

ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДОБИ СУН (X–XIII ст.) У ЖАНРІ ЦИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Шекера Я. В.

Говорити про художній переклад поезії доводиться як про мистецтво вторинне, адже не можна заперечити того, що перекладач покликаний створити максимально аналогічну оригіналові, проте прийнятну і природну для рідної мови художню єдність форми і змісту. Ще О.Потебня усвідомлював художній переклад як своєрідний синтез двох культур, підпорядкований складному механізмові взаємопов'язаних, етнічно зумовлених процесів сприйняття та переосмислення літературних явищ (стаття “Мова і народність”, 1985). У випадку з українською та китайською культурами, де практично не спостерігається явних, чи безпосередніх, взаємовпливів (принаймні на ранньому й середньому етапах розвитку наших цивілізацій), говорити про взаємне сприйняття певних літературних явищ у поезії доби Сун не доводиться. Тому новочасному перекладачеві художніх творів із давньокитайської (*веньянь*, 文言) на сучасну українську мову надається досить широке поле для творчості й навіть фантазії. Він, бачиться, не повинен бути скований ні формою вірша, ні – до певної міри – його змістом, адже “прагнення зберегти в перекладі всі особливості форми оригіналу веде... до втрати смислових відтінків” [Криса 1985, 115]. Перекладачеві необхідно триматися “золотої середини” поміж формозмістом оригіналу та глибиною власних творчих спекуляцій.

До проблеми перекладу китайської поезії російською мовою зверталися такі відомі сходознавці, як В. Алексєєв, Б. Вахтін, М. Федоренко, А. Штукін та ін.; досить цікавою є, скажімо, розвідка О. Городецької “Поетика ієрогліфа (роздуми перекладача)” [Городецкая 2002]. Розглядаючи різноманітні аспекти й підходи до перекладу китайської поезії, дослідниця доходить важливого висновку: “Поєднання буквалізму та багатомірної інтерпретації здатне... зробити переклади з китайської об'ємнішими й суттєвішими, наблизити їх до фізичної відчутності оригіналів аж до дотику й смаку, наситити текст зримими образами, візуалізувати його на рівні слів” [Городецкая 2002, 18]. Отже, найадекватні-

шим, на її думку, має бути комплексний переклад з урахуванням усіх (наскільки це можливо) аспектів оригіналу; для цього перекладачеві слід якомога повніше досягнути інваріант художньої концепції світу й особистості, відображений у тексті, “ввійти” у його внутрішню структуру настільки, щоб стала відчутною його “ілюзорна міжрядковість” [Городецкая 2002, 21] (при цьому питання повної адекватності цього відчуття, як вважає дослідниця, нерозв’язне). Нижче зробимо спробу визначити основні принципи перекладу сунської поезії (вона дещо відмінна від давньої – народної та одичної, – яку бере за приклад О.Городецька), абстрагувавшись від власне ієрогліфічного малюнку, що може бути предметом подальших досліджень.

Переклад – одна із форм інтерпретації художнього твору. А.Домащенко розрізняє поняття “інтерпретація” та “тлумачення” таким чином: інтерпретація – концептуальна, її мета – побудова смислу у вигляді певних типологій, моделей тощо; основою ж тлумачення є не догматичне завершення смислу, що відкривається, а спроба віднаходження мови, прилучення до неї шляхом вслухання в неї [Домащенко 2000, 8]. У нашому випадку перекладач стосовно китайської поезії виступає саме інтерпретатором, адже він має створити власну, “перероблену” з китайської, картину світу, загнати її в рамки віршового розміру і ритму, який практично неможливо узгодити з китайським через позірну віддаленість мов. Тлумачення ж китайської поезії можливе лише в разі скрупульозної праці над підрядковим перекладом, супроводжуваним, до того ж, детальними примітками не лише лінгвокраїнознавчого, а й фоносемантичного, характеру.

Чому ми говоримо про відносну свободу перекладача китайської, а в даному випадку сунської, поезії? Сунські *ци*, як відомо, були написані на певні мелодії, які не дійшли до нашого часу, тому відтворити їх, зрозуміла річ, неможливо. Збереглися лише (практично у повному вигляді) записи цих мелодій, що зумовлюють звучання самих віршів – то висхідне, то низхідне (рівні й ламані тони *веньяню* – 平仄), а також регламентують довжину вірша, кількість ієрогліфів у кожному рядку тощо. Проте концептуальна різниця між звучанням тональної китайської мови та флективної української не дозволяє передати в перекладі усі фонетичні тонкощі поезії. Тому перекладач може лише чисто суб’єктивно визначити, який із традиційних розмірів (метрів)

українського віршотворення найкраще передавав би тональність тієї чи іншої мелодії сунських *ци*, а відтак і перекладати відповідним розміром. Проте не слід звертати увагу лише на структурні характеристики вірша, адже вони є тільки складовою частиною загальної образної картини світу, яку необхідно передати в перекладі. “Відтворенню в перекладі підлягає не окремо взятий елемент, а та функція, що притаманна цьому елементові, інакше кажучи, єдність, до складу якої той чи інший елемент входить” [Эткинд 1965, 31]. Перекладачеві необхідно якомога адекватніше передати “дух” китайського вірша, оперуючи всіма можливими й доступними йому засобами: віршовим розміром, відповідною лексикою, образністю тощо. Адже “не перекладна «плоть» вірша, але перекладний «дух» його” [Винокуров 1976, 268] – вірш має бути витворений по-новому на іншому національному ґрунті, за допомогою інших методів та матеріалів. Зовсім інакшою постає сама тканина поетичного твору.

І все ж, звучання китайського вірша в українському перекладі сприймалося б зовсім інакше, ніж в оригіналі, читацьке враження від нього було би “значно відмінне від того, яке викликає сам оригінал. Причина того лежить поперед усього в язиці і в технічних трудностях, які насуває переклад” [Франко 1956, 402]. Так писав І.Франко, критично порівнюючи власну поему “Каменярі” з її польським перекладом. Справді, енергетичне поле самої мови, а саме те, яким постає навколишній світ у її витлумаченні та баченні мовців, зумовлює специфіку сприймання художнього твору, написаного цієї мовою. Тому в українському перекладі китайської поезії жодним чином неможливо відтворити всі характерні риси картини світу в баченні китайців, надто давніх, про яких тепер мова.

Без сумніву, художній переклад із будь-якої мови неминуче веде до втрати тих чи інших художніх особливостей оригіналу. Проте здається неймовірним, що “художній переклад завжди дає змогу розширити виражальні межі рідної мови” [Криса 1985, 113], тобто дозволяє віднайти і відкрити в рідній мові незнані досі образні конотації її лексики, змусити останню засяяти новими семантичними гранями. Таким чином, поряд із меншими чи більшими втратами поетичний переклад потенційно має і здобутки, цінні для певного історичного періоду, за якого виконано переклад, адже не дарма говорять, що переклади скороминуші, а оригінал вічний.

Розгляньмо можливі варіанти перекладу сунських *ци* на прикладі вірша Су Ши (1037–1101) на мелодію “Небо в турачах”¹ («鷓鴣天»). Наводимо оригінал, що складається з двох рівновеликих частин (традиційний для китайців запис сунських *ци* – в рядок), та поетичний переклад, виконаний автором цієї розвідки.

林断山明竹隐墙。乱蝉衰草小池塘。翻空白鸟时时见，照水红蕖细细香。

村舍外，古城旁，杖藜徐步转斜阳。殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉。

*Де ліс кінчається й гора світліє –
Бамбукова оселя ген притаєна;
Одна поперед одною цикади,
Навколо озера травиця зав'ядає.
Птахи білясті у повітрі линуть –
То заховались, то помітно їх.
Я знаю: лотоси в воді червоні
Ледь чутні аромати розливають.
За хатою в селі, край городища
(тепера там самотньо проживаю),
З ліановим цінком іду
Поволі, а сонце вже на захід повертає.
Глибокі думи уночі учора,
Опісля півночі розлився дощ,
І знову по життю пливти я мушу –
аж поки дні холодні не настануть.*

Насамперед слід зазначити, що вибір віршового розміру (п'ятистопний ямб) тут цілком довільний, він не залежить від загальної настроєвості вірша². Очевдно, найбільш вдалим був би семистопний ямб (за кількістю складів-слів у рядку оригіналу), проте у зв'язку з семантичною насиченістю давніх китайських віршів це неможливо. Така інформативність сунських *ци* зумовлює й те, що кожен рядок оригіналу в перекладі доводиться “розбивати” цезурою на два (другі половини рядків можна за бажання написати нижче й зі зсувом). Із метою кращого відтворення національного колориту оригіналу, який проявляється зокрема в порядку слів у рядку (він, однак, може бути змінений згідно з вимогами мелодії *ци* і всупереч граматиці середньокитайської мови), ми намагалися по можливості зберегти його. У зв'язку з тим, що в китайському вірші цезура міститься перед останніми трьома

ієрогліфами (загальне правило класичного вірша), то відповідного членування ми дотримувалися і в перекладі. Проте не обійшлося і без винятків. Так, скажімо, перша половина другого рядка надто інформативна (乱蝉衰草 хаотичні цикади, зів'яла трава), щоб убити її у п'ять стоп. Друга ж половина, що також має перекладатися п'ятьма стопами, – це всього одне чи два слова: 小池塘 *маленьке озеро, озерце*. Схожа ситуація в першому рядку другої частини вірша (村舍外, 古城旁 за межами сільської оселі, біля древнього міста), тому при перекладі ми мусили додати пояснення (в дужках), яке і уточнило сказане, і зумовило потрібну довжину перекладного рядка. Незважаючи на те, що в оригіналі цей рядок має тільки шість ієрогліфів, а не сім, як у інших – роль сьомого, очевидно, виконує кома (цезура) після третього ієрогліфа, у перекладі ми все ж дотримувалися загальної і спільної для всіх структури рядків – два п'ятистопних ямби.

У даному *ци*, як і в більшості китайських віршів, образи глибоко внутрішні, суто національні, вони не виражені звичними для нашого читача епітетами чи метафорами, тому вигадувати прийнятні для українського вуха тропи (як еквівалент до оригінальних), які будуть явно некітайськими, недоцільно а чи й абсурдно. Натомість деякі образи можна пояснити в примітках до перекладу, наприклад, ремінісценцію на філософський трактат “Чжуанцзи” в останньому рядку (детальніше див. нижче). Щоправда, ці слова (又得浮生 *І знову по життю пливати я мушу*) як образ надто прозорі для розуміння – пояснення важливе радше для науковців, аніж для пересічного реципієнта. Функціонування ж таких образів, як “цикади” (радість життя), “в'яне трава” (осінь, прихід старості), “заходить сонце” (настає старість) тощо, вельми звичних для китайського читача, доцільно пояснити у передмові до перекладного видання сунських *ци* або ж у науковій статті, в якій наводиться чи аналізується переклад³. Саме до таких можемо віднести образ палиці (ціпка) літньої людини, що часто фігурує у віршах Су Ши, особливо у тих, які він писав на схилі віку. Важливо, що палиця зроблена саме з ліан чи витких рослин (藜, 藤) – вони символізують гнучкість поета в тогочасному суспільстві: Су Ши вмів і догоджати владі, служачи чиновником, і залишатися самим собою, плакаючи чисті помисли та високі ідеали.

При художньому перекладі цілком можливе додавання незначних деталей, художнє уточнення, яке не руйнує загальної карти-

ни вірша, а тому не впливає на особливості рецепції та читацьке враження. У третьому рядку другої частини аналізованої поезії *ци* (殷勤昨夜三更雨 *глибокі думи минулої ночі, третьої варти*⁴ дощ) помічаємо констатацію фактів, притаманну китайській поезії. Безперечно, з метою повного відтворення національної специфіки найкраще було би зберегти цю констатацію і в перекладі, проте українська мова – мова дієслівна, тому до іменника “дощ” ми додаємо дієслово “розлився”, яке присутньо не змінює семантичного наповнення поезії. Оскільки словосполучення “третя варта” не надто поетичне і належить до реалій китайської культури, які однаково слід пояснити у примітці, то, щоб не загроможувати текст перекладу, замінюємо його аналогом “опівночі”.

Родзинка розглядуваного *ци* (“око вірша” 诗眼), а отже, і його художнього перекладу – в останньому рядку: 又得浮生一日涼 *Знов мушу плавати по життю, один день прохолодний*. Цей рядок, як вважають дослідники [宋词经典 1999, 99–100], є ремінісценцією на поезію танського поета Лі Ше “Написав на оселі монаха із монастиря Лісу Журавля” («题鹤林寺僧舍»): 因过竹院逢僧话, 又得浮生半日闲. *Через те, що проходив повз бамбуковий монастир, послухав слова монаха, тепер знову мушу плавати по життю і безтурботно відпочивати півдня*. Критики китайських віршів, автори “Тенсі шихуа” («庚溪诗话») вважають, що Су Ши, пишучи ці рядки, “забрав клітину, [але] змінив кістку” (夺胎换骨) [宋词经典 1999, 100], тобто запозичив ідею, давши їй інше наповнення. Словосполучення 浮生 плавати по життю у другому рядку з наведених запозичене у філософа-даоса Чжуанцзи (369–286 до н. е.), який у однойменному трактаті писав: 其生若浮, 其死若休. *Його життя ніби плавання, його смерть ніби відпочинок* (про власні життя та смерть). Йдеться про те, що в житті людина вільно плаває-блукає, не прив’язуючись, не звикаючи до чогось одного. Словосполучення 一日涼 у цьому ж рядку Су Ши можна інтерпретувати по-різному – залежно від обраних значень ієрогліфів (певна річ, ми не можемо достеменно знати, які з них використав поет). У “Словнику давньокитайської мови” маємо такі значення сполуки 一日: *одного дня (в майбутньому); протягом дня (тобто дуже швидко); яось (раніше)* [古代汉语词典 1998, 1838]. Значення слова 涼 такі: *тонкий; холодний (прохолодний); напій з води та вина; органи влади за часів Східної Цзін* [古代汉语词典 1998, 975]. Отже, тут можливий один із варіантів

інтерпретації: 1) автор вдався до інверсії (*плавати протягом одного тонкого, холодного чи прохолодного дня*); 2) ужив прикметник на позначення дієслова (*плавати, поки день не похолоднішає або не потонішає*); 3) *плавати по життю до тих пір, поки одного дня не стане холодно* (можливо, йдеться про смерть?). Очевидно, малися на увазі дні самого автора, які дедалі або тоншають (тобто згасають, їх стає менше), або холоднішають (надходить старість).

Дещо наблизитися до ідеального поетичного перекладу сунських *ци* спробуємо шляхом аналізу творчої манери сучасних російських перекладачів. Порівняємо також їхні переклади із запропонованим нами варіантом (ми зовсім не переслідуюмо критичної мети). Розгляньмо поезію Су Ши на мелодію “Небожитель біля річки” («临江仙»), яка, подібно до попередньої, має дві частини; найкраще, на нашу думку, передати їх двома строфами:

夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚杖听江声。

长恨此身非我有，何时忘却营营。夜阑风静縠纹平。小舟从此逝，江海寄余生。

На східнім схилі пив я в ніч – протверезів і знов сп’янів.

Вже третя варта ніби й стала – ноги приволік.

Хлопчина-служка, наче грім, сопе носищем – так, як звик;

“Тук-тук!” – постукав я у двері. Без одвіту.

Звук річки слухаю, зіперишсь на патик.

Яка печаль: цим тілом я не володію вже чомусь...

Коли ж за грішми й славою не гнатимусь довіку?

Минає ніч, затихли вітер, брижі на воді без ліку.

Тепер загубиться моє мале човенце –

Я присвячу своє життя морям і рікам.

Буквалізм у поетичному перекладі, надто з такої віддаленої мови, як китайська, певна річ, пішов би лише на шкоду. Взяти, скажімо, позірну віддаленість рядків китайського вірша один від одного (найчастіше вони поєднані між собою суто асоціативними зв’язками): див., наприклад, написані через кому перші два рядки другої половини вищенаведеного вірша. Хоча трапляється, щоправда, і протилежне: два суміжні рядки, що продовжують, здавалося б, думку одне одного, відділені не комою (це було б цілком логічно), а крапкою – в такому разі перекладач не має бути залежний від розділових знаків оригіналу. Часом надмірна лаконічність китайської поезії (вона, між тим, у жодному разі не йде

на шкоду рецепції поезії китайським читачем) зумовлює необхідність додавання пояснювальних і уточнювальних лексем: скажімо, словосполучення “моє мале човенце” наприкінці вірша було б не зовсім зрозумілим без слова “моє”.

Російській перекладацькій школі в цілому притаманне своєрідне “прикрашання” китайських поезій шляхом додавання чималої кількості “зайвих” слів і словосполучень, які, проте, не стоять осторонь семантичного забарвлення вірша, але й досить часто “доповнюють” переклад тим, чого в оригіналі насправді немає. Скажімо, в перекладі даного вірша, здійсненому М.Басмановим, аж 16 рядків (у запису 18, бо два рядки розбиті ще на два), тоді як в оригіналі – лише 10. Уже цей факт свідчить: багато що домислено перекладачем, і навряд чи збігається з авторським задумом. Наприклад, рядок 倚杖听江声 *сперся на ціпок, слухаю звук ріки (Янцзи)* перекладач інтерпретує так:

Стою, внимая, опершись на посох,

Как Янцзыцзян шумит перед рассветом [Кравцова 2004, 330].

Як бачимо, у перекладі немає якихось додаткових смислів, що суттєво змінювали б зміст вірша. Проте набагато доцільніше, як нам видається, було б уникнути зайвих слів (*стою, шумит, рассвет*), наявність яких тут необов’язкова, а зміст зрозумілий і без них. Наприкінці вірша перекладач створює власний, авторський, образ, якого немає в оригіналі: *Зубь на воде, где свет и тени спорят...* [Кравцова 2004, 331] (йдеться про рядок 夜阑风静縠纹平 *Ніч минає, вітер стих, брижі на воді заспокоїлися*). До того ж, такий глибокий образ заскладний для китайської середньовічної поезії, тому він дещо спотворює аналізований вірш *ци*.

Наявна в російському перекладі й інша крайність: деякі присутні лексеми опускаються, перекладач ніби забуває про них. Наприклад, друга половина рядка 家童鼻息已雷鸣 *Хлопчик-служка носом дихає, наче грім гримить* зовсім пропущена, хоча вона несе певне семантико-стилістичне навантаження, адже кореспондується з останнім рядком першої частини *ци* про голос Янцзи. До того ж, тут завуальовано пояснюється, чому ліричному героєві ніхто не відчиняє – певно, дуже солодкий сон у хлопчика-служки... Викликає запитання лише чисто фізіологічна реалія: чи може підліток “хропіти, мов грім”?!

Та позаяк відомо, що “достоїнства літературного перекладу великою мірою залежать від художнього смаку перекладача”,

про якість вищенаведених художніх перекладів одного й того ж вірша, здійснених різними авторами, “можна сперечатися, але довести переваги одного варіанту літературного перекладу перед іншим... не можна” [Крюков 1978, 10]. Поетичний переклад, без сумніву, залежить ще й від творчої особистості перекладача, від його власного світосприйняття і глибини інтерпретації оригіналу. Тому кожен із наведених варіантів перекладу має свої переваги й хиби, які детально тут не аналізуватимемо.

За останніми рядками даного *ци* – кульмінацією вірша – криється невелика напівлегенда, яку вважаємо за потрібне переповісти тут. Вірш написаний у вересні 1082 року, коли поет, добре випивши у прихистку від снігу (雪堂) на східному схилі, повертався до своєї хатини на пагорбі над водою. У той період поет тимчасово жив у Хуанчжоу, він глибше пізнав учення Лао-цзи та Чжуан-цзи, й ці знання частково віддзеркалилися в даній поезії. У вірші поет милується прекрасним нічним пейзажем, чує голос річкових хвиль; у Су Ши, втомленого від людських проблем і постійної метушні, народжується відчуття повернення та відроджується колишній спокій, уся гризота ніби змивається хвилями Янцзи, і в нього виникає настійне бажання повернутися на лоно природи й заховатися між гір та річок, ставши відлюдником. Вважається, що обставини написання саме цього вірша послужили першим кроком до поетового відлюдництва. Наступного дня повсюди стали виникати легенди про те, що Су Ши повісив біля річки чиновницьку шапку й одіж, сів на човна й поплив геть. Тайшоу (місцевий чиновник) пан Сюй поспішив до його оселі, та Су Ши саме хропів наче грім (перегук із рядком про хлопчика-служку), наче й не вставав зовсім [宋词经典 1999, 98]. Як бачимо, ця дивна історія розкриває навантаження останніх рядків вірша, яке жодним чином не відтворити в перекладі, тому примітка тут необхідна.

Цікаву алюзію одиничного художнього образу маємо в останніх двох рядках вірша. Так, образ човна на позначення особистості як такої (художній засіб метонімія) вживав ще Чжуан-цзи (див. параграф “Гори й дерева”, «山木», із “Зовнішнього розділу”, «外篇», його однойменного трактату). За Чжуан-цзи, човник даоса має бути порожнім – тоді людина злита воєдино з довкіллям і водночас невразлива для зовнішніх згубних впливів. Хоча Су Ши й не вказує на те, що його човенце порожнім попливе у природу,

проте зрозуміло, що поет прагне повністю розчинитися в “ріках і морях” (江海), таким чином досягнувши власну первісну суть.

Таким чином, у художньому перекладі найважливіше відтворити загальну “китайськість” поезії, а в зв’язку з тим, що для передачі змісту й настроєвості оригіналу українською чи російською мовами обирається класичний віршовий розмір (ямб, хорей, анапест тощо), а сама мова поетичних перекладів природно відображає національну своєрідність довкілля, наведені й інші наявні переклади не до кінця адекватно відтворюють художній хронотоп оригіналу. Усе ж маємо плідний ґрунт для подальших студій у царині художнього перекладу китайської поезії, одним із аспектів якого є графічна віддаленість наших мов, а отже, намагання перекладача передати українським поетичним відповідникам образну глибину китайської поезії, сховану зокрема і в ієрогліфіці.

¹ Турач – птах родини фазанових.

² Цей вибір можна було б зумовити тією ж емоційною забарвленістю вірша: скажімо, сумовиту настроєвість вірша передавати трискладовими розмірами (дактиль, анапест та амфібрахій), тоді як радісну – двоскладовими (ямб та хорей) тощо. Проте позірний аналіз класичної української поезії свідчить про те, що віршовий розмір обирається досить довільно, незалежно від настроєвості віршів.

³ Ми допускаємо, проте, й запропонований О.Городецькою шлях вирішення цього питання [Городецкая 2002, 17, 24]: поширену метафору китайської поезії (порівняння швидкості проминання років із польотом перелітних гусей) вона відображає в дужках, тоді як в оригіналі цей образ прямо не висловлений. Ось як звучать у її перекладі рядки із “Оди гусям” Чжан Хена (78–139): *Ну вот, кое-как отписался я одой // про пух перелетных гусей. // (Годы, годы...)*.

⁴ Варта (更) – у житті китайського середньовічного суспільства частина ночі: дві години, через які, починаючи з сьомої вечора, відбивали в гонги. Уся ніч, таким чином, складалася із п’яти таких періодів (варт). Третя варта – з 11-ої вечора до 1-ої ночі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Винокуров Е.* Поэтическое многоголосье // *Иностранная литература, 1976, № 10.*

2. Городецкая О. Поэтика иероглифа (размышления переводчика) // **Восток**, 2002, № 6.
3. Домащенко А. **Интерпретация и толкование**: Монография. Донецк, 2000.
4. Кравцова М. **Хрестоматия по литературе Китая**. СПб., 2004.
5. Криса В. **Світоглядні аспекти художнього перекладу**. К., 1985.
6. Крюков М.В., Хуан Шу-ин. **Древнекитайский язык**. М., 1978.
7. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // **Твори**: У 20-ти томах. Т. 16. Літературно-критичні статті. К., 1956.
8. Эткінд Е. **Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики**. Автореф. дисс... докт. филол. наук. Л., 1965.
9. 古代汉语词典 / «古代汉语词典» 编写组编 / 陈夏华 主编. 北京, 1998.
10. 宋词经典 / 施蛰存 陈如江 主编. 上海, 1999.