

ВОСТОК

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

**«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА -- 1924 г. — ЛЕНИНГРАД**

БИБЛИОГРАФИЯ

● Антология китайской лирики VII—IX вв. по Р. Х. Перевод в стихах Ю. К. Щуцкого; редакция, вводные обобщения и предисловие В. М. Алексеева. «Всемирная Литература». Госуд. Изд. М.—Питр. 1923 г., стр. 143, тираж 4.250 экз.

Появление «Антологии китайской лирики», изданной «Всемирной Литературой», является крупным событием в жизни нашей синологии, именно той ее части, которая работает над приобщением к большой сокровищнице европейской и—в ближайшую очередь—русской художественной литературы произведений издревле соседнего с нами, но нам столь еще чуждого народа. Переводчик и редактор избрали для своей цели как раз ту эпоху в истории китайской поэзии, которая отличается наибольшим блеском в развитии этого вида словесного искусства, — эпоху, соединяемую всегда с именем династии Тан, в правление которой ряд объективных культурно-исторических условий, в сочетании с действиями просвещенных мегенатов на троне, вызвали к жизни целую плеяду великих художников слова, имеющих все основания занять места в пантеоне мировой литературы, рядом с наиболее прославленными гениями Европы. Переводчик и редактор, кроме того, сумели выбрать из бесконечной массы поэтических произведений этой эпохи действительно очень ярко эту танскую поэзию представляющие, а своим умелым расположением материала — по основным темам стихотворений, — дали русскому читателю возможность войти в круг наиболее характерных поэтических настроений китайских авторов. Обобщающие введения редактора, предосланные каждой такой группе стихотворений, — введения, основанные на глубоком знании китайской духовной культуры вообще, — еще более облегчают профану вхождение в дух и содержание этих основных тем. Подлинное же знание китайской поэтической речи, китайского языка в целом и китайской культуры вообще, которое прочным фундаментом лежит в основе всей проделанной переводчиком и его редактором работы, дает возможность а priori не тревожиться насчет возможности каких-нибудь фальсификаций переводов с китайского, к чему достаточно привыкла читаю-

щая публика во всех странах Европы. А стихотворное мастерство переводчика, явленное с достаточным блеском в его стихотворных переводах, дает всей книжке яркий поэтический облик. В нашей популярной синологической литературе книжка Ю. К. Щуцкого — событие несомненно исключительное; ничего равного ей у нас до сих пор еще не было, и можно лишь радоваться за судьбу новой русской синологической школы, обладающей представителем, который сумел так начать свое печатное служение избранному делу. Можно только благодарить редактора перевода проф. В. М. Алексеева за его внимательное руководство в настоящем издании, а издательство «Всемирную Литературу» — за выпуск такой «Антологии» в свет.

Однако ценность книжки Ю. К. Щуцкого не исчерпывается одной лишь искусной популяризацией художественного китайского слова.

Синологическая подготовленность переводчика к его работе и его русское поэтическое мастерство настолько явно выражены в настоящем издании, что дают право отнести к его труду со всей полнотой и строгостью научной критики. Работа Ю. К. Щуцкого настолько серьезна, что дает право и возможность оценивать ее с точки зрения самых высоких требований, могущих быть предъявленными переводчику китайских стихов, т. е. тех требований, которые было бы совершенно неуместно ставить перед кем-либо другим и которые в русской синологической критике до сего времени ни перед кем и не ставились. В этом, может быть, даже и наибольшее грядущее значение «Антологии» в истории русской популярной синологии. Она дает право поставить во всей широте проблему художественного перевода китайского лирического стихотворения, — в частности, той его разновидности, которая более всего представлена в сборнике: т. наз. «усеченной пятисловной строфы» (у янь цзюэ цзюй), т. е. пятисловного (пятизначного) четверостишия.

Теоретически можно представить себе три пути художественного перевода с китайского. Первый из них заключается в стремлении адекватно передать китайское

стихотворение так, как оно проецируется на фоне общечеловеческом. Это значит, что переводчик, пользуясь китайским текстом всего лишь как вратами для входа, должен проникнуть в то общечеловеческое, что кроется за специфически-китайской оболочкой; проникнуть путем своей художественной интуиции — этого единственного мостика — в «потусторонний» для нас — китайский поэтический мир; воспринять общечеловеческую поэтическую наполненность стихотворения и затем, совершив обратный ход, выразить результат своего интуитивного познания в оболочке своего национального поэтического языка. Результат при этом должен получиться — с точки зрения такого подхода — совершенно бесспорный, так как за переводчиком числятся данные непосредственного опыта, очевидные сами по себе и не требующие еще каких-либо дополнительных подтверждений.

Второй путь заключается в безусловном следовании тем принципам, которые возведены, между прочим, и Н. С. Гумилевым. Он состоит в том, что переводчик не имеет ни малейшего права отступать в чем бы то ни было от оригинала. Весь механизм китайского стихотворения, т. е. именно то, что и делает его стихотворением, а не «поэтической прозой», должен быть учтен и взвешен переводчиком; последний обязан принять всем реальным и формальным элементам стихотворения, оценить по достоинству и во всей полноте его стиль, тему, композицию и мелодику и, установив затем необходимые способы органической передачи всего этого на русский поэтический язык, подыскав и обосновав соответствующие русские эквиваленты, передать китайское стихотворение уже в органически соответствующей ему — реально и формально — русской оболочке.

О третьем из возможных путей можно говорить пока лишь как о проблеме, очертания которой лучше всего обрисовываются при свете культурно-исторической концепции О. Шпенглера. Если исходить из общей предпосылки «культурных кругов» с «синхронизмами» во внутреннем содержании этих кругов — при их сопоставлении друг с другом *a posteriori*, — китайский и русский круги культуры, в пределах которых протекает, между прочим, и вся жизнь поэзии этих двух народов, будут иметь такие «синхронизмы», т. е. моменты полной эквивалентности в своей качественной относительности. Если признать раз навсегда абсолютную невозможность адекватного перевода — в силу общей невозможности адекватно повторить какое-нибудь явление, — остается устанавливать только одни такие эквиваленты и пользоваться ими в качестве наиболее доступного для проникновения в чужое явление средства. Разумеется, решающую роль на этом пути играет опять-таки

момент интуитивный, то непосредственное ощущение эпохи и ее продукта, которое переживается при соприкосновении с ними тем или иным способом. Здесь налицо опять такая же непосредственная данность понимания, однако — при всем том — тут возможно привлечение и объективного научного материала — данных истории: сначала как точек отправления, затем и как критериев проверки. Строгий исторический анализ отдельных кругов культуры может привести к установлению знака относительного равенства между двумя какими-нибудь явлениями каждого круга. С точки зрения такого подхода возможно предположить, что в историческом содержании русской поэзии найдется как раз то, что соответствует эпохе Тан, — с ее содержанием и духом; найдется и та форма, которая будет *mutatis mutandis* равнозначущей пятистопному четверостишию, равнозначущей в аспекте «души» нашей культуры. Отыскивание ее — дело соединенной работы исторического знания и интуиции и требует огромного культурно-исторического кругозора и всей полноты лингвистического знания.

Переводы Ю. К. Щуцкого трудно отнести к какому-нибудь из этих трех типов: настолько они несут на себе все признаки методологической неустойчивости и принципиальной неразработанности. Из чтения книжки получается впечатление, будто переводчик твердо помнил только об одном: не искажать оригинал в смысловом отношении, иначе говоря — давать тематически наиболее близкий к оригиналу перевод. Вся тяжесть вступительных оговорок редактора падает именно на эту сторону дела: проф. В. М. Алексеев указывает на неизвестные «переводы» Готье и Егорьева с Марковым и совершенно справедливо подвергает их суровому осуждению и просто вычеркиванию из синологического обихода. И действительно, в этой области переводчик, работающий под контролем такого знатока языка, как проф. В. М. Алексеев, достигает поразительных результатов. Большинство переводов с тематической стороны так близки к оригиналу, что иногда являются как бы буквальным переложением на русский язык китайских фраз, — при всем соблюдении внешне-поэтического облика, устраняющего всякую ученическую дословщину. Берем наудачу одно стихотворение — с простой подстановкой русских слов под китайские, и в обработке Ю. К. Щуцкого:

Дословная подстановка:

Белое солнце
За горами исчезает.
Желтая река,
вливаясь в море, течет.
Хочу изойти (вылиться целиком)
в тысячу верст взоре.
Снова восхожу
Этажем выше на башню.

Перевод Ю. К. Щудкого:

Белея, солнце вскоре
 Зашло за гребень скал,
 И Желтая Река
 Течет, вливаясь в море.
 Я изойти хочу
 Тысяче-верстным взором.
 На эту башню скоро
 Все выше восхожу. (стр. 24, 1).

Таково большинство сделанных переводов, и возражать, поэтому, против каких-либо тематических неточностей почти не приходится: если и встречаются места, с которыми не совсем соглашаешься,—это оказывается всегда в случаях действительно возможных колебаний в понимании иероглифического текста. Иначе говоря, переводчик добросовестно исполняет заявленное в предисловии редактором обещание: давать только то содержание, которое существует в оригинале и не вносить ничего нового от себя лично. В этом смысле переводы Ю. К. Щудкого стоят совершенно особняком в русской переводной с китайского литературе и могут занять одно из почетных мест среди переводов китайских стихотворений на европейские языки вообще.

Это стремление к наибольшей точности в передаче тематического содержания было, повидимому, доминирующим фактором в процессе всей работы. Если к этому присоединить еще два принципа, усматриваемые из перевода: соблюдение русской формы восьмистишия и передача целого хорошим русским стихом, — то этим и будут исчерпаны теоретически поставленные задания всей работы. И этого всего слишком мало, чтобы придать работе Ю. К. Щудкого целостный методологический характер.

Ближе всего переводы Ю. К. Щудкого относятся к типу «свободного» перевода, — первого из обрисованных трех видов. В самом деле, переводчик прежде всего дает прекрасную русскую поэтическую речь, благодаря которой его стихи совершенно не ощущаются, в большей своей части, как переводы. Искусственности в их построении не больше, чем это допускается всяким стихотворным произведением. Структура стиха — легка и изящна. Речь свободно укладывается в метрические рамки — и при этом в самых разнообразных очертаниях. Ю. К. Щудкий блеснул большим богатством размеров; он стремится, как будто, использовать все возможности русского стиха, не только классического, но и современного, — впрочем, с явным уклоном от классического сего правилом равного количества неударных слогов между ударными на продолжении всего стихотворения, — к метру современному. Своеобразно употребление дзюры с предшествующей усеченной стопой только в четных (64, I) или только нечетных (79, II) строках; или когда она приходится в разных местах четных и нечетных строк

(35, II). Ту же цель нарушения строгой правильности при равном количестве неударных слогов преследует анакруза (32, II; 75, I и II; 77, I; 114, II — односложная; 47, I, 80, II — двухсложная). Любопытно и удачно использование паузы, как значащей ритмической единицы, напр. «Уж шишки, вон там, под сосну Упала... Горы пусты» (69, II, см. также 91, I, 1; 80, II, 2). На фоне этих особенностей пропуск слога в строке, что встречается довольно часто, выступает как сознательный прием, тем более, что такой пропуск может быть очень легко устранен без малейшего ущерба для смысла стиха, — напр.

На холодном, (и) стынущем Цзяне (33, II).
 Перед лодкой твоей (ю) течет, широка (39, I).

Когда такой пропуск подчиняется у переводчика определенному правилу, получается редкая в русском классическом стихе форма догазда (22, I, 41, II, 46, I и II, 68, II, 70, II). Переводчик, как будто, даже тяготеет к этой форме. Дольник встречается явно только один раз (74, I; чередование четырехударных четных с трехударными нечетными).

Рифмому переводчик владеет не менее свободно, чем размером. Рифмы разнообразны, иногда по поводу интересны (напр: сосновой — снова, 48, I; думой — ум мой; горном — двор нам, 39; весне — во сне 78, II). Разнообразно и расположение рифм. Чаще всего — обычная для русского восьмистишия перекрестная рифма для каждого четверостишия отдельно; но встречаются объединенные рифмою попарно двестишия, (напр. 31, II, 35, II); наблюдается кольцевое расположение рифм для четверостишия (31, I; 42, I; 51, II); есть и более изысканное — типа *abcd abcd* (43, II; 78, I); очень интересно кольцевое опоясывание всего восьмистишия (90, II). Очень удачно применение белого стиха на стр. 21. Не исключена совершенно и звуковая инструменталка: в форме звукоподражания она встречается, напр., в стихе «В камышах шум осенний и почной шевелит шурша» (40, II; см. также 42, II, 3; 79, II, 3—4).

Хуже всего переведена знаменитая «Лютня» Бо Цзюй-и. Если в коротких восьмистишиях пропуск слогов на фоне общей структуры стиха воспринимается, как поэтический прием, то здесь — в поэме, представляющей собою замкнутое и обособленное целое, этот пропуск, не упорядоченный и очень частый (на 176 строк — 48 с пропуском одного слога), нарушает во всем остальном правильный и однородный ритм и создает впечатление невыдержанности размера и плохих стихов вообще. Впечатление неряшливости производит и беспорядочное заканчивание то полной, то усеченной стопой и различное расположение рифм. Искусство, показанное Ю. К. Щудким в коротких стихах, заметно падает с переходом его к переводу большой поэмы.

Такая картина переводов Ю. К. Щуцкого создаст впечатление того, что переводчик стремился стать именно на путь «свободного» перевода, т. е. обеспечить себе наибольшую свободу действий в отношении метрики, ритмики и композиции русского перевода. Осознав с помощью своего знания языка оригинальный материал, он стремился дать свой перевод, как свободно претворенный в горниле его собственного творчества поэтический продукт, ибо все характерное в его стихе в формальном отношении следует отнести не столько к оригиналу, сколько к его собственной творческой работе. Однако он не дошел по этому пути до конца, основные принципы свободного творческого перевода им не выдержаны во всей своей полноте. На ряду с безграничной свободой в отношении рифм, размеров и пр., — которую он себе не обинуясь разрешает, кое в чем он скован, кое в чем он ставит своей свободе определенные рамки, идущие от формальных моментов китайского стиха. Так, одно уже ревнивое соблюдение им русской формы восьмистишия для китайского «у-янь-цзюэ-цзюй», является искусственной рамкой, им себе поставленной. Такой же следует считать то старательное сокращение китайских слов-образов в элементарной переводной трактовке, которое редактор ставит ему в особую заслугу. Такие же выражения, как «шитада отменно бела» (78, I, 2), «расправляя пару бровей» (98, II, 5) «отшельник одинокий подвизается взаперти» (50, II, 7—8), или поистине трагический стих: «это не имеет отношенья к воспитанию души моей» (130, I, 3—4) — символизируют моментами состояние полного пленения китайским стихом. Свободный творческий перевод отринув бы рамки и грани элементарного толкования иероглифического текста и смело вынул бы свое постижение истинного содержания стиха и его формы, не стесняясь увеличением или уменьшением количества строк, слов и т. под., сравнительно с китайским оригиналом.

Если Ю. К. Щуцкий не выдерживает до конца первый из указанных принципов перевода, он еще менее удовлетворяет второму, «Гумилевскому». Все, в чем он хочет следовать оригиналу, заключается в соблюдении словесно-смысловой точности и однообразно-восьмистрочного размера. И совершенно оставлены без сознательного внимания наиболее существенные элементы китайского стиха, т. е. то, что и делает то или иное нагромождение слов-иероглифов стихом. Элементы стиха идут меньше всего от того, что слова комбинируются в четыре строчки по пять слов в каждой, или от того, что весь материал их с тематической стороны какой-то особенный; они исходят от особенностей композиции, ритмики и мелодики. Лишь эти элементы сообщают китайской

фразе специфическое стихотворное значение, и в них главная прелесть китайского лирического стиха.

Однако именно они оставлены переводчиком без сознательного внимания. Объясняется это, может быть, также и тем, что подобные проблемы не пользуются большим распространением в синологии; и принято полагать, будто композиционно-мелодическая схема китайского стихотворения не имеет практического значения при переводе. Но Ю. К. Щуцкий принадлежит к школе проф. В. М. Алексеева, всегда отдававшего много внимания проблемам китайской поэтики, — и ему следовало бы сознательно обработать свой перевод не только с тематической, но и с композиционно-мелодической стороны. Я говорю «сознательно» потому, что встречающиеся у него нередко места, как будто, полного совпадения с оригиналом — случайны и очевидно не являются результатом принципиального задания.

У переводчика прежде всего не обоснована сама форма восьмистишия, принятая им как обязательная для цзюэ-цзюй. В своем переводе он не исходит из того факта, что каждая строчка китайского четверостишия представляется характерной ритмико-синтаксической фигурой, распадающейся на две ритмико-синтаксические единицы. Ритмически это деление обнаруживается в цезуре после второго слова-слога, синтаксически — в строгом расположении грамматического материала, именно: основное господствующее представление — в первой, меньшей части (2 знака), основное отступающее — во второй, большей (3 знака). Обе половины каждой строчки есть именно ритмико-синтаксическое обнаружение процесса расчленения единого, данного первоначально, сложного представления на две части — господствующую и отступающую, и так как эти обе части оказываются в дальнейшем в себе замкнутыми и независимыми в известном смысле, — это и создает предпосылку для ритмического членения строчки — делой фигуры, на две половины — единицы. В силу этого размер восьмистишия скрыт уже в самом китайском стихотворении, и передача его в русском стихе является не волею переводчика, но его обязанностью. То же, что размер восьмистишия у переводчика оказывается не продуманным до конца, явствует из того, что он допускает две совершенно невольные с точки зрения композиции цзюэ-цзюй приемы: перенос (enjambement) и опрокидывание, когда большая ритмико-синтаксическая единица оказывается на месте меньшей, и наоборот (см. «перенос» напр. на стр. 48, I, 2; «опрокидывание» — на стр. 47 II — все стихотворение целиком).

Затем, переводчик оставил без рассмотрения проблему строфического членения китайского стихотворения, и его перевод зачастую не передает характерного для

оригинала ритмико-синтаксического движения. Как известно, четыре строчки цзюэ-цзюэ располагаются в порядке «зачина» (цзи), «ответа» (чэн), «поворота» (чжуань) и «узла» (цзе). Эти моменты имеют перво-степенное композиционное значение и указывают на соотношения строк между собою. При этом, в зависимости от характера связи «узла» с «поворотом», становится возможным двойное строфическое членение: «зачин», с «ответом» и «поворот» с «узлом»; или же «зачин», «ответ» и «поворот» — с одной стороны, и «узел» — с другой. Такое членение должно найти свое отражение и в русском переводе, при чем необходимо соблюсти соединительный характер связи между «зачином» и «ответом», подчеркнутый переход ко второму сложному комплексу представлений при «повороте» и психологическое двучетие перед «узлом», отражаемое в его начальной строчке.

В переводе Ю. К. Щудкого ничего этого проследить в качестве систематического приема — нельзя, отчего русский облик китайского оригинала утрачивает свой специфический композиционный строй. Конечно, затруднительно всегда ярко это выявить, но незаметно, чтобы вопрос этот переводчика даже особенно беспокоил. Совершенно забыта переводчиком и мелодика китайского стихотворения в своих двух главных моментах: «запеве» — модулирующем или ровном (цзэ-ци и пин-ци) и «ладе» — прямом или уклоняющемся (чжэнь-гэ и пьянь-гэ). Принятие же в соображение и ее — исключительно важно по двум основаниям: прежде всего потому, что мелодика есть своеобразная организация стихотворения, не привносимая извне декламатором, но заключающаяся в самом стихотворении, ему присущая; организация, имеющая не только одно мелодическое, но, повидимому, и ритмическое значение; во вторых — это единственный путь к закономерному ритмическому разнообразию переводов, ибо такая мелодическая организация стихотворений может быть различна в зависимости от автора, от стиха. Соблюдение этой мелодики — хотя бы в ее одном ритмическом отражении — наилучший путь избежать той монотонности и однообразия при переводе, о которых говорит в предисловии редактор. Она дает возможность установить различное соотношение ритмов и метров при одной и той же форме пятисловного четверостишия. Конечно, эта сторона китайской поэтики наиболее неясна для нас, и способ перекладывать ее на русскую почву еще совершенно не определен, но все же столь крупные достоинства синолога и поэта, которые явлены Ю. К. Щудким, заставляют желать, чтобы он занялся и этим.

Нельзя отнестись Ю. К. Щудкого и к переводчикам третьего типа. У него существует первый момент, необходимый для такого подхода к делу: художественная

интуиция, есть и фактическое знание, но в его работе не обнаруживается своеобразного исторического чутья формы, столь важного в данном случае. У него одинаковая художественно-историческая мерка для китайских стихотворений, создававшихся на протяжении трех веков, т. е. нечто в роде того, как если б китаец стал одинаково подходить к стихотворениям Ломоносова, Пушкина и Сологуба; для поэзии VII, VIII, IX столетий — у него одно русское соответствие по форме: склонный к модернистским контурам стих. Впрочем, этот путь еще более труден, чем предвидимый — и о нем приходится лишь говорить для полноты критической картины.

Качества, явленные Ю. К. Щудким, позволяют думать, что он сможет овладеть любым из этих трех способов перевода. Его творческие способности в области поэзии и его интуиция в отношении китайского поэтического содержания настолько заметны, что при желании он может стать талантливым творцом, претворителем в русскую оболочку китайского художественного материала. Он может сделаться и великодушным мастером перевода: так надежны его синологические познания. Может быть, он сумеет вложить в себе и историческое чутье лексикона, содержания и формы настолько, чтобы стать создателем наиболее органического переложения китайского стиха на русский лад. Но критик-синолог может заметить только одно: при первом подходе к проблеме перевода, полученный результат будет стоять, в сущности говоря, вне всякой научной критики; перевод не будет подлежать тогда обсуждению и проверке, ибо он явится плодом непосредственного творчества, свои законы черпающего исключительно из самого себя же. Критику останется только наслаждаться таким переводом или эмоционально, протестовать против него. На всякое же возражение переводчик ответит только: «Так оно представляется мне!» — и этим спор будет закончен.

Второй путь создает общую основу для суждений и позволяет находить общий язык для определений и формул. Мастер перевода, работая над китайским и русским стихом, устанавливает объективные положения, которые подлежат и сами обсуждению, и могут служить хорошим критерием для определений.

Третий путь предъявляет большие требования к самому критику, но также открывает доступ к объективной до некоторой степени оценке.

Синологу же — в противоположность простому читателю — несомненно, желательно не только наслаждаться переводными работами Ю. К. Щудкого, что будет, вероятно, всегда, но и иметь право их полностью оценивать с точки зрения своей науки.