

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФИЛИАЛ

**КИТАЙСКАЯ  
ПОЭЗИЯ  
В ПЕРЕВОДАХ  
ЛЬВА МЕНЬШИКОВА**



Санкт-Петербург  
2007

ББК Ш5(5Кит)-335  
УДК 895.1

*Издается при финансовой поддержке  
Фонда Цзян Цзин-го (Тайвань)*

Ответственный редактор  
И. А. Алимов

**Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова.** — СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2007. — 304 с.

Книга «Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова» — представительная антология китайской поэзии с древности до эпохи Цин (1644—1911) включительно.

Китай можно по праву назвать «страной поэзии»: мало найдется в мире государств, где бы с первого тысячелетия до нашей эры безо всяких уступок времени царил культ поэтического слова. Императоры и столичные сановники, ученые мужи и провинциальные чиновники, монахи и отшельники считали за высокую честь услышать одобрение своих стихотворных сочинений, а неграмотные земледельцы изустно передавали из поколения в поколение полубившиеся творения знаменитых поэтов.

В предлагаемый сегодня взыскательному читателю сборник переводов китайской поэзии входят произведения разных эпох, жанров, авторов. В их подборке нет никакой заранее продуманной системы, разве что сами стихотворные произведения, к которым Л. Н. Меньшикову приходилось обращаться — в его наблюдениях за развитием китайской поэзии.

Настоящая книга — это поэтическая мастерская талантливого китаеведа и блистательного ученого.

Л. Н. Меньшиков (1926—2005) был учеником всемирно известного синолог-академика В. М. Алексеева, заложившего основы русской переводческой школы, отличительными чертами которой были одновременные художественность и точность, стремление передать иноязычный стихотворный текст с максимальным приближением к структуре и образному строю оригинала.

Редактор — *О. И. Трофимова*

Корректоры — *Т. Г. Бугакова, Л. П. Синуцкая*

Технические редакторы — *Г. В. Тихомирова, Л. И. Гохман*

Макет подготовлен в издательстве «Петербургское Востоковедение»  
191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 18

Подписано в печать 29.10.2006

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура основного текста «Таймс»  
Печать офсетная. Объем 19 печ. л. Тираж 3000 экз. Заказ № 3848

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Типография „Наука“»  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

PRINTED IN RUSSIA

ISBN 978-5-85803-344-8



© Л. Н. Меньшиков, 2007

© «Петербургское Востоковедение», 2007



Зарегистрированная торговая марка

## О ПЕРЕВОДАХ Л. Н. МЕНЬШИКОВА

Эта книга, первая из тех, что уже не сможет прочесть автор — выдающийся китаевед Лев Николаевич Меньшиков (1926—2005). Он ушел из жизни 29 октября 2005 г., немного не дожив до своего 80-летия.

Научная деятельность Л. Н. Меньшикова была многогранна, знания — всеобъемлющи, количество людей, считающих его своим учителем, — огромно. Вклад его в синологию невозможно переоценить: дунхуановед с мировым именем; выдающийся филолог, прекрасно знавший как классическую, так и современную китайскую литературу; скрупулезный исследователь буддийской литературы, чьи работы способствовали коренному пересмотру существовавших в науке представлений о роли буддизма в традиционном Китае; универсальный знаток китайского языка; автор большого числа поэтических и прозаических переводов.

При всей необъятности научных интересов, для Л. Н. Меньшикова, последнего из плеяды блестящих учеников академика В. М. Алексеева, главной стихией оставалась прежде всего текстология, остальные же дисциплины китаеведения, которыми он одинаково свободно владел, Наверное, были орудием для критического прочтения, идентификации и изучения текста. Л. Н. Меньшиков полагал, что китаистом может называть себя только тот, кто не боится китайского текста и строит свои исследования на оригинальных источниках, получая сведения для своих работ исключительно из «первых рук». Сам же он обладал способностью читать китайские тексты любого содержания и сложности: общение с текстом на этапах ознакомления, перевода, критического анализа и комментирования — всегда и неизменно доставляло ему истинное удовольствие.

Л. Н. Меньшиков был великолепным исследователем и талантливым переводчиком китайской классической литературы, которую он считал основой культуры Китая. Изучение китайской лите-

ратуры он начал с исследования важнейших сюжетов традиционной китайской драматургии и их трансформации в различные исторические периоды. На эту тему он опубликовал свою первую научную статью «Народные элементы в китайской драме»<sup>1</sup>, а потом и первую монографию «Реформа китайской классической драмы»<sup>2</sup>. Классическая поэзия также привлекала его внимание еще со студенческих лет. Свой первый поэтический перевод из 24 строк произведений Чжан Цзи и Ли Бо Л. Н. Меньшиков опубликовал в 1954 г.<sup>3</sup> Впоследствии он постоянно переводил стихи и публиковал их отдельными изданиями, в антологиях, а также как промежуточные стихотворные части в составе прозаических переводов своих коллег, которые, встречая в изучаемых ими памятниках «поэтические вкрапления», часто обращались к нему с просьбой перевести их<sup>4</sup>. Л. Н. Меньшиков выполнил также множество переводов художественной прозы, например, издал драму «Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну» Ван Ши-фу (XIV в.) с предисловием и комментарием (1960), а также сборник коротких рассказов *сяошо* «Записки о поисках духов» Гань Бао (1963, переиздания 1994, 1999).

Л. Н. Меньшиков обладал несомненным поэтическим даром. Ему принадлежат замечательные по точности и выразительности стихотворные переводы в книгах «Китайская классическая поэзия»<sup>5</sup> (640 строк), «Антология китайской поэзии»<sup>6</sup> (100 строк), стихи из текста романа «Сон в красном тереме»<sup>7</sup> (3500 строк), а равно отдельные переводы стихов Цэнь Шэня, Ван Цзи, Чэнь Цзы-ана, Ли Бо, Ван Вэя, Ду Фу, Бо Цюй-и, Хань Юя, Гао Ши, Вэй Ин-у, Чжан Цзи, Лу Синя и многих-многих других.

Л. Н. Меньшиков очень высоко ценил и всегда подчеркивал значение В. М. Алексеева как основателя отечественной школы научного перевода в синологии. В начале XX в. отечественная гума-

<sup>1</sup> Меньшиков Л. Н. Народные элементы в китайской драме // Китаист-филолог. № 1: Сборник студенческих научных работ. Л., 1951. С. 78—116.

<sup>2</sup> Меньшиков Л. Н. Реформа китайской классической драмы. М., 1959.

<sup>3</sup> Удивительные истории нашего времени и древности. Избранные рассказы из сборника XVII в. «Цзинь гу цигуань / Пер. с кит., прил. и примеч. И. Э. Циперович. Л., 1954. С. 44, 260—261.

<sup>4</sup> Простонародные рассказы, изданные в столице (Цзин бэнь тунсу сяошо) / Предисл., пер. с кит. и примеч. И. Т. Зограф. Стихи в пер. Л. Н. Меньшикова. СПб., 1995.

<sup>5</sup> Китайская классическая поэзия: (Эпоха Тан). М., 1956.

<sup>6</sup> Антология китайской поэзии. М., 1957. Т. 1—2.

<sup>7</sup> Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме / Пер. с кит. В. А. Панасюка. М., 1958. Т. 1—2.

нитарная наука особенно остро осознала подлинное значение перевода как межкультурного посредника, и В. М. Алексеев — первым из русских Китаистов — поставил вопрос о необходимости «научно-ответственного перевода на столь мощный язык, как русский, всего наиболее примечательного из "литературного наследия" китайского человечества»<sup>1</sup>. После стажировки в Китае в 1906—1909 гг. В. М. Алексеев составил «небывалую для того времени программу изучения и переводов китайской литературы»<sup>2</sup>. Выполнение этого плана должно было стать задачей большого числа востоковедов на долгий срок. Поэтому, заметив в каком-либо из своих учеников интерес к классической китайской литературе, В. М. Алексеев прилагал все усилия к тому, чтобы сохранить и развить этот интерес. Студенту четвертого курса китайско-японского разряда факультета восточных языков Н. А. Невскому В. М. Алексеев предложил заняться творчеством поэта Ли Бо. В результате была написана блестящая работа, получившая высокую оценку руководителя, на тему: «Дать двойной перевод (дословный и парафраз) пятнадцати стихотворений поэта Ли Бо, проследить их картинность в описаниях природы, сравнить по мере надобности с другими поэтами и дать основательный разбор некоторых иностранных переводов». Эту работу, хранящуюся в Архиве востоковедов СПбФ ИВ РАН, Л. Н. Меньшиков опубликовал в 1996 г. со своим предисловием, воспроизведя все замечания и подчеркивания В. М. Алексеева в ней<sup>3</sup>. Как принципиальный шаг вперед в развитии переводческой работы Л. Н. Меньшиков отметил введенное В. М. Алексеевым в обиход Китаистов-переводчиков поэзии использование специальных китайских словарей, в первую очередь «Конкорданса рифм изящной литературы» («Пэй вэнь юнь фу»)»<sup>4</sup>. Сам Л. Н. активно пользовался в своей работе «Конкордансом», а равно многими другими китайскими словарями и указателями, и всегда призывал к этому тех, кто начинал переводить китайские стихи и приходил к нему за консультациями.

Научная судьба Н. А. Невского сложилась так, что после этой студенческой работы он более к китайской поэзии не возвращался.

<sup>1</sup> Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: В 2-х книгах. Книга 2. М., 2003. С. 122.

<sup>2</sup> Меньшиков Л. Н. Ю. К. Щуцкий — поэт и переводчик китайской классической поэзии // Дальнее эхо: Антология китайской лирики (VII—IX вв.) / В переводе Ю. К. Щуцкого. СПб., 2000. С. 7—22.

<sup>3</sup> Меньшиков Л. Н. Ранняя Китаеведческая работа Н. А. Невского // Петербургское востоковедение. Вып. 8. СПб., 1996. С. 434—485.

<sup>4</sup> Там же. С. 434.

Зато другой выдающийся ученик В. М. Алексеева Ю. К. Щуцкий, которому во время учебы в университете также была предложена тема, связанная с китайской поэзией, впервые громко заявил о себе в китаеведении работой «Антология китайской лирики»<sup>1</sup>. Как писал Л. Н. Меньшиков, эта «небольшая книжечка... стала важнейшим этапом в истории изучения и переводов в России китайской поэзии, точнее даже сказать — переломным этапом. Еще в 40—50-х гг. нашего столетия, когда китаеведы поколения, к которому принадлежит и автор этих строк, пребывали на студенческой скамье, книжечка эта, где все переводы были выполнены Ю. К. Щуцким, была единственным сборником китайской поэзии в русском переводе, который В. М. Алексеев, самый строгий судья в этой области, настойчиво рекомендовал учащимся»<sup>2</sup>. Помимо точности, переводы Ю. К. Щуцкого отличались четкостью рифмы и исключительной по красоте образностью.

Позже появилось много переводов китайской поэзии. Л. Н. Меньшиков всегда был заинтересованным и чутким их ценителем. Он очень любил и тонко чувствовал поэзию, русскую и китайскую, часами мог на память читать любимые стихи, знал правила китайской декламации *иньсун*. Читая китайские стихи в подлиннике и сравнивая их с русским переводом, он всегда очень точно определял достоинства переводчика и намечал пути к возможному совершенствованию текстов. С большим уважением относился он к творчеству своих предшественников и коллег — Б. А. Васильева, Л. З. Эйдлина, Л. Е. Черкасского, А. Е. Адалис, И. С. Смирнова, отмечал высокие художественные качества переводов А. А. Ахматовой и А. И. Гитовича.

За долгие годы переводческой деятельности Л. Н. Меньшиков выработал собственные принципы перевода, о которых он написал в своем предисловии к настоящему изданию. После академика В. М. Алексеева он стал вторым отечественным китаеведом, который обратился к сложнейшей проблеме теории китайского стихосложения. Здесь он проявил свойственную петербургской востоковедной школе основательность, проштудировав произведения классика китайской филологии Ван Ли и опубликовав рецензию на главный его труд<sup>3</sup>. Дальнейший опыт изучения традиционного ки-

<sup>1</sup> Антология китайской лирики VII—IX вв. по Р. Хр.: Лирики эпохи Тан, 618—907 (905?) по Р. Хр. / Перевод в стихах Ю. К. Щуцкого, редакция, вводные обобщения и предисл. В. М. Алексеева. М.: П., 1923 г.

<sup>2</sup> Меньшиков Л. Н. Ю. К. Щуцкий — поэт и переводчик китайской классической поэзии // Дальнее эхо. Антология китайской лирики (VII—IX вв.) / В переводах Ю. К. Щуцкого. СПб., 2000. С. 7.

<sup>3</sup> Меньшиков Л. Н. [Рец. на:] Ван Ли. Китайское стихосложение // Проблемы востоковедения. 1959. № 3. С. 188—189.

тайского стихосложения в части организации звукового состава поэтической речи был связан для Л. Н. Меньшикова с изучением особенностей жанра *бяньвэнь*. Установив связь и одновременное отличие *бяньвэнь* от восьмистиший *люйши*, «стихов старой формы» *гутиши*, народной поэзии *цзюйцзыцы*, он обратился к подробному изучению особенностей классической китайской рифмы. В исследовательской статье к «Бяньвэнь о воздаянии за милости» Л. Н. Меньшиков впервые на русском языке описал систему рифм китайского стихосложения, привел ее периодизацию, схемы и законы<sup>1</sup>.

Вслед за Ван Ли Л. Н. Меньшиков выделял в развитии системы рифм китайского стихосложения четыре периода: 1) VII—VIII вв.: период классических *цзиньтиши*, стихов новой формы, когда рифмы разделяются на традиционные 106 групп в соответствии с 4 тонами (*пин, шан, цюй, жу*) и смешение групп не допускается; 2) IX в.: в системе рифм *цзиньтиши* наступают изменения, позволяющие рифмовать между собой сходно звучащие рифмы разных групп, но одного тона; 3) X—начало XI вв.: начинают рифмоваться сходно звучащие рифмы из групп разных тонов; 4) XI в. и позже: оформляется новая система рифм, характерная для сунских *цы*, широко рифмуются сходно звучащие слоги разных групп и разных тонов<sup>2</sup>. Применительно к изучаемому им произведению «Бяньвэнь о воздаянии за милости» Л. Н. Меньшиков подробно проанализировал классическое китайское стихосложение и все возможные для периода бытования *бяньвэнь*, а ведь это был переходный период между поэзией Тан и Сун, период отклонения от прежних принципов.

Впоследствии в своих поэтических переводах Л. Н. Меньшиков стремился для выражения каждого поэтического жанра найти наиболее близкие способы передачи его в русском стихе. Он очень точно и тонко чувствовал систему образов китайской поэзии и всегда стремился достичь гармонии между поэтическим звучанием и смыслом. Примером подхода к поэтическому тексту для него всегда оставался В. М. Алексеев. На его работах Л. Н. учился, неизменно обращался к ним, и во многом благодаря его усилиям труды В. М. Алексеева, посвященные китайской поэзии, увидели свет<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бяньвэнь о воздаянии за милости (Рукопись из дуньхуанского фонда Института востоковедения). Часть I: Факсимиле рукописи, исследование, перевод с китайского, комментарий и таблицы Л. Н. Меньшикова. М., 1972. С. 91—131.

<sup>2</sup> Бяньвэнь о воздаянии за милости (Рукопись из дуньхуанского фонда Института востоковедения). Часть I: Факсимиле рукописи, исследование, перевод с китайского, комментарий и таблицы Л. Н. Меньшикова. М., 1972. С. 111.

<sup>3</sup> Алексеев В. М. Китайская литература: Избранные труды. М., 1978. С. 88—115, 139—292; Он же. Труды по китайской литературе: В двух книгах. Кн. 1. М., 2002. С. 125—138, 251—412. Кн. 2. М., 2003. С. 5—92, 159—161.

В исследовательских статьях к своим переводам Л. Н. Меньшиков писал об образной и композиционной системах китайских поэтических произведений, писал о фонетических проблемах перевода китайского текста, искал возможности передачи аллитераций и ассонансов, заударной части рифм, при этом — без перегрузки перевода «излишними» словами. Обращал он внимание и на идеографическое построение китайских стихов как на важнейшее художественное и эстетическое средство. Точность и глубина перевода сочетались в его работах с возможно полной передачей формального богатства подлинника.

Л. Н. Меньшиков очень любил танскую поэзию, неоднократно отмечал в своих работах ее значение в истории китайской литературы, он замечательно переводил и исследовал поэтов Лючао и Тан, делал об их творчестве увлекательные доклады. Он знал интереснейшие биографические подробности и легенды о жизни и творчестве Ли Бо, Ду Фу, Су Дун-по, Бо Цюй-и, Ли Шань-иня и др. Поэтому в переводах их стихов ему чудесным образом удавалось сохранить неповторимый стиль каждого поэта. Для того, чтобы добиться этого, Л. Н. Меньшиков обращался к биографической литературе, находил сведения о своих поэтах в самых редких справочниках. Так он обогатил искусство перевода китайской поэзии не только техническими приемами, но и принципом передачи индивидуальной эмоциональной глубины, основанном на предварительном изучении истории создания каждого конкретного произведения.

Особое место в его научном творчестве принадлежало исследованию наследия поэта начала VII в. Ван Фань-чжи, произведения которого были обнаружены в дуньхуанской библиотеке. При жизни Л. Н. Меньшиков опубликовал о нем и его поэзии краткий очерк<sup>1</sup>, хотя оставил в своем архиве много черновых материалов для более значительной работы, включая лексикографический «Словарь Ван Фань-чжи» на нескольких тысячах карточек. Произведения Ван Фань-чжи были для него особенно привлекательными, поскольку писал этот поэт на языке, близком к простонародному, при этом был буддистом по умунастроению, и его стихи перекликались с теми произведениями простонародной буддийской литературы, которые Л. Н. Меньшиков подробно исследовал в своих основных научных трудах. Цикл работ ученого по исследованию *бяньвэнь* и его окружения позволил в значительной степени определить особенность и роль простонародного буддизма в Китае.

<sup>1</sup> Меньшиков Л. Н. Биография поэта VII в. Ван Фань-чжи (Опыт реконструкции) // Петербургское востоковедение. Вып. 7. СПб., 1995. С. 523—550.

В 1963 г., опубликовав работу «Китайские рукописи из Дуньхуана. Памятники буддийской литературы *сுவэньсюэ*»<sup>1</sup>, Л. Н. Меньшиков приступил к исследованию и введению в научный оборот уникальных дуньхуанских памятников буддийской простонародной литературы. Он перевел, откомментировал и исследовал «Бяньвэнь о Вэймоцзе», «Бяньвэнь Десять благих знамений»<sup>2</sup>, «Бяньвэнь о воздаянии за милости»<sup>3</sup>, «Бяньвэнь по Лотосовой сутре»<sup>4</sup>. В этих произведениях, очень сложных для понимания, наполненных скрытыми цитатами, аббревиатурами, буддийскими реалиями, значительная часть текста написана стихами.

Л. Н. Меньшиков очень ждал выхода этой книги: много работал с ее текстом, постоянно возвращался к переводам, совершенствовал их, открывая в текстах оригинала все новые слои. К сожалению, она уже не сможет порадовать ученого, но, несомненно, порадует всех, кто знал ее замечательного переводчика, кто учился у него, порадует всех, кто любит и ценит хорошую поэзию в хорошем переводе.

И. Ф. Попова

<sup>1</sup> Китайские рукописи из Дуньхуана: Памятники буддийской литературы *сுவэньсюэ* / Изд. текстов и предисл. Л. Н. Меньшикова. М., 1963.

<sup>2</sup> Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений» (Неизвестные рукописи бяньвэнь из Дуньхуанского фонда Института народов Азии) / Изд. текста, предисл., пер. и коммент. Л. Н. Меньшикова. М., 1963.

<sup>3</sup> Бяньвэнь о воздаянии за милости (Рукопись из дуньхуанского фонда Института востоковедения). Часть 1: Факсимиле рукописи, исслед., пер. с кит., коммент. и таблицы Л. Н. Меньшикова. Ч. 1. М., 1972.

<sup>4</sup> Бяньвэнь по Лотосовой сутре: Факсимиле рукописи / Изд. текста, пер. с кит., введ., коммент., прил. и словарь Л. Н. Меньшикова. М., 1984.

## ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

### 1

**В** предлагаемый сегодня взыскательному читателю сборник переводов китайской поэзии входят произведения разных эпох, жанров, авторов. В их подборке нет никакой заранее продуманной системы. Переводчик в течение нескольких десятилетий своей научной деятельности следовал, так сказать, «естественному отбору», который имел несколько причин. Главная из них — те стихотворные произведения, к которым приходилось обращаться, наблюдая за историей китайской поэзии, за ее развитием. В большинстве случаев переводы делались с намерением передать прежде всего точный смысл поэтического произведения, так, чтобы они могли служить основой и иллюстрацией для выводов об особенностях развития китайской поэзии. Но здесь сразу же вставал вопрос о формах китайских поэтических жанров, менявшихся в тесном соотношении с тематикой стихов, их сюжетами — и о тех формальных приемах, которые веками вырабатывались, оттачивались и прочно входили в арсенал художественных средств китайской поэзии. Возможность полной адекватной передачи всего, что составляет особенности иноязычного стиха (китайского в том числе) и его систему образности, давно признана весьма сомнительной. И тем не менее блестящие, очень близкие к подлиннику переводы появляются на всем протяжении истории русского стихотворного перевода. Чтобы в этом убедиться, достаточно назвать Жуковского, Пушкина, Алексея Толстого, Холодковского, Иннокентия Анненского, Брюсова, Лозинского, Маршака и еще многих других представителей переводческой школы XX в. Я тоже ставил целью добиться, чтобы перевод нужного стихотворения и по-русски звучал поэтично, и отражал подлинник, а не фантазии переводчика.

Второй причиной, заставлявшей меня переводить произведения, ранее уже переведенные другими авторами, была «нецитатоспособность» этих прежних переводов. И это даже при том, что, скажем, высочайшие по точности передачи смысла текста переводы Л. З. Эйдлина заслуживают безусловного одобрения еще и по поэтическим их качествам. Но Л. З. Эйдлин принципиально отказывался от рифмы, поэтому для иллюстрации системы китайской рифмовки — а китайская поэзия с самого начала и вплоть до XX в. вся сплошь строится на рифмах — его переводы не подходят. Значит, для показа этой стороны китайской поэзии стихи приходится переводить заново. В прекрасных по их энергии и стремлению передать точный смысл подлинника переводах А. И. Гитовича все-таки чувствуется неполное знание китайского быта. У него иногда появляются строки типа «гляжу на луну в окошко» («окошки» затягивались шелком или промасленной бумагой, так что смотреть на луну сквозь них было невозможно), или «в собутыльники луну я с неба пригласил» (бутылок в VIII в. в Китае не было) — здесь тоже требовался новый перевод. Другие переводы располагались в промежутке между этими крайними точками, и каждый раз в интересах точности я делал перевод свой.

Однако в большинстве случаев ставшие мне необходимыми стихи вообще ранее не переводились никем — и это третья причина, вызвавшая к жизни мои переводы. Когда я начинал, готовилась четвертомная «Антология китайской поэзии» (вышла в свет в 1957 г.), которую курировали Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. Знаменитых поэтов сразу же разобрали. Оставшиеся менее знаменитые мало кого интересовали, и мне, начинающему и к тому же жившему «далеко от Москвы», было предложено перевести как раз эти стихи, рекомендованные составителями как шедевры, — часто поэт второго и особенно третьего ряда только этим стихотворением и был знаменит. Так появились в «Антологии» мои переводы ряда стихотворений малоизвестных поэтов, и я до сих пор доволен этими переводами: стихи эти нельзя исключить из истории китайской поэзии, как нельзя в русской поэзии пройти мимо шедевров, скажем, Федора Туманского или Веневитинова (поэтов «маленьких» — по объему написанного).

В-четвертых, очень часто в китайской прозаической литературе встречаются вкрапления стихов и ритмической поэтической прозы. Мои друзья (И. Э. Циперович, В. А. Панасюк, Л. К. Павловская, И. Т. Зограф) обращались ко мне с просьбами переложить эти вкрапления на русский лад, и я не отказывался, ценя их веру в мои возможности. Так появились переводы в «Удивительных историях

нашего времени и древности», «Сне в красном тереме», «Заново составленной пинхуа по истории Пяти династий», «Простонародных рассказах, изданных в столице». Подавляющее большинство этих стихов вне прозаического повествования не существуют, но случаются вставные стихи великих поэтов, ценные сами по себе, — они входят и в данный сборник. Особняком стоит перевод (с английского) книги Э. Шефера «Золотые персики Самарканда», где автор в исследовательских целях (для демонстрации предметов китайского быта времени Тан) цитирует, а часто приводит полностью китайские поэтические произведения той поры. Много из переведенного мною для этой книги вошло в данный сборник — в том числе полные переводы некоторых стихов, процитированных прежде в отрывках.

Наконец, нельзя умолчать и о пятой причине: мне не раз попадались при чтении стихи, представлявшиеся важными, значительными, совершенными, и, естественно, возникало желание перевести их, независимо от того, отмечались ли они ранее в нашей научной и переводческой практике. Таких произведений здесь тоже немало. Из стихов некоторых поэтов, прежде всего Ван Фань-чжи, Ван Цзи, Ван Вэя, Цэнь Шэня, Вэй Ин-у, Ли Хэ, Хань Юя и некоторых других, составились довольно большие циклы — по их наличию читатель может судить о моих поэтических (переводческих) пристрастиях.

## 2

**К**итайская поэзия самое меньшее за три тысячелетия ее развития прошла много этапов, каждый из которых имеет свои особенности по тематике, ведущему настроению эпохи и поэтическим формам, составлявшим жанровую систему каждого конкретного периода. Здесь не место описывать в подробностях эти системы. Но, поскольку в моих переводах, во-первых, нашла отражение поэзия с древнейшего периода до начала XX в., и во-вторых — для каждого поэтического жанра я пытался найти возможно более близкие способы передачи его в русском стихе, мне кажется необходимым дать в настоящей статье самое общее представление о путях развития китайской поэзии.

Древнейшим памятником китайской поэзии считается «Ши цзин» — «Книга песен», собрание праздничных, обрядовых и культовых (храмовых) песнопений, самые поздние из которых относятся, как думают, к VIII в. до н. э. На русский язык эту книгу перевел целиком в поэтических формах А. А. Штукин. Мне пришлось пере-

вести заново — в свете задач, поставленных в моих исследованиях, — четыре песни: две праздничные из раздела «Го фэн» («Нравы царств») и две обрядовые из раздела «Сяо я» («Малые оды»), ибо формы стиха, которые я наблюдал в оригиналах, в прежних переводах были переданы недостаточно тщательно. «Ши цзин» состоит из песен, написанных почти исключительно четырехсложным стихом, строгими размерами и с рифмами. Можно полагать, что до «Ши цзина» существовали стихи (точнее, песни, но мелодии их давно утрачены) несколько иного стиля. Два образца таких песен, переведенные здесь, сохранились в древних исторических сочинениях. Интересно, что по форме эти стихи-песни близки не к «Ши цзину», а к другому, второму по счету крупному памятнику древнекитайской поэзии — это стихи первого индивидуального лирического поэта древнего Китая Цюй Юаня (IV в. до н. э.) и его последователей, объединенные в сборник «Чу цы» — «Чуские строфы», ибо Цюй Юань и большинство его последователей жили и служили во владении Чу. Но у меня нет переводов «Чуских строф» (они достаточно точно и поэтически сильно переведены А. А. Ахматовой, А. И. Гитовичем, Л. З. Эйдлиным, А. Е. Адалис) и исследований в этой области я не вел. Далее, начиная со II в. до н. э., наступил период торжественных полупрозаических поэм *фу*. Многие из них переведены на русский язык акад. В. М. Алексеевым и включены в его сборник «Китайская классическая проза». Тем не менее я решился в двух случаях перевести оды-*фу* несколько в ином ключе, с более строгим следованием их ритмическим структурам. В последующие времена, на грани новой эры, появляются стихи поэтов, у которых прежний привычный четырехсложный размер сменяется размерами пяти-, шести- и семисложными. Эксперимент по внедрению этих размеров продлился несколько веков и породил ряд выдающихся поэтов, но я перевел «для души» только несколько стихотворений, ранее никем не переводившихся, в том числе весьма сложные «песни» «гимны» и «оды» Чжан Хэна, Лю Лина, Юй Синя. Я считаю (вслед за акад. В. М. Алексеевым), что чураться сложных текстов не следует, но следует искать (изобретать, если нужно) способы передать как сложность этих поэтических произведений, так и их недюжинное обаяние.

Наибольшую часть переводов составляют произведения «золотого века» китайской поэзии, периода Тан (618—907), времени великих поэтов. Преобладание в данном сборнике танских поэтов обусловлено не только тем, что их поэзия стала для всех последующих веков, не исключая и двадцатый, недостижимым образцом, но еще и личными обстоятельствами научной жизни переводчика.

С одной стороны, некоторые поэты (как Ван Фань-чжи, Юй Сюань-цзи и другие) никогда ни на какой язык (кроме разве японского) не переводились, но зато вошли в сферу моих научных интересов. С другой — при переводе упомянутой уже книги «Золотые персики Самарканда», обильно цитирующей танские стихи, их пришлось переводить не по выбору и вкусу переводчика, а по выбору Э. Шефера. Кроме того, вряд ли кто-то может меня осудить, если некоторые весьма знаменитые и переведенные ранее неоднократно шедевры я захотел предложить и в своем переводе. Понятно, что танская поэзия, весьма привлекательная для переводчика и обычно встречающая наиболее дружное понимание и одобрение современного читателя, преобладает и в моем сборнике.

Танская поэзия выработала строгую систему поэтических жанров, в которых в последующие века любой поэт пробовал свои силы — какие бы потом ни происходили перемены в языке, принципах стихосложения, строе стиха вообще. Попытка передать эту строгую — особенно с формальной стороны — систему художественных средств китайской поэзии того времени требовала особого труда и внимания, тем более что единения в их передаче среди переводчиков нет. Из других переводчиков обращают внимание на форму стиха только Л. З. Эйдлин и И. С. Смирнов, остальные ссылаются на невозможность передачи по-русски китайской поэтики и предпочитают более или менее свободное переложение, которое при строгом подходе трудно назвать переводами в полном смысле этого слова.

Послетанскую поэзию периодов Сун (960—1279 гг., в небольшом числе образцов) и Юань (1279—1348 гг., в значительно большем) характеризуют развитие и преобладание стихов формы *цы* (для Сун) и формы *цюй* — «арии» (для Юань). Между этими двумя формами есть много различий, но они объединяются двумя важными общими чертами. Стихотворения этих двух родов писались на заданный мотив (мелодию). Каждый мотив требовал от стихотворений (песен, арий) определенного строгого строения, где (в отличие от прежней поэзии, обычно называемой *ши*) в большинстве чередовались длинные и короткие строки, составляя вместе строфу — свою для каждого мотива. Кроме того, китайские стихи классического периода (*ши*, *цы*, *цюй*) строились на чередовании тонов, подобно тому как античное стихосложение — на чередовании долгих и кратких гласных, а русское — на чередовании ударных и безударных слогов. В формах *цы* и *цюй* мелодические характеристики входящих в строфу слогов должны были повторять движение тональностей в мотиве. У нас пока еще не выработано рекомендаций,

как переводить стихи этого рода, и мои переводы в целом являются попыткой передачи этих форм на русском языке.

Из переводимых стихов последующих периодов Мин (1368—1644) и Цин (1644—1911) почти все являются стихотворными или ритмическими вставками в повествовательный текст (новелла, повесть, роман) и потому, как правило, за редкими исключениями самостоятельного значения не имеют. Исключение же составляют многие стихи в романе «Сон в красном тереме». Дело в том, что большинство стихов пишут по ходу действия персонажи романа. Поэтому стихотворения, вышедшие из-под их кисти, характеризуют каждое своего автора. Некоторые, наиболее выразительные стихи я нашел возможным включить в данный сборник как самостоятельные произведения.

## 3

**Н**а протяжении моей переводческой деятельности мне пришлось вырабатывать собственные принципы перевода, которым я с самого начала следовал, и чем дальше — тем более строго. Попытаюсь сейчас изложить, в чем состоят эти принципы.

Ни у кого не вызовет сомнения самое общее положение: стихотворный перевод должен возможно ближе передавать смысл подлинника и в то же время звучать по-русски как поэтическое произведение, претендуя на то, чтобы занять свое место в русской литературе (вспомним слова Жуковского: «Переводчик в прозе — раб, переводчик в стихах — соперник»; собственные его переводы зрелой поры — лучшее тому подтверждение). Эти два начала (точность в передаче подлинника и благозвучие по-русски) нередко вступают в противоречие между собой. Есть множество переводов, звучащих по-русски, но при проверке ничего общего с подлинником не имеющих или далеко от него отошедших. С другой стороны, хватает переводов, скрупулезно передающих подлинник, но совершенно беспомощных как стихи (по ироническому замечанию К. И. Чуковского «если это стихи, то что же такое еловые палки?»). К счастью, наиболее профессионально подготовленные и обладающие поэтическим даром переводчика мастера (такие из новейших, как Ю. Б. Корнеев или С. Н. Иванов) успешно преодолевали эти противоречия, создавая подлинные шедевры перевода, максимально приближающиеся к исходным стихам и прекрасные по-русски. Я стремился к тому высшему классу перевода, который выражен в творениях Гнедича, Жуковского и их последователей —



вплоть до нашего времени. Что же мне представляется обязательным в этой деятельности?

Есть вещи, принципиально непередаваемые в переводе. Для китайской поэзии это чередование тонов. В русском и вообще в индоевропейских языках нет музыкального ударения, приходится заменять китайский строй стиха на русский силлабо-тонический или акцентный стих. В справедливости этой операции, кажется, никто еще не выражал сомнения.

Другие особенности китайского стиха, не имеющие точных соответствий в русском стихосложении, могут быть переданы приблизительно, субститутами, которые функционально играют ту же роль. В первую очередь такую особенностью является китайская рифма. Присутствуя в наидревнейших дошедших до нашего времени стихах, она имеет принципиальное отличие от рифмы, нам привычной. Все слоги китайского языка (это на сто процентов справедливо для древнекитайского и с некоторыми оговорками — для современного) состоят из двух частей: начальной согласной (инициаль) и конечной гласной (финаль) — эту закономерность установили еще древнекитайские фонетисты. Инициаль в рифму не входит, рифмуются только финали, где есть и удвоенные (дифтонги) и утроенные (трифтонги) сочетания гласных, составляющих один слог. Кроме того, в рифму должно входить и музыкальное ударение — «тон». Все это разнообразие дает богатую систему рифм, основанных только на финалях. По-русски рифма только по окончанию на гласный (при бедности русского состава гласных: а—и—у—э—о) звучит как очень бедная рифма или — чаще — как вообще почти не рифма (ср. у Есенина: «Я от ярости себя не сберегу — приоткинув черную чадру»). Поэтому попытки передать китайскую рифму по-русски представляются тщетными, недаром В. М. Алексеев назвал такие попытки «фокусом сомнительной заслуги». Приходится прибегать к нормальной русской рифме, передающей порядок рифмованных строк. Этому принципу я строго следую, но он отнюдь не является общепризнанным. Л. З. Эйдлин, А. А. Ахматова, отчасти И. С. Смирнов нередко отказываются от рифм вообще (Эйдлин объяснял это стремлением к наибольшей дословной точности: погоня за рифмой, по его мнению, приводила к нарушению точности и строгости изложения оригинала; Ахматова говорила, что в рифмованных стихах для нее исчезает аромат древности. Я намеренно беру мнения и практику двух наиболее общепризнанных мастеров перевода с китайского).

Кроме вопроса о рифме как таковой встает еще и вопрос о строении стихотворных строк (помимо чередования гласных). Ки-

тайские односложные слова составляют стих сравнительно небольшой длины, легко читающийся и не выглядящий громоздко. По-русски, вследствие дву- и многосложности подавляющего большинства слов, тот же лексический набор требует увеличения числа слогов в строке иногда вдвое, но чаще втрое. Так появляются многосложные (многостопные) стихи, для русского слуха и восприятия громоздкие. Но удвоение и утроение числа слогов в строке давно уже признано неизбежным и законным — начиная с акад. В. М. Алексеева и его ближайших учеников Ю. К. Щуцкого и Б. А. Васильева. Этому же принципу следую и я — ведь невозможны по-русски сколько-нибудь обширные стихотворные периоды, составленные (как по-китайски) из одних только односложных слов (типа: «Брат был горд смел, сам звал в бой всех»).

Далее: в китайских стихах (особенно классического периода) с количеством слогов в стихе больше четырех наличествует строго фиксированная цезура, располагающаяся перед третьим от конца стихотворной строки слогом. В. М. Алексеев и его ученики предложили — и практически осуществили — разделение русского соответствующего стиха (пяти- и более стопного) на два «по цезуре». Этим они, с одной стороны, добивались точного соответствия паузности (цезуры) в русском и китайском стихе, а с другой получали «разгрузку» русского стиха, деля его на две половины, аналогичные двум стихотворным строкам. Принцип этот принят всеми переводчиками, добивающимися возможно большей точности, и я тут не исключение. В то же время разделение на два полустиха строки, передающей китайскую четырехсложную строку представляется мне излишним, поскольку четырехстопный стих никогда не выглядит по-русски громоздким, и еще — что важно! — в китайском четырехсложном стихе нет фиксированной цезуры.

Таким образом, общепринятым принципом стихотворного перевода с китайского стал принцип передачи китайского слога русской стопой. Это помогает подойти к проблеме перевода на русский язык китайских стихов со сложной строфой, где (как сказано выше) могут сочетаться стихи разной длины — в зависимости от того, на какой мотив написано данное стихотворение (песня, ария). В равностопных стихах при строгом соблюдении описанного выше принципа и по-русски естественно получаются равностопные же стихи. При сложной же строфике стихов *цзы* и *цой* соблюдение этого принципа естественным образом дает такое же, как в подлиннике, соотношение длинных и коротких строк. Это читатель сможет заметить в переводах написанных на один и тот же мотив стихотворений-*цзы* поэтов Ли Юя (конец X в.) и поэтессы Ли Цин-чжао

(XII в.). Как кажется, соблюдение «эквистрофичности» позволяет эффективно подчеркнуть и сходство поэтических настроений у двух поэтов. Любопытно отметить, что идентичность принципа у Л. З. Эйдлина в его переводах стихов-*цы* Бо Цзюй-и (начало IX в.) на мотив «Вспоминаю Цзаннань» и в моих переводах стихов-*цы* Ли Юя на тот же мотив совершенно независимо друг от друга дали одну и ту же строфу. В то же время абсолютное игнорирование этого принципа, скажем, в переводах И. С. Голубева завершается тем, что строфы в переведенных им *цы* («романсах», как он их называет) даже в ряду стоящих стихах на один и тот же мотив совершенно не похожи друг на друга.

## 4

Не последнюю роль в китайской поэзии играет не только рифма как таковая, но и расположение рифм. Нередко значительное по объему стихотворение имеет сквозную рифму. Опыт показывает, что по-русски сквозная рифма в большого объема стихах выглядит или искусственно (например, опыты перевода персидских газелей в 30-е гг.), или юмористически (как, скажем, у Апухтина его знаменитое «Когда будете, дети, студентами»). Однако во многих случаях передача сквозной рифмы необходима. Так, в одной из глав романа «Сон в красном тереме» кружок молодых людей играет в своеобразную литературную игру: заданы два стиха и каждый из участников должен дать свое продолжение, зарифмовав его с заданными строками. В таких случаях я сохранил для всей игры сквозную рифму, иначе перевод не вписывался в контекст романа. То есть бывает, когда избранная форма диктуется заданием.

Однако в китайских стихах «большой формы» (особенно в жанре *фу*, который условно переводится как «ода»), где существует членение текста на несколько частей, рифма оказывается сквозной лишь в одной части, при повороте же темы меняется и рифма. Эта перемена рифмы (как и постоянная рифма в одной части) является знаковой, значимой, подчеркивающей перемену. По моим представлениям, такая особенность композиции поэтических произведений может и должна быть передана, иначе исчезает четкость их строения. Я попытался сделать это в «Гимне благости вина» Лю Лина, в «Песни о засохших деревьях» Юй Синя и в нескольких пространственных стихах Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и и некоторых других. Иначе ставится вопрос о рифме в строгих классических формах стиха восьмистишиях-*люйши*. Это одна из строжайших форм китайской поэзии, сопоставимая с сонетом или октавой в поэзии европейской.

Об особенностях композиции *люйши* речь еще впереди, а здесь мы обратимся только к рифмам в этой форме. Стихи в восьмистишии рифмуются через одну строку, нечетные строки не зарифмованы. Исключение может составить первая строка, тогда в первом четверостишии порядок рифмовки *aaba* вместо *abcb*, а порядок рифм во всем восьмистишии будет или *abcbdbcb*, или *aabacada*. То есть для всего восьмистишия нужно подобрать четыре или пять созвучных рифм. Это не так трудно. В сонетах на русском языке, как оригинальных, так и переводных, в первых двух четверостишиях обычно такое расположение рифм: *abab*, *abba*, то есть при переводе сонетов Петрарки или Камюэнса надо дважды подобрать по четыре созвучные рифмы, что, кажется, еще никого из переводчиков не смущало. В переводах же с китайского задача даже облегчается, ибо нечетные строки не рифмуются, и необходим только один набор из четырех или пяти рифм. Мне не очень понятно, почему из «рифмующих» переводчиков никто кроме меня не пытался это правило соблюсти.

Особняком стоит вопрос о рифме в четверостишиях. Четверостишия *цзюэцзюй* (по удачному переводу Б. А. Васильева — «оборванные строки» или не менее выразительному у В. М. Алексеева — «усеченные строфы») в традиционной теории китайского стиха рассматриваются как «усечение» восьмистишия *люйши*, из которого удалены («оборваны») лишние строки, содержащие необязательные с точки зрения поэта подробности. Поэтому четверостишия чрезвычайно лаконичны и при их переводе (если мы хотим получить тот эффект, какого добивался автор) нельзя ничего удалять, но нужно воздерживаться и от излишних добавлений. В зависимости от того, какие строки из схемы восьмистишия удалены, «усечены», «оборваны», китайские четверостишия имеют два типа рифмовки — *abcb* и *aaba*. Здесь следует заметить, что китайские системы рифмовки допускают 1) парную рифму; 2) сквозную рифму; 3) рифму через одну строку (нечетные не рифмуются); 4) рифму типа *aaba*. В китайской поэзии нет перекрестной рифмы и нет охватывающих рифм, поэтому введение их в перевод представляется мне произвольным. Правда, переводчики часто ссылаются на возникшее «ужасающее однообразие», но почему не жалуются на однообразие переводчики и авторы сонетов и октав? Почему не жалуются на однообразное строение четверостиший рубаи у Омара Хайяма и в тюркоязычных поэзиях? Ведь в подобных строго формализованных стихах поэт обычно добивается редкого разнообразия в тематике, подборе слов, в удачных и неожиданных выражениях. Отступая в переводах от этого принципа, мы как будто при-

знаем свое бессилие передать красоту оригинала, заменяя ее нами придуманными украшениями. Все сказанное, разумеется, не упрек, просто для себя я считаю обязательным (не навязывая свое мнение и свой способ перевода другим) соблюдение изложенных выше принципов.

## 5

**Н**аконец, нелишним будет сказать здесь об образной и композиционной системах китайских поэтических произведений и способах (даже возможности) их передачи в переводах. Вопрос этот весьма сложен, даже многосложен, и в пределах данного предисловия вряд ли может быть рассмотрен хотя бы в самых общих чертах, но некоторые стороны я все же хотел бы затронуть.

В китайской поэзии во все времена, начиная с древнейших песен «Ши цзина», очень важную роль играли разные типы аллитераций, повторы слов (слогов) — как полные, так и частичные, — где повторяется начальная часть словослога («парные согласные», *шу-аншэн*) или его конечная часть («наслаивающиеся гласные», *де-юнь*). Все эти три типа повторов можно продемонстрировать на примере первой песни «Ши цзина». Даем ее сначала в транскрипции:

Гуань-гуань цзюй-цзёу  
Цзай хэ чжи чжоу  
Яо-тяо шу-нюй  
Цзюнь-цзы хао цёу.

В приведенном четверостишии бросается в глаза обилие аллитераций:

*Гуань-гуань* — полный повтор, звукоподражание голосам птиц.

*Цзюй-цзёу* — «парные согласные», два знака означают двух птиц, самца и самку.

*Яо-тяо* — «наслаивающиеся гласные», синонимические знаки, означающие скромность, уединение.

*Шу-нюй* — «наслаивающиеся гласные», переводятся как «чистая девица».

Можно сказать, все четверостишие строится на аллитерациях, и в русском переводе они должны быть в возможной степени переданы. После многих вариантов я пришел к следующему итоговому четверостишию:

Гулькают-гулькают голубь и горлица,  
Вместе на отмели сели речной.

Будет затворница девица скромница  
Знатному молодцу славной женой.

Выделены аллитерации, призванные передать аллитерации китайского исходного текста.

Еще один пример выбора русских словесных приемов, которые могут — хотя бы приблизительно, «функционально» — передать китайские приемы, удобно продемонстрировать на известном стихотворении-*цы* поэта Вэй Ин-у, написанном им на мотив «Тяосяолин» («Шутливый напев»). Стихотворение состоит из двух куплетов, связанных между собой упоминанием (в одной и той же строке куплета) в первой половине — запада и востока, во второй — юга и севера. Так подчеркнута формальная связь между двумя куплетами. Добиться этого нетрудно и в переводе, что и сделано.

Куплет первый:

Что там на западе? Что на востоке?  
Путь потеряли.

Куплет второй:

В северном крае, к югу от Цзяна  
смотрят с тоскою.

Труднее было найти эквивалент другому приему. В первом куплете употреблено в рифмующейся части строки сочетание *ши лу* «потерян путь», в следующей двусложной строке это сочетание повторено, но слоги переставлены: *лу ши* «путь потерян», при этом словарное значение не изменилось. Во втором куплете на тех же местах сначала идет сочетание *бе ли* «тоска в разлуке», потом *ли бе* «в разлуке тоска» с аналогичным эффектом. Понятно, что в обоих случаях меняется и рифма — в зависимости от того, какой слог стоит на конце сочетания. Для передачи этого я выбрал возможность употребления разных форм русских окончаний, также не меняющих смысла. В первом куплете: «путь потеряли» — «путь потеряв»; во втором: «смотрят с тоскою» — «смотрят с тоской», и по-русски рифма также изменилась.

Нелишне сказать, что в данном стихотворении-*цы* (и во всех других *цы* на этот же мотив у других поэтов) существует строгое соотношение длинных и коротких строк и цезуры в них, выражающееся в следующей схеме (цифра — число слогов по-китайски, тире между двумя цифрами — указание на место цезуры):

2,2,4—2,4—2,4—2,2,2,3—3.

В русском переводе соотношение длинных и коротких строк и расположение цезуры такое же, но слог китайского стиха, как было сказано выше, передается русской стопой, русский же стих по цезуре разделяется на два полустаха. Вот полностью в переводе первый куплет:

Хуские кони,  
Хуские кони —  
В горы Яньчжи гонят табун,  
к пастбищам гонят.  
Мчатся снегами, мчатся степями,  
громко заржали:  
Что там на западе? Что на востоке? —  
путь потеряли.  
Путь потеряв,  
Путь потеряв,  
Мчатся под солнцем вечерним  
по морю безбрежному трав.

Расположение рифм то же, что в подлиннике, и если на протяжении одного куплета рифма меняется трижды, то и в переводе это должно быть сделано в аналогичном порядке. Напомню, что в китайском стихе смена рифмы обычно указывает на поворот темы.

Не нужно думать, что всему, что есть в китайском подлиннике, удастся найти хотя бы приблизительный эквивалент. Многое зависит от искусства (а часто и от добросовестности) переводчика. Однако есть особенности, в русском стихе принципиально непередаваемые. Это в первую очередь китайское стихосложение (чередование тонов), китайского типа рифмы, односложность китайских слов — то, о чем говорилось выше. Все переводчики заменяют китайские стихотворные размеры и китайские рифмы на русские, увеличивают число слогов в строке (если вообще придерживаются правила: китайский слог — русская стопа), делят стих на два полустахия по цезуре (далеко не всегда строго).

Но есть вещи, продиктованные в китайской образной системе особенностями китайской же иероглифической письменности. На эту особенность китайской поэтической системы указал в свое время акад. В. М. Алексеев в статье «Китайская литературная глоссолалия» (опубликована посмертно в книге «Китайская литература», 1978 г.). В этой статье В. М. Алексеев обращал внимание на то, что китайское поэтическое произведение очень часто воспринимается не только на слух, но и зрительно, ибо в самом наборе иероглифов нередко заключается дополнительный смысл («информация») «для глаза». Он сам продемонстрировал это на примере поэмы Му Хуа

(III в.) «Море» («Хай фу»), где китайский читатель, еще не читая сочинения, лишь окинув его взглядом, видел у подавляющего большинства иероглифов, входящих в его состав, ключ «вода», т. е. три точки слева, и это настраивало его на чтение произведения, где очень много воды (он даже предложил для этого явления название не «глоссолалия», т. е. повторение звуков, а «глоссография», т. е. повторение графических, письменных элементов). Для данного конкретного произведения В. М. Алексеев нашел способ его перевода, добавляя к каждому определению по-русски слова «вода», «воды», «водный» («Воды обширные, воды безбрежные...» и т. д.). Однако этот способ, выразительно примененный к тексту, пусть ритмизованному, но все-таки прозаическому, оказывается негодным для поэтического перевода стихотворного произведения, требующего строгих ритмических рамок и весьма чувствительного к добавочным словам. Так, почти в каждом стихотворении в форме восьмистиший-*люйши* встречаются графические параллели в смежных строках. Поэт, скажем, описывает речку, текущую в горной местности, как бы переводя взгляд с гор на речку — тогда в первой строке будут иероглифы: «склон», «вершина», «скала» и т. п., все со знаком («ключом») «гора», а в соседней строке на тех же местах будут в параллель слова: «течение», «стремнина», «отмель» и т. п., все со знаком «вода». К сожалению, в стихах приходится отказываться от предложенного В. М. Алексеевым приема передачи графических особенностей ритмической прозы, и так обнаруживается еще одна особенность китайского поэтического текста, непередаваемая по-русски.

## 6

На протяжении своего многотысячелетнего существования и развития китайская поэзия накопила огромный, с трудом поддающийся учету арсенал поэтических образов, происходящих от разного рода исторических, легендарных, литературных сюжетов. О сложности и многообразии этой образной системы свидетельствуют изданные в Китае за последние два десятилетия многочисленные толстые тома с названиями типа: «Поэтическая образность в древней поэзии и прозе», «Поэтическая образность в поэзии периода Тан», «Поэтическая образность у женщин-поэтесс», «Поэтическая образность в стихах-цы периода Сун» и т. д. В этих книгах приведены (как правило, полностью) стихотворения, для полноценного понимания которых современному китайскому читателю необходимы пояснения. Они, эти пояснения, и даются — часто в

объеме, во много раз превосходящем исходный текст. В них включаются в развернутой форме все сведения, необходимые читающему, а именно: факты жизни поэта, отразившиеся в данном стихотворении или послужившие поводом для его написания; рассказ об исторической обстановке, в которой стихотворение написано; сюжет, знание которого необходимо для понимания намеков, ибо нередко из разных соображений автор не хочет или не может говорить напрямую; общая связь частей произведения, зачастую не вполне для современного читателя ясная, и т. п.

Если для нынешнего китайского любителя поэзии необходимы столь обширные пояснения, то что уж говорить о читателе-некитайце, не вобравшем с молоком матери значительную часть привычной для данной культуры образности. Здесь могут быть избраны разные способы перевода. Знаменитый английский переводчик китайской и японской поэзии Артур Уэйли (я неоднократно слышал от англичан восторженные отзывы о его переводах) при всех достоинствах его трудов нередко отказывается от передачи сложных образов, заменяя их пересказом «по общему смыслу». В этом выражается стремление Уэйли к тому, чтобы английский читатель воспринял текст непосредственно, как, по распространенному мнению, и должно восприниматься произведение искусства. Но при этом все-таки сохраняется достаточно точно общий поэтический настрой и смысл произведения, что и обеспечивает ему заслуженную популярность среди английской читающей публики. Однако у подавляющего большинства рядовых переводчиков (а в России их за последние полвека появилось немало) упрощение и неумение или нежелание передавать поэтические достоинства подлинника приводит к результатам, полностью подходящим под меткую формулу К. И. Чуковского: «В подлиннике <такой-то> великий поэт, а в переводе идиот и заика».

Для В. М. Алексеева подобный способ перевода был абсолютно неприемлем. Он хотел, чтобы перевод по своей структуре, смысловой и ритмической, создавал бы по-русски текст «точный как документ». Неоднократно, во многих своих высказываниях, письменных и устных, Алексеев протестовал против подмены сложного и образного подлинника упрощенным и банальным русским текстом. Сам себе он не позволял ни малейшего отступления от объявленных, выработывавшихся в его переводческой практике на протяжении всей жизни принципов. О результатах можно судить по переводам Пу Сун-лина — Ляо Чжая, по «Китайской классической прозе в переводах академика В. М. Алексеева», по многим переводам шедевров китайской поэтической и философской прозы, как во-

шедшим в книгу «Китайская литература», так и вышедшим в виде отдельных публикаций, по его переводам китайской классической поэзии, до сих пор опубликованным лишь частично. Из всех учеников В. М. Алексеева только Л. З. Эйдлин без скидок, в полной мере выдержал принципы, объявленные учителем (за исключением рифмованного перевода при рифмованном подлиннике — о чем уже говорилось выше). В целом же переводы академика и донныне остаются высочайшими образцами.

Придерживаясь по мере сил принципа передачи сложного и образного китайского текста аналогичным русским, я, следуя рекомендациям В. М. Алексеева, применяю несколько способов — в зависимости от сложности текста и его образов. Наиболее универсальный — простое пояснение (по мере надобности) встречающихся в тексте реалий: где та местность, которая упомянута, и каковы ее особенности, отразившиеся в стихе; кто адресаты стихотворений, в каких отношениях они состояли с автором; на какие исторические или литературные сюжеты и на каких связанных с ними персонажей намекает автор и т. д., и т. п. Такие пояснения непосредственно после стихотворения помогают читателю получить необходимую справку, не отрываясь от чтения поэтического произведения.

Второй способ приближения произведения к русскому читателю состоит в подчеркнутой передаче структуры, конструкций, на которых построен подлинник. Китайский исходный текст почти всегда не имеет прямого разделения на абзацы, параграфы и т. п. Привычный читатель это членение угадывает по вводным и заключительным формулам, отмечающим начало и конец структурной единицы. В русском переводе, как, например, в «Оде изящному слову» Лу Цзи или в «Лунной поэме» Се Чжуана В. М. Алексеев разбил текст на соответствующие абзацы, снабдив их порядковым цифровым обозначением. Я следую этому принципу при переводе «Гимна благодати вина» Лю Лина и «Песни о засохших деревьях» Юй Синя, дополнительно подчеркнув это деление вводными прозаическими фразами каждого параграфа, передающими упомянутые вводные формулы. Поскольку подобные формулы указывают и на перемену ритма, подчеркнутую также сменой рифмы, сквозной для каждого параграфа, я воспринимаю это как дополнительное указание подлинника. Читатель легко убедится в смене ритма и рифм в каждом из кусков-параграфов моих переводов.

Самые сложные тексты В. М. Алексеев, начиная с его знаменитой «Поэмы о поэте» (1916), рекомендовал сопровождать парафразом и сам дал образцы таких парафразов на каждый «станс» иссле-

дуемого произведения, сохранив парафраз и в более поздних ритмических («ритмизованных», по его выражению) переводах тех же произведений, а также приложив парафраз к «Лунной поэме» и некоторым другим сложнейшим произведениям китайской словесности. Под парафразом подразумевается параллельный пересказ содержания произведения с раскрытием при этом намеков, реалий и связи частей, в самом произведении часто формально никак не выраженной. При этом простые пояснения, о которых я говорил ранее, оказываются включенными в парафраз. В случае необходимости я тоже применяю такой парафраз. Абсолютно необходимым он оказался в «Песни о засохших деревьях», которая вся строится на намеках; в меньшей степени, но все же нужным, — в четырехчастной песне Чжан Хэна и в некоторых других переводах.

\* \* \*

**Я** перечислил здесь основные трудности, которые подстерегали меня (думаю, что и всякого переводчика китайской поэзии, а может быть — и не только китайской) в работе, когда я стремился передать китайские поэтические тексты по-русски. Кроме случаев абсолютной невозможности найти русские эквиваленты для особенностей китайского стиха, я старался не давать себе никаких поблажек ни в каком смысле (типа «авось сойдет»). Думаю, это было правильно. Насколько мне удалось при столь больших ограничениях, накладываемых подлинником, создать русский поэтический текст — об этом судить не мне, а читателю. Настоящий сборник — первая попытка собрать воедино мои переводы китайской поэзии разного времени. Ранее они появлялись либо в виде отдельных сборников, рамки которых были ограничены одной эпохой (например, эпохой Тан), либо в антологиях вперемешку с переводами других лиц, либо в составе произведений, включавших в себя поэтические (стихотворные) тексты, либо в незначительных по объему газетных и журнальных подборках. Сюда вошло не все, что я переводил, а лишь те переводы, которые, по моему мнению, имеют самостоятельное значение. Таких набралось достаточно, их я и представляю на строгий суд знатоков. «Плыви же к невским берегам новорожденное творенье и заслужи мне славы дань, кривые толки, шум и брань», — ничего более выразительного на эту тему, кажется, после Пушкина никто не сказал. Те же надежды и опасения и ныне знакомы каждому автору.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. Ф. Попова. О переводах Л. Н. Меньшикова.....</i>	<i>3</i>
Предисловие переводчика.....	10
О дотанской поэзии Китая и ее переводах.....	27
ДОТАНСКАЯ ПОЭЗИЯ.....	32
О поэзии периода Тан.....	111
ТАНСКАЯ ПОЭЗИЯ.....	114
ПОЭТЫ «РАСЦВЕТА ТАН».....	135
ПОЭТЫ «СЕРЕДИНЫ ТАН» .....	161
ПОЭТЫ «ЗАКАТ ТАН».....	211
О поэзии периодов Сун и Юань и способах ее передачи.....	229
ПОЭТЫ ПЕРИОДА СУН.....	235
ПОЭТЫ ПЕРИОДА ЮАНЬ.....	275
ПОЭТ ПЕРИОДА МИН.....	297
СТИХИ ПЕРИОДА ЦИН.....	299

*Наши книги всегда в продаже в следующих магазинах:*

**Специализированный магазин книг по восточной тематике  
«Восточная коллекция»**

Отдельный стенд Центра "Петербургское Востоковедение"  
Возможность заказа книг из Санкт-Петербурга по тематическому плану и  
по индивидуальным заявкам  
Москва, Большой Левшинский пер., д. 8/1, стр. 2  
10 минут до ближайшего метро  
("Смоленская", "Кропоткинская", "Парк культуры")  
(095) 201-34-38, 201-74-90  
e-mail: east\_coll@hotmail.ru

**«Университетский книжный салон»**

Специализированный книжный магазин гуманитарного профиля, распро-  
страняющий литературу по истории, психологии, страноведению, фило-  
логии, философии, религиоведению и др. дисциплинам  
Отдельный стенд Центра «Петербургское Востоковедение»  
Возможность индивидуального заказа книг нашего издательства  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11  
(м. «Василеостровская»)  
Тел.: (812) 328-95-11  
<http://www.academia.narod.ru>

**ЗАО ИТД «Летний сад».**

В Санкт-Петербурге:  
197136, Санкт-Петербург, Большой проспект П. С., д. 82  
(ст. метро «Петроградская», флигель во дворе)  
Тел.: (812) 232-21-04. Факс: (812) 233-19-62  
e-mail: letnysad@mail.wplus.net

**Специализированный магазин  
«Гуманитарная книга»**

Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., д. 42  
(угол Среднего пр. и 1-й линии). Тел.: 323-54-95

*По поводу заказа книг нашего издательства наложенным платежом  
по почте просьба обращаться по адресу:*

199004, Санкт-Петербург, Шестая линия, д. 11  
Издательство Санкт-Петербургского университета  
отдел «Книга-почтой»  
e-mail: izdat-spbgu@mail.ru