

**Н.А. Орлова\***

## «ТЕМНОТЫ ПУСТЫЕ»

**АННОТАЦИЯ:** Критический разбор перевода Н.М. Азаровой стихотворения китайского поэта эпохи Тан Ду Фу, выделяющий основные трудности при переводе китайской поэзии, а также особенности авангардного подхода к переводу китайской классики.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** поэзия Ду Фу, проблемы перевода китайской поэзии, критический анализ перевода китайской поэзии.

Рассматриваемый ниже перевод Н.М. Азаровой одного из «Пяти лирических стихотворений о древности» опубликован в издании под названием «Ду Фу. Проект Наталии Азаровой»<sup>1</sup>. Проект заявлен как новое, авангардное слово в истории перевода, позволяющее выявить «концентрированность, множественность смыслов», «многозначность» текста (А. Уланов, там же, с. 12), а переводы Н.М. Азаровой — как предлагающие для этого «средства» (там же, с. 12). Вот эту «множественность смыслов» и эти «средства» и рассмотрим подробнее на данном примере, в котором, как в капле воды, отражены все особенности этого «авангардного» метода.

Перевод стихотворения озаглавлен «из цикла „пять стихотворений о древности“ *третье*»<sup>2</sup>, из чего, даже безо всякой дополнительной информации, следует, что Ду Фу написал цикл из пяти стихотворений, связанных единым замыслом. И хотя переводчик волен выбрать из цикла то, что ему нравится, при этом общий замысел оказывается утрачен. Вот — один из смыслов уже исчез.

---

\* Орлова Наталья Александровна, к.ф.н., ст. преп. Кафедры культурологии Факультета гуманитарных наук МФТИ (НИУ), Москва, Россия; E-mail: [n.orlova@newmail.ru](mailto:n.orlova@newmail.ru)

---

© Орлова Н.А., 2015

---

<sup>1</sup> Ду Фу. Проект Наталии Азаровой. М.: ОГИ, 2012. С. 139.

<sup>2</sup> Сохранена исходная орфография.

Оригинальный текст таков<sup>3</sup>:

### 詠懷古跡五首

群山萬壑赴荊門，生長明妃尚有村。  
一去紫臺連朔漠，獨留青冢向黃昏。  
畫圖省識春風面，環佩空歸月夜<sup>4</sup>魂。  
千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。

Как видно уже из названия («Лирические стихи о древности / Воспеваю реликвии древности<sup>5</sup>, пять стихотворений»), речь пойдет о событиях древности, точнее, — о популярной в Китае истории про ханьского императора Юань-ди (правил 49–33 до н.э.) и прекрасную Мин-фэй.

群山萬壑赴荊門，  
生長明妃尚有村。

цепи громоздки пропасть расщелин  
всё устремилось в дингмынь  
наложницы ясной родная деревня  
издревле покойна лежит

Первая строчка буквально переводится как «Множество гор и мириады ущелий устремились в Цзинмэнь, // Всё ещё есть деревня, где родилась и выросла Мин-фэй».

Выражение «цепи громоздки» можно понять как «цепи гор» благодаря следующим далее «расщелинам», однако сразу же возникает дополнительная коннотация «тяжёлых цепей». Она могла бы быть очень хороша, если бы речь шла о взятой в плен<sup>6</sup>, а не выданной замуж, хотя бы и насильно, девушке. В сочетании «пропасть расщелин» слово «пропасть» можно понимать как «множество, очень много», видимо, переводчица рассчитывала именно на такую игру смысла. Но в целом начальная фраза «цепи громоздки пропасть расщелин» оказывается перегружена дополнительными смыслами, которые были бы оправданы в том случае, если бы представляли главную тему стихотворения. В данном случае они, как сразу ударившее крещендо, отвлекают внимание от действительно главной темы — судьбы Мин-фэй, которая названа в переводе «наложница

<sup>3</sup> Перевод Н.М. Азаровой приводится под строчками оригинала.

<sup>4</sup> В издании «Ду Фу. Проект Наталии Азаровой...» стоит 月下 (с. 138), т.е. «под лунной», хотя переведено как «лунная ночь» (с. 139).

<sup>5</sup> Перевод С.А. Торопцева (устное сообщение).

<sup>6</sup> Интересно, что среди опрошенных респондентов (см. ниже) на вопрос «О чём идёт речь в этом стихотворении?» один так и ответил: «Наложницу взяли в плен?», некоторые же вообще затруднились с ответом на этот вопрос.

ясная». Из комментария на с. 194–195 можно, конечно, догадаться, что красавица Ван Чжао-цзюнь и «наложница ясная» — это одно и то же лицо, но невозможно узнать то имя собственное, под которым она фигурирует в истории Китая и в самом стихотворении — Мин-фэй. По тексту перевода вообще невозможно догадаться, что перед нами не нарицательное имя — какая-то «наложница» и её описание как «ясной» (совершенно не интеллигентное в таком контексте), а имя собственное — прозвище, включающее придворный титул *фэй* и принадлежащее вполне определённой личности. Вот и ещё один, самый главный смысл пропал.

Не сильно надеясь на свою личную ассоциативную способность, я провела небольшой опрос среди пользователей Фэйсбука, как они понимают слово «дингмынь» в данном стихотворении (название и автор перевода не были указаны, ответы давались анонимно), и получила такие варианты: «бездна», «туман», «дымка», «ввысь», «давным-давно», «река» и только один, видимо, с синологическим образованием, опознал искажённое название города, вызывающее вьетнамские ассоциации. Было ли переводчицей задумано именно такое «умножение смысла» или оно возникло как не планируемый результат? Ведь даже из примечания сложно понять, что такое «дингмынь»: «*всё устремилось в дингмынь* — с высот Куйчжоу открывался вид на город Цзинмэнь, расположенный у восточного прохода в ущелья Янцзы» (с. 195). В примечании можно было бы сообщить не только этот факт, но и пояснить читателю, почему переводчица при наличии стандартного в русском языке названия города — Цзинмэнь — привела другой вариант. Сомнительно, чтобы это диктовалось большим благозвучием или иными поэтическими требованиями.

Возможно, в переводе и не нужно воспроизводить имена и топонимы<sup>7</sup>, но если город не опознаётся как город, а конкретное лицо — как конкретное лицо, то почему этот текст должен опознаваться как «перевод стихотворения Ду Фу», а не как «стихотворение Н.М. Азаровой»?

Это что касается содержания. Что касается формы, то в сочетании первых четырёх иероглифов очевиден параллелизм:

群山 множество гор  
萬壑 мириады (десятки тысяч) ущелий

---

<sup>7</sup> Подобный подход критикуется во введении А. Улановым: «Такой перевод обычно добросовестно воспроизводит содержащиеся в стихе китайские имена, исторические события, реалии культуры, но часто возникало ощущение, что гораздо интереснее читать обо всём этом непосредственно в комментарии к тексту» (там же, с. 9).

Традиционно переводчики стараются сохранять параллелизмы китайского оригинала, так как это является существенной стороной не только китайской поэзии, но даже прозаического китайского текста, всегда высоко интенционального. Тут этого нет: слово «цепи» стоит во множественном числе, «пропасть» — в единственном, «громоздки» — это краткое прилагательное, «расщелин» — родительный падеж существительного. Вот и нет китайского параллелизма и ещё одного смысла.

О родной деревне Мин-фэй говорится только то, что она «ещё есть», а «издревле покойна лежит» — лирическая зарисовка переводчицы, добавляющая лишнюю коннотацию «спокойствия» (видимо, в антитезе к «непокою» других мест), смысл которой в данном контексте не понятен.

一去紫臺連朔漠，  
獨留青冢向黃昏。

она покинув имперский дворец  
по темнотам пустым пришла  
теперь заросла одиноко гробница  
на смутном краю тумана

Буквально: «Покинув императорский (пурпурный) дворец, выдана замуж в северную пустыню (Гоби), // Только остался курган Цинчун, обращённый на жёлтый закат»<sup>8</sup>.

*Лянь* 連 — «вступить в брачную связь». *Шо-мо* 朔漠 — пустыня на севере, Гоби, так что стихотворение конкретно указывает, куда именно была выдана замуж Мин-фэй, которая, в понимании китайца, не «пришла», а «ушла» (на север), что дополнительно подчёркивается ранее поставленным глаголом *цуй* 去. Совершенно не ясно, откуда взялись «пустые темноты», если не посчитать, конечно, их метатекстовой авангардистской самоиронией перевода. Не будет и лишним добавить, что стандартно дворец — императорский, а не имперский, поскольку он принадлежит императору. Имперским же является то, что принадлежит империи, например, «дворец в имперском стиле». Так что смысл события, случившегося с девушкой, оказался затемнён «темнотами» и полностью непонятен, — именно об этом мне и сообщили опрошенные респонденты. Таким образом, у нас нет ни мест событий, ни действующего персонажа, ни самого случившегося с ним события. Поэтому я (и не я одна) вижу тут не умножение, а катастрофическое исчезновение смыслов. Конечно,

---

<sup>8</sup> Тут можно добавить ещё один утраченный смысл: в китайской поэзии «смотреть на запад» означает «думать о столице Чанъань» (устное сообщение С.А. Торопцева).

если бы перевод был дополнен развёрнутым и понятным комментарием, это бы частично поправило ситуацию, но в таком случае он был бы обречён вести жизнь текстового кентавра, и у стихотворения не было бы шанса на автономное существование.

*Цин-чжун* 青冢 (букв.: «Зелёный Курган») — название места захоронения Ван Чжао-цзюнь, т.е. имя собственное, и иероглиф *цин* входит в название, а не означает, что «гробница» «заросла». Поэтому, видимо, этот фрагмент перевода вообще никак не прокомментирован в примечании. Высота кургана — 33 метра, находится он в нынешней Внутренней Монголии. В одном из комментариев к стихотворению указано, что «все травы северных земель — белые и только травы на могиле Чжао-цзюнь — зелёные, поэтому она называется „зелёный курган“» (北地草皆白，惟独昭君墓上草青，故名青冢). Его можно увидеть на фотографиях, если не получилось побывать на экскурсии, и убедиться, что это именно курган, а не гробница. После всего этого образ «заросшей гробницы» выглядит уже не просто «отсутствием смысла», как это было раньше с Мин-фэй, Цзинмэнь и Гоби, а его искажением: воображение русскоязычного читателя рисует образы цивилизованных, скорее всего европейских гробниц, а не образ степи, степных курганов и кочевников, т.е. «варварского» для цивилизованного китайца мира, куда была отдана прекрасная девушка.

Очевидно, что первые четыре иероглифа в каждой строке параллельны:

一去紫臺 букв.: раз покинула пурпурный дворец

獨留青冢 букв.: один остался зелёный курган.

И более того, последний иероглиф в последней строке *хунь* 昏 означает не только «закат», «сумерки», но и «брак», т.е. тут ещё раз в коннотации иероглифа «защита» тема брака. В переводе же эта тема вообще исчезла.

Особо следует подчеркнуть цветовую насыщенность в этих строчках: дворец — пурпурный (одно из значений *цзы* 紫), курган — зелёный, закат — жёлтый: мы видим очень насыщенные краски. Вместо этого в переводе читаем про «смутный край тумана». Вполне понятно, что переводчик вынужден чем-то жертвовать, и часто приходится выбирать между смыслами, которые в китайском языке даны одновременно, но в том и состоит талант переводчика, чтобы средствами родного языка как-то возместить потерю. Излишне говорить, что у Ду Фу ни один иероглиф не стоит просто так, поэтому «смутный край тумана» — это явное излишество в ситуации, когда каждое слово на счету. Так что даже краски исчезли с холста вслед за Мин-фэй и её трагической судьбой.

Вывод печален: написание имён и топонимов по-русски со строчной буквы может сыграть злую шутку — они вообще перестанут восприниматься как таковые и вместо конкретных единичных реалий появятся «смутные» общие места, легко превращающиеся в «пустые темноты».

畫圖省識春風面，  
環佩空歸月夜魂。  
по портретам чуть знаю её  
нрав весенний лица  
дух возвращается в лунную ночь  
украшением звякая яшмы

Буквально: «Нарисованное изображение едва передаёт [её] облик, [подобный] весеннему ветру; // Поясная подвеска не возвращает [её] душу, [подобную] лунной ночи».

Можно только гадать, что имела в виду переводчица под выражениями «нрав лица» и «украшение яшмы». Однако интересно отметить, что «весенний нрав» в русском языке имеет схожую коннотацию с китайским *чунь-фэн* 春風 (букв.: «весенний ветер»), который значит ещё и сексуальное влечение. Поэтому можно было бы по-авангардистски перевести *чунь-фэн мянь* 春風面 как «сладострастный лик».

Важно подчеркнуть, что в этой фразе есть намёк на то, почему изображение не передаёт красоты Мин-фэй: потому что она — как весенний ветер, а статическая картина не может передать движения ветра<sup>9</sup>. Как и подвеска, которая может «звякать», что верно указала переводчица, не может звуком вернуть её образ. Можно предположить, что подвеской «звякал» император, в тоске вспоминая прекрасную девушку<sup>10</sup>, но нет никаких указаний, что ею «звякает» «возвратившийся дух», ведь очевидно, что указанная душа — разумная и светлая душа-хунь 魂, а не *гуй* 鬼, которая и могла бы отличаться шумливостью. Согласно китайским традиционным представлениям, после смерти человека души могли вести разную жизнь и именно *гуй* являлись тем, что мы бы назвали «полтергейстом» — «шумным духом» (интересно, что у китайцев они также могли называться

<sup>9</sup> Согласно наблюдению А.И. Кобзева, в этих строках запечатлены оппозиции: видимое — слышимое, статическое — динамическое, телесное — духовное, знание — действие.

<sup>10</sup> Как указано в примечании: «Художник, которого не подкупила Чжао-цзюнь, изобразил её непривлекательной, и император заочно выдал её замуж на чужбину в племя северных кочевников. Когда он увидел девушку, то осознал свою ошибку, но было поздно» (там же, с. 195).

«шумными духами» — *нао гуи* 闹鬼). Интересно также, что у китайцев было представление о душе, возвращающейся на родину после смерти человека. Так что душа Мин-фэй скорее вернулась бы на родину, в родную деревню, а звякающий подвеской дух, возвращающийся к заросшей гробнице, — это сюжет готических триллеров. В стихотворении же основная мысль прямо противоположная: ничто не может вернуть прекрасную Мин-фэй — ни её изображение, ни её подвеска.

Эти строчки полностью параллельны:

畫圖省識春風面，  
環佩空歸月夜魂。

Нарисованное изображение едва передаёт облик, [подобный] весеннему ветру;

Поясная подвеска не возвращает душу, [подобную] лунной ночи.

И

千載琵琶作胡語，  
分明怨恨曲中論。

тысячу лет уже в диких

лютях кочевников речи

среди песенных строк различима

мелодия горьких упреков

Строчки оригинала настолько нагружены смыслами, что мы дадим только один из возможных вариантов их прочтения. Учитывая параллелизм, скорее всего, по мнению А.И. Кобзева, в них противопоставлены *ху* (胡) и *чжун* (中) как «варварский-хуский, окраинный, периферийный» и «китайский, срединный, центральный». Один из буквальных смыслов может быть такой: «Тысячу лет пипа создаёт хускую (варварскую) речь, // Явная грусть искажает срединные суждения». В переводе же Н.М. Азаровой параллелизм полностью исчез из-за того, в частности, что не замечена оппозиция *ху* — *чжун*. Кроме того, акцент с музыкального инструмента смещён на мелодию, хотя в примечании специально сказано: «Именно этот инструмент был традиционно связан в стихах с именем Чжао-цзюнь» (там же, с. 195), т.е. он поставлен тут не потому только, что им пользовались кочевники, а потому что он атрибутировался Мин-фэй. Если же *мин* (明) понимать как Мин[-фэй], то можно в сочетании *фэнь мин* (分明) усмотреть «разлуку с Мин[-фэй]» и последнюю фразу перевести примерно так: «Боль разлуки с Мин[-фэй] искажает китайские суждения».

Важно отметить, что последние знаки обеих строк имеют смысл «речь, говорить», т.е. смысл всей фразы в том, что эта история не

забыта, о ней говорят даже тысячу лет спустя, а не в том, что с тех пор прошла «уже» (слово, отсутствующее в оригинале) тысяча лет и эта мелодия всё никак не исчезнет, всё ещё «различима» (*фэнь-мин*). Все эти поправки можно было бы счесть за излишний педантизм при художественном переводе, тут же текст перевода следует почти по-словно за оригиналом, только почему-то с ошибочной грамматикой и без учёта параллелизма. Поэтому уже не удивляет строчка «лютных кочевников речи», где переводчица, видимо, имела в виду «в диких лютных, в речи кочевников», вместо этого же получилось нагромождение, но не смыслов, а слов. При том что этот смысл легко бы прочитывался при чуть иной разбивке строк (...в диких лютных // [в] кочевников речи...), но даже этим переводчица не озаботилась, чтобы помочь бедному читателю. В итоге отсутствие запятой, перенос слова «лютных» и наличие инверсии сделали эту строчку столь странной, что читатель с достаточно развитым воображением вполне мог бы представить себе загадочных «кочевников речи». Родительный падеж, отсутствующий, как и вообще падежи, в китайском языке, сыграл тут злую шутку, если, конечно же, так не было задумано специально для нагнетания «смутности» и «темнотности».

Так что манифесты — манифестами, а «дерево узнаете по плодам его». Утрата смысла (причём даже не авторского, а вообще какого бы то ни было) не может быть компенсирована никакими словесными красотами и удачными находками, а увлечьшись новшествами легко проглядеть «следы древности» (*гу-цзи* 古跡).

*N.A. Orlova\**

#### “The Empty Darknesses”

**ABSTRACT:** Critical analysis of the translation of the poem of Du Fu (Tang era) by N. Azarova, releasing the main difficulties in translating Chinese poetry, as well as the advantages and disadvantages of the avant-garde approach to the translation of Chinese classics.

**KEYWORDS:** poetry of Du Fu, the problem of translation of Chinese poetry, critical analysis of the translation of Chinese poetry.

\* Orlova Natalia Aleksandrovna, PhD in Philosophy, Senior Lecturer of the Chair of Cultural Sciences of the Faculty of Humanities of MFTI (NIU), Moscow, Russia; E-mail: [n.orlova@newmail.ru](mailto:n.orlova@newmail.ru)