

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 сомнитель-

ной. 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 притом, 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» затыгивались шелком или промасленной бумагой, так что смотреть на луну сквозь них было невозможно) или «в собутельники луну я с неба пригласил» (бутылок в VIII в. в Китае не было) — здесь тоже требо-

вался 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 четырехтомная «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 существует, но случаются вставные стихи великих поэтов, ценные сами по себе, — они входят и в данный сборник. Особняком стоит перевод (с английского) книги Э. Шеффера «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. Многое 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, представлявшие 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

- Китайская поэзия самое меньшее за три тысячелетия ее развития прошла много этапов, каждый из которых имеет свои особенности по тематике, ведущему
- 8

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., а 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 перевести 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 древнеки-

тайской поэзии — это стихи первого индивидуально-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 ссыла-

ются 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 *цуюй* — «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*, *цуюй*) 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 *цуюй* 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 за редкими исключениями самостоятельно-го 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

На 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, скру-

пулезно 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 такой 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 древне-
14 китайского и с некоторыми оговорками — для совре-

менного) 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. Эйдли́н, А. А. Ахматова, отчасти И. С. Смирнов нередко отказываются от рифм вообще. (Эйдли́н 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 че-

редования гласных). Китайские 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 (пятистопного и более) 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.

16 В то же время разделение на два полустиха строки, пе-

редающей 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 *цы* и *цзюй* 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 *цы* поэтов Ли Юя (конец X в.) и поэтессы Ли Цин-чжао (XII в.). Как кажется, соблюдение «эквистрофичности» позволяет эффектно подчеркнуть и сходство поэтических настроений у двух поэтов. Любопытно отметить, что идентичность принципа у Л. 3. 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 рядом 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 стихах большого объема выглядит или искусственно (например, опыты перевода персидских газелей в 1930-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 подобных случаях я сохранил для всей игры сквозную рифму, иначе перевод не вписывался в контекст романа. Такое 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)

18 является знаковой, значимой, подчеркивающей пе-

ремену. По моим представлениям, такая особенность композиции поэтических произведений может и должна быть передана, иначе исчезает четкость их строения. Я попытался сделать это в «Гимне благодати вина» Лю Лина, в «Песни о засохших деревьях» Юй Сяня и в нескольких пространных стихах Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и и некоторых других. Иначе ставится вопрос о рифме в строгих классических формах *восьмистиший-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 соблюдать.

Особняком стоит вопрос о рифме в четверостишиях. Четверостишия *цзюэцзюй* (по удачному переводу Б. А. Васильева — «оборванные строки» или по не менее выразительному у В. М. Алексеева — «усеченные строфы») в традиционной теории китайского стиха рассматриваются как «усечение» восьмистишия *люй-ши*, 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 *aaба*. 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 *aaба*. 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-рубай 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 признаем