театральные жанры были слабо развиты, поэтому Лао Шэ стремится обогатить как их тематику (вместо традиционных сказаний и легенд использует злободневные сюжеты: аграрные преобразования, массовые политические движения, создание новой семьи), так и их музыкальную основу»¹⁸⁹.

Песенно-повествовательное искусство «цюйи», к которому обратился Лао Шэ, многожанрово. К нему относятся и «гушу» — пекинское пение под аккомпанемент барабанчика в «Фан Чжэнь-чжу», и «шулайбао» — буквально «счёт поступающим сокровищам» в пьесе «Лунсуйгоу»¹⁹⁰.

В пьесе «Фан Чжэнь-чжу» артист Фан и его дочь зарабатывают на жизнь пением на барабанах, и единственные два песнопения появляются в пятом действии. Первое представляет собой диалог («тайпингэцы»), между Фаном и его старшей дочерью Дафэн, происходящий после провозглашения КНР, а второе – ритмизированный сказ с пекинской рифмой под большой барабан (цзинъюнь дагу).

Транскрипция оригинала	Дословный перевод
Фан: Ю и вэй гу нянь бэнь син фан,	Есть девушка по фамилию Фан,

¹⁸⁹ Семанов В. Драматургия Лао Шэ... С. 65.

¹⁹⁰ Шулайбао представляет собой «стихотворный ритмизованный юмористический быстрый сказ-речитатив. <...> Особенностью этого жанра является, во-первых, особая структура стихотворения и частая смена рифм; во-вторых, размер произведения небольшой и оно исполняется в чрезвычайно быстром темпе; в-третьих, тематика произведений современна и актуальна, обычно с живым юмором» (Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература: Песенно-повествовательные жанры. М.: Наука, 1986. С. 196).

бан чжу та ба ба ху хоу чуан. Ю чжао И жи та чу лэ цзя, шэй кэнь лай бан ба ба дэ ман!	она помогает отцу заклеивать заднее окно. Однажды она выйдет замуж, и кто же придет помогать ее отцу!
Дафэн: Ю и вэй гу нян бэнь син фан, ай та дэ ба ба э ай та нян. Та ма ма и дянй дянй дэ ю лэ цзинь бу, Та ба ба цзин мин ю яо цян.	Есть девушка по фамилии Фан, она любит своего отца и свою мать. Ее мать постепенно приходит к более прогрессивным (взглядам), ее отец сметлив и амбициозен!

Перевод Г. Хатунцевского ¹⁹¹	Перевод А. Тишкова ¹⁹²
Фан: Есть одна девушка, Фэн ее звать, Клеить окно пришла помогать. Время придет, выйдет замуж она. Кто же поможет отцу тогда? Да-фэн: Есть одна девушка, Фэн ее звать, Любит отца она, любит и мать... Рада она – папа умный такой, Рада она – стала мама другой.	Чжэн (поет). Дочь, как незаметно ты выросла... Скоро выйдешь замуж... Кто тогда поможет мне оклеивать окна? Фэн (поет). Дочь незаметно выросла, отец ее любит, мать ее исправляется, отец честен и настойчив!

¹⁹¹ Лао Шэ. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1957. Том I. С. 136.

¹⁹² Лао Шэ. Фан Чжэнь-чжу: Пер. с китайского А. Тишкова. М.: Искусство, 1958. С. 96.

Переводчики по-разному называют главного героя: Фан (у Г. Хатунцевского) и Чжэн (у А. Тишкова). Причина в том, что артистический псевдоним героя – «По Фэн-чжэн» (Сломанный Воздушный змей). Второй иероглиф псевдонима произносится так же, как имя его старшей дочери Да-фэн. Видимо, Г. Хатунцевский полагал, что если называть героя Фэн, то это может мешать восприятию зрителя или читателя. А «чжэн» — последний иероглиф псевдонима, который Хатунцевский и выбрал для главного героя. Однако китайцы очень редко называют человека по последнему иероглифу, и в оригинале его нигде так не называют, поэтому обращение «Фан» более уместно.

В пятом действии артистичный Фан поет вместе с дочерью. У Хатунцевского отмечено: «Фан беззаботно напевает песенку». У Тишкова: «Чжэн, что-то напевая, обрывает с окон старую бумагу». Эти расплывчатые «песенка» или «что-то» не дают представления о жанре народного пения «тайпингэцы», к которому в данном случае обратились Фан и Да-Фэн.

Вариант Хатунцевского, сохранивший форму народной песни, ближе к структуре оригинала. В варианте Тишкова точно передан сюжет, но теряется жанровая специфика народной песни, имеющей четкую рифмовку и определенный метрический рисунок. В отношении рифмовки перевод Хатунцевского приближен к китайскому оригиналу, в котором первые две строки и четвертая строка рифмуются на «н» (ang) – «фан», «чуан», «ман»

и «фан», «нян», «цянь». Переводчик дал два четверостишия с рифмовкой ААББ – «звать», «помогать», «она», «тогда» и «звать», «мать», «такой», «другой». Тишков переводит здесь стихи прозой.

В том же пятом действии Да-Фэн обращается к песнопению времен династии Цин (XVII – начало XX вв.). Транскрипция: «Гу дао хуан шань ку сянь чжэн, ли мин ту тань сюе фэй хун». Содержание: «На древней дороге в диких горах идет жестокая борьба. Народ страдает – он будто в болоте бед и в пламени, красная кровь брызжет».

пер. Г. Хатунцевского ¹⁹³	пер. А. Тишкова ¹⁹⁴
На древних дорогах, в диких горах – жестокая схватка. Народ – в беде, кровь льется рекою!	На древних дорогах, в диких горах – ожесточенные битвы, народ бедствует, хлещет алая кровь.

Вариант Хатунцевского более лаконичен и стремится сохранить дух оригинала через простоту выражения и образность. «Жестокая схватка», «кровь льётся рекою» не только точно передают содержание, но и создают мощный визуальный и эмоциональный эффект, характерный для традиционного устного исполнительства. «Ожесточенные битвы», «хлещет алая кровь» у Тишкова усиливают впечатление от войны и ее последствий. Особенно примечательно «хлещет», которое придает крови движение и силу, делая образ живым и зримым.

¹⁹³ Лао Шэ. Сочинения. С. 150.

¹⁹⁴ Лао Шэ. Фан Чжэнь-чжу. С. 113.

Оба перевода точно передают содержание оригинала. Но его тщательно выстроенные две строки из четырнадцати иероглифов и скрепляющую их рифму «н» (ng) невозможно воспроизвести по-русски, поэтому русскоязычный читатель может понять, что это песня, только из призыва самой Да-Фэн: «Петь! Вот слушайте!»

Две рассмотренные песни относятся к жанру народного сказа, и, как верно отмечает исследователь, «в их поэтическом переводе на русский язык необходимо прежде всего стремиться передать особую ритмику сказа, подчинившись для этого законам построения музыкального такта, выделив в нем при различном числе слогов в строке ударные слоги, которых, как мы знаем, не может быть более четырех. Но это совершенно особый разговор»¹⁹⁵.

Драму «Лунсуйгоу» Лао Шэ написал в 1950 г., премьера состоялась в начале следующего года в Пекинском народном художественном театре. Она показывает судьбу четырех семей, живущих в одном маленьком пекинском дворе, фактически трущобе, во время радикальных социальных перемен.

Непроста сценическая форма произведения. «В композиции “Лунсуйгоу” творчески преломились некоторые черты поэтики традиционной драмы (сицзюй), классического “многоглавого романа” с их внеш-

¹⁹⁵ *Спешнев Н.А.* Китайская простонародная литература... С. 218.

ней фрагментарностью, разветвленностью образной системы, относительной самостоятельностью сюжетных линий персонажей»¹⁹⁶.

Есть два перевода этой пьесы. Оба выполнены А. Тишковым, сначала в 1954 г., потом – в 1956 г.

Персонаж по имени Чэн Фэн-цзы (помешанный Чэн) отличается от всех других тем, что большую часть сценического действия говорит рифмами в стиле шулайбао¹⁹⁷. В прошлом он был хорошим исполнителем сказов шулайбао, но из-за притеснений гоминьдановской власти больше не мог выступать на сцене, поэтому жил в трущобе, полагаясь на поддержку жены. С победой коммунистов ситуация изменится: Чжэн Фэн-цзы найдет работу, а потом и получит приглашение снова выступать перед публикой. Но это радостное событие произойдет уже в заключительном действии.

А в первом действии Чэн Фэн-цзы, во всем зависимый от жены, так обращается к ней (транскрипция): «Цзяо сы сао, бе цюй пинь, и жи фу ци бай жи эн».

Первый вариант А. Тишкова: «Сы-соу, чего ты ругаешься? Стоит ли придавать значение одному дню, когда столько лет прожили вместе»¹⁹⁸.

Второй вариант А. Тишкова: «Сы-сао, дорогая, не надо браниться, Дин Сы тебе муж – живите в согласии»¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Абдрахманова З.Ю. Последний этап творчества Лао Шэ, 1949–1966 гг.: дис. ... канд. филолог. наук. М., 1987. С. 100.

¹⁹⁷ О жанре «шулайбао» см. в начале данной главы (прим. 117).

¹⁹⁸ Лао Шэ. Лунсьюгоу: Пер. с кит. А. Тишкова. М.: Искусство, 1954. С. 15.

Первый вариант передает общий смысл ситуации: Чэн пытается утихомирить Сы-сао (такое произношение действительно точнее), напоминая ей о длительности их брака и о том, что один день ссоры не должен разрушить долгие годы совместной жизни. Вариант довольно точен по смыслу и сохраняет логическую связь между частями оригинала. Второй вариант более эмоционален и экспрессивен. Он начинается с ласкового обращения «дорогая», отсутствующего в оригинале, но усиливающего умиротворяющий тон речи. Также добавлено указание на семейные отношения («Дин Сы тебе муж»), что делает социальный контекст более понятным для иноязычной аудитории.

Однако вместо ритмизированной пословицы у Тишкова звучит прозаическое высказывание, и в обоих вариантах упрощается его окончание, которое является известной китайской пословицей. В буквальном переводе: «Если даже один день женаты, благорасположенность должна длиться сотни дней» — и после краткого брака взаимная приязнь должна сохраняться надолго.

В другой раз Чэн Фэн-цзы отвечает жене (транскрипция): «Цзяо во ци, во цзю ци, цзунь шэн нян цзы бе шэн ци!». Дословно: «Позови — и я встану, милая жена, не сердись!».

В первом варианте А. Тишкова: «Встаю, встаю. Не сердись...»²⁰⁰.

¹⁹⁹ Лао Шэ. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1957. Том 2. С. 13.

²⁰⁰ Лао Шэ. Лунсьюгоу. С. 15.

Во втором варианте А. Тишкова: «Раз ты велишь, я встаю. Не сердись, прошу тебя»²⁰¹.

В первом варианте передана лишь основная линия действия – готовность героя встать по требованию жены, а также призыв не сердиться. Однако в оригинале звучит уважительное и даже шутливо-ласковое обращение – «милая жена», которое отсутствует в русском тексте. Одновременно в русском тексте пропал юмористический и самоироничный тон оригинала. Вместо двух параллельных строк, как в оригинале, здесь разорвана симметрия, что нарушает характерную черту народного стихотворного жанра «шулайбао» с четкой ритмикой — в оригинале три фразы, сказанные мужем, красиво рифмуются на «ци».

Второй вариант ближе к оригиналу по смыслу и стилю: русский текст состоит из двух частей, соответствующих двум строкам оригинала, что помогает сохранить ритмическую целостность. Слова «Прошу тебя» восполняют отсутствие формального обращения, как в оригинале, делая тон более мягким и подходящим для семейного спора. Однако передать специфику жанра «шулайбао» здесь тоже не удалось – слова Чэн Фэн-цзы скорее следуют стилю обычной театральной реплики.

Потерявший возможность выступать перед публикой, артист страдает (транскрипция):

²⁰¹ *Лао Шэ*. Сочинения. Том 2. С. 13.

«Сян дан чу, цзай си юань, чан вань и, чжэн ян цянью, хуанью хуанью си
си тьянь тьянь сян го нянь!»

Шоу ци фу, дю лэ цянью, чоу се, чоу ва, чоу гоу, чоу шуй, чоу жэн, чоу
ди сюнь дэ во ци цяо мао хэй янь!»

Дословный перевод:

«Раньше я был в театре, пел и выступал, зарабатывал деньги и каж-
дый день радостно праздновал, как будто это новый год!

Травля, потеря денег, вонючая обувь, вонючие носки, вонючие кана-
вы, вонючая вода, вонючие люди и вонючая земля заставляют мои семь от-
верстий дымиться черным!»

Первый вариант А. Тишкова: «Раньше я вступал в театре и зарабаты-
вал много денег. Каждый день приносил мне радость. А потом я потерял
все и очутился здесь, в этой вонючей луже. Здесь все провоняло: обувь,
одежда, земля и люди...»²⁰².

Второй вариант А. Тишкова: «Раньше я выступал в театре и хорошо
работал. Каждый день был словно праздник. А потом я лишился заработка
и очутился здесь. В этой вонючей луже. Все здесь провоняло: обувь, одеж-
да, земля, вода и люди... Терпения больше нет жить в этой вони»²⁰³.

Первый вариант отличается сжатостью и отсутствием ритмической
структуры, присущей оригиналу. Он концентрируется на передаче основ-
ной смысловой линии, но теряет элементы иронии и драматизма, которые

²⁰² Лао Шэ. Лунсюйгоу. С. 16.

²⁰³ Лао Шэ. Сочинения. Том 2. С. 13.

делают признание Чэн Фэн-цзы особенно выразительным. Во втором варианте усилено противопоставление настоящего прошлому, признание «Терпения больше нет жить в этой вони» (пропущенное в первом варианте) эмоционально передает внутреннее состояние героя. Этот вариант ближе к оригиналу по интонации и воспроизводит не только факты, но и тон речи – сожаление Чэн Фэн-цзы о прошлом и протест против настоящего. Популярный в народе образ «дым из семи отверстий» переводчик упростил: «Терпения больше нет жить в этой вони», утратив колорит китайской речи. Семь отверстий подразумевают рот, глаза, уши и ноздри. Когда человек так разгневан, как Чэн Фэн-цзы, то кажется, что из них вырывается пламя.

В обоих случаях А. Тишков стремился передать образность, связанную с рядом повторяющихся эпитетов (вонючая обувь, вонючие носки...), но во втором случае он более точно воссоздает их в виде цепочки: «обувь, одежда, земля, вода и люди», что усиливает символическую картину окружающего мира как места унижения и угнетения.

Еще несколько примеров, демонстрирующих разнообразие рифм в китайском первоисточнике и их отсутствие в русских переводах.

Транскрипция	Переводы А. Тишкова
Во ли бянь, мэй сяо гуа, Гуан чжэ цзи лян бу сян хуа.	Под халатом ничего нет, неудобно показывать людям голое тело.
Чжи яо сяо ню бу ло лэй, Гуань шэнь мэ цзинь юй гуй бу гуй.	Не важно, сколько они стоят. Лишь бы девочка не плакала.

Во чжэ ли, мэй мао бин, Чоу гоу сюнь дэ во бу ай дун.	У меня здесь все в порядке. Эта проклятая канава лишает меня сил.
Цзяо нян-цзы, лао нинь цзя, Е гэй во дай гэ шао бин на мэ да.	А мне, Нянь-цзы, купи вот такую лепешку.
Бу яо шо, во у нэн, Ци ча гуаню шуй во хай син.	Не думайте, что я ни на что не годен. Я принесу воды и вскипячу чай.
Бан чжу жэнь, чжэнь ти мянь, Шэнь мэ хо эр во доу гань.	Когда надо помочь людям, я все смогу сделать. Это я считаю за честь.
Дин сы сао, ни хэнь ман, ши хоу бин жэнь во цзай хан.	Тебе, наверно, некогда, я за ним присмотрю.
Ю и тянь, гоу бу чоу, шуй ю цин, Го тай минь ань сян тай пин.	Когда-нибудь ее очистят, вода станет прозрачной... Все расцветет, и народ обретет счастье...

В оригинале все строки рифмуются: «гуа – хуа», «лэй – гуй», «бин – дун» (ng), «цзя – да» (jia – da), «нэн – син» (ng), «мянь – гань», «ман – ган», но по переводу не чувствуется, что это не обычная речь, а ритмизированный сказ мастера шулайбао.

В первую годовщину трагической смерти десятилетней Сяо-ню, жившей в соседнем доме, артист посвятил ее памяти печальное шулайбао.

Первый вариант:

«Славная Сяо-ню, веселая Сяо-ню, Сяо-ню жила возле канавы.

Канава была вонючая и грязная, а девочка была нежна, как лилия.

Лилия прожила недолго и умерла, потому что никто о ней не заботился.

Пекин освобожден, все танцуют и поют песни.

Только ты, мой маленький друг, не поешь и не танцуешь вместе со всеми...»

Во втором варианте к последним словам Тишков добавил: «Я так часто вижу тебя во сне», видимо, чтобы полнее отразить оригинал: «Ты не поешь и не танцуешь в моем сне». Каждая строка в оригинале состоит из шести или семи иероглифов, причем после первых трех следует короткая пауза. Трудно сохранить количество слов, но переводчик сохранил паузу в середине строки.

Оба варианта представляют собой пример литературной адаптации, в которой не только переданы смысл и эмоции оригинала, но и учтена специфика русской поэтической традиции и символики. Особое внимание заслуживает замена образа дикой яблони (Е хай тан) на «лилию», что связано с различиями в культурно-поэтическом восприятии цветочных образов в китайской и русской традициях. В китайской культуре дикая яблоня символизирует хрупкость, естественность и красоту, возникающую даже в неблагоприятной среде, тогда как в русской литературе образ лилии, имеющей богатую символическую историю, ассоциируется с чистотой, невинностью или скорбью. Эта замена не является произвольной, она отражает глубокую символическую традицию, о чем свидетельствует, напри-

мер, творчество Анны Ахматовой, Зинаиды Гиппиус и других русских поэтов.

В стихотворении Ахматовой «Лилии» этот цветок предстает как символ чистоты и внутреннего трепета, его лепестки сравниваются с «дев невинных роем», а их аромат становится источником покоя и воспоминаний о любви и утраченном счастье. Эти качества как нельзя лучше подходят к образу Сяо-ню – девочки, жившей в нищете, но сохранявшей духовную чистоту и красоту. Ее жизнь, как жизнь лилий, была коротка, что усиливает впечатление от трагизма ее судьбы, и это передано в русском варианте: «Лилия прожила недолго и умерла, потому что никто о ней не заботился».

Еще более мрачный и фатальный смысл, связанный с образом лилии, содержится в стихотворении «Иди за мной» Зинаиды Гиппиус: «Мне лилии о смерти говорят, о времени, когда меня не станет...» Здесь этот образ соотносится с темами смерти, забвения и вечности, полуувядший аромат цветка символизирует переход от жизни к смерти, а также предвещает исчезновение человека из этого мира. Такая интерпретация созвучна второму варианту перевода о рано угасшей Сяо-ню: «Ты не поешь и не танцуешь в моем сне».

Таким образом, замена образа дикой яблони на образ лилии не только соответствует эстетике оригинала, но и углубляет его трагический потенциал сквозь призму русской поэтической традиции.

В третьем действии Чэн Фэн-цзы стал зрителем водопровода и сочинил шулайбао для водопроводной воды.

Во втором варианте А. Тишкова:

«Моя вода вкусна, хороша, от нее не болит живот.

Моя вода вкусна, хороша, на пятьдесят юаней полных два ведра!

Нынче вода совсем другая: сладка и ароматна для чая,

а для стирки белья не нужно ни соды, ни мыла!»

Этот вариант сохраняет не только основную смысловую линию оригинала, но и его характерные черты: иронию, в том числе самоиронию, экспрессивность и ярко выраженный ритм. В оригинале Чэн говорит о воде как о символе улучшения жизни после ремонта канализации в районе Лунсюйгоу, используя разговорный язык, богатый повторами и гиперболами. В русском языке аналогичный эффект народного ликования достигается за счет повтора, разговорного ритма, кратких оценочных выражений и восклицательной интонации. Иероглифы «одна ноша» Тишков перевел как «два ведра», что не только соответствует смыслу оригинала, но и создает внутреннюю рифму на «а»: вкусна – хороша – ведра. Слова «Моя вода вкусна, хороша, от нее не болит живот» точно передают оригинал: новая вода полезна для здоровья, в отличие от прежней, грязной, и это подчеркивает социальные перемены, происходящие в поселке после ремонта. Здесь чувствуется радость, характерная для «маленького» человека, который в новых условиях обрел достоинство и голос. Однако «[н]ынче вода совсем

другая» несколько упрощает оригинал. У Лао Шэ есть объяснение: из-за плохой воды «раньше чай получался вроде супа с лапшой» (это не переведено), а теперь он получается сладким и ароматным (это переведено точно), теперь «вода хороша для стирки и умывания, экономит соду и мыло» (первое не переведено, второе упрощено – «соды и мыла» теперь вообще не нужно).

Драмы «Фан Чжэнь-чу» и «Лунсуйгоу» у Лао Шэ политизированы. Судьба Фан Чжэнь-чжу показывает, что положение художественной интеллигенции под руководством коммунистической власти меняется к лучшему. Благоприятные изменения в трущобном районе Лунсуйгоу предвещают грядущий расцвет всего города. В конце «Лунсуйгоу» Чжэн Фэн-цзы поет о радости жизни после Освобождения. Это самый большой шулайбао в пьесе (транскрипция):

Гэй чжу вэй, дао да си, жэнь минь чжэн фу ляо бу ци!

Ляо бу ци, сю чоу гоу, шан шоу эр сянь гэй цзань мэнь цюнь жэнь сю.

Цин чжу вэй, сян чжоу цюань, дун дань, си сы, гул оу цянь;

хай ю на, сян нун тань, у тань ба мяо, и хэ юань;

Яо цзян сю, доу дэй сю, вэй шэнь мэ сян гуань цзань лун суй гоу?

Доу чжи вей, чжэ эр цзан, чжэ эр чоу, чжэн фу кань чжэ синь ли
чжэнь нань шоу!

Хао чжэн фу, ай цюнь жэнь, цзяо цзань мэнь гань гань цзин цзин да
фань шэнь.

Сю лэ гоу, ю с юлу, хао цзяо цзань мэнь тин чжэ яо бань май да бу;

Май да бу, сяо си си, лао дун жэнь минь ну ли ю синь ци.

Ци ну ли, до цзо гун, го тай минь ань сян тай пин!

Первый вариант А. Тишкова:

«Слушайте! Народное правительство мудрое! Мудрое, избавило нас, бедняков, от вонючей канавы. Почему сначала отремонтирована канава Лунсуюгоу, хотя Летний дворец и храмы тоже нуждаются в ремонте? Потому что здесь зловоние и грязь. Правительство о нас печется! Хорошее правительство, любит бедняков, хочет, чтобы мы стали другими. Отремонтирована канава и улица, чтобы мы могли гулять и смеяться. Трудовой народ будет упорно работать и наступит покой и мир!»

Второй вариант А. Тишкова (курсив мой – Ч.Х.):

«Слушайте! Народное правительство мудрое! *Оно* избавило нас, бедняков, от вонючей канавы. Почему сначала *очищена* канава Лунсуюгоу, хотя Летний дворец и храмы тоже нуждаются в ремонте? Потому, что здесь зловоние и грязь. *И* правительство о нас *заботится*! *Наше* правительство хорошее, *оно* любит бедняков, хочет, чтобы мы стали другими. *Очищена* канава, и улица отремонтирована, чтобы мы могли гулять и смеяться. Трудовой народ будет упорно работать, и наступят покой и мир!»

В оригинале Чэн высказывается торжествующе, экспрессивно, используя гиперболу, рифмы, ритмические паузы, чтобы подчеркнуть социальную значимость изменений в районе Лунсуюгоу. Расхождения между

переводами невелики, изменено лишь несколько слов. В обоих случаях заметно стремление А. Тишкова как можно точнее передать эту интонацию: используются призыв, восклицание («Слушайте! Народное правительство мудрое!»), повторы («Мудрое, избавило нас...», «Хорошее правительство, любит бедняков...») и т. д. Оба варианта сохраняют противопоставление обнадеживающего настоящего мрачному прошлому.

Однако в оригинале третья и четвертая строки содержат упоминания различных пекинских достопримечательностей: «Пожалуйста, все подумайте хорошенько, кроме Дунданя, арки Сиси и Барабанной башни есть алтарь Шэньнуну, еще пять алтарей и восемь храмов, а также Летний дворец. Если говорить о ремонте, то все эти места нуждаются в ремонте. Почему же сначала отремонтирована канава Лунсуйгоу?» Вероятно, учитывая ограниченность представлений русскоязычной аудитории о достопримечательностях Пекина, переводчик оставил лишь Летний дворец.

Лао Шэ исходил из того, что не только стихотворный, но и прозаический текст должен по возможности быть ритмизован²⁰⁴. Любое произведение должно восприниматься на слух, поэтому «рот и ухо помогают выдерживать ритм языка»²⁰⁵.

Можно сделать вывод, что русские переложения пьес «Фан Чжэнчжу» и «Лунсуйгоу» достаточно точно передают их содержание, однако поэтическая стилистика устного народного жанра – энергичный ритм,

²⁰⁴ Лао Шэ. О литературном языке. М.; Пекин: Цзяоцзя чубаньшэ, 1964. С. 55.

²⁰⁵ Там же. С. 54.

рифмы, интонационная выразительность – в значительной мере утрачиваются. Жанрово-стилистические особенности традиционного народного творчества, будь то «тайпингэцы», «цзинъюньдагу» или «шулайбао», пока не находят адекватного отражения в русских версиях.

Но следует отметить высокую степень внимания переводчиков к образности китайских произведений. Особенно показателен пример «Лунсуйгоу», где образ дикой яблони, символизирующий хрупкость и одиночество маленькой Сяо-ню, был адаптирован как лилия – символ, глубоко укоренившийся в русской литературной традиции и ассоциирующийся с духовной чистотой, скорбью, безвременной кончиной. Такая адаптация не является упрощением, а представляет собой обоснованный символично-культурный выбор.

3.2. Интерпретация фразеологизмов в драматургии Лао Шэ: к вопросу о реконструкции речевых характеристик персонажа

В пьесах, созданных в пекинском стиле, Лао Шэ широко использовал столичный диалект и фразеологизмы.

Он считал, что пословицы, идиомы, недоговорки обогащают язык, но надо отбирать оригинальные, стремиться к простоте²⁰⁶. В простых и понятных словах отчетливо отражаются мысли, характеры и занятия людей. Китайская аудитория легко понимает произведения Лао Шэ и с благодарностью их принимает, в то время как для переводчиков адек-

²⁰⁶ Там же. С. 55.

ватная передача разговорной речи всегда является особенно трудной задачей.

В солидном труде «Непереводимое в переводе» Сергея Влахова и Сидера Флорина при оценках переводных фразеологизмов предлагается различать две категории: фразеологические переводы и нефразеологические переводы²⁰⁷. Но такая широкая классификация, как подчеркивают авторы, в ряде случаев требует детализации. И действительно, в оригинальном тексте пьес «Лунсуйгоу» и «Фан Чжэнь-чжу» явно выделяются три группы устойчивых выражений (здесь и далее терминология С. Влахова и С. Флорина): фразеологизмы, поговорки и недоговорки²⁰⁸, а в переводах же А. Тишкова и Г. Хатунцевского их не менее четырех: фразеологические эквиваленты, относительные фразеологические эквиваленты, частичные фразеологические эквиваленты и индивидуальные эквиваленты. Остановимся на этом подробнее.

Фразеологические эквиваленты

В пьесе «Фан Чжэнь-чжу» сочинитель Мэн Сяоцяо просит у хозяина Фана денег, а после того, как тот обещает дать их позже, отвечает: «Водой

²⁰⁷ Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения. 1980. С. 183.

²⁰⁸ Особенная конструкция, употребляемая в китайской устной речи (или ее изображении в литературе), известная под названием сизхоуэй. Такая конструкция состоит из двух частей: первой — образной (метафорической или иносказательной), выполняющей функцию намека, и второй — прямого пояснения, раскрывающего основное значение. Первая часть придает высказыванию экспрессивную окраску, тогда как вторая фиксирует его буквальный или обобщенный смысл.

из далекой реки жажду не утолишь» (пер. Г. Хатунцевского) / «Далекой водой жажду не утолишь» (пер. А. Тишкова).

В этой же пьесе артист Бай Хуашэ, узнав, что госпожа Фан неожиданно разрешила приемной дочери ходить в школу, восклицает: «Солнце взойдет с Запада!» (пер. Г. Хатунцевского) / «Солнце взошло с Запада!» (пер. А. Тишкова). А хозяин Фан, описывая жизнь до Освобождения, комментирует: «Крупная рыба пожирала мелкую, а мелкая – креветок» (пер. Г. Хатунцевского) / «Большая рыба пожирала маленькую, маленькая – креветок...» (пер. А. Тишкова).

Русские переводы соответствуют оригиналу по смысловому содержанию, грамматическим показателям и эмоционально-экспрессивной окраске. Лишь одна неточность допущена Г. Хатунцевским: «Солнце взойдет с Запада!» Здесь должно быть прошедшее время, что учел А. Тишков: «Солнце взошло с Запада!»

Относительные фразеологические эквиваленты

Во втором действии «Фан Чжэнь-чжу» сочинитель Мэн Сяоцяо уличает агента гоминьдановской полиции Сян Саньюаня в неблагодарности (транскрипция): «Го хэ чай цяо» — фразеологизм, буквально означающий «Перейдя реку, разрушить мост». Русские художественные переводы: «Как же так?! Я тебя сюда привел, ты тут ешь, пьешь, а теперь хочешь срубить сук, на котором сидишь?» (Г. Хатунцевский); «Зачем рубить сук, на котором сидишь?» (А. Тишков).

В четвертом действии госпожа Фан изменила свое отношение к литератору Вану в худшую сторону, сославшись на поговорку (транскрипция) «Жи цзю цзянь жэнь синь», то есть «Сердце человека познается со временем». Хатунцевский использовал выражение «Сразу человека не узнаешь!», а Тишков предпочел пространное объяснение: «У меня было достаточно времени для наблюдения».

В пятом действии, когда госпожа Фан учит мать Цзиньси тому, какие должны быть отношения между матерью и дочерью, она приводит поговорку «Руке не одолеть ногу» («Гэ бэй ню бу го да туй»), что буквально означает: «Слабый не может противостоять сильному». Хатунцевский прибег к русской поговорке «Лбом стенку не пробьешь!» А Тишков пересказал суть поучений госпожи Фан: «Детей уже нельзя эксплуатировать – им надо учиться».

Во втором действии «Лунсуйгоу» бандит Гоу-цзы после Освобождения пытался подкупить члена комитета по наведению порядка Чжао Лао-тоу и напомнил ему поговорку (транскрипция): «Шоу сы дэ ло то би ма да», — буквально означающую: «Худой верблюд больше лошади». В обоих переводах Тишкова: «Отощавший орел все равно сильнее старой вороны».

Относительные фразеологические эквиваленты могут отличаться от оригиналов по значению или компонентному составу. Часто встречаются эквиваленты с заменой образа. Возможен даже перевод через образ, который не имеет точек соприкосновения с оригиналом: «мост – сук», «рука,

нога – лоб, стенка», «верблюд, лошадь – орел, ворона». Здесь, во-первых, избираются известные русские поговорки, в образном отношении отличающиеся от китайских, но совпадающие с ними по смыслу, а во-вторых – более или менее экзотический образ (верблюд) меняется на знакомый (орел), что потребовало соответствующей пары: орел – ворона. Расхождения с оригиналом также возможны в случаях, когда в переводе используется антонимический перевод. Так, Хатунцевский перевел «Сердце человека познается со временем» антонимическим выражением «Сразу человека не узнаешь».

Частичные фразеологические эквиваленты

Влахов и Флорин называли частичными фразеологическими эквивалентами «такую единицу ПЯ <переводящего языка>, которая является эквивалентом, полным и абсолютным, соотносительной многозначной единицы в ИЯ <исходном языке>, но не во всех её значениях»²⁰⁹.

Во втором действии «Фан Чжэнь-чжу» адъютант командующего Дин использует поговорку (транскрипция) «Шуй да мань бу го я цы цюй», которую можно дословно перевести как «Как бы ни была глубока вода, а утка не тонет». Эта фраза выражает уверенность героя, убежденного, что люди с низким статусом не могут превзойти людей с высоким статусом (таким, как у него), в своей незаменимости и способности одолеть любого конкурента.

²⁰⁹ Там же. С. 185.

Русские художественные переводы: «Видит око, да зуб неймет. Без меня вам не обойтись» (Г.Хатунцевский); «Все дело во мне. Без меня ничего не выйдет» (А. Тишков). Пословица «Видит око, да зуб неймет» передает чувство людей нижестоящих, в то время как в оригинале – самовосхваление адъютанта командующего Дина. Конечно, эта разница не влияет на понимание характера Дина, но его высокомерие изображено не так убедительно, как в оригинале.

В третьем действии хозяин Фан попрекает сочинителя Мэн Сяоцяо поговоркой (транскрипция) «Чи ли па вай», что буквально означает «Есть внутри и красть снаружи». В переводах: «Сколько волка ни корми – все в лес смотрит!» (Г. Хатунцевский) и «Неблагодарная свинья!» (А. Тишков). Пословица, отобранная Хатунцевским, расширяет оригинал яркими образами (волк и лес), а перевод Тишкова напрямую выражает подтекст.

Также в третьем действии, после того как Бай Хуашэ договорился с хозяином Фаном о встрече, тот подтвердил свое согласие часто используемой пословицей (транскрипция) «Цзюнь цы и янь, куай ма и бянь», что буквально означает «Благородному человеку достаточно одного слова, быстрому коню – одного хлыста». Оба переводчика взяли лишь первую половину пословицы: «Сказано – сделано!» (Г. Хатунцевский); «У порядочного человека только одно слово» (А. Тишков). В общем, смысл передан, но в переводе Хатунцевского потерь больше.

В том же третьем действии, даже после того, как хозяин Фан в ноги поклонился агенту гоминьдановской полиции Сян Саньюану, тот все равно не разрешил начать спектакль, и Фан беспомощно произнес (транскрипция): «Ша жэнь бу го тоу дянъ ди». Буквально: «Убийство – это не более чем голова на земле». Хатунцевский подобрал для этой поговорки русскую поговорку: «Двум смертям не бывать!» Тишков же просто пропустил поговорку и перевел следовавшие слова артиста: «Я не питал к тебе злобы, но раз ты такая скотина, я...» Перевод Хатунцевского соответствует оригиналу в прямом значении, но оригинал имеет коннотацию: если человек склонил голову, признав свою неправоту, его следует простить и не перегибать палку.

Индивидуальный эквивалент

В пятом действии мать Цзиньси не поняла госпожу Фан, и госпожа Фан разочарованно прокомментировала: «Пытаться раздуть огонь через скалку – ни одной дырки не найдешь» (транскрипция: «Ган мянь чжан чуй хо, и цяо бу тун»), которая означает — не понимать ни бельмеса. Хатунцевский создал индивидуальный эквивалент: «В скалку дуть – не продуешь!» Тишков прибег к сравнению: «Сидела, как чурбан!» Из-за невозможности найти полное соответствие в родном языке переводчикам иногда приходится создавать подобие нового фразеологизма, соответствующего духу оригинала и максимально похожего на естественные. Находка Хатунцевского

«В скалку дуть – не продуешь!» сохраняет реалии и синтаксическое построение оригинала, передавая не только его содержание, но и подтекст.

Как видно из приведенных выше переводов, один и тот же идиоматический текст Хатунцевский старался перевести с помощью знакомых русской аудитории фразеологизмов и пословиц и даже создавая индивидуальный эквивалент, тогда как Тишков обращался к русскому разговорному языку.

В нефразеологических переводах выделяются калькирование (дословный перевод) и описательный перевод.

Калькирование (дословный перевод)

В пьесе «Лунсуйгоу» робкая вдова Ван Да-ма советует старому Чжао Лаотоу во избежание неприятностей не говорить лишнего: «Новыми ботинками не наступают на вонючее собачье дерьмо» (транскрипция: «Синь се бу цай чоу гоу ши»). В переводах Тишкова: «Не трогай дерьмо – замараешься».

Бывает, что бедной семье рикши Дин Сы нечего есть. Вдова Ван Да-ма утешает несчастную хозяйку поговоркой: «Небо не позволит слепому воробью умереть с голода» (транскрипция: «Лао тянь е э бу сы ся цзя цюе эр»). В переводах Тишкова: «Не горюй, небо не допустит, чтобы ты умерла с голоду!»

Наглый Гоуцзы, приспешник главаря бандитской шайки, пытается запугать честного Чжао Лао мнимой силой своего хозяина: «Иметь глаза,

но не разглядеть горы Тайшань» (транскрипция: «Ю янь бу ши тайшань»)²¹⁰. В переводах Тишкова: «Зрячий должен видеть гору Тайшань!» и «Я тебя предупредил... А там – дело твое!»

Когда фразеологический перевод не может в полной мере передать семантико-стилистического и экспрессивно-эмоционального значения оригинала, а переводчик хочет максимально соответствовать образной природе оригинала, он обычно предпочитает дословный перевод²¹¹. Так и поступал А. Тишков. Лишь во втором переводе слов Гоуцзы он опустил пословицу с горой Тайшань, видимо, исходя из того, что это название ничего не говорит большинству в русскоязычной аудитории.

Описательный перевод

В первом действии пьесы «Фан Чжэнь-чжу» артист Бай Хуашэ отказывается в помощи хозяину Фану, который хочет создать свою театральную труппу: «У Далан ловит прелюбодея – есть желание, но нет силы» (транскрипция: «У да лан чжо цзянь, ю синь у ли»)²¹². В переводах: «Но, боюсь, при всем желании я вряд ли смогу что-нибудь сделать» (Хатунцевский) и «Боюсь только, что не смогу принести тебе большой пользы» (Тишков). Оба переводчика использовали описательный перевод, обойдясь без образности китайской пословицы.

²¹⁰ Гора Тайшань входит в число пяти священных гор даосизма, ассоциируется с восходом солнца, рождением, обновлением и т. д.

²¹¹ См.: Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. С. 194.

²¹² У Далан – персонаж классического романа «Речные заводы». Он узнал, что жена Пань Цзиньянь вступила в любовную связь с Си Мэнцином, и решил наказать прелюбодея. Но в результате Си Мэнцин избил и ранил его самого.

Получив отказ, хозяин Фан старается договориться с Бай Хуашэ, который уже набрал себе труппу, об их мирном театральном сосуществовании: «Вода из колодца не смешивается с речной водой» (транскрипция: «Цзин шуй бу фань хэ шуй»), то есть не будем мешать друг другу. Оба переводчика и здесь полностью опустили образное содержание пословицы: «Ну, в таком случае не будем мешать друг другу» (Хатунцевский) и «Мы не будем мешать друг другу» (Тишков).

Когда молодая артистка Чжэнь-чжу выступала на сцене, кто-то из публики попытался ей помешать. Хозяин Фан быстро уладил инцидент, а его дочь Фан Да-фэн объясняет, что не все люди такие безобразники, что они разные: «Разве наши десять пальцев имеют одинаковую длину?» (транскрипция: «Ши гэ шоу чжи тоу на нэн и бянь ци нэ»). Оба переводчика вновь использовали описательный, а не образный перевод: «Разве можно сразу навести порядок?» (Хатунцевский) и «Некоторые люди перевоспитываются быстро, другие медленно» (Тишков).

В первом действии пьесы «Лунсуйгоу» рикша Дин Си винит в своих несчастьях вонючую канаву, на что жена отвечает грубой поговоркой: «Не может вы<..>аться, а винит уборную» (транскрипция: «Ла бу чжу ши юань мао фан»). В переводах Тишкова: «Нечего все сваливать на канаву!» и «Не сваливай все на канаву!»

Во втором действии вдова Ван Да-ма, услышав, что дочь хотела бы найти в мужа Героя труда, реагирует иронической поговоркой: «На бумаге

нарисован нос – ах, какое большое лицо!». Переводы Тишкова: «Бесстыдница!» и «Ишь ты, болтушка!»

В третьем действии сотрудники Дома культуры пригласили бывшего актера Чэн Фэнцзы выступить. Он давно не появлялся на сцене и колеблется, сомневаясь в своих возможностях. Окружающие уговаривают его согласиться, лишь Ван Да-ма советует: «Если денег дадут – иди, не дадут – сиди дома», на что ее младшая дочь немедленно отвечает поговоркой: «Молчание не сделает тебя немым» (транскрипция: «Бу шо хуа мэй жэнь ба ни дан я ба»). Перевод Тишкова: «Помолчите лучше!».

Как справедливо отмечают авторы труда «Непереводимое в переводе», описательный перевод – это не перевод самого выражения, а перевод его толкования. Преимущество описательного перевода заключается в том, что он передает содержание в наиболее ясной и сжатой форме, непосредственно раскрывая коннотацию оригинала²¹³. Переводчик стремится интегрировать содержание фразеологизма в общий текст, чтобы точно передать оригинал в целом. Однако по сравнению с дословным переводом описательный перевод в той или иной степени обедняет образы персонажей. Например, свойственная вдове Ван Да-ма грубость высказываний пропадает при описательном переводе. Так, она презрительно бросает пьяному рикше Дин Сы: «Зачем пить кошачью мочу до полудня?». Перевод Тишкова смягчил реакцию вдовы: «С самого утра налился?».

²¹³ См.: *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе... С. 196.

Даже в сравнении с соседями по двору уровень воспитания Ван Да-ма проигрывает. Ее общение с ними похоже на «разговор курицы с уткой» (комментарий Лао Шэ), что вызывает много насмешек. «Лао Шэ беспощадно высмеивает в тетушке Ван черты косности, трусости и суеверия, которые были во многом типичны для женщин, воспитанных в старом обществе. Это ирония чувствуется в речи самого автора»²¹⁴.

В китайском языке множество иероглифов произносится одинаково, и замена омофонов друг на друга часто приводит к юмористическим эффектам. Так, вдова Ван Да-ма крайне недовольна тем, что дочь хочет самостоятельно выбрать себе мужа. Для нее это чуждый, пришедший из другого мира обычай: «Раньше все, что творилось в городе, нас не касалось... Там выходили замуж, не спросив родителей. Вон до чего додумались!..» (пер. А. Тишкова). Дословный перевод: «Видите ли, в прошлом новые порядки с улицы Цяньмэнь (центральная улица Пекина) никогда не доходили до нашего Лунсьюгоу. Свободный брак в городе или брак на луковом масле, ну и пусть себе женятся! У нас в Лунсьюгоу место грязное и вонючее, но все же браки законные!». «Свободным браком» она называет брак, который не был, как полагается, организован родителями через свах. «Свободный брак» и «брак на луковом масле» состоят из двух иероглифов – «цы ю» и «цун ю», они произносятся одинаково — «ю», но имеют совершенно разные значения – «свобода» и «луковое масло».

²¹⁴ Семанов В. Драматургия Лао Шэ... С. 23.

Исследователь подмечает: «Лао Шэ часто использует в своих пьесах языковые юмористические средства, особые смешные словечки (неправильные выражения, новообразования, вульгаризмы, двусмысленности и т. д.), чтобы заставить зрителей смеяться»²¹⁵.

В третьем действии вдова Ван Да-ма не понимает упрека соседки Нянь-цзы:

«Нянь-цзы: В наших общих делах вы не очень-то активность проявляете.

Ван Да-ма: Не понимаю, что за штука эта ваша «активность». Как бы то ни было, я подожду – хвалить никого не хочу и мешать никому не буду».

В оригинале Ван Да-ма говорит: «Что за курица и утка? В любом случае, я спокойна, не кричу “браво” и не создаю лишних хлопот».

Ван Да-ма не понимает выражение цзицзи («активность»), состоящее из двух иероглифов, и принимает его за один иероглиф — цзи («курица»), чтение которого совпадает со звучанием первого иероглифа в выражении. В иронической насмешке она добавляет еще один иероглиф — «утка», пародируя непонятное ей выражение. В транскрипции: «“Цзи цзи” “я цзи”?» Но таких выражений вообще нет в китайском языке. Дословный перевод никак не мог бы передать комизм данной ситуации.

Из этого видно, что юмор, связанный с омофонами, непереволим. Поэтому переводчики часто используют описательный перевод, жертвуя

²¹⁵ Семанов В. Драматургия Лао Шэ... С. 45.

деталлями, а иногда даже упрощая образы персонажей, чтобы сохранить содержание произведения и общее впечатление от него.

Можно заметить, что изменения в передаче образов персонажей проявляются в основном при использовании частичных фразеологических эквивалентов и описательного перевода. В данном случае ослабляется высокое адыютанта командующего Дина и покорность хозяина Фана, характерные для оригинала, а грубоватый и комический стиль речи Ван Дама, играющий важную роль в раскрытии ее личности, смягчается, при этом юмор и жизненность ее образа теряются. Таким образом, адаптация текста к свойствам другой культуры может привести к утрате индивидуальных черт персонажей и снизить выразительность их образов.

3.3. Художественная трансформация поэтического слова в трагедии Го Можо «Цюй Юань»: стратегии русской рецепции

Выдающийся политический и государственный деятель, первый президент Академии Наук КНР Го Можо (1892–1978) был поэтом-новатором. В 1921 г. он, вместе с товарищами по учебе в Японии, создал литературную группу «Творчество», чтобы развивать новое китайское искусство. Вышедший в том же году его первый сборник стихов «Богини», созданных на разговорном языке (*байхуа*), ознаменовал переход от канонов древнекитайской поэзии к современному стилю. Позже этот сборник был признан основополагающим явлением новой китайской поэзии.

Академик Н.Т. Федоренко подчеркивал: «Го Можо проявил свой многогранный талант как писатель и борец против негативных явлений устаревшего общества, способствуя утверждению новой жизни»²¹⁶. Основные художественные достижения писателя связаны не только с поэзией, но и с драматургией. Во время китайско-японской войны 1937–1945 гг. он обратился к жанру исторических пьес, в которых смело ставил актуальные проблемы действительности. Профессор Цянь Лицунь в обобщающем труде «Тридцать лет современной китайской литературы» с полным основанием назвал Го Можо «историческим драматургом, составившим целую эпоху в современной китайской литературе»²¹⁷.

С момента своего создания члены группы «Творчество» целенаправленно и систематически вели переводческую деятельность, знакомя китайских читателей с иностранной литературой. Наиболее ранним переводом, выполненным Го Можо еще в 1915 г., является перевод стихотворения Гейне из цикла «Возвращение на родину», а общий объем его поэтических, прозаических и научных переводов составил более трех миллионов иероглифов²¹⁸.

В «Сборник поэтических переводов Можо» (1928), опубликованный в Пекине, вошло стихотворение Н.А. Добролюбова «Пускай умру — печаль

²¹⁶ Федоренко Н.Т. Поэтическое творчество Го Можо // Вопросы литературы. 1958. № 8. С. 26.

²¹⁷ 钱理群中国现代文学三十年. 北京大学出版社. 1998. 667 页. Цянь Лицунь. Тридцать лет современной китайской литературы. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1998. 667 с.

²¹⁸ См.: 谭福民. 郭沫若翻译研究. 湖南师范大学. 2012. 230 页. Тан Фумин. Исследование переводов Го Можо: дис. ... канд. филол. наук. Чанша. 2012. С. 11.

ли мало...», а также пять стихотворений из романа И.С. Тургенева «Новь»: «Сон», «Экспромт», «Тирсис», «Песня о любви» и «Милый друг, когда я буду...». Год спустя вышли «Избранные новые русские стихи» в переводе Ли Имана и Го Можо, в 1936 г. сборник был переиздан под названием «Наш марш». Примечательно, что все переводы были выполнены не с оригинала, а с англоязычных версий, подготовленных американской поэтессой Бабеттой Дойч (1895-1982) и американским литературоведом Авраамом Ярмолинским (1890–1975). Сборник получился весьма репрезентативным. В него вошли стихотворения А. Блока, Андрея Белого, С. Есенина, А. Мариенгофа, И. Эренбурга, М. Волошина, А. Ахматовой, В.И. Иванова, П. Орешина, А. Гастева, М.П. Герасимова, Демьяна Бедного, В. Маяковского, А. Безыменского, В. Казина. В 1920-е годы Го Можо издал переведенный им с немецкого языка роман Тургенева «Новь» и приступил к переводу (тоже с немецкого и с учетом английских и японских переводов) «Войны и мира». Несколько частей этого перевода последовательно опубликовало шанхайское издательство «Вэньишужюй», потом работу продолжил Гао Ди, и полный совместный перевод Го Можо и Гао Ди увидел свет уже в 1940-е годы²¹⁹.

В Советском Союзе читатели стали знакомиться с произведениями Го Можо с первой половины 1950-х гг., когда Гослитиздат выпустил его «Избранное» (1953), в котором наряду с поэзией и прозой были представлены

²¹⁹ См. подробнее: *Тан Фумин. Исследование переводов Го Можо ...* С. 98.

две пьесы, а уже к концу десятилетия вышли его «Сочинения в трех томах» под редакцией Н.Т. Федоренко.

К этому времени относятся и первые работы о его творчестве: после монографии Н.Т. Федоренко (1955) появились монографии «Поэтическое творчество Го Можо» С. Марковой (1961), «Драматургия Го Можо в период антияпонской войны» Е. Цыбиной (1961) и др.

Академик Федоренко лично знал Го Можо. Еще в мае 1945 г., находясь в Китае, он передал ему приглашение Академии наук СССР на юбилейное заседание по случаю 225-летия Академии. 26 июня 1945 г. Го Можо прибыл в Ленинград, где его встречал выдающийся китаист академик В.М. Алексеев.

Как драматург Го Можо создал одиннадцать исторических драм, относящихся к разным периодам творчества. Сначала были «три мятежные женщины» 1920-х гг., а именно пьесы «Чжо Вэньцзюнь», «Ван Чжаоцзюнь» и «Не Ин». Потом шесть главных исторических пьес 1940-х гг.: «Близнецы», «Цюй Юань», «Гао Цзяньли», «Тигровый знак», «Желчь павлина», «Трава Южной короны», и после основания Китайской Народной Республики «Цай Вэньцзи» и «У Цзэтянь»²²⁰.

Наиболее известной из них стала историческая трагедия в пяти действиях «Цюй Юань», до сих пор остающаяся единственной пьесой Го

²²⁰ См.: 赵菲. 郭沫若话剧创作的民族化实践. 山东大学. 2016. 65 页. Чжао Фэй. Национальное своеобразие драматургического творчества Го Можо: дис. ... канд. филол. наук. Цзинань, 2016. С. 14.

Можо, которая ставилась за пределами Китая. На русский язык ее перевел Федоренко. Затем стихотворные части текста вновь перевел Гитович, и с середины пятидесятих годов они публикуются только в его переводе²²¹. Неизвестно, опирался ли Гитович при этом на перевод Федоренко. Однако достоверно, что «Гитович перевел немало стихов Цюй Юаня. К числу наиболее совершенных переводов относится перевод лучшего из 25 его произведений — “Лисао” (“Скорбь”))»²²². При этом перевод «Лисао» был осуществлен на основе дословного перевода, подготовленного Федоренко²²³.

В 1954 г. режиссер В.Г. Комиссаржевский поставил «Цюй Юаня» на сцене Московского драматического театра имени М.Н. Ермоловой под названием «Путь поэта». Главную роль с большим успехом исполнил Федор Корчагин, музыку к пьесе написал Р.М. Глиэр. Спектакль нравился зрителям и получил положительные отзывы критики, которая отмечала, что «спектакль глубоко и образно передает своеобразие эпохи, языка и стиля автора, интересно и убедительно раскрывает образ великого поэта, мыслителя и борца»²²⁴.

Цюй Юань (ок. 340–278 до н. э.) является первым известным лирическим поэтом в китайской истории, основоположником китайской классиче-

²²¹ Так, в трехтомных «Сочинениях Го Можо», опубликованных в 1958 г., в примечании к пьесе «Цюй Юань» указывается, что «переводы стихов в данной пьесе выполнены А. Гитовичем».

²²² *Хренков Д.Т.* Александр Гитович: Лит. портрет. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 145.

²²³ Там же. С. 146.

²²⁴ *Вершинина И.* Историческая трагедия // Огонек. 1954, № 39. С. 25.

ской литературы, создателем поэтического жанра «чуцы» (чуские строфы). Он открыл новую эпоху в истории китайской словесности, которая после долгого периода коллективного творчества пришла к творчеству индивидуальному.

Поэт был также видным государственным деятелем царства Чу. Вначале он пользовался доверием царя Хуай Вана, занимал пост министра, руководил внутренней и внешней политикой. Он выступил за гуманное управление государством, поощрял людей способных и талантливых, во внешней политике в союзе с царством Ци противостоял гегемонии царства Цинь. Но соперники оклеветали Цюй Юаня, и он был отправлен в ссылку. В 278 году до н. э. войска Цинь захватили Ин — столицу Чу. Цюй Юань горевал и негодовал одновременно. Он создал «Плач о столице Ин» и покончил с собой, бросившись в реку.

В память о Цюй Юане, его верности царю, его любви к отчизне на пятый день пятого месяца по лунному календарю отмечается Дуаньфу — праздник Цюй Юаня, ставший одним из четырех важнейших китайских традиционных праздников. По инициативе влиятельной газеты «Синьхуа Жибао» в 1941 г. праздник Дуаньфу был провозглашен Днем поэта.

Образ благородного поэта Цюй Юаня впервые явился у Го Можо в поэме «Смерть невинного у реки Сян» (1920). В 1935 г. он написал обширное научное «Исследование о Цюй Юане», а в 1942-м создал трагедию «Цюй Юань», ставшую, как отмечалось выше, наиболее значительной ис-

торической пьесой драматурга.

Как и в других произведениях этого жанра у Го Можо, большое место в ней «занимают стихи и песни, которыми драматург создает и фон и обстановку, в которой разворачивается действие»²²⁵. Всего в «Цюй Юане» три поэтических произведения: два стихотворения — «Ода мандариновому дереву», «Скорбь о потерянном» и песня «Поклонение душам», но повторяются они неоднократно. Их создатель — сам Цюй Юань. Драматург перевел древнекитайский оригинал (*вэньянь*) на понятный современный язык (*байхуа*). Стихи Цюй Юаня написаны в форме «чуцы» и отличаются лаконичностью языка, насыщенностью образов, архаичными аллюзиями и плавным ритмом, сохраняя дух древней поэзии. Перевод Го Можо выполнен в свободной, разговорной и ритмически яркой форме современной поэзии. Он нарушает строгую метрику оригинала, превращая ее в разноречивые, удобные для декламации строки. Скрытые образы оригинала становятся эксплицитными, что усиливает эмоциональную выразительность, облегчая сценическое исполнение и восприятие зрителем.

В статье «Как я пишу» Го Можо отмечал: «Для исторических пьес правильнее всего использовать язык, в котором древние и современные элементы могут быть гармонично объединены. Старинных слов, которые не понимаются современными читателями, следует избегать, если в них нет крайней необходимости. В таких случаях надо давать лексические

²²⁵ Цыбина Е.А. Драматургия Го Мо-жо в период антияпонской войны. (1937-1945). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1961. С. 139.

или образные пояснения. Современные понятия, отсутствовавшие в древности, категорически нельзя использовать, так как они превратят произведение либо в мелодраму, либо в фарс»²²⁶ (наш перевод).

«Ода мандариновому дереву» открывает действие пьесы. Первые строфы читает весенним утром в мандариновом саду сам поэт, только что ее завершивший. Спустя короткое время чтение продолжит его воспитанник Сун Юй, в наставление которому, как оказывается, написана ода. Получив бесценный дар, Сун Юй вновь читает строки учителя в третьем действии. Однако как только учитель впал в немилость при царском дворе, Сун Юй покидает его, а оду отдает служанке Шань Цзюань, которая до последнего вздоха останется верной поэту. В следующем действии оклеветанный поэт задумчиво повторяет созданные им стихи. И в самом конце пьесы их читает часовая, спасающий Цюй Юаня от несправедного гнева царя.

В.М. Алексеев указывает, что «по-видимому, наиболее трудно понимаемой и тем не менее наиболее реальной трудностью для нас остается перевод неслышимого на слух оригинала на слышимый язык переводчика, ибо этот перевод сам собой упраздняет литературную фактуру оригинала, если принять во внимание то, что сами иероглифы (зрительные символы) в китайской художественной литературе служат средством создания поэти-

²²⁶ 郭沫若. 郭沫若全集. 第六卷. 北京:人民文学出版社. 1992 年. 第 277 页. (Го Можо. Полное собрание сочинений. Том 6. Пекин: Народное литературное изд-во, 1992. С. 277.)

ческих образов»²²⁷. Представление о специфике образности и звучания «Оды мандариновому дереву» дают уже первые строки произведения:

Транслитерация оригинала	Дословный перевод
Хуй хуан дэ цзюй шу хэ, чжи е фэнь пи.	Блестящее мандариновое дерево покрыто ветвями и листьями.
Шэн чжан цзай чжэ нань фан, ду ли бу и.	Оно растет на этом юге, независимое и неизменное.
Люй дэ е, бай дэ хуа, цзян жуй дэ цы.	Зеленые листья, белые цветы, острые шипы.
До мэ кэ ай а, юань ман дэ го цзы!	Какие милые, округлые плоды!
Ю цин эр хуан, сэ цай до мэ мэи ли!	От зеленого до желтого, как прекрасны цвета!
Нэй жун цзе бай, фэнь фан у кэ би ни.	Мякоть чистая, белая, а аромат не имеет себе равных.
Чжи гэнь шэнь гу, бу па бин сюе фэнь фэй.	Корни глубокие, не боятся снега и наледи.
Фу син цзянь чжэнь, лэй сы жэнь жэнь чжи ши.	Его стойкий характер напоминает принципиального, достойного человека.

Процитированный отрывок состоит из восьми строк, каждая из которых содержит десять китайских иероглифов. В первых двух строках запятая стоит после шестого иероглифа, а в последних четырех – после четвертого. Третья и четвертая строки отличаются от предыдущих. Конечные слоги строк (пи, и, цы, цы, ли, фэй, ши) объединяет общий гласный [i] (pí, yí, zì, lì, bì, fēi, shì) в китайском произношении, что создает эффект фонети-

²²⁷ Алексеев В.М. Принципы художественного перевода с китайского // Труды по китайской литературе: в 2-х книгах. Т. 2. М.: Восточная литература, 2003. С. 139.

ческой связности и внутренней ритмической гармонии.

Сравним два перевода этой части оды:

Перевод Н.Т. Федоренко	Перевод А.И. Гитовича
Нам ниспослала дерево природа — Плодами верно служит нам оно. Навеки непреклонным рождено, Взрастает лишь под южным небосво- дом. Прозрачный сок течет в его стволе, Блестит листва и нежится в тепле... Несокрушима крепость гордой воли — Привязанность его к родной земле. Растут шипы колючие на ветках, Круглы плоды, ласкающие взор. Прожилки в них сплетаются в узор, И так прекрасна нежная расцветка. В них столько безупречной чистоты — О, будь на них душой похожим ты! Плоды полны тончайшим ароматом, Благоуханны вешние цветы.	Я люблюсь тобой — Мандариновым деревом гордым, О, как пышен убор твой — Блестящие листья и ветви. Высоко поднимаешься ты, Никогда не сгибаясь, На прекрасной земле, Где раскинуты южные царства. Корни в землю вросли, И никто тебя с места не сдвинет, Никому не сломить Вековое твое постоянство. Благовонные листья Цветов белизну оттеняют, Густотою и пышностью Радую глаз человека.

	Сотни острых шипов Покрывают тяжелые ветви, Сотни крупных плодов Среди зелени свежей повисли, Изумрудный их цвет Постоянно становится желтым, Ярким цветом горят они И пламенеют на солнце. А разрежешь плоды – Так чиста и прозрачна их мякоть, Что сравню я ее С чистотою души благородной. Но для нежности дивной Тончайшего их аромата Для нее, признаюсь, Не могу отыскать я сравненья.
--	--

Перевод Федоренко состоит из двух восьмистиший, рифмующихся по схеме «АББА + ВВГВ». В первом рифмуются «природа – оно – рождено – небосводом», «стволе – тепле – воли – земле». Во второй строфе аналогичная рифмовка сохраняется: «ветках – взор – узор – расцветка» и «чи-

стоты – ты – ароматом – цветы». Переводчик добавил поэтические образы, которых нет в оригинале: «ниспослала дерево природа», «небосвод», «сок», «крепость», «взор», «узор». И видно, что большинство этих образов понадобилось для того, чтобы зарифмовать все строки. Перевод отличается несколько абстрактным подходом, акцент сделан не столько на визуальных деталях, сколько на глубинном содержании стихотворного описания Цюй Юаня. Например, слова «Нам ниспослала дерево природа – Плодами верно служит нам оно» подчеркивают идею служения и преданности, что выделяет высокие моральные качества героя как принципиального, достойного человека. Вместо описания дерева (цвет листьев, форма плодов, шипов), как у Го Можо, переводчик выбрал символическую образность. Чтобы передать тему оригинала – сопоставление прекрасного дерева с достойным человеком — он прибегает к таким понятиям, как «непреклонность», «крепость гордой воли», «привязанность к родной земле». Такая трактовка побуждает зрителя сосредоточиться на духовной стороне образа Цюй Юаня, что соответствует замыслу Го Можо.

Перевод Гитовича состоит из четырех восьмистиший, он написан белым стихом. Гитович значительно больше внимания уделяет художественной характеристике: «горное дерево», «вековое постоянство», «сотни острых шипов», «сотни крупных плодов», «изумрудный цвет», «тончайший аромат». Именно поэтому перевод Гитовича эмоционально насыщен, в нем мандариновое дерево предстает как символ душевной красоты. Перевод

Федоренко показывает мандариновое дерево как дар природы, его роль – плодами служить человеку, оно символ верности и любви к родной земле.

В оригинале мандариновое дерево является символом стойкости и независимости. Оно твердо противостоит непогоде, то есть враждебным обстоятельствам. Но эта природная сила дерева, метафорически воплощающая у Го Можо человеческое достоинство и принципиальность, не нашла адекватного выражения в обоих переводах.

Завершающая часть оды:

Транскрипция оригинала	Дословный перевод
Хэ, нянь цин дэ жэнь, ни юй чжун бу тун.	Ах, молодой человек, ты отличаешься от других.
Ни чжи цюй цзянь дин, цзин юй цзюй шу тун фэн.	Ты такой целеустремленный, что похож на мандариновое дерево.
Ни, синь сюн кай ко, ци ду на мэ цуу жун!	У тебя открытое сердце и такой спокойный характер!
Ни бу суй бо чжу лю, е б угу бу цзы фэн.	Ты не плывешь по течению и не замыкаешься в себе.
Ни цзинь шэнь цунь синь, цзюе бу х усы луань сян.	Ты благоразумен и осторожен, не предаешься пустым мечтам.
Ни чжи чэн и пян, ци юй жи юе тун гуан.	Твоя искренность подобна свету солнца и луны.
Во юань хэ ни, юн цзо гэ ван нянь дэ пэн ю.	Я хотел бы дружить с тобой вечно.
Бу цзю бу нао, вэй чжэнь ли доу дао	Вместе в нестигаемой борьбе за истину до конца!

цзинь тоу! Ни нянь цзи суй сяо, кэ и вэй ши кай мо. Цзу би гу дай дэ Бо И, юн чуй ван гу!	Хотя ты молод, ты можешь быть образцом для мира. Равная славе древнего Бо И, Слава твоя вовеки не угаснет!
--	---

Эти десять строк не отличаются такой же строгостью формы, как предыдущие: зарифмованы только первые четыре строки: «тун – фэн – жун – фэн» (они рифмуются на «ng»), и число иероглифов в каждой строке варьируется от 10 до 12.

Сравним два перевода:

Перевод Н.Т. Федоренко	Перевод А.И. Гитовича
Мой юный друг! Ты смел и независим, Твой взгляд прямой всегда отраден мне. Посвящены родной твоей стране Все, до конца, желания и мысли. Ты своеволен, но в поступках строг, Ты чистоту души своей сберег. Храня ее, иди дорогой правды – Ведь в мире нет почетнее дорог. О, будь таким, как этот сад в расцвете! Сердечной дружбе не страшны года, Мой юный друг, останься навсегда	Я люблюсь тобою, О, юноша смелый и стройный, Ты стоишь – одинок – Среди тех, кто тебя окружает. Высоко ты возвысился И, никогда не сгибаясь, Восхищаешь людей, С мандариновым деревом схожий. Глубоко твои корни Уходят в родимую землю, И стремлений твоих

И верой тверд и помыслами светел. Хоть молоды еще твои черты, Учить людей уже достоин ты, И пусть мудрец Бо И тебе послужит Примером прямоты и правоты.	Охватить нам почти невозможно. Среди мира живого Стоишь, независим и крепок, И, преград не страшась, Никогда не плывешь по течению. Непреклонна душа твоя, Но осторожны поступки – Ты себя ограждаешь От промахов или ошибок. Доброту твою Я сравню лишь с твоим бескорыстьем, И, живя на земле, Как луна и как солнце, ты светел. Все года моей жизни, Отпущенные судьбою, Я хочу быть твоим Неизменным и преданным другом! Ты пленяешь невольно
--	---

	Своим целомудрием строгим, Но за правду святую Сражаешься стойко и твердо. Пусть ты молод годами И опытом не умудрен ты – У тебя поучиться Не стыдно и старцу седому. С поведением Бо И Я сравнил бы твое поведение, Да послужит оно Для других благородным примером.
--	--

Перевод Федоренко состоит из двух полностью рифмующихся восьмистиший, продолжающих прежнюю схему «АББА + ВВГВ». В первом: «независим – мне – стране – мысли» и «строг – сберег – правды – дорог». Во втором: «расцвете – года – навсегда – светел» и «черты – ты – послужит – правоты». Однако в процессе адаптации Федоренко внес значительные изменения в образную систему: например, отсутствуют ключевые образы «солнца» и «луны», которые в оригинале олицетворяют вечное стремление к истине и светлому будущему. Зато появляются новые элементы, такие, как «родная страна» и «сад в расцвете», усиливающие патристический пафос слов Цюй Юаня и связывающие его поведение с обществен-

ной миссией. Таким образом, внимание сосредоточено не столько на индивидуальных добродетелях героя, сколько на его высоком предназначении.

У Гитовича пять восьмистиший, стих белый. Главный герой представлен как одинокий, но сильный человек, его независимость и стойкость стали главной темой перевода. Это не противоречит образному содержанию оды Го Можо, но все же в оригинале доминирует мысль о способности героя беззаветно бороться за правду. Переводчик добавил образ «родимой земли» («Глубоко твои корни / Уходят в родимую землю»), подчеркивающий духовную связь героя с народом, с предками, усиливающий представление о нем как о человеке, который бережет традиции культуры. Он не только яркая индивидуальность, но и достойный представитель своего народа, не боящийся никаких трудностей.

Во втором действии хор в присутствии царицы и Цю Юаня исполняет песню «Поклонение душам» на его слова:

Транскрипция оригинала	Дословный перевод
Чан чжэ гэ, да чжэ гу	Поем песню, бьем в барабаны,
Шоу цзюй чжэ хуа чжи ци тiao у	С цветами в руках танцуем.
Во ба хуа гэй ни	Я тебе дарю цветок,
Ни ба хуа гэй во	Ты мне даришь свой цветок.
Синь ай дэ жэнь эр	Любимые люди
Гэ у лян по со	Поют и в пляске кружатся.
Чунь тянь ю лань хуа	Весной есть орхидеи,

Цю тянь ю цзюй хуа	Осенью есть хризантемы.
Синь сян бай дай	Приятный аромат на столетия,
Цзин ли у я	Почтение бесконечно.

Повторяемые структуры, такие как «Чан чжэ гэ, да чжэ гу» и «Во ба хуа гэй ни / Ни ба хуа гэй во», формируют ритмический рисунок, усиливают эмоциональную напряженность и музыкальность текста, создают эффект хорового исполнения, делая текст особенно выразительным.

Сравним два перевода:

Перевод Н.Т. Федоренко	Перевод А.И. Гитовича
Кончен обряд. Литавры гремят.	Согласно древним обрядам
Поет красавиц хор.	Мы бьем во все барабаны,
Веселятся вокруг,	Кудесницы пляшут пляски,
Легок пляшущих круг,	Сменяя одна другую,
Ярок цветов ковер...	Поют прелестные девушки –
Орхидея – цветок весны,	Как они беззаботны!
Хризантема – осени цвет,	Весной цветут орхидеи,
Пусть идут за веками века,	Осенью – хризантемы,
Но конца их цветенью нет...	Так и обряды наши
	Тянутся беспрерывно.

В переводе Федоренко, не воссоздающем напрямую плясовую интонацию оригинальной песни, все же удастся отделить этот песенный фрагмент от прозаического текста пьесы благодаря стройной системе рифмовки:

«обряд – гремят», «вокруг – круг», «цвет – нет». Переводчик использует метафору «цветов ковер», усиливающую зрительный эффект и создающую впечатление праздничного оформления пространства. Однако при этом исчезает непосредственная эмоциональная связь между участниками действия – исчезают строки о том, как люди обмениваются цветами и участвуют в общем танце, что в оригинале создавало столь необходимый образ дружбы и человеческой теплоты (у Гитовича происходит та же смысловая потеря).

Гитович добивается большей конкретизации культурного контекста. Он подчеркивает древность и непрерывность обрядовой традиции: «согласно древним обрядам», «обряды наши тянутся беспрерывно». Это усиливает символическое значение церемонии как формы проявления культурной преемственности и выражения национальной памяти. Гитович стремится подчеркнуть магическую и символическую роль танцовщиц в этом обряде, для чего вводит образ «кудесниц». Вероятно, он видел в танцовщицах не просто исполнительниц танца, но проводниц некоего духовного начала, что действительно соответствует песне «Поклонение душам». Такая интерпретация усиливает поэтическую и мистическую окраску образов, превращая участниц церемонии в носительниц культурной и духовной энергии. Однако само слово «кудесницы» вызывает определенную стилистическую несогласованность в восприятии: оно звучит слишком книжно и архаично, и при этом не имеет точного аналога в оригинале,

где танцовщицы представлены скорее как часть коллективного ритуального действия, чем как индивидуумы с магическими способностями.

После того, как Цюй Юань был оклеветан, он в тягостном раздумье, идя к берегу реки, сочинил стихотворение «Скорбь о потерянном»:

Транскрипция оригинала	Дословный перевод
Во ян син и чжи, бяо ли жу и, Ши ши цзюй цзай, во суй сы бу и. Яо дзю чжэ гун цай нен чэн вэй лян и, Во цзинь тянь чжи дао лэ чжэ гэ чжэнь ли. Цзинь го дэ шэнь шэн, та ши гэ сяо цзы, Фу цинь тин синь чань янь, жан та сы лэ. Бо гунь гэн чжи эр цзао шоу сы син, Тао тао дэ хун шуй, ин эр вэй нен чжи хао. Чи и цянь бянь нен гоу чжан и чжи, Во вэй шэнь мэ бу нен гай бянь тай ду? Дю дяо ти цзы яо сян пань шан тянь,	Я говорю и действую согласованно, внешний и внутренний мир едины, Факты налицо, хоть я и мёртв, я не изменюсь. Чтобы стать хорошим врачом, нужно сломать руку девять раз, Сегодня я узнал эту истину. Шэнь Шэн из государства Цзинь был почти- тельным сыном, Отец, поверив клевете, приказал ему покон- чить с собой. Прямодушный Бо Гунь не смог справиться с разлившимся потоком и был приговорён к смертной казни. Ударившись, можно обрести мудрость, Почему я не меняю своего отношения? Бросив лестницу, как можно взобраться на небо? Я как будто нахожусь в сне, в замешательстве.

Во хэ цзо мэн и ян дэ ху ту.	Я предан и верен, но сталкиваюсь с бедами,
Во чжун синь гэн гэн эр цзао хо,	Всё это было непредсказуемо.
Ши чжун ши бу нэн юй ляо.	Я поднялся над обыденностью и упал,
Во чао юэ лю су эр де цзяо,	Сам навлѣк на себя насмешки людей.
Цзы жэ дэ жэнь мен чи сяо.	

Оригинал состоит из четырех четверостиший, в каждой строке количество иероглифов колеблется от семи до одиннадцати. В первой и последней строках прослеживаются рифмующиеся иероглифы: «и – и – и – ли» и «хо – ляо – цзяо – сяо».

Хотя содержание стихотворения «Скорбь о потерянном» совершенно отличается от «Оды мандариновому дереву», Федоренко не стал переводить это стихотворение, заменив его своим переводом «Оды...», — сам Федоренко этого своего решения никак не объяснял.

А вот как передал эти стихи А.И. Гитович:

Слова мои и поступки
Нисколько не расходились,
Чувства мои и мысли
Всегда неизменны были.
Такого слугу нетрудно
Было б ценить государю,
Если бы захотел он
Проверить мои поступки.
Цзиньский Шэнь Шэн был сыном

Доблестным и послушным, -
Отец клевете поверил
И невзлюбил Шэнь Шэна.
Славился прямою
Бо Гунь – и он попытался
Рек укротить течение,
Но не имел успеха.
Люди давно боятся
Согласными быть со мною.
Так почему ж я должен
Упорствовать в своих мыслях?
Люди к единой цели
Различным путем стремятся,
Так почему ж я должен
Быть непременно твердым?
Гордые мои мысли
Отданы были князю,
За это я оклеветан,
За это мне мстила свита.
Преданный государю,
Я о других не думал,
И свита меня за это
Заклятым врагом считала.

Перевод Гитовича ритмически более свободен по сравнению с оригиналом, но сохраняет черты драматической выразительности: строки построены в форме коротких, отрывистых реплик, что усиливает драматизм повествования и эмоциональную напряженность. Это особенно заметно в повторяющихся вопросах и восклицаниях, которые усиливают

внутренний конфликт лирического героя. Например, восклицания «Почему ж я должен / Упорствовать в своих мыслях?» или «Так почему ж я должен / Быть непременно твердым?» передают не только философское сомнение, но и глубокую личную скорбь, свойственную Цюй Юаню как историческому лицу и символу мученической верности своим идеалам.

Важно также обратить внимание на то, как решаются вопросы культурных аллюзий и символики. Образы Шэнь Шэна и Бо Гуна остаются ключевыми пунктами для понимания судьбы самого Цюй Юаня, поскольку служат историческими параллелями к его собственной трагедии. У Гитовича эти образы получают соответствующее освещение, что способствует верному восприятию зрителем культурно-исторического контекста. Однако следует отметить, что опущены несколько непереводимых фразеологизмов («Чтобы стать хорошим врачом, нужно сломать руку девять раз», «Ударившись, можно обрести мудрость» и «Бросив лестницу, как можно взобраться на небо?»).

В оригинале подчеркнуты прямодушные, честность лирического героя, его верность своему долгу. Гитович ввел в жалобные речи героя сопоставление «слуги» и «государя», отсутствующее у Го Можо. Хотя Цюй Юань, несмотря на высокий ранг сановника, действительно является слугой по отношению к царю, но Го Можо в данном случае явно избегал прямого указания на социальные отношения, стремясь к выражению психологического состояния несправедливо униженного человека.

Общие принципы перевода китайской поэзии убедительно сформулировал В.М. Алексеев: «...Все слова текста должны найти себе искусное (а не дубовое и не сусальное — одним словом, точное) отражение в переводе; добавки “для ритма” не должны выходить за пределы синонимических амплификаций (сходных определений): ритм на ритм и тон на тон. Чередование ритмов должно быть строго отражено; неритмические части должны быть выделены; полная свобода русских ритмов, но в некоторых случаях хорошо бы соблюдать если не стопы, то такты (как в музыке), отражающие оригинал»²²⁸.

Оба переводчика хорошо передали образное содержание поэтических частей пьесы Го Можо. Причем один из них (Федоренко) в большей степени, чем другой, стремился к сохранению музыкальной формы, к воссозданию стихотворного ритма, иногда добавляя для этого образы, отсутствующие в оригинале. У Гитовича преобладает почти «полная свобода русских ритмов»²²⁹. Несмотря на некоторые семантические отклонения от оригинала, его перевод передает основную идею и эмоциональную окраску стихов Го Можо, сохраняя при этом их философский и исторический смысл. Вероятно, именно по этой причине переводы Федоренко впоследствии уступили место переводам Гитовича.

²²⁸ Там же. С. 142.

²²⁹ Там же.

Выводы

Процесс перевода и сценического воплощения китайских пьес в России неизбежно сопряжен с трансформацией их исходной художественной специфики.

В случае с пьесами Лао Шэ это проявляется в утрате художественных особенностей песенно-повествовательного искусства (таких как *шулайбао* и др.), а также в сглаживании диалектной окраски и языковой игры, что обедняет речевую характеристику персонажей.

В поэтических фрагментах пьесы Го Можо «Цюй Юань» Н.Т. Федоренко и А.И. Гитович, каждый по-своему, сталкивались с дилеммой: либо сохранять стихотворную форму, зачастую добавляя образы, отсутствующие в оригинале, либо отдавать приоритет смысловой точности в ущерб музыкальности.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Трансформация китайских поэтических образов, жанров и философских идей в оригинальной русской поэзии

4.1. Русские поэты-переводчики в диалоге с иноязычными культурами: взаимопознание и взаимообогащение

Переводчик художественной литературы традиционно рассматривается как посредник между культурами, однако его роль гораздо сложнее и многограннее простого переноса текста с одного языка на другой. Через перевод национальная литературная традиция обогащается новыми образами, темами и художественными приемами. Переводчик оказывается ключевой фигурой, обеспечивающей включение национальной поэзии в мировое художественное пространство.

Решение задач, стоящих перед переводчиком, нередко требует творческого преобразования принимающей культуры: так, перевод Библии на готский, армянский, славянский языки потребовал создания алфавитов (и не только) и, следовательно, породил национальную письменность²³⁰.

Внятное эстетическое осознание литературного перевода как творчества особого рода (наряду с требованием большой точности перевода) произошло на рубеже XVIII–XIX вв.; это было связано и с осознанием ценно-

²³⁰ См., напр.: Микоян А.С. Роль перевода во взаимопознании и взаимном обогащении культур // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2011. № 4. С. 20–34.

сти разнообразия национальных культур, с открытием, например, для Германии и Франции творчества Шекспира (феномен т.н. «романтического Шекспира»), и с новым отношением к общению, диалогу как ценности. В России это новое отношение к переводу сформулировал великий поэт-переводчик Жуковский, назвавший переводчика «соперником» автора оригинала («О басне и баснях Крылова»).

Особое значение перевод имел для развития русской литературы. В Средневековье, как известно, круг чтения славянских православных народов в значительной мере был единым, т.е. тексты инонационального происхождения в значительной степени определяли круг чтения русских людей. В эпоху секуляризации, обновления русской культуры, в XVII – нач. XIX вв., переводы знакомили русского читателя не только с новыми идеями, образами, художественными приемами, но и с новыми для русской культуры литературными родами и жанрами; во многом через переводы осуществляется развитие русского литературного языка, например, в 1820-х гг. — языка интеллектуальной прозы.

А позже, тогда, когда задача «догнать» другие культуры уже не ставится, когда русская литература Нового времени достигает зрелости, обращение к другим национальным литературам оказывается востребовано во моменты кризиса как источник новых идей и форм. В частности, так происходит в эпоху модерна, и среди других культур, вызывающих острый

интерес у русских модернистов, — китайская и японская²³¹.

Еще Ап. Григорьев и Достоевский отмечали как особую черту русского народа склонность к творческому усвоению и трансформации сделанного другими народами (Достоевский называл это «всемирной отзывчивостью»). Исследователь истории русского перевода Е.Г. Эткинд в подтверждение этой оценки вспоминал «Скифов» А. Блока («Мы любим все — и жар холодных числ, / И дар божественных видений, / Нам внятно все — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...»), считая, что эти слова отражают «важнейшую национальную особенность литературы, которая на протяжении двух столетий впитывала всё лучшее, что создавалось в иноязычных поэзиях»²³².

Даже те поэты, для которых перевод стал значительной частью творчества, «были уверены, что, беря у других, они творят оригинальное искусство и остаются собой»²³³. В подтверждение этого Эткинд цитирует В.А. Жуковского: «...у меня почти все чужое или по поводу чужого, — и все, однако, мое».

О переводе как о виде собственного творчества свидетельствовали не только романтики (Жуковский), но и позднейшие поэты; так, А.И. Гитович утверждал: «Единственное влияние, которое я испытал в пе-

²³¹ Об этом см., напр.: *Серова С.А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Японии, Индии) М.: ИВ РАН, 1999.

²³² *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. С. 3.

²³³ Там же.

реводах — в самом начале работы (четверостишия Ли Бо), — переводы Гребнева (Расул Гамзатов)»²³⁴. Эта цитата раскрывает двойственную природу переводческого акта: переводчик, вдохновляясь чужой поэзией (в данном случае – китайской через призму аварского поэта), сам становится объектом культурного воздействия и одновременно субъектом творческого переосмысления.

Гитович писал, что переводы Н. Гребнева отличаются «вдохновенной энергией и той соразмерностью и тактом, которые присущи лишь крупным мастерам перевода»²³⁵. Более того, он видел в сотрудничестве Гамзатова и Гребнева не просто передачу текста, а творческое единение поэта и переводчика, в котором «нити самых различных культур... тесно сплетены». При этом Гребнев, переводя Гамзатова, сам оказывается под влиянием русского перевода Хайяма Тхоржевским, что демонстрирует сложную цепь культурных заимствований: от китайской мудрости (переданной через Ду Фу) к кавказской лирике, затем к русской поэтике перевода и, наконец, к ее обратному влиянию на русскую литературу.

Переводчик вносит в русскую поэзию новые темы, стили и философские установки. В случае с китайской литературой – это лаконизм, мудрость, гармония с природой, афористичность, которые проникают в сознание русского автора и проявляются в его собственном творчестве.

²³⁴ Гитович А.И. Из записных книжек переводчика китайской классической поэзии // Китайская классическая поэзия / Пер. А.И. Гитовича. СПб.: Северо-Запад-пресс, 2003. С. 521.

²³⁵ Там же.

4.2 «Люйши» как поэтический код: усвоение китайской формы в лирике Александра Гитовича

Как свидетельствует Даниил Гранин, Александр Ильич Гитович (1909-1966) «был из тех поэтов, которые не могут писать всегда и везде. У него были многолетние перерывы. Тогда он переводил. И всё равно он оставался Гитовичем»²³⁶.

Высокого мнения о поэзии Гитовича были и некоторые другие взыскательные писатели, в их числе Анна Ахматова. Автор единственной книги о Гитовиче, Дм. Хренков, так свидетельствовал об этом: «Наблюдая жизнь и работу Гитовича в самых сложных обстоятельствах фронта, а потом и в послевоенное время, я понял, что мужество и благородство были отнюдь не темой его поэзии, а самой сутью ее. Однажды я сказал об этом А.А. Ахматовой. “Вы непременно должны написать об Александре Ильиче, — сказала Анна Андреевна. — Как это верно — не темой, а сутью! Не откладывайте дела в долгий ящик”. Анна Андреевна тут же развила передо мной примерный план статьи о Гитовиче, обещала извлечь из своих тетрадей записи, которые она вела, общаясь с Александром Ильичом на протяжении двух десятков лет»²³⁷.

Совсем мальчиком, в 1920-е гг., Гитович участвовал в работе смоленской артели художников слова «Арена» (в ее составе был и молодой

²³⁶ Гранин Д.А. Всё было не совсем так. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. С. 265-266.

²³⁷ Хренков Д.Т. Александр Гитович: Литературный портрет. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 6.

Михаил Исаковский); известно об этом периоде жизни будущего поэта очень мало, но смоленские краеведы утверждают, что на собрании артели Гитовичу подарили — отметив тем самым достоинства его ранних стихов — сборник любимого им Гумилева (это произошло уже после гибели поэта). Увлечение поэзией Гумилева, о котором непросто было говорить в советское время, оказывается среди первоначальных сильных литературных впечатлений Гитовича.

С 1927 г. Гитович живет в Ленинграде, где входит в литературное объединение «Смена» и ЛОКАФ (Литературное объединение Красной Армии и Флота); в 1929 г. участвует в коллективном сборнике стихов «Разбег» (Л.: ЛАПП Прибой) вместе с Б. Лихаревым, А. Прокофьевым и А. Чуркиным, воспринятый некоторыми рецензентами как выступление поэтов-единомышленников²³⁸. Среди тех, с кем общался молодой Гитович, следует назвать Заболоцкого, чье возможное влияние до некоторой степени проявляется в стихах нашего поэта начала 1930-х гг.²³⁹ Как недавно заметила обращавшаяся к его творчеству исследовательница, «[с]тихи Гитовича 1930-х гг., то есть того времени, когда он был близок <...> к Заболоц-

²³⁸См. также коллективные сборники стихов: *Браун Н., Гитович А., Прокофьев А. Приказ о мобилизации*. Л.: Локаф-Огиз, 1931; *Гитович А., Прокофьев А.* Салют. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.

²³⁹Это влияние было с неудовольствием отмечено рецензентами первого самостоятельного поэтического сборника Гитовича «Мы входим в Пишпек» (1931). См. также: *Гитович А.И.* От севера к югу. Л.: ЛенГИХЛ, 1933.

кому, заслуживают внимательного прочтения и изучения, еще не осуществленного»²⁴⁰.

В тематическом отношении стихи молодого Гитовича отличаются обращением к сюжетам военных походов, столкновений на границе и т.п. Такая тематика имеет биографическую основу: в 1931 — 1932 гг. Гитович служил в РККА.

Интерес к Востоку у Гитовича зародился в конце двадцатых годов и был связан с поездками в Среднюю Азию (в Киргизию в 1929 и Узбекистан и Таджикистан в 1936 гг.; см. сборник «Мы входим в Пишпек» и поэму «Город в горах»).

«До войны Гитович занимался переводами только от случая к случаю. Но, оказавшись вместе с войсками Советской Армии в освобожденной Корее, он не мог не познакомиться с корейскими поэтами и сразу почувствовал себя первооткрывателем»²⁴¹. В 1945 г. вышла книга очерков Гитовича и Б. Бурсова «Мы видели Корею», в 1950 г. сборник Гитовича «Стихи о Корее». В кон. 1940-х — начале 1950-х Гитович печатает свои переводы стихов современных корейских²⁴² и китайских²⁴³ поэтов. В наше

²⁴⁰ Цзоу Синь. Отражение китайской лирики... С. 106. О дружеских отношениях Заболоцкого и Гитовича, о том, что сам Заболоцкий замечал в стихах Гитовича свое влияние, см. суждения современников в кн.: Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1984. В книгу вошли, в частности, и небольшие, но выразительные воспоминания самого Гитовича о знакомстве с Заболоцким и некоторых разговорах с ним.

²⁴¹ Хренков. С. 139.

²⁴² *Те Ги Чен*. Пектусан / Пер. с корейск. А. Гитовича. 1952. Л.: Молодая гвардия, 1950. 48 с.; *Те Ги Чен*. Избранное / Пер. с корейск. А. Гитовича. М.: Гослитиздат, 1952. 60 с.

время републикуются, конечно, прежде всего выполненные Гитовичем переводы древней классической поэзии: В эпоху оттепели Гитович получил возможность отойти от современной политизированной китайской словесности <...> и сосредоточиться на том, что потом признавал “главным делом своей жизни”»²⁴⁴

Китайского языка Гитович не знал и работал с подстрочниками. По его мнению, «лучше совсем не знать языка, с которого переводишь, чем знать его плохо или даже удовлетворительно. В переводах китайской классики это усугубляется тем, что знание современного разговорного языка вообще не поможет»²⁴⁵. Н. Федоренко, неоднократно готовивший подстрочники для Гитовича, отмечал: «Ваш перевод оставляет наилучшее впечатление. В нем настроение и атмосфера поэта и литератора. Это уже не перевод. Здесь творчество. Остается поэту лишь изумляться близости к оригиналу, которую Вам удалось сохранить»²⁴⁶. Биограф поэта свидетельствует: «Гитович любил повторять, что человек, занимающийся поэтическим переводом, приобретает больше, чем отдает»²⁴⁷. Переводы китайских стихов оказали большое влияние на образный мир поэзии самого Гитовича.

²⁴³ Поэзия освобожденного Китая / В пер. А. Гитовича. Л.: Советский писатель, 1951, и др. издания. — Заметим, что впервые в роли переводчика с подстрочников Гитович попробовал себя намного раньше, судя по изданию книги стихов финского поэта Я. Виртанена «Красная кантеле» (Л., 1937), где среди переводчиков назван и он.

²⁴⁴ Цзоу Синь. Отражение китайской лирики... С. 97.

²⁴⁵ Китайская классическая поэзия / Пер. А.И. Гитовича. СПб.: Северо-Запад-пресс, 2003. С. 519.

²⁴⁶ Хренков. С. 143.

²⁴⁷ Там же. С. 138.

Образ Китая в его ранних произведениях в основном связан с войной, как, например, в стихотворении «Николай Новоселов» (1934):

*Нам обдувает сонные щеки
Ветер, родившийся на Востоке,
Он приближается, покидая
Сумерки Северного Китая. <...>*

Китай представлен здесь как далекая и загадочная земля, источник ветра, который несет с собой перемены. Упоминание «сумерек Северного Китая» символизирует переходный период в истории страны, когда коммунистические идеи решительно набирают силу.

В еще более раннем стихотворении «Калмак-Аша» (1929) Гитович изображает Восток как место, где «заря явилась». В стихотворении «Мы входим в Пишпек» (1930) образ Востока приобретает черты, связанные с идеологией интернационализма и борьбы за мировую революцию: «Но легче, но шире, чем ветер любой, / Идет на меня рассвет. / Я вижу, как в желтый и голубой / Врывается красный цвет». Здесь цветовая динамика играет важную роль: желтый, олицетворяющий песок, и голубой, представляющий небо, — традиционные цвета Востока — сталкиваются с красным, символизирующим мировую революцию. Рассвет становится не просто природным явлением, а метафорой рождения новой, пролетарской идеологии. В 1930-е годы Китай был ареной ожесточенной борьбы коммунистических и националистических сил.

События в Китае — японская интервенция в Манчжурию и гражданская война между КПУ и Гоминьданом — отразились, видимо, в стихотворении 1935 г. «Ущелье. Костра красноватые клочья...», где упоминаются «красные районы Китая», а лирический герой выражает желание принять участие в боевых действиях на стороне коммунистов:

Ущелье. Костра красноватые клочья.

Звезда над китайской рекою.

Нас Азия жжет пограничною 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 бездарной

Суровая доблесть народа

И рвутся на клочья

В боях легендарных

Знамена Шестого похода...

«Знамена Шестого похода» — знамена Великого похода китайской Красной армии (1934–1936). Китай здесь предстает как символ борьбы, героизма и далекой, но близкой по революционному духу страны. Река в китайской культуре часто символизирует жизнь и течение времени, «звезда над китайской рекою» ассоциируется с исторической судьбой народа.

Строка «Нас Азия жжет пограничною ночью» отражает восприятие Востока как места испытания и трансформации.

Такое восприятие Востока проявляется и в некоторых стихах из сборника «Артполк» (1934). В стихотворении «Дружба» ключевым является образ коня с «азиатскими глазами»: *«Азиатскими глазами / Дружба смотрит на меня»*. В заключительной части «Дружбы» Восток превращается в пространство апокалиптических битв: *«На Востоке ходят бури, / Тучи, полные огня. / Там давно готовы пули / Для тебя и для меня»*. Эти строки вновь отсылают к мифологизации Востока как «плавильного котла» революции. В «Ночном выезде» образ военной дороги становится центральным: *«Где-нибудь на Востоке / Такая же – перед армией – / Дорога, которой шире, / Которой прямее нет»*. Дорога здесь – не просто маршрут, а путь, где *«еще молодые парни»* проходят через испытания (*«пули, штыки и горе»*), чтобы изменить будущее: *«И гаубицы готовы, / И будущность нам ясна»*.

Стихотворения «Дорога армии» и «Хобей» (оба вошли в книгу Гитовича «Под звездами Азии» (1955)) были написаны в год окончания Второй мировой войны, когда СССР и Китай вместе сражались против империалистической Японии. Братский Китай в них предстает как арена грандиозных сражений, в которых проявляются упорство и героизм советских солдат. Топонимы Мулин, Муданьцзян, Нинань связывают поэтическое повествование с конкретными историческими событиями:

*Прошел он, как буря неумолим
На этой и той войне.
Прошел он — и пал перед ним Мулин,
И пал Муданьцзян в огне.
И дальше, дальше, через Нинань
Дорога в горы ведет.
Сопка за сопкой куда ни глянь,
А надо идти вперед.*

Стихотворение «Хобей» посвящено городу (современное написание «Хулинь») на северо-востоке Китая, который в 1945 г. стал ареной кровопролитных сражений между советскими войсками и японской армией:

*<...> И вот внизу, как на ладони,
Лежит Хобей.*

*Он, к западу долину сузив
Насколько мог,
Не просто город был, но узел
Пяти дорог.*

*Он их собрал и свел в долину,
Готовый в бой,
И ту, что нас вела к Мулину,
Закрыв собой.*

*В систему вражеских расчетов
Он был включен
Как дверь в Мулин, — и стали доты
Ее ключом...*

<...>

И пыль была почти багряной,
И в той пыли
Орлы комдива Казаряна
В Хобей вошли.

Метафоры «узел пяти дорог», «дверь в Мулин», «стали доты ее ключом» подчеркивают стратегическое значение города. Сама природа Китая превращается в символ борьбы: горы и долины оказываются свидетелями человеческих испытаний, красный цвет заката («багряная пыль») ассоциируется с кровью и жертвами. Образ Китая в стихотворении – это синтез конкретных географических реалий и универсальных символов борьбы.

В еще одном стихотворении, вошедшем в книгу «Под звездами Азии», «Корни жизни» (1949), рассказывается о корейской легенде, родившейся «у самого Китая»: старик-крестьянин отправляет сына на поиски женьшеня, чтобы исцелиться от болезней. Сын нашел нужный женьшень только через полвека. Отец давно умер, родная деревня под гнетом японцев. Сын отдает женьшень раненому советскому солдату. Образ Китая в стихотворении служит фоном для разворачивания основной темы: освобождения не только Кореи, но и всех угнетенных народов Юго-Восточной Азии.

Писавшие о зрелой оригинальной лирике Гитовича уже отмечали лаконичные формы его стихов²⁴⁸, предполагая здесь, в частности, влияние древнекитайской поэзии²⁴⁹.

²⁴⁸ Хренков. С. 161; Македонов А.В. Отвага, дружба, мастерство // Гитович А.И. Звезда над рекой. Л.: Сов. писатель, 1962. С. 10.

Это влияние прямо признавал сам Гитович, назвав, например, стихотворение 1961 г. «Подражанием китайскому»:

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.

Стихотворение построено на лаконичных образах, характерных для классической танской поэзии. Как уже отмечалось, в китайской поэзии вода часто символизирует течение жизни, движение времени, смену настроений. Ли Бо вопрошал: «Неужто вы не видите, друзья, / Как воды знаменитой Хуанхэ, / С небесной низвергаясь высоты, / Стремятся бурно в море, Чтоб не вернуться больше?» (пер. А.А. Ахматовой). Признаем, что этот метафорический образ интернационален; а «ручей стихов» у русского поэта, видимо, восходит и к европейской, античной образности («кастальский ключ», родник на горе Парнас).

²⁴⁹ См. особенно: Цзоу Синь. Отражение китайской лирики... (параграф 3.1.2 «Лаконизм поздней лирики (1950-е–1960-е гг.) А.И. Гитовича как “подражание древним”»).

Кубок, на дне которого печаль, также напоминает о Ли Бо: «Чарку налью, чтоб рассеять тоску, / но душа лишь сильнее болит» (пер. А. Алексеевой)²⁵⁰. В китайской поэзии, особенно у Ли Бо, вино и чаша часто является метафорически передают состояние человеческой души, когда радость и страдание переплетаются. В китайской поэзии, особенно у Ли Бо, часто встречается мотив противостояния вечного и преходящего. У Гитовича движение – «ручей стихов» – противопоставлено статичному образу кубка, создавая противоречие между потоком творческого поиска и неизбежностью печального исхода.

Гитович сознательно воспроизводит форму классического китайского «люйши», которая достигла зрелости в период империи Тан (618–907 гг.). Каждое стихотворение состоит из восьми строк, а каждые две строки образуют строфу-пару (лянь). Если стихотворение превышает восемь строк, оно называется «чанлюй», то есть «длинное люйши»²⁵¹.

В сборнике «Избранного» Гитовича (1978) содержится шестнадцать стихотворений, написанных в форме классических «люйши»: «Работа» (1961), «На пограничной заставе» (1959), «За Великой стеной» (1964), «Белой ночью» (1963), «Подражание китайскому» (1961), «Куда мне...» (1962), «Воспоминания» (1961), «Чтобы вовремя...» (1959), «Кому повем...» (1962), «Завещание», «Подражание древним» (1964), «Каменный век

²⁵⁰ Ли Бо. Под луной в одиночестве пью: Китайская поэзия / Пер. Алены Алексеевой. [б. м.]: Издательские решения, 2023. С. 79.

²⁵¹ 中国大百科全书. 中国文学. I. 北京. 1986. 494. Китайская большая энциклопедия. Китайская литература. Т. I. Пекин, 1986. С. 494.

или...» (1963), «Все делил ты...» (1964), «Три стихотворения» (1958), «Битва» (1961), «Слово» (1963). Еще четырнадцать стихотворений воссоздают форму «чанлюй»: «Эпиграф» (1962), «Из летописи» (1964), «Будни» (1963), «Чистилище» (1962), «Сосед» (1962), «Сквозь бинты» (1963), «Весна» (1958), «Упрек» (1962), «Проверка дружбы» (1961), «Зимняя ночь» (1962), «Дятел» (1963), «Событие» (1963), «А тот...» (1961–1963), «Признание» (1962). Эти стихи в форме «люйши» были написаны в период с 1958 по 1964 год, через 10–15 лет после того, как в 1949 году Гитович, приступив к переводам китайской лирики, набрал богатый опыт.

Одними из самых ранних произведений в форме «люйши» являются «Три стихотворения» о любви: «Деревья», «Утренний снег» и «Пожелание». В «Деревьях» через олицетворение обнимающихся сосны и березы создается по-китайски предельно лаконичный образ вечной любви, для которой ничего другого в мире не существует: *«Который год / У моего окна / С березой / Обнимается сосна, / Не замечая / Ничего вокруг, / Как мы с тобою, / Мой беспечный друг»*. В «Утреннем снеге» столь же лаконично передано безнадежное одиночество того, кого оставила любимая: *«Солнечный луч / На мгновенье зажег / Выпавший с вечера / Тихий снежок. / Тот, на котором, / По воле твоей, / Нету следов / У калитки моей»*. Заключительное «Пожелание», построенное на антитезах («радость – горе», «помнить – забывать»), выражает мудрость человека, узнавшего цену жизненным перипетиям: *«Любящим / Хотел бы пожелать я – / В радости, /*

В разлуке или горе / Вечно помнить / Первое объятие, / Забывая / О последней ссоре».

Китайская традиция «люйши» проявляется в существенных структурных и смысловых особенностях этих стихотворений. Во-первых, каждое из стихотворений состоит из восьми строк, что соответствует минимальному объему «люйши», а минимальная длина строк создает эффект концентрации смысла, аналогично танским четверостишиям. Во-вторых, используются характерные для «люйши» параллелизмы, усиливающие выразительность образов. Таковы, например, сопоставления «сосны», «берёзы» и «нас с тобою» в «Деревьях», что подчеркивает общность природных явлений и человеческих отношений. Яркий «солнечный луч», не обнаруживший следов любимой в «Утреннем снеге», отсылает к эстетике сюйши (虚实) — «пустоты и наполненности». Та же интенция ощущается в мудром «Пожелании».

Стихотворение «Кому повем...» (1962) представляет собой лаконичную и глубокую медитацию на тему одиночества, творчества и жизненных утрат: *«Кому повем / Печаль мою: / Судьбу поэм / Случайную. / Не будет больше / Всех утех — / Ни этих / И ни тех»*. Небольшой текст обнаруживает синтез разных культур: вопрос, с которого начинаются стихи, отсылает к духовному стиху, «Плачу Иосифа Прекрасного», а характерные для «люйши» короткие строки с паузами («Ни этих / И ни тех») имитируют

прерывистое дыхание. Это отсылает к эстетике недосказанности, типичной для китайской поэзии, где паузы между строками значат не меньше слов.

Хотя Гитович мог называть некоторые свои стихотворения «подражаниями китайскому», он понимал и невозможность последовательного и точного воспроизведения поэтики и картины мира, свойственных китайской литературе, и средневековой в частности, в русских стихах, написанных в XX веке. В шутовском стихотворении «Признание» (1962) Гитович со свойственной ему лаконичным люйши недосказанностью коснулся сложной проблемы неизежной русификации и модернизации переводимой им классической китайской поэзии и одновременно о влиянии этой поэзии на его собственно творчество:

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.

Стихотворения Гитовича, как справедливо отметил А.В.Македонов, «совсем не подражательны. Ибо поэтика их совсем другая, глубоко современная... в них сливаются четкость зрительного и психологического рисунка со сложной цепью динамических ассоциаций и всегда присутствует живой конкретный современный собеседник, “лирический адресат”»²⁵².

4.3 «Домашняя поэзия» синолога: стихи Леонида Черкасского

В 1960-е – 1980-е одним из очень немногих переводчиков эстетически экспериментальной китайской поэзии XX века был Леонид Евсеевич Черкасский (1925–2003), крупный ученый-синолог, автор основополагающих трудов: двухтомной монографии «Новая китайская поэзия (20–30-е годы)» (1972) и систематизирующего исследования «Китайская поэзия военных лет (1937–1949)» (1980), в котором подробно рассматриваются связи между китайской поэзией этого периода и мировой поэзией, особенно советской. В книге «Маяковский в Китае» (1976) Черкасский не только проследил пути воздействия Маяковского на творчество Ай Цина, Ху Фана, Янь Чэнью, Гэ Би-чжоу, Ли Ина, Цзоу Ди-фанью, Ли Цзи, но интерпретировал китайскую тему в современной русской поэзии – у Михаила Светлова, Иосифа Уткина, Николая Асеева и самого Владимира Маяковского. В монографии «Русская литература на Востоке» (1987) ученый сопоставил два вида национальной адаптации форм в процессе литературной рецепции:

²⁵² Македонов А.В. Отвага, дружба, мастерство... С. 10.

прямую национальную адаптацию и национальную адаптацию-заимствование. В первом случае делается попытка приспособить чужую форму к своей традиционной, во-втором – использовать чужую форму и внедрить ее в отечественную литературу.

Черкасский выбрал для себя китайский псевдоним, фонетически похожий на его русское имя – Че Лянь-и (车连义). Иероглиф «че» обычно означает «транспортное средство», а в определенном контексте может символизировать «движение». Иероглиф «лянь» означает «связь» или «соединение», он может выражать идеи единства и связи. Иероглиф «и» чаще всего означает «нравственность» или «справедливость», символизирует верность и честность. Таким образом, китайский псевдоним ученого и поэта передает его стремление к утверждению высоких этических норм и синтезу культурных традиций.

Публиковать свои стихи, имеющие по преимуществу «домашнюю», часто шуточную природу, Черкасский решился только в последние годы жизни. В 1992-м он переехал в Израиль, где преподавал историю китайской поэзии в иерусалимском Еврейском университете. В 1996 г. совместно с поэтессой и переводчицей Лориной Дымовой Черкасский выпустил сборник стихов-диалогов «Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине», где в шутливой форме излагались вполне серьезные «соображения представителей противоположного пола по разным поводам»²⁵³. Это сборник

²⁵³Дубнова Е. Востоковеды – репатрианты из России в Израиле. [Электронный ресурс]. URL: <http://madan.org.il/ru/groups/yubileynaya-konferenciya-nauchno->

создан под воздействием древнекитайской поэтической традиции вступать в диалог, называвшийся «хэши» (писать друг другу стихотворения на одни и те же рифмы). Структура сборника реализует принцип парного повествования: на каждом развороте слева помещено стихотворение Дымовой, изображающее некое событие из жизни «Прекрасной Дамы», а справа — ответное стихотворение Черкасского, в котором тот же эпизод осмысливается «с мужской точки зрения»²⁵⁴. Подробный анализ этой структуры содержится в статьях Лю Чжицяна²⁵⁵.

Обращение к Востоку в стихах «Одного Господина» происходит нередко (тем более что именно на Востоке Черкасский оказался как репатриант, — правда, на Ближнем). Стихотворение «Вздор» высмеивает человека, который изо всех сил пытается казаться умным и образованным: *«Один Господин / недолюбливал танцы, / зато он себя / записал в вольтерьянцы. / В гостях он впивался / почище занозы / в несчастную жертву / строкой из Спинозы. / Бубнил на природе / испуганной даме / о дырах озоновых / и Делай-ламе»*. Черкасский высмеивает претенциозность персонажа через смешение знаменитых имен и понятий, таких, как «вольтерьянец», Спиноза и Далай-лама. Упоминание «Делай-ламы» (Далай-ламы) — отсылка к тибетскому буддизму. В сочетании с «вольтерьянцем» и Спинозой это дает

issledovatel'skogo-centra-evrei-rossii-v-zarubezhe-i-izraile (дата обращения 1.10.2024).

²⁵⁴ Лю Чжицянь. О поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Синология в XXI в. материалы международной научной конференции. Вып. 2. Улан-Удэ, 2022. С. 255.

²⁵⁵ См.: Там же; Лю Чжицянь, Ван Фэн. «Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине»: о поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 335–343.

комический эффект. В стихотворении «Кому жить хорошо?» рассказывает: *«Расставшись на время / с заботливой мамой, / встречается в Индии / с Вишну и Рамой. / И курят ему / благовония / во храме / Китай и Япония»*. Здесь Восток – это место, куда отправляется богатый турист, герой стихотворения. Китай, Япония, Индия – эти страны становятся фоном для его путешествий, которые описываются с нотками романтизации и эскапизма.

Как вспоминает Дымова, ее соавтор Черкасский «терпеть не мог, когда неспециалист принимался рассуждать на китайские темы и всуе произносил слово Китай». Поэтому однажды он настойчиво попросил Дымову убрать строку о том, что прекрасной даме мешают «в Китае – китайцы», чего, впрочем, она не сделала²⁵⁶.

В 2001 г. Черкасский опубликовал мемуары под названием «Я рядом с корнем душу успокою». Эта строчка из стихотворения Цао Чжи – его творчество было темой кандидатской диссертации Черкасского. Названия всех глав он также взял из китайской поэзии, которой посвятил свою жизнь: «Посажена на цепь душа моя» – из Ван Тунчжао, «А у пчёл медоносящих все отобраны сады» – из Цзоу Дифаня, «Много ветра, ох, как много ветра?», «От грусти все больше в моих волосах седины», «Но блюдет чистоту совершенной души человек», «Я был ученым в северной стране» и «И синие мухи чернят белизну» – из Цао Чжи, «Друзей немало у меня в столицах» –

²⁵⁶ Лорина Дымова. «Об Одном Господине...» (Памяти Леонида Черкасского) [Электронный ресурс]. URL: <https://blogs.7iskusstv.com/?p=12625> (дата обращения 1.11.2024).

из Ду Фу, «Я расколол нефритовый сосуд» – из Сюй Чжимо. Свои воспоминания о выдающихся востоковедах советского периода, вошедшие в книгу, автор сопровождал стихотворениями, которые он посвящал им²⁵⁷.

Среди давних «домашних» стихов, включенных Черкасским в свои мемуары, — юмористическая пьеса «Как Цуй Ин-ин влюбилась в Льва Николаевича Меньшикова»²⁵⁸, написанная им еще в 1976 г. и выдержанная в жанре юаньской музыкальной драмы «цзацзюй»; обыгрываются сюжет и персонажи пьесы «Западный флигель» Ван Шифу, переведенной Меньшиковым (перевод издан в 1960 г.).

Пьеса была приурочена к юбилею востоковеда-китаиста Льва Николаевича Меньшикова (1926–2005). Сюжет не только соединяет многие века, но и преодолевает национальные границы, создавая романтическую связь между красавицей Цуй Ин-ин эпохи Тан и ученым XX века.

Главная героиня «Западного флигеля» – Цуй Ин-ин, дочь бывшего премьер-министра. Вместе с матерью госпожой Чжэн и служанкой Хун-нян она остановилась в храме Пудзю. Школяр Чжан Гун, отправившийся в столицу для сдачи императорских экзаменов и ненароком увидевший Ин-ин, влюбился в нее с первого взгляда. Бандит Сунь Фэйху, прослышавший о

²⁵⁷ Хотя в КНР книга не была переведена, но она получила высокие отзывы в прессе. См., напр.: 刘志强, 商博飞. 《愿与根菱连》一书中切尔卡斯基与中国诗人的隔空对话. 江苏科技大学学报(社会科学版). 2022. №22(03): 49-55. (Лю Чжицян, Шан Бофэй. Диалог через пространство между Черкасским и китайскими поэтами в книге «Я рядом с корнем души успокою». Журнал Цзянсуского технологического ун-та (серия социальных наук), 2022, № 22(03): С. 49-55.)

²⁵⁸ Черкасский Л.Е. Я рядом с корнем души успокою: Монологи востоковеда. Иерусалим: Скопус, 2001. С. 115.

необыкновенной красоте Ин-ин, повел в храм Пудзю отряд из пяти тысяч человек, чтобы похитить её и принудить выйти за него замуж. Мать объявила, что любой человек, остановивший бандита, сможет жениться на Ин-ин. Это с помощью своего друга генерала Ду Цюэ удастся сделать Чжан Гуну. Однако госпожа Чжэн не выполнила своего обещания. Переполненный тоской по Ин-ин, Чжан Гун заболевает, но его спасает служанка, устроившая тайную встречу с любимой. Молодые люди клянутся в верности друг другу. В конечном итоге госпожа Чжэн была вынуждена принять их союз при условии, что Чжан Гун сначала сдаст экзамены и получит соответствующее звание, а затем сможет официально сделать предложение. В 1952 г. созданную драматургом А. Глобой адаптацию этой пьесы под названием «Пролитая чаша» с успехом поставил московский Театр Сатиры²⁵⁹.

В пьесе Черкасского юбиляр «пленил красавицу без всякого труда». За два дня до свадьбы Цуй Ин-ин собирается разорвать отношения с Чжан Гуном, желая выйти замуж только за Льва Николаевича. Она откровенно делится с служанкой своими чувствами к Меньшикову:

Когда он в пьесе Ван Шифу

Лишь перевел одну строку,

Я сразу, сразу поняла,

Что я желанна и мила.

²⁵⁹ Подробнее об этой адаптации, а также и о переводе Меньшикова, см. недавнюю статью: Чэнь Б., Дятлова О.Е. Проблемы интерпретации китайской драмы Ван Шифу в советской переводческой и театральной практике // Новый филологический вестник. 2024. № 3. С. 330–340.

*Какие перлы находил,
Когда меня переводил,
Как целомудрие блюдя,
И обнаженность обходя,
Он рисовал мой стройный стан...*

А когда служанка напоминает, что Меньшиков женат, Ин-ин оправдывает его: «Но в этом он не виноват», — и продолжает восхищаться:

*А как мой Меньшиков речист!
Он может целый божий день
Вести беседу про бяньвэнь²⁶⁰,
А если нужно, то и три,
А как богат он изнутри...*

Но госпожа Чжэн, узнав о любви дочери ко Льву, констатирует, что брак невозможен: «Не потому, что Лева плох, — несоответствие эпох». Ин-ин умирает от любви. Пьеса завершается хором:

*Потянулась сквозь века и тлен руин
К Леве Меньшикову юная Ин-ин...
Слушайте, потомки, глас народа:
Чудеса творит искусство перевода!*

Любовь Цуй Ин-ин и Меньшикова становится метафорой долговечности культуры.

Мы наблюдаем необычный пример межкультурной игры жанров: автор средствами русской образности создает комическую ситуацию, отсылающую, однако, к классической китайской драматургии «цзацзюй». Здесь не только пародия, но и размышление о процессах перевода, культурного

²⁶⁰ Буддийские сказания, которые исследовал Л.Н. Меньшиков.

взаимодействия и роли переводчика как посредника между различными традициями. Черкасский использует структуру и элементы китайской драмы, включая характерные для «Западного флигеля» черты: чередование прозы и песен, типичные для «цзацзюй» ситуативные конфликты (например, запрещенная любовь). Органично выглядит здесь фигура Льва Николаевича Меньшикова, переводчика «Западного флигеля» и известного исследователя «бяньвэнь» – литературных текстов, восходящих к буддийским сутрам, но адаптированных для массовой аудитории.

Черкасский апеллирует к классическим буддийским образам: звучащее в пьесе пожелание благополучия «Амитофо» – это имя Будды Безграничного Света, главного божества буддийской школы «Чистой земли». Ее адепты часто произносят это имя как молитву или обращение за помощью. Вот и служанка Хун-нян, видя страдания своей хозяйки Ин-ин, восклицает: *«Амитофо, опять, бедняжка, / О нем ты думала во сне»*. Это можно рассматривать как попытку служанки обратиться к высшей силе за помощью или хотя бы выразить сочувствие к состоянию госпожи. Ин-ин просит Хун-нян воскурить благовония, что является типичным буддийским ритуалом, направленным на очищение пространства и установление связи с высшими силами: *«Зажги куренье, добрый знак, / И дай монахам серебра, / И пусть они восславят ВАК, / Обитель славы и добра»* (гротескное в этом контексте и создающее комический эффект упоминание Высшей аттестационной комиссии вполне обосновано: как раз в 1976 г. Меньшиков получил степень

доктора филологических наук).

Все песни персонажей у Черкасского, при шутовом и отсылающем к русским реалиям 1970-х годов содержании, сохраняют ритмическую структуру, характерную для китайской поэзии. По оценке известного переводчика, профессора Нанькайского университета Гу Юя, «Хотя сюжет на первый взгляд кажется абсурдным, язык произведения изящен, а песни гармоничны, что свидетельствует о глубоком понимании “Западного флигеля” и мастерской интерпретации китайской образности»²⁶¹.

Кроме названной комической пьесы в стиле «цзацзюй» Черкасский написал множество шутовских стихотворений в форме «люйши», посвященных известным советским синологам, в том числе Л.Н. Меньшикову²⁶² и Л.З. Эйдлину²⁶³. В послании Евгению Александровичу Серебрякову, ко-

²⁶¹ Гу Юй. Юмор переводчика поэзии // Китайское чтение. Пекин. 2012. 6 июня. № 18.

²⁶² У Набережной Зимнего Дворца,
Я думаю о юбилее Льва.

Как молод он и телом и душой,
И как бела контрастно голова.

Я радуюсь, что первых пятьдесят
Всего лишь жизни первая глава.

Я многое сказал бы в этот час,
Но от волнения позабыл слова.

²⁶³ Все кругом, все кругом
Заросло сорняками слов.

И шумна и шумна
восклицаний пустых игра.

Автор книги не рад,
Он почти уже стал багров,

торый изучал творчество Лу Ю, известного поэта времен Сунской династии (XII в.), оживает его образ:

В поэтическом строю
В Ленинград пришел Лу Ю.

Да, пришел поэт Лу Ю
В ЛГУ к Евгению.

"Изучи строку мою,
Жизнь мою, судьбу мою,

Вникни в то, о чем пою,
Ничего не утаю".

Так доверился Лу Ю
И не зря Евгению.

Основные характеристики жанра «люйши» включают ритмическую регулярность. Хотя русский язык не обладает системой тонов, Черкасскому удавалось сохранять сочетание симметрии и параллелизма, что делало их особенно близкими к стилю «люйши». Кроме того, у Черкаского рифмуются все строки (в «люйши» достаточно было бы рифмовать только четные), и длина строк относительно одинакова.

В послании Серебрякову образ классического китайского поэта предстает как метафора культурного моста между прошлым и настоящим, меж-

И не ведает он,
Что желаю ему добра.

ду Китаем и Россией. Он оказывается живым участником современного академического процесса: приходит в Ленинградский государственный университет, чтобы встретиться со своим исследователем и переводчиком. Лу Ю, живший в XII веке, обращается к современному ученому через века, создавая ощущение непрерывности культурного взаимодействия. Финал о доверии («Так доверился Лу Ю и не зря Евгению»), несмотря на свою шутовскую, знаменателен. Ученый и переводчик Серебряков удостоился внимания поэта-классика благодаря большому труду и преданности делу.

А вот стихи о Геннадии Ярославцеве как переводчике «Цзинь Пин Мэй» – одном из самых значительных и в то же время скандальных романов китайской литературы, выделяющимся сложной социальной архитектурой и подробными эротическими описаниями²⁶⁴:

...Г. Ярославцев тут и там
Расставил девок по местам;

Наложниц юных Симэнь Цина
Унял решительный мужчина.

Не дрогнул он, дойдя до ложа,
Нашел размер и рифму тоже,

И в ярославскую строку
Он втиснул барышню в соку,

²⁶⁴ Там же. С. 46.

А прелести небесной феи
Облек он в ямбы и хорей...

Перевод китайского романа потребовал глубокого понимания культурных особенностей Китая времен Минской династии. Ярославцев перевел сотни стихотворений из этого романа, и юмористическое, с тонкой эротичностью посвящение было написано Черкасским после выхода книги. Ее главный герой, Симэнь Цин, завел множество любовных романов, каждый из которых имел свою историю и характер. Строка «унял решительный мужчина» намекает на то, как переводчик, блестяще преодолевая культурные и языковые барьеры, справился с передачей этих сложных взаимоотношений.

К восьмидесятилетию своего учителя Ду Исиня, под руководством которого Черкасский овладевал литературным языком *вэньян* («слабое звено подготовки китаистов», по замечанию Черкасского), его ученик «сочинил строфы, добиваясь максимальной их приближенности по форме и композиции к стихам на *вэньяне*»²⁶⁵:

I
Как писал Тао Цянь:
"Сединою покрылись виски".

Но Учителю Ду
Не до тихой хандры и тоски.

²⁶⁵ Там же. С. 50.

Два по сорок ему.
И шумят юбилейные речи.

Долголетия желают
Благодарные ученики.

II
В темных дебрях вэньяня,
Спотыкаясь, один бреду.

В темных дебрях вэньяня
Я один совсем пропаду.

Но приходит спасенье,
И слова обретают смысл,

Прояснитель смысла –
Наш почтенный учитель Ду.

Образ Учителя как проводника, который выводит ученика из «дебрей» непонимания, соответствует роли учителя в китайской традиции, согласно которой он не только передает знание, но и является духовным наставником. Характерной особенностью стихотворений, созданных в традиции *вэньяня*, является внимание к классическим аллюзиям. В начале Черкасский цитирует Тао Цяня, однако, в отличие от классика, который часто писал о старости и уединении, учитель Ду Исинь изображен как активный и вдохновляющий наставник. Форма и композиция стихотворения также отражают влияние китайской поэзии. Черкасский использует корот-

кие строки, прибегает к параллелизмам, например, повторяя ключевой образ «В темных дебрях *вэньяня*». Этот ритмический и смысловой повтор характерен для китайской поэзии. Стихотворение является не только данью благодарности учителю, но и выражением глубокой любви к китайской культуре.

В честь профессора Татьяны Григорьевны Петровой, автора философского труда «Дао и логос (встреча культур)», построенного на сопоставлении мировоззрения древних китайцев и древних греков, Черкасский сочинил следующие шестистишия:

И снится чудный сон Татьяне,
Как будто женщина в нирване
Проснулась, в ужасе глядит:
Нет никакой тебе нирваны,
Зато прохладно плещут ванны
Пеннорожденных Афродит.

И снится чудный сон Татьяне,
Как будто дева в состоянии
Постичь дзюн-гяку тайный код.
Но тут опять звонит будильник,
Вступает в дело холодильник,
И лижет хвост соседский кот.

И снится чудный сон Татьяне,
Даосы снятся, христиане,
И хокку в метр величиной;
И спящей кажется Татьяне,

Что, как ни тяжек путь познания,

Ей был бы горек путь иной²⁶⁶.

Присутствие даосов и нирваны в сне Татьяны указывает на ее тяготение к китайской мудрости (даосизму и буддизму). Образ внезапно проснувшейся женщины в нирване иллюстрирует духовные терзания и стремление к высшему пониманию, что характерно для восточных религиозно-философских систем.

Экзотический звучащий код «дзюн-гяку» (принцип движения туда-обратно, лежащий в основе традиционных представлений китайцев и японцев о типе всеобщего развития) символизирует жизненную тайну, которая должна быть разгадана и осознана. В то же время «пеннорожденные Афродиты» отсылают к древнегреческой мифологии. Этот образ противопоставляется нирване – состоянию духовного освобождения и просветления в буддизме, что подчеркивает контраст между греческой акцентуацией на земных наслаждениях и восточной философской традицией, уходящей от мирских забот. «Тяжесть пути познания» отсылает к таким греческим философам, как Сократ и Аристотель, которые шли к познанию человеческой природы через рациональное мышление и диалог. Это перекликается с рассуждениями автора «Дао и логоса» о различиях в путях познания, которые демонстрируют Древняя Греция и Древний Китай. Излишне добавлять, что все это облечено в форму пародии на сон Татьяны из «Евгения Онегина», что придает тексту шуточное, почти комическое

²⁶⁶ Там же. С. 56.

звучание, хотя речь в нем идет о серьезных занятиях героини и существенных интеллектуальных проблемах.

В XI веке Чжоу Дуньи написал эссе «О любви к лотосу», ставшее знаменитым и любимым. Не будем преувеличением утверждать, что и сейчас почти каждый китаец помнит его наизусть.

«Хризантема среди цветов – то отшельник, мир презревший. А пион среди цветов – то богач, вельможа знатный. Лотос – он среди цветов – рыцарь чести, благородный человек». Далее автор объясняет, почему он любит лотос: *«А я так люблю один только лотос – за то, что из грязи выходит, но ею отнюдь не замаран, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает. Сквозной внутри, снаружи прям... Не расползается и не ветвится. И запах от него чем далее, тем чище...»* (пер. В.М. Алексеева).

Эти образы можно различить в стихотворении Черкасского, написанном в жанре «люйши» и посвященном старому поэту Анатолию Алексеевичу Кудрейко (тому самому, которого задел Маяковский во вступлении к поэме «Во весь голос»):

За красоту и запах

Многие любят розу.

Многие – хризантему,

За то, что стойка к морозам.

Многие любят лотос

За то, что в воде белея,

Рос по соседству с тиной,

И не замаран ею²⁶⁷.

Здесь, как и у Чжоу Дуньи, названы три цветка, каждый из которых символизирует определенную добродетель. Есть и различия: древнее эссе несколько иначе говорит о твердости духа (хризантема – «отшельник, мир презревший»), а в современном стихотворении она «стойка к морозам». Но примечательно, что образцом высшей добродетели в обоих случаях является лотос. И так не только у Чжоу Дуньи и его современного интерпретатора Черкасского. Глубоко укоренившиеся в китайской культуре представления о лотосе как символе чистоты и целомудрия оказали влияние на мировую литературу, включая русскую.

Таким образом, влияние китайской литературы на творчество Л.Е. Черкасского проявляется не только в использовании традиционных форм, таких, как «цзацзюй», «люйши» и стихов на *вэньяне*, но и в создании ряда произведений, насыщенных китайской образностью и отсылками к творчеству выдающихся писателей-классиков: Ван Шифу, Тао Цянь, Лу Ю, Чжоу Дуньи и других. Черкасский не ограничивался одним лишь заимствованием форм, но творчески переосмысливал их.

²⁶⁷ Там же. С. 188.

4.4 Мотивы китайского искусства и идеи китайской философии в лирике Глеба Арсеньева (Ю.А. Сорокина)

Лингвист и переводчик Юрий Александрович Сорокин (1936–2009) в молодости был близок к группе СМОГ²⁶⁸; писать стихи начал еще во времена Оттепели, но возможность печататься как оригинальный поэт (под псевдонимом Глеб Арсеньев) получил только в постсоветское время. Принимал участие в фестивалях верлибра; его стихи публиковали, в частности, «Дружба народов» (1993, № 8), «Воздух» (2009). Малотиражные поэтические сборники Глеба Арсеньева, представляющие библиографическую редкость, выходили в 1996 (Стихи. Москва, издательство «Глас»), 2003 (Стихи и маргиналии. Барнаул, Москва, Изд-во Алтайск. ун-та) и 2008 гг. (Стихи и маргиналии II (от случая к случаю). Москва, Советский писатель).

В статье, посвященной памяти Сорокина, Н.В. Дмитриук высоко оценивает своеобразие его стихов, отмечая: «Это необычная поэзия, стихи сотканы, порой, из штрихов и черточек, из одного взгляда, из ощущений и предчувствий, иногда коротенькие, из одной строфы, иногда с необычной архитектурой внутреннего ритма — но всегда с некой загадкой из другого, необычного, нам незнакомого и такого притягательного мира»²⁶⁹.

²⁶⁸ «Был членом группы», как указано на обложке книги: *Глеб Арсеньев. Стихи.* М.: Глас, 1996.

²⁶⁹ *Дмитриук Н.В.* «И это все о нем» // Вопросы психолингвистики. №2(48). 2021. С. 11.

По собственным воспоминаниям²⁷⁰, к стихам Сорокин обратился еще в школе, после неудачной попытки написать рассказ. На его поэтическое становление в школьные годы повлияли Валерий Брюсов и его переводы, в том числе французских поэтов Рене Гиля и Эмиля Верхарна, а также Александр Блок, Сергей Есенин, ранний Владимир Маяковский, Иван Бунин, а позже — Борис Пастернак, Марина Цветаева и Осип Мандельштам, чье творчество в юности было ему доступно лишь в небольшом объеме. Глубокое влияние оказало знакомство с китайской литературой во время годичной стажировки в Пекинском университете²⁷¹: «Китайская поэзия (проза в меньшей степени) незаметно приучала к предельному лаконизму и к энергетике образов, обманывающих своей простотой, укрывающей тайны мира и вещей. “Романсы” (“цы”) Ли Цинчжао и Лю Юна поневоле заставляли умерять себя и взвешивать и перевешивать слова. И еще один штрих: приходило состояние отрешенности (“пустотности”), когда оставался один на один с иероглифической вязью, оставленной давно умершими людьми»²⁷².

²⁷⁰ *Арсеньев Г.* Стихи и маргиналии II (от случая к случаю) ... С. 184.

²⁷¹ «Ю.А. Сорокин родился 7 мая 1936 года в Москве. Коренной москвич, в 1954 году окончил московскую школу № 510 и поступил в 1955-м году в Московский университет (Институт восточных языков), который окончил в 1961 году по специальности «китайский язык и литература Китая». В 1959-1960 гг. учился в Пекинском университете. После окончания Московского университета с 1961 по 1964 г. учился в Институте народов Азии; с 1964-го по 1966-й год работал референтом в отделе международного книгообмена Библиотеки им. В.И. Ленина. С 1967 года по 1970-й работал редактором в Комитете по радиовещанию и телевидению». См.: Слово о Юрии Александровиче Сорокине. [Электронный ресурс]. URL: <https://puzylev-a-v.ru> (дата обращения 19.12.2025).

²⁷² *Арсеньев Г.* Стихи и маргиналии II (от случая к случаю) ... С. 185.

Как свидетельствует сам Сорокин²⁷³, переводить с китайского он «пытался еще в Пекине». В то время его «однокомнатник», китаист «редких способностей» Саша Моисеев, «иронически» на него «поглядывал, но все-таки поощрял». По возвращении в Москву «эти попытки стали почти регулярными», однако, по его признанию, «переводческие опусы успеха не имели». Реакция ведущих представителей советской китаистики сводилась к следующему: «Мэтры-китаисты (Эйдлин и Черкасский) в лучшем случае морщились: чужак, не из клана, несговорчив, и свое суждение смеет не скрывать. А оно, сознаюсь, — деликатностью не отличалось: переводы лица своего не имеют, заурядны, напоминая ВСЕХ и ВСЯ. Этого мне не простили, и пришлось работать в ящик». Он «поднакопил толику добра» именно тогда, когда его «окончательно “ушли” из китаистики»: «переводы из старокитайской поэзии (Ван Вэй и стихотворцы эпохи Мин) и новокитайской поэзии и прозы (Лю Баньнун, Ин Сюжэнь, Пань Мохуа, Сюй Дишань)». Отдельно он упоминает перевод стихов Ай Цина: «Перевел (по заказу — очень ему удивился — стихи Ай Цина), курировал меня Владимир Бурич, отменный верлибрист и редактор». Кроме того, была переведена «проза Ван Мэна (повесть “Мотылек”». Сорокин занимался и переводами французской и англоязычной литературы, которые, по его словам, выполнялись «для души» и впоследствии частично увидели свет: «стихи Андре Бретона, Эзры Паунда, Поля Элюара и Жака Превера, проза

²⁷³ Там же.

и стихи Дилана Томаса». При этом он заключает: «Объем напечатанного скромнен, но на большее не претендовал и не претендую».

Проза Сорокина, «маргиналии», представляет собой миниатюры, близкие к дневниковым записям: заметки о людях, книгах и житейских ситуациях — эту форму автор соотносил с китайским жанром «суй би» («вслед за кистью»), но при этом признавал и значимость русской традиции, прежде всего творчества Розанова²⁷⁴.

Мотивы, связанные с китайской классической поэзией и философией, присутствуют есть уже в известных нам стихах Сорокина 1970-х гг., например, в «Молитве Ван Вэя»:

Да не изгладятся ни Путь ни Пустота
и странствует душа к Пределу
и травяная тайна одиночества густа
и облачная пена поредела
здесь ветер губ прошел
светлеет мхов лазурный шелк
и музыка нетленна.

24 марта 1978 г.

Вань Вэй (701–761) — поэт и художник, чье творчество тесно связано с буддийской философией. Стихотворение строится как медитация на тему поэзии Ван Вэя. Философские концепции «Путь» (дао) и «Пустота» (кун) задают движение от странствия («странствует душа к Пределу») к покою. Все образы — «травяная тайна одиночества», «облачная пена»,

²⁷⁴ Там же. С.186.

«ветер губ», «мхов лазурный шелк» — складываются в мир, который предстает сам по себе, и внимание сосредоточено лишь на едва уловимых переменах в природе. Такой взгляд на мир — без свидетеля, без нарратива — напрямую перекликается с поэзией Ван Вэя, чьи стихи часто рисуют голые горы, тихие ручьи и облака, плывущие в безлюдном пространстве. В финале стихотворения внешний мир и внутреннее ощущение сливаются: образ «ветер губ» (природное как дыхание) ведет к утверждению «музыка нетленна». Здесь «музыка» становится символом, объединяющим космический закон (дао) и вечную гармонию.

В статье «Поэзия Ван Вэя (701–761) и чань-буддизм» (1984) Сорокин подробно анализирует эстетику даосско-буддийского созерцания в творчестве китайского поэта. Он отмечает, что интерпретация фрагмента катехизиса Ван Вэя вместе с рассмотрением понятийных архетипических полей в «Тайнах китайской живописи» как поэтически изоморфных согласуется с положениями «эстетики тождества», сформулированными Ю.М. Лотманом²⁷⁵. Согласно Лотману, «графически или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее ощутимая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст»²⁷⁶. Анализируя даосско-буддийские традиции, Сорокин перечисляет два правила, которые,

²⁷⁵ Сорокин Ю.А. Поэзия Ван Вэя (701–761) и чань-буддизм // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984. С. 110.

²⁷⁶ Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 20.

согласно его изложению, являются основными в сфере «эстетики тождества (каноничности)»: «1) правило жанров (“горы–воды”, “цветы–птицы”, “люди”), характеризующее “образный строй”, “сферу идеального мира” того или иного пейзажиста; 2) правило внутреннего и внешнего поведения (правило формирования образа-интенции)»²⁷⁷.

Вслед за стихотворением «Молитва Ван Вэя», 28 августа того же года Сорокин создал стихотворение «В жанре ЦВЕТЫ и ПТИЦЫ»:

Ветра метла
мокрый фартук земли
сухость стерильно мертва
мусор дождей замели

пота отбелен холст
грянул покой
портулака взмахлест
разноцветной патокой

певчим теплом дрожа
Фартук клюют два дрозда.

Жанр «цветы и птицы» (хуа няо) представляет собой традиционный китайский художественный жанр, в котором изображаются цветы, птицы, животные, насекомые и рыбы. Этот жанр объединяет поэзию, каллиграфию, живопись и печать, выражая эстетические идеалы и духовные стремления. Художественное воплощение достигается преимущественно двумя подхо-

²⁷⁷ Сорокин Ю.А. Поэзия Ван Вэя (701—761) и чань-буддизм ... С. 111.

дами: «гунби» (тонкой, детализированной живописью) и «сеи» (свободной, лаконичной манерой, передающей сущность изображаемого), что позволяет наделять природные образы символическим значением и личной эмоциональной интонацией²⁷⁸. Примечательно, что эта традиция продолжает находить отклик в современной русской лирике. Так, как отмечает Е.И. Зейферт, поэт Наталия Азарова осознанно обращается к жанру «цветы и птицы», называя так одну из своих книг и поясняя: «это жанр китайской живописи, но понятый уже по-другому: в каждом стихе так или иначе присутствуют и цветы и птицы»²⁷⁹.

Стихотворение Сорокина обладает ярко выраженной картинностью. На заднем фоне — «мокрый фартук земли», который ветра «замели», убрав остатки дождя; посреди — портулак, залитый «разноцветной патокой»; впереди — два дрозда, клюющих этот самый «фартук». Цветовое решение стихотворения — бледный, «отбеленный» фон и яркое пятно портулака — не только создает контраст, но и усиливает ощущение пустоты, характерной для эстетики традиционной китайской живописи. Здесь светлый фон выполняет функцию, сходную с «ненарисованным» пространством: он становится активным элементом образа, на котором особенно отчетливо выступает малая, но насыщенная деталь. Поэт смотрит не на всю природу це-

²⁷⁸ 花鸟画. 《中国大百科全书》第三版网络版. (Жанр «цветы и птицы». Электронная версия китайской большой энциклопедии. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=42001&Type=bkzyb&SubID=169824#section3> (дата обращения 19.12.2025)

²⁷⁹ Зейферт Е.И. Моделирование художественного пространства в новейшей русской лирике под влиянием китайской культуры // Литературные миры Востока и Запада. М.: Мозартика, 2021. С. 56.

ликом, а на ее небольшой, будто выхваченный взглядом клочок — землю, похожую на фартук, две птицы, один цветок. Именно так в традиционной китайской живописи часто изображали цветы и птиц: не развернутый пейзаж, а малую деталь, в которой как будто заключается вся жизнь природы.

Стихотворение, созданное в октябре 1981 г., непосредственно выносит в заглавие основную концепцию — «Инь и Ян»:

Душе накладно быть святой
она завидует корыстным
их судьбе
пронзительнее свиста
и князя Мышкина обходит стороной
в элизиуме встреч ей не перечь
она преодолевает зло
в тебе закрученное намертво узлом.

Инь и Ян — это философская концепция, возникшая в древнем Китае, которая описывает две силы, противоположные по своей природе, но в то же время взаимодополняющие, взаимообусловленные и находящиеся в вечном, динамическом равновесии. В стихотворении показано внутреннее противоречие души. Для нее быть святой — «накладно», и она завидует «корыстным», чья судьба «пронзительнее свиста». Это конфликт между духовным идеалом и человеческой природой. Душа не выбирает путь святости (Мышкин) и не принимает путь эгоизма. Вместо этого она борется со злом внутри самого человека — тем, что крепко «закручено узлом». Название «Инь и Ян» здесь означает не гармонию, а борьбу противоположностей

в душе. Дело не в достижении внешней святости, а в преодолении того, что завязано намертво внутри. Заметим, что здесь (как и, например, в шуточных стихах Черкасского) происходит объединение образов, принадлежащих разным культурам: китайской символики, античного Элизиума и русского романа XIX в. (князь Мышкин из «Идиота» Достоевского).

Философская концепция Инь и Ян также находит отражение в позднейшем стихотворении «Речь»:

Это темное и светлое
Инь и Ян
мягкость и твердость
жгут стремнины и брызги на порогах
пыль медленно летящая из-под посоха
голубиный глаз в прожилках любопытства
перекличка хвои и камней
молчанья и пустоты
журавль и горизонт пьющие из млечного пути
пальцы дождя разрывающие землю в поисках тушечницы и кисти чтобы рассказать о прозрачности нырка в землю
запотевшую от дыханья червей и корней
горло колокола вокруг которого кружится мошкара
свеча тропинки оплывающей на подъеме в гору
качели Будды и песочные часы круга.

Устройство мира (а также, судя по названию, человеческой речи, поэтического произведения) раскрывается через систему сопряженных образов. Уже в первых строках — «Это темное и светлое / Инь и Ян / мягкость и твердость» — устанавливается структурный принцип: мир организован

через пары противоположностей, которые, оставаясь в напряжении, составляют единое целое. Эта динамика проявляется в строке «жгут стремнины и брызги на порогах», где противоположные силы обретают активную, почти разрушительную энергию. Далее образы, такие как «перекличка хвои и камней / молчанья и пустоты», показывают, что даже немое и пустое участвует в формировании мира. Особенно показательным, что дождь наделяется пальцами и ищет «тушечницы и кисть, чтобы рассказать о прозрачности», — здесь речь выступает как стремление природы выразить невидимое. В то же время ее уязвимость подчеркивается образами «горла колокола вокруг которого кружится мошкара» и «свечи тропинки оплывающей на подъеме в гору». Завершается стихотворение строкой «качели Будды и песочные часы круга», где цикличность движения (качели) и времени (часы круга) возвращает читателя к начальному принципу взаимопревращения противоположностей, характерному для концепции Инь и Ян.

Эта эстетическая и философская ориентация на китайскую поэзию, сформировавшаяся в оригинальном творчестве Сорокина еще в молодости, в годы активной переводческой деятельности и полемики с традициями отечественного художественного перевода китайской поэзии, сохраняется в оригинальном творчестве поэта и в поздние годы его жизни. Так, в 1996 г. он написал цикл из четырех стихотворений под общим заголовком «Китайские реминисценции». В вышедшем в том же году сборнике были опубли-

кованы первые три стихотворения цикла — «Риск», «Смерть» и «Даосские вариации». Четвертое стихотворение, «Риск», первая строка которого начинается словами «И перед смертью...», также созданное в 1996 г., было включено в авторский сборник лишь позднее — в издании 2008 г.:

Это столетний старик
взбирающийся на дерево по сухим веткам
слепой всадник
мчащийся на слепом скакуне по самому краю бездны
острота копья
расщепляющего надвое зернышко риса
которое варят на лезвии меча.

Содержание стихотворения восходит к сборнику рассказов «Шишо Синьбой», созданному в эпоху Южных династий (420–589). Согласно преданию, трое деятелей эпохи Восточной Цзинь (317–420) — Инь Чжункань, Хуань Сюань и Гу Кайчжи — устроили состязание в рассказах: победителем считался тот, кто опишет наиболее опасную ситуацию. Хуань Сюань первым произнес то, что в стихотворении составляет последние три строки, Инь Чжункань — то, что составляет первые две, а Гу Кайчжи, когда настала его очередь, спокойно добавил то, что вошло в стихотворение как средние две строки, и выиграл состязание.

«Смерть»:

Это выжженная пожаром равнина
на которой затихли последние судороги огня
бледнеющий траурный цвет знамен
нырнувшая вглубь рыба

выпущенная на волю птица.

Стихотворение состоит из четырех образных фрагментов: выжженная равнина и умолкший огонь передают предельную истощенность; бледнеющий траурный цвет знамен — постепенное угасание скорби; нырнувшая рыба и выпущенная на волю птица — два завершенных момента исчезновения. Вся композиция выдержана в сдержанной, объективной интонации.

«Даосские вариации»:

Хотел уйти к горам и лесам
душа и годы просят их
но туже и туже затягивают мои глаза
бельма асфальтовых весен
хотел чтобы левая рука превратилась в кочета
и он бы выпевал пульс времени
а правая в самострел
и он бы острогранно нанизывал красную дичь
хотел чтобы ноги стали колесами
а душа взвилась аргамаком
и тогда я метью скоком и стланью
рванулся бы к сладкой льдинке горизонта
я хотел бы вылить чистую воду в наичистейшую
быть круглее круга и квадратнее квадрата
но хондрозная душа уронила чашку
камбалой расплющилась в песке.

Даосское здесь проявляется в следующем: начальная строка «Хотел уйти к горам и лесам» выражает типичное для даосской традиции стрем-

ление к уходу от мира и возвращению в природу. Далее — трансформация тела и слияние с природой: в даосской мысли существует концепция «единства формы и духа» (син шэнь цзюй хуа), которая находила воплощение в образах превращения человека в иные живые существа (например, превращение Чжуан Цзы в бабочку). В стихотворении душа «взвилась аргамаком» и устремилась к горизонту, что откликается на даосский идеал «свободного скитания» (сяо яо). И выражение «быть круглее круга и квадратнее квадрата» восходит к даосскому подходу описания совершенства, выходящего за пределы формы.

Последнее стихотворение цикла «Китайские реминисценции»:

И перед смертью
играй и пой
ягнят взгляда
в ресницах паси
приправляя стихи Су Дунпо
фосфорической чеканкой Чжу Си
пусть и специи эти не впрок
и резной черномлечный лак
и от нежности не продрог
отцветающих пальцев мак
распростертый к гибкой воде
писку спичек
укусам огня
замше губ
синей слюде
семисферных оград.

Это попытка передать ощущения перед самой смертью через яркие и неоднородные образы. Поэт смешивает культурные символы (поэт Су Дунпо, философ Чжу Си) с мельчайшими телесными впечатлениями (как трещит спичка, как чувствуются губы). Все это вместе создает ощущение хаотичного, но яркого всплеска сознания на пороге исчезновения. Упоминание Су Дунпо здесь — образ живой, чувственной поэзии (вино, луна, радость жизни), а Чжу Си — образ рационального учения. Поэт называет их оба просто «специями», и «эти специи бесполезны». Похоже, он хочет сказать, что перед смертью не важно ни высокое искусство, ни строгая философия — все теряет значение.

Китайские образы как культурные символы также присутствуют в следующих двух стихотворениях Сорокина, созданных в 1996 г. Первое:

Таблицей случайных цифр
истина о дхамме поэзии
истина в неизлечимой старости отгадок
их охраняют Энсоф или Дао
ими строят душу
ожаживая зяблый рост откровения
духовное тело
евангелие пристрастия и любви
к неизвестному шопоту
рахитичной и тщедушной любви
верящей в пользу витаминных облаток лекаря космоса
и горячих соучастливых песков.

Истина о «дхамме поэзии» представлена в форме таблицы случайных

цифр, что указывает на ее нерегулярный, несистематизируемый характер. Эта истина пребывает в «неизлечимой старости отгадок». Их охраняют «Энсоф» каббалы или «Дао» восточной философии. Ими строят душу, бережно вращивая «зяблый рост откровения». «Дао» — центральное понятие даосского канона. Сорокин так выразил свое понимание в маргиналии: «Вспоминания “Даодэцзин”, скажу все же по-другому: “Проникший в суть благодати улыбнется новорожденному”»²⁸⁰. «Дао» в стихотворении выступает не как развернутая философская отсылка, а как один из охраняющих символов.

Второе:

Живу Фомой неверующим
хотя небеса еще не свернулись в свиток
и не выжимает землю давящая жара
еще живу но томно душе шептунье

я выхожу из дома к миру
помня теплую неслышицу слов
о дальних проводах и долгих слезах
о судьбе ищущей свое потерянное сердце
о тысячелетней пневме
все еще порхающей на губах Мэнцзы.

Стихотворение начинается с христианского образа «Фомы неверующего» и завершается образом китайского мыслителя Мэнцзы: «о тысячелетней пневме, / все еще порхающей на губах Мэнцзы». Здесь

²⁸⁰ Арсеньев Г. Стихи и маргиналии II (от случая к случаю) ... С. 138.

Мэнцзы не выступает как представитель конфуцианского учения: в тексте отсутствуют отсылки к его идеям о добродетели, человеческой природе. Вместо этого он фигурирует как носитель тихого, но не прервавшегося слова. «Пневма» — термин античной философии, обозначающий дыхание, дух или жизненное начало, — сознательно сочетается с именем китайского мыслителя. Это сочетание не преследует цели философского синтеза; оно подчеркивает, что сквозь тысячелетия — как на Востоке, так и на Западе — сохраняется едва уловимое, хрупкое, но все еще живое слово.

Отсылки к философским традициям выступают в поэзии Глеба Арсеньева (Ю. Сорокина) как поэтические образы, вплетенные в особый колорит его текстов.

Выводы

Трансформация китайских поэтических образов в оригинальной поэзии А.И. Гитовича, Л.Е. Черкасского и Ю.А. Сорокина (Глеба Арсеньева) приводит к художественному синтезу и порождает в русской поэзии новые, органичные формы самовыражения.

В творчестве Александра Гитовича присутствие китайского начала развивается от введения Востока как темы или мотива к творческому освоению традиционного поэтического жанра «люйши». Стихи Гитовича, написанные в форме «люйши», отличаются предельным лаконизмом и концентрацией смысла.

Леонид Черкасский обращается к традиционным жанрам — «люй-ши» и «цзацзюй» — в стихах, обращенных к коллегам, зачастую шуточных, что свидетельствует о его живом включении в китайскую культурную среду. Китайские жанры, образы, прецедентные тексты, контрастно взаимодействуя с русскими (советскими) реалиями XX века, создают замечательный комический эффект.

Юрий Сорокин (Глеб Арсеньев) черпает вдохновение в философских идеях китайской традиции — «дао», «пустоте», «инь и ян», органично включая их в собственную поэтическую систему.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Репрезентация китайской литературы в русском литературном пространстве представляет собой сложный и многоплановый процесс, в котором языковое опосредование выступает не только как форма передачи текста, но и как глубокий акт культурной интерпретации и художественного переосмысления. Особенность этого процесса заключается прежде всего в том, что китайская литература – с ее символической образностью, особенностями языка и специфической поэтикой художественных форм – сопрягается с русской литературной традицией, вступая с ней в глубокий диалог, в ходе которого происходит взаимное обогащение.

Одной из ключевых особенностей репрезентации китайской литературы в России является трансформация образов в соответствии с эстетическими и символическими кодами русской поэзии. Переводчики обычно избегают безнадежных попыток буквально воспроизвести оригинал, а художественно адаптируют образы так, чтобы они вызывали у русскоязычного читателя адекватный эмоциональный и ассоциативный отклик.

Так, в стихотворении Вэнь Идо «Не сетуй на меня» есть образ ряски, в китайской традиции символизирующий мимолетность человеческих встреч и чувство одиночества, но имеющий этого значения в русской культуре. Переводивший эти стихи Г. Ярославцев предложил метафору жиз-

ненного пути: «Пути людей – простых и с именами – / Сойдутся, разойдутся без огласки». Подобным образом поступает переводивший Лао Шэ А. Тишков, заменивший образ дикой яблони, символизировавшей умершую девочку, на образ лилии, обладающий в европейской традиции тем же символическим значением, что и дикая яблоня в китайской (чистота, невинность). Такие замены отражают глубокое понимание символического кода принимающей культуры.

Еще более показательны случаи трансформации мифологических образов. Замена «динозавра» на «дракона» в стихотворении Ай Цина «Разговор с углем», которую произвели в своих переводах и А. Гитович, и Ю. Сорокин, — не столько лингвистическая, сколько символическая реконструкция, продиктованная глубокими культурными различиями. В русской традиции дракон – художественное воплощение зла и разрушения (Змей Горыныч), что противоречит почти всегда позитивному образу китайского дракона – самому значительному существу в национальной мифологии. Такой выбор обусловлен не только стремлением к поэтичности, но и функциональной близостью образов: и динозавр, и дракон ассоциируются с древностью, колоссальной мощью и таинственной, почти космической судьбой. Однако именно дракон как мифологическое существо лучше вписывается в лирический и символический стиль русского текста, активируя в сознании читателя архетипические образы судьбы, высшей силы и трагического противостояния. В интерпретации В.Сорокина появле-

ние «карающего меча Неба» в рассказе «Починка неба», который отсутствует у Лу Синя, является компенсаторным приемом, позволяющим передать концепт «небесной кары» китайского источника через знакомую читателю библейскую образность.

На процесс репрезентации, как известно, существенное влияние оказывают языковые особенности. Так, отсутствие грамматического числа в китайском языке иногда предоставляет интерпретаторам свободу выбора. Переводя «Весну» Ай Цина, Л. Черкасский выбрал единственное число: «Персик расцвел в Лунхуа», — тем самым через синекдоху усилив экспрессию образа весеннего воскресения, в то время как Ю. Сорокин, используя множественное число («Расцвели персиковые цветы»), создал панораму пробуждения всей природы, что более полно отражает коллективный характер жертвы и возрождения. Эллипсис, характерный для китайской поэзии, — опущение подлежащего или других элементов предложения, которые легко восстанавливаются из контекста, также требует адаптации. Оттого Василий Сухоруков при переводе элегии «Может быть» Вэнь Идо, чтобы сохранить необходимую лаконичность и избежать излишних уточнений, опустил активный элемент — образ человека, держащего зонтик над могилой ребенка.

Воссоздание образного строя в межкультурной трансформации нередко сопровождается ослаблением или искажением художественной достоверности, особенно когда речь идет о сатирических приемах и стилистиче-

ски маркированных деталях. Так, в рассказе Лу Синя «Почтенный учитель Гао» служебное письмо, написанное в официально-архаичной манере, несет на себе отпечаток эпохи, социальной слоя и одновременно служит инструментом иронии. Однако в переводе А. Рогачева формальный стиль был заменен на нейтральную современную формулу вежливости, что устранило сатирический эффект от повседневного столкновения наступающего прогресса с отсталым консерватизмом.

Аналогичное явление наблюдается и с драматургическими произведениями. Это проявилось, например, при переводе Г. Хатунцевским и А. Тишковым драмы «Фан Чжэнь-чжу» Лао Шэ, когда использование привычных русскоязычной аудитории фразеологизмов объективно ослабило характерные черты персонажей – высокомерия одного, покорности другого, грубоватого юмора третьего. В результате адаптация, направленная на упрощение восприятия, сопровождается снижением индивидуальности образов и ограничением их художественной выразительности.

Особенности художественного стиля, основанные на синтезе классического и разговорного языков, создают значительные трудности для иноязычной интерпретации. Такой стилистический дуализм часто теряется, поскольку прием, органичный в оригинале, не находит адекватного отражения в другой культурно-лингвистической среде. Особенно заметно это проявляется в произведениях, где повествование на разговорном «байхуа» контрастирует с архаичными вставками – песнями или монологами в духе

древнекитайской литературы. Подобный прием, направленный на актуализацию мифологического прошлого, в языке интерпретации нивелируется.

Дополнительная потеря происходит при воспроизведении народных театральных форм, таких как «шулайбао» или «гушу», включенных в драматические произведения. Поэтическая структура, ритм, рифма и интонационная выразительность, характерные для устной традиции, в интерпретации сводятся к нейтральным репликам, лишенным жанровой специфики. Таким образом, несмотря на точность в передаче сюжетного содержания, стиль и жанр как художественные категории в значительной мере остаются невосстановленными, что показывает ограниченность межъязыковой трансляции в отношении стилистико-жанровой многомерности.

Несмотря на неизбежную потерю жанрово-стилевых и образных особенностей при переходе текста в иную языковую и культурную среду, процесс интерпретации открывает и противоположную тенденцию — не просто воспроизведение чужого опыта, но его творческое присвоение и включение в новую литературную традицию. Особенно ярко это проявляется в поэтической практике поэтов, которые, обращаясь к китайской литературе, выходят за пределы функции посредника и становятся активными соиздателями межкультурного диалога.

Стихотворное творчество Александра Гитовича демонстрирует глубокое усвоение классического китайского «люйши» — поэтической структуры, сложившейся еще в эпоху Тан, — которую он сознательно воспроиз-

водил в собственных произведениях. Многолетняя практика работы с китайской лирикой позволила Гитовичу использовать некоторые традиционные ее формы не как внешний шаблон, а как художественный код, наполняя его новым социально-историческим и эмоциональным содержанием.

Аналогичный путь прошел и Л.Е.Черкасский, чье творчество пронизано не только заимствованиями жанрово-стилистических форм «цзацзюй», «люйши» и стилизациями под «вэньянь», но и глубокой включенностью в философскую и образную систему китайской поэзии. Отсылки к Тао Цяню, Лу Ю, Чжоу Дуньи и другим классикам являются у него не только аллюзиями, но и основой для создания нового художественного пространства, в котором восточная многозначность и русская лирическая практика вступают в синтез.

Не менее глубоко обращается к китайской традиции и Юрий Сорокин (Глеб Арсеньев), черпая вдохновение в философских идеях — «дао», «пустоте», «инь и ян» — а также в жанре живописи «цветы и птицы» и органично включая их в собственную поэтическую систему.

Деятельность поэта, овладевающего богатством иноязычных литературных традиций, способствует формированию нового художественного сознания. Русская литература обогащается не только тематическими и стилистическими элементами, но и семантически расширяется. В этом и заключается подлинное влияние — не в рождении живого диалога между мирами, где каждая культура находит в другой отклик и продолжение.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. ИСТОЧНИКИ

Оригинальные произведения

1. *Арсеньев Глеб. (Сорокин Ю.А.) Стихи.* М., 1996. 128 с.
2. *Арсеньев Глеб. (Сорокин Ю.А.) Стихи и маргиналии II (от случая к случаю).* М., 2008. 188 с.
3. *Браун Н., Гитович А., Прокофьев А.* Приказ о мобилизации. Л.: Локаф – Огиз – ГИХЛ, 1931. 80 с.
4. *Бурсов Б., Гитович А.* Мы видели Корею. Л.: Мол. гвардия, 1948. 152 с.
5. Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1984. 466 с.
6. *Гитович А., Лихарев Б., Прокофьев А., Чуркин А.* Разбег. Л.: ЛАПП Прибой, 1929. 100 с.
7. *Гитович А.И.* Артполк. Л.: ГИХЛ, 1934. 61 с.
8. *Гитович А.* Город в горах. Л.: Сов. писатель, 1939. 32 с.
9. *Гитович А.И.* Дорога света. Л.: Сов. писатель, 1968. 207 с.
10. *Гитович А.И.* Звезда над рекой. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 255 с.
11. *Гитович А.И.* Зимние послания друзьям. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. 163 с.

12. *Гитович А.И.* Избранное. Л.: Лениздат, 1978. 352 с.
13. *Гитович А.И.* Книга стихов. Л.: Художественная литература, 1938. 134 с.
14. *Гитович А.И.* Мы входим в Пишпек: Стихи. М.; Л.: ЛАПП - Огиз - ГИХЛ, 1931. 62 с.
15. *Гитович А.И.* От севера к югу. Л.: ЛенГИХЛ, 1933. 91 с.
16. *Гитович А.И.* Под звездами Азии. Л.: Сов. писатель, 1955. 184 с.
17. *Гитович А.И.* Стихи о Корее. Л.: Совет. писатель, 1950. 75 с.
18. *Гитович А.И.* Стихи. Л.: Сов. Писатель, 1937. 104 с.
19. *Гранин Д.А.* Всё было не совсем так. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 569 с.
20. *Дымова Л.Е., Черкасский Л.Е.* Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине. Иерусалим, 1996. 64 с.
21. *Жуковский В.А.* О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 181–196.
22. *Черкасский Л.Е.* Я рядом с корнем душу успокою: монологи востоковеда. Иерусалим, 2001. 236 с.
23. 艾青. 艾青诗选. 北京:人民文学出版社, 1979. 376 页. (Ай Цин. Избранные стихи. Пекин: Народная литература, 1979. 376 с.).
24. 郭沫若全集. 北京:人民文学出版社, 1992. (Го Можо. Полное собрание сочинений. Пекин: Народная литература, 1992.)

25. 老舍全集. 北京:人民文学出版社, 2013. (Лао Шэ. Полное собрание сочинений. Пекин: Народная литература, 2013.)
26. 鲁迅全集. 北京:人民文学出版社, 2005. (Лу Синь. Полное собрание сочинений. Пекин: Народ. Лит., 2005.)
27. 闻一多. 闻一多诗选. 青岛:青岛出版社, 2020. 246 页. (Вэнь Идо. Избранные стихи. Циндао: Изд-во Циндао, 2020. 246 с.)

Произведения китайских авторов в русских переводах

28. *Ай Цин*. Весть о рассвете: Стихи и поэмы / Пер. с кит. А. Гитовича. М.: Изд-во иностранной литературы, 1952. 76 с.
29. *Ай Цин*. Избранная лирика / Пер. с кит. и предисл. Ю.А. Сорокина. М.: Мол. гвардия, 1981. 62 с.
30. *Ай Цин*. К солнцу / Пер. с кит. Ник. Светлова. Шанхай: Эпоха, 1946. 23 с.
31. *Ай Цин*. Слово солнца: Избранные стихотворения / Пер. с кит. Сост. и предисл. Л. Черкасского. М.: Радуга, 1989. 224 с.
32. *Вэнь И-до*. Думы о хризантеме / Пер. с кит. Г. Ярославцева. М.: Наука, 1973. 183 с.
33. *Вэнь И-до*. Избранное / Пер. с кит. В. Ульянова и Г. Ярославцева. М.: Гослитиздат, 1960. 223 с.
34. *Го Можо*. Избранные сочинения: Стихи, рассказы, пьесы, статьи / Пер. с кит. М.: Гослитиздат, 1955. 468 с.

35. *Го Можо*. Рассказы / Пер с кит. Н. Пахомова. М.: Правда, 1953. 63 с.
36. *Го Можо*. Сочинения: Стихотворения. Драмы. Повести и рассказы / Пер. с кит. М.: Худож. лит., 1990. 623 с.
37. *Го Можо*. Цюй Юань: Ист. трагедия в 5-ти д. / Пер. с кит. И вступит. статья Н. Федоренко. М.: Изд-во иностр. лит., 1951. 120 с.
38. Дождливая аллея: китайская лирика 20–30-х годов / Пер. с кит. Л.Е. Черкаского. М.: Наука, 1969. 199 с.
39. Китай говорит: сб. стихов кит. поэтов / сост., пер. и предисл. Л.Е. Черкаского. М.: Читин. кн. изд-во, 1954. 72 с.
40. Китайская драма XX-XXI вв. / Пер. с кит. В.Н. Кривцова. М.: Гиперион, 2019. 541 с.
41. Китайская поэзия / Пер. Л.Е. Черкаского. М.: Наука, 1982. 240 с.
42. Китайская поэзия военных лет (1937–1949) / Пер. Л.Е. Черкаского. М.: Наука, 1980. 343 с.
43. *Ключников Ю.М.* Весть о рассвете: китайская поэзия конца XIX – начала XXI века: в вольных переводах и свободных переложениях. М.: Беловодье, 2022. 205 с.
44. *Ключников Ю.М.* Поднебесная хризантема: 30 веков китайской поэзии: вольные переводы, свободные переложения, стихи по мотивам. М.: Беловодье, 2018. 686 с.

45. Красный прибор. Поэзия «4 мая» / Пер. Л.Е. Черкасского. М.: Наука, 1964. 98 с.
46. Лао Шэ. Избранные произведения / Пер. с кит. М.: Худож. лит., 1991. 701 с.
47. Лао Шэ. Лунсюйгоу: Пьеса в 3-х д., 6-ти карт. / Пер. с кит. А. Тишкова. М.: Искусство, 1954. 92 с.
48. Лао Шэ. Рассказы. Пьесы. Статьи / Пер. с кит. М.: Гослитиздат, 1956. 335 с.
49. Лао Шэ. Сочинения / Пер. с кит. сост. и общая ред. Н. Федоренко. М.: Гослитиздат, 1957. 2 т.
50. Лао Шэ. Фан Чжэнь-чжу: Пьеса в 5 д., 6 карт. / Пер. с кит. А. Тишкова. М.: Искусство, 1958. 115 с.
51. Лао Шэ. Юмор / Перевод с кит., сост. и вступ. ст. Н.А. Спешнева. СПб.: РОПИИ Изд-ва СПбГУ, 1997. 193 с.
52. Ли Бо. Под луной в одиночестве пью: Китайская поэзия / Пер. Алены Алексеевой. [б. м.]: Издательские решения, 2023.
53. Лу Синь. Избранное / Пер. с кит. под ред. В. Рогова. М.: Гослитиздат, 1952. 204 с.
54. Лу Синь. Избранное / Пер. с кит. М.: Худож. лит., 1989. 512 с.
55. Лу Синь. Избранное / Сост. и общая ред. Н. Федоренко. М.: Гослитиздат, 1956. 478 с.
56. Лу Синь. Избранные произведения / Пер. с кит. М.: Худож. лит.,

1981. 422 с.

57. *Лу Синь*. Подлинная история А-Кью / Пер. с кит. и послесл.

Вл. Рогова. М.: Гослитиздат, 1960. 163 с.

58. *Лу Синь*. Подлинная история А-Кью / Пер. с кит. М.: Детгиз,

1955. 158 с.

59. *Лу Синь*. Правдивая история А-Кея / Пер. с кит. под ред.

Б.А. Васильева. Л.: Прибой, 1929. 188 с.

60. *Лу Синь*. Рассказы, статьи, письма / Новые пер. под ред.

В.Н.Рогова. Шанхай: Эпоха, 1949. 337 с.

61. *Лу Синь*. Рассказы / Пер. с кит. М.: Правда, 1950. 48 с.

62. *Лу Синь*. Сатирические сказки / Пер. с кит. М.: Худож. лит.,

1964. 194 с.

63. *Лу Синь*. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1954–

1956. 317 с.

64. Поэзия освобожденного Китая / В пер. А. Гитовича. Л.: Совет-

ский писатель, 1951.

65. Пятая стража: Китайская лирика 30 – 40-х годов / Пер. с кит.

и предисл. Л.Е. Черкасского. М.: Наука, 1975. 131 с.

66. Современная китайская драма / Пер. с кит. М.: Радуга, 1990.

444 с.

67. Юаньская драма / Пер. с кит. Л.; М.: Искусство, 1966. 511 с.

II. НАУЧНЫЕ РАБОТЫ

68. *Абдрахманова З.Ю.* Последний этап творчества Лао Шэ: 1949–1966 гг.: дис. ... канд. филолог. наук. М., 1987. 209 с.
69. *Абраменко В.П., Лукьянов А.Е., Майоров В.М.* Конфуцианство и даосизм в мировоззрении Л.Н. Толстого. М.: ИДВ РАН, 2018. 748 с.
70. *Аверинцев С.С.* Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. Т. 2. М.: Радуга, 1985. С. 553–574.
71. *Азбукина А.В.* Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001. 259 с.
72. *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. М.: Восточная литература, 2003. 510 с.
73. *Алексеев М.П.* Многоязычие и литературный процесс // Многоязычие и литературное творчество. Л.: Наука, 1981. С. 7–17.
74. *Андреева А.Н., Орлицкий Ю.Б.* Гетероморфный (неупотряδο-ченый) стих в русской поэзии // Славянский стих. Т. VIII. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 365–389.
75. *Аннушкин В.И., Лань Хаофан.* Интерпретации образов китайской классической поэзии в переводах на русский язык (на материале стихов о разлуке) // Вестник Рязанского гос. ун-та имени С.А. Есенина. 2023. № 3 (80). С. 101–109.
76. *Бабенко Н.Г.* Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26–32.

77. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
78. *Би Юэ.* Проблемы освоения культуры китайского «золотого века»: поэзия Ли Бо и русские переводы: дис. ... канд. культурологии. М.: МГУ, 2009. 277 с.
79. *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа ворона в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // Верхневолжский филологический вестник, 2023. № 1. С. 36–47; 2023. № 2. С. 8–17.
80. *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа дракона в русской и китайской поэзии // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: «Гуманитарные науки». 2025. № 3. С. 144–152.
81. *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В. (ч. 2 при участии Т.Г. Кучиной)* Культурная символика образа фонаря в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 4. С. 218–229; № 5. С. 245–255.
82. *Болдырева Е.М., Асафьева Е.В.* Культурная символика образа хризантемы в русской и китайской поэзии, ч. 1 и 2 // Верхневолжский филологический вестник, 2024. 2024. № 1. С. 20–34; № 4. С. 8–20.
83. *Болдырева Е.М.* «Мой далекий двойник где-то там, на другом берегу...»: российско-китайский литературный диалог. Ярославль: Из-во ЯГПУ, 2023.

84. *Ван Вэньцзянь*. Образы природы в русской и китайской поэзии первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008. 163 с.
85. *Ван Дань*. Чехов и Лу Синь: историко-генетические и типологические аспекты: дис... канд. филол. наук. М., 1996. 159 с.
86. *Веверис А.* Калягин смотрит на восток. «Чайная» в театре Et Cetera. [Электронный ресурс]. URL: <https://et-cetera.ru/press/review/kalyagin-smotrit-na-vostok-chaynaya-v-teatre-et-cetera/?ysclid=mizs7gnvg1990802170> (дата обращения 9.12.2025)
87. *Вершинина И.* Историческая трагедия // Огонек. 1954, № 39. С. 25.
88. *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 1986. 416 с.
89. *Григорьев В.П.* Паронимический «взрыв» в русской поэзии XX в. его последствия для поэтического языка и его теории // Поэтика слова. М., 1979. С. 251–299.
90. *Григорьева Т.П.* Дао и логос (встреча культур). М.: Наука, 1992. 424 с.
91. *Григорьева Т.П.* И ещё раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7. С. 241–258.
92. *Дмитрюк Н.В.* «И это все о нем» // Вопросы психолингвистики. №2(48). 2021. С. 10-19.
93. *Дубнова Е.* Востоковеды – репатрианты из России в Израиле.

[Электронный ресурс]. URL: <http://madan.org.il/ru/groups/yubileynaya-konferenciya-nauchno-issledovatelskogo-centra-evrei-rossii-v-zarubezhe-i-izraile> (дата обращения 1.10.2024).

94. *Дымова Л.* «Об Одном Господине...» (Памяти Леонида Черкасского) [Электронный ресурс]. URL: <https://blogs.7iskusstv.com/?p=12625> (дата обращения 1.11.2024).

95. *Жарикова Е.Е.* Ориентальные мотивы в лирике поэтов русского зарубежья Дальнего Востока // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2008. № 55. С. 120–126.

96. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Л.: Наука., 1979. 493 с.

97. *Забияко А.А., Сенина Е.В.* Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе. М.: ВКН, 2025. 448 с.

98. *Завадская Е.В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. 168 с.

99. *Захарова Н.В.* О переводоведении и теории литературного перевода в синологии XX в. // Проблемы литератур Дальнего Востока. Доклады III Международной научной конференции.: В 2 т. СПб., 2008. С. 498–503.

100. *Зейферт Е.И.* Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // Новое литературное обозрение. 2018. № 6. С. 250–261.

101. *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.
102. *Зыкова Г.В., Цзоу Синь.* Три русских перевода одного стихотворения Ай Цина как явления русской поэзии трех эпох // Litera. 2024. № 9. С. 33–42.
103. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Змей Горыныч // Мифологический словарь. М.: БСЭ, 1990. С. 220–221.
104. *Инь Лу.* Художественная метафизика Ф.М. Достоевского в творческой рефлексии китайских писателей 1920–1930-х гг.: Лу Синь, Мао Дунь, Юй Дафу: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2019. 160 с.
105. *Казакова И.В.* Образ дракона в китайской мифологии, фольклоре и других культурных пластах // София: электронный научно-просветительский журнал. 2018. № 2. С. 93–99.
106. *Конрад Н.И.* Введение // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 14–20.
107. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М.: Наука, 1972. 496 с.
108. *Красноярова А.А.* «Китайский текст» русской литературы: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2019. 296 с.
109. *Левин Ю.Д.* Восприятие творчества инонациональных писателей // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л.: Наука, 1974. С. 237–273.

110. *Левин Ю.Д.* Об исторической эволюции принципов перевода // Международные связи русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 5–63.
111. *Левин Ю.Д.* Перевод как форма бытования литературного произведения // Художественный перевод. Ереван: Изд-во Ереванск. ун-та, 1973. С. 5–34.
112. *Ли Гэнь.* Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2022. 170 с.
113. *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.
114. *Ли Чуньюй.* О переводе и изучении «Подлинной истории А-Q» в России // Иностранные языки в высшей школе. 2018. № 2(45). С. 92–100.
115. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. М., 1973. С. 16-22.
116. *Лу Синь.* Сборник статей и переводов, посвященный памяти великого писателя современного Китая / Отв. ред. Х.И. Муратов. М.; Л., 1938. 184 с.
117. *Лю Ичэнь.* Как китайский театральный режиссер сотрудничает с русскими актерами для постановки китайской классической драмы

[Электронный ресурс]. URL:
<https://sputniknews.cn/20240212/1057026867.html> (дата обращения
08.12.2025).

118. *Лю Ичэнь*. Китайский режиссер: русские актеры легко овладели человеческими чувствами или событиями в пьесах Лао Шэ. Степень завершенности очень хорошая [Электронный ресурс]. URL:
<https://biang.ru/cn/news> (дата обращения 30.11.2025).

119. *Лю Чжицянь*. Своеобразие рецепции китайской поэзии первой трети XX века в переводах Л.Е. Черкасского: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017. 189 с.

120. *Лю Чжицянь, Ван Фэн*. «Стихи о Прекрасной Даме и об Одном Господине»: о поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 335–343.

121. *Лю Чжицянь*. О поэтическом творчестве Л.Е. Черкасского // Синология в XXI в.: Материалы международной научной конференции. Вып. 2. Улан-Удэ, 2022. С. 255.

122. *Македонов А.В.* «Отвага, дружба, мастерство» [Вступительная статья] // Гитович А.И. Звезда над рекой. Стихи [сб.]. М., Л.: Советский писатель, 1962. С. 3-14.

123. *Малиновская Т.А.* Очерки по истории китайской классической драмы в жанре цзацзюй (XIV-XVII вв.). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. 237 с.

124. *Микоян А.С.* Роль перевода во взаимопознании и взаимном обогащении культур // Вестник Московского ун-та. Сер. «Теория перевода». 2011. № 4. С. 20–34.
125. *Михайлова М.В., Шэ С.* Лу Синь в России // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15. вып. 4. С. 85–90.
126. *Мосиенко Е.О.* Совы в русской поэзии // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С.178–187.
127. *Никольская Л.А.* Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М.: Изд-во МГУ, 1980. 216 с.
128. *Овчинников В.* Театральная жизнь Пекина // Огонек. 1954. № 27. С. 25–26.
129. *Орлицкий Ю.Б.* «Китайский» эпизод в истории русского свободного стиха: от «Свирели Китая» до «Востока и Запада» Г. Петникова и кузминского перевода «Песни о Земле» Г. Малера // Русская классическая и неклассическая литература: текст, контекст, рецепция. Сб. ст. Международной научно-практич. конференции, посвященной памяти д.ф.н., профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Владимира Вениаминовича Агеносова, часть 2. Ярославль, 2024. С. 271–278.
130. *Орлицкий Ю.Б.* О феномене неполного рифмования в новейшем русском стихе: мерцающая, или сопрадическая рифма // Русская филология: ученые записки Смоленского гос. ун-та. 2023. № 23. С. 156–177.

131. *Орлицкий Ю.Б.* Цветы чужого сада // Арион, 1998, №2. С. 62–72.
132. *Петров В.В.* Ай Цин: Критико-биографический очерк. М.: ГИХЛ, 1954. 116 с.
133. *Петров В.В.* Лу Синь: Очерк жизни и творчества. М.: Гослитиздат, 1960. 383 с.
134. *Петров Н.В.* 50 и 500: [50 лет творческой деятельности и 500 осуществленных постановок]. М.: Всерос. театр. о-во, 1960. 554 с.
135. *Позднеева Л.Д.* Лу Синь: Жизнь и творчество. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959. 572 с.
136. *Позднеева Л.Д.* Лу Синь: Очерк жизни и творчества. М.: Мол. гвардия, 1957. 287 с.
137. *Полякова О.А.* Истоки отечественной имагологии // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. № 7. С. 1–7. URL: <https://e-koncept.ru/2016/16155.htm?ysclid=mj6um3l0so576239837> (дата доступа: 15.12.2025)
138. Проблемы современного сравнительного литературоведения: / Под ред.: Н.А. Вишневской и А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 93 с.
139. *Реизов Б.Г.* Сравнительное изучение литературы // Вопросы методологии литературоведения. М.; Л.: Наука, 1966. С. 170–217.
140. *Родионов А.А.* Акью в России: к 100-летию знаменитой повести Лу Синя // Великий шелковый путь: традиции и современность. VII Меж-

дународная научно-практич. конференция, посвященная 90-летию юбилею профессора М.В. Крюкова: сб. тезисов. Новосибирск, 2024. С. 20–21.

141. *Семанов В.И.* Лу Синь и его предшественники. М.: Наука, 1967. 148 с.

142. *Серебряков Е.А., Родионов А.А.* Постижение в России духовного и художественного мира Лу Синя // Проблемы литературы Дальнего Востока: материалы V Международной научной конференции. Т. II. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 9–44.

143. *Серова С.А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китая, Японии, Индии) М.: ИВ РАН, 1999. 217 с.

144. *Серова С.А.* Традиционный театр (Пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае: середина XIX – середина XX вв.: дис. ... канд. ист. наук. М., 1966. 252 с.

145. *Смирнов И.С.* Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях. М.: РГГУ, 2014. 634 с.

146. *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис. Структура. Образы. Сюжеты. М.: Наука, 1979. 334 с.

147. *Сорокин В.Ф.* Начало творческого пути Лу Синя и сборник рассказов «Клич»: дис. ... канд. филол. наук. М., 1956. 329 с.

148. *Сорокин В.Ф.* Формирование мировоззрения Лу Синя. М.: Изд-во вост. лит., 1958. 196 с.

149. *Сорокин Ю.А.* Китайская поэзия и принципы ее перевода (по поводу статьи Л.З. Эйшлина «Поэзия Ай Цина и ее перевод») // Сорокин Ю.А. Девять статей о поэтическом тексте. М.: Ин-т языкознания РАН, 2009. С. 107–123.
150. *Сорокин Ю.А.* Поэзия Ван Вэя (701–761) и чань-буддизм // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984. С. 102–114.
151. *Спешнев Н.А.* Китайская простонародная литература: Песенно-повествовательные жанры. М.: Наука, 1986. 320 с.
152. *Спешнев Н.А.* Китайцы: особенности национальной психологии. СПб.: КАРО, 2011. 336 с.
153. *Сухоруков В.Т.* Вэнь И-до: жизнь и творчество. М.: Наука, 1968. 147 с.
154. *У Даньдань.* Есенин и китайский поэт Ай Цин // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате: сб. научных трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С.А. Есенина. М., Рязань, Константиново: [б. и.], 2012. С. 260–268.
155. *Умбетова Н.Ж.* Межкультурная коммуникация в литературе Востока и Запада // Innovations in Technology and Science Education. № 2(16). 2023. С. 7–11.
156. *Федоренко Н.Т.* Великий китайский писатель Лу Синь. М.: Знание, 1953. 32 с.

157. *Федоренко Н.Т.* Поэтическое творчество Го Можо // Вопросы литературы. 1958. № 8. С. 26–49.
158. *Филиппов Г.В.* А.И. Гитович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Том 1. М., 2005. С. 491–492.
159. *Фомина М.П.* Развитие новой китайской музыкальной драмы «гэцзюй» на основе народных янгэ: дис. ... канд. филол. наук. М., 1954. 401 с.
160. *Хренков Д.Т.* Александр Гитович: Литературный портрет. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1969. 176 с.
161. *Цветков А.С.* Советско-китайские культурные связи. М.: Мысль, 1974. 131 с.
162. *Цзоу Синь.* Отражение китайской лирики в русской поэзии 1950-х – 2020-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024. 200 с.
163. *Цыбина Е.А.* Драматургия Го Мо-жо в период антияпонской войны. (1937–1945). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1961. 144 с.
164. *Черкасский Л.Е.* Ай Цин — Подданный Солнца (Книга о поэте). М.: Наука, 1993. 209 с.
165. *Черкасский Л.Е.* Китайская поэзия военных лет, 1937–1949. М.: Наука, 1980. 272 с.
166. *Черкасский Л.Е.* Маяковский в Китае. М.: Наука, 1976. 224 с.
167. *Черкасский Л.Е.* Новая китайская поэзия. (20–30-е годы). М.:

Наука, 1972. 496 с.

168. *Черкасский Л.Е.* Русская литература на Востоке: Теория и практика перевода. М.: Наука, 1987. 182 с.

169. *Чжан Исянь.* Образ Китая в русской литературе конца XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022. 336 с.

170. *Чэнь Цзыжань.* Музыка как пространство диалога России и Китая: к вопросу о «китайском следе» в творчестве композитора Климентия Корчмарёва // Вестник Адыгейского гос. ун-та. 2022. № 2(297). С. 165–171.

171. *Чэнь Б., Дятлова О.Е.* Проблемы интерпретации китайской драмы Ван Шифу в советской переводческой и театральной практике // Новый филологический вестник. 2024. № 3. С. 330–340.

172. *Ши Жоу.* Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 161 с.

173. *Ши Хан.* Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. 162 с.

174. *Эйдлин Л.* О сюжетной прозе Лу Синя // Лу Синь. Избранное: пер. с кит. М.: Худож. лит., 1989. С. 5–34.

175. *Эйдлин Л.З.* Поэзия Ай Цина и ее перевод // Иностранная литература. 1983. № 2. С. 186–190.

176. *Эткинд Е.Г.* Поэтический перевод в истории русской литера-

туры // Мастера русского стихотворного перевода: в 2 кн. Книга 1. Л.: Сов. писатель, 1968. С. 5–72.

177. *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. 248 с.

178. *Эткинд Е.Г.* Теория сопоставительного перевода и задачи сопоставительной лингвистики // Теория и критика перевода. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 26–33.

179. *Юрченко Т.Г.* Имагология: вопросы теории // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2020. № 4. С. 13–20.

180. *Яншина Э.М.* Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Наука, 1984. 248 с.

181. 查晓燕.“异”之诠释:19 世纪上半期俄国文学中的中国形象. 俄罗斯文艺, 2000. № 1. 57–61 页. (*Чжа Сяоянь*. Понимание слова «другое»: Образ Китая в русской литературе первой половины XIX века // Русская литература и искусство. 2000. № 1. С. 57–61.)

182. 段国超.《铸剑》中的四首歌. 陕西广播电视大学学报(综合版). 2003. № 2. 76–77 页. (*Дуань Гочао*. Четыре песни в рассказе «Меч» // Вестник Шэньсийского ун-та радио и телевидения. 2003. № 2. С. 76–77.)

183. 高远东.歌吟中的复仇哲学—《铸剑》与《哈哈爱兮歌》的相互关系读解. 鲁迅研究月刊, 1992. № 7. 37–41 页. (*Гао Юаньдун*. Философия мести в песне: анализ взаимосвязи между «Ковкой меча» и песней “Ха-ха, любовь!” //

Ежемесячник исследований Лу Синя. 1992. № 7. С. 37–41.)

184. 谷羽.诗歌翻译家的幽默.中华读书报.2012年6月6日. № 18. (Гу Юй. Юмор переводчика поэзии // Китайское чтение. 2012. 6 июня. № 18.)

185. 简明国学常识辞典. 章人英, 夏乃儒主编. 上海辞书出版社. 2014. (Краткий словарь основ традиционной китайской культуры / под ред. Чжан Жэньина и Ся Найжу. Шанхай: Изд-во Шанхай цышу, 2014. 490 с.)

186. 金良守.殖民地知识分子与鲁迅.现代东亚语境中的鲁迅研究. 中韩鲁迅学术研讨会论文集. 2005. 65–82 页. (Ким Ляншоу. Колониальные интеллектуалы и Лу Синь // Наследие Лу Синя в современном восточноазиатском контексте: Сборник материалов китайско-корейской научной конференции. 2005. С. 65–82.)

187. 老舍.关于文学的语言问题.北京作家出版社.1964. 155 页. (Лао Шэ. О литературном языке. Пекин: Цзяоцзя чубаньшэ, 1964. 155 с.)

188. 李锡胤.李锡胤论文选.哈尔滨.黑龙江人民出版社, 1991. 390 页.(Ли Сиинь. Избранные труды. Харбин: Народное изд-во Хэйлунцзяна, 1991. 390 с.)

189. 刘亚丁. 俄罗斯的中国想像:深层结构与阶段转喻. 厦门大学学报(哲学 社会科学版).2006. 第 6 期, 54–60 页.(Лю Ядин. Русское воображение о Китае: структура и периодизация // Вестник Сямыньского ун-та (Серия Философия и общественные науки). 2006. № 6. С. 54–60.)

190. 刘亚丁.俄罗斯文学和历史文献中的“看东方”. 俄罗斯文艺.2021.第 1 期. 4–14 页. (Лю Ядин. «Взгляд на Восток» в русской литературе и истории //

Русская литература и искусство. 2021. № 1. С. 4–14.)

191. 刘亚丁. 回归“哲人之邦”套话—近 30 年来俄罗斯作家对中国传统 文化的利用与想象. 俄罗斯研究.2010.第 5 期.22–35 页. (*Лю Ядин. «Страна мудрецов»-использование традиционной китайской культуры русскими писателями за последние 30 лет // Изучение России. 2010. № 5. С. 22–35.*)

192. 刘亚丁. 龙影朦胧 — 中国文化在俄罗斯. 北京: 北京大学出版社, 2018. 293 页. (*Лю Ядин. Тень дракона — китайская культура в России. Пекин: Издательство Пекинского ун-та, 2018. 293 с.*)

193. 刘亚丁.“中国好奇”与“拾遗补阙”. 俄罗斯文艺.2004. 第 2 期.72–74 页 (*Лю Ядин. «Любопытство к Китаю» и «заимствование из Китая» // Русская литература и искусство. 2004. № 2. С. 72–74.*)

194. 刘亚丁.20 世纪 90 年代俄罗斯对中国智者形象的建构.俄罗斯研究.2009. 第 3 期. 124–135 页.(*Лю Ядин. Конструирование образа китайского мудреца в России в 1990-е годы // Изучение России. 2009. №3. С. 124–135.*)

195. 刘志强, 商博飞. 《愿与根菱连》一书中切尔卡斯基与中国诗人的隔空对话. 江苏科技大学学报(社会科学版). 2022. №22(03). 49–55 页. (*Лю Чжицян, Шан Бофэй. Диалог через пространство между Черкасским и китайскими поэтами в книге «Я рядом с корнем души успокою» // Журнал Цзянсуского технологического ун-та (Серия социальных наук), 2022, №22(03). С. 49–55.*)

196. 马洛丹. 论 19 世纪末至 20 世纪初俄国作家创作中的中国形象:硕士论 文. 哈尔滨:黑龙江大学,2017. 83 页. (*Ма Лодан. Образ Китая в русской литературе рубежа XIX–XX веков: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский ун-т,*

2017. 83 с.)

197. 钱理群.中国现代文学三十年.北京大学出版社.1998. 667 页. (*Цянь Лицзюнь*. Тридцать лет современной китайской литературы. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 1998. 667 с.)

198. 秦岚. 陈福康:《中国译学理论史稿》(修订本).华西语文学刊, 2009. 221–224 页. (*Цинь Лань*. Чэнь Фукан: История теории перевода в Китае (пересмотренная версия) // Журнал Хуасиюйвень. 2009. С. 221–224.)

199. 孙芳、陈金鹏. 俄罗斯的中国形象. 北京: 人民出版社, 2010 年. 268 页. (*Сунь Фан, Чэнь Цзиньпэн*. Образ Китая в России. Пекин: Издательство Народа, 2010. 268 с.)

200. 孙维屏.一样的挽歌,不一样的诗情——闻一多的《也许》和何其芳的《花环》.黑龙江科技信息, 2008. №. 6. 151–152 页. (*Сунь Вэйпин*. Одна элегия, но разное поэтическое настроение — сравнительный анализ стихотворений «Возможно» Вэнь Идо и «Гирлянда» Хэ Цифана // Хэйлунцзянская научно-техническая информация. 2008. № 6. С. 151–152.)

201. 孙郁. 鲁迅与俄国. 北京:中国人民大学出版社. 2015. 423 页 (*Сунь Юй*. Лу Синь и Россия. Пекин: Изд-во Китайского народного ун-та Китая, 2015. 423 с.)

202. 谭福民.郭沫若翻译研究.湖南师范大学. 2012. 230 页. (*Тан Фумин*. Исследование переводов Го Можо: дис... канд. филол. наук. Хунаньский пед. ун-т, 2012. 230 с.)

203. 王佳昕.一种情怀, 两套笔墨——论鲁迅作品中的文言与白话.青年文学家,

2024. № 21. 134–136 页. (*Ван Цзясинь*. Два набора перьев и чернил: классический *вэньянь* и *байхуа* в произведениях Лу Синя // Молодой литератор. 2024. № 21. С. 134–136.)

204. 汪介之, 陈建华著, 悠远的回响:俄罗斯作家与中国文化. 银川: 宁夏人民出版社, 2002. 406 页 (*Ван Цзечжи, Чэнь Цзяньхуа*. Дальние отзвуки: Русские писатели и китайская культура. Иньчуань: Народное издательство Нинся, 2002. 406 с.)

205. 王立业. 中国现代文学作家在俄罗斯. 北京:北京大学出版社, 2018. 480 页 (*Ван Лие*. Писатели современной китайской литературы в России. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2023. 480 с.)

206. 王琼.19 世纪俄国作家笔下的中国形象: 硕士论文. 上海: 华东师范大学, 2019. 75 页. (*Ван Цзюнь*. Образ Китая у русских писателей XIX века: дис. ... маг. филол. н. Шанхай: Восточно-Китайский пед. ун-т, 2019. 75 с.)

207. 许霆.关于新诗音律现代性的思考.常熟理工学院学报. 2025. 39(01):7-13. (*Сюй Тин*. Размышления о современности ритма в новой поэзии // Вестник Чаншуского института технологии. 2025. № 39(01). С. 7–13.)

208. 语言学名词. 语言学名词审定委员会. 北京: 商务印书馆, 2011. 320 页 (*Лингвистическая терминология*. Всекитайский комитет по утверждению лингвистических терминов. Пекин: Коммерческое изд-во, 2011. 320 с.)

209. 赵菲.郭沫若话剧创作的民族化实践.山东大学. 2016. 65 页. (*Чжао Фэй*. Национальное своеобразие драматургического творчества Го Можо: дис. ... канд. филол. наук. Шаньдунский ун-т, 2016. 65 с.)

210. 周润敏.论艾青诗歌的韵律建构. 硕士学位论文. 西华大学. 2024. 20 页.
(*Чжоу Жуньминь. О ритмической структуре поэзии Ай Цина: дис. ... магистра филол. наук. Сихуаский ун-т. 2024. 72 с.*)