

Графика китайского стиха и проблемы ее перевода

В теории перевода до сих пор не уделялось внимания передаче графики стиха, хотя переводчики-практики постоянно сталкиваются с этой проблемой, особенно при переводе с неродственных языков или языков с разными системами письменности.

Такое игнорирование визуальной информации объясняется ориентацией на адресата, воспитанного в определённой культурной традиции. Интерес к пространству в литературе – недавнее явление, порождённое новыми коммуникационными технологиями: пожалуй, только в эпоху текстового процессора или компьютера мы как писатели начали обращать внимание на пространства между словами¹. С другой стороны, вопросы о функции пустых пространств в литературных текстах были поставлены давно, ещё в конце XIX в., когда Малларме опубликовал «Бросок костей»². В действительности речь идёт о разных вещах: с одной стороны, первенство Малларме трудно оспорить, с другой (что более важно для нашей темы) то, что в широкую культуру, вплоть до повседневной обыденной практики, обращение с пустыми пространствами текста входит именно в самом конце XX в. Когнитивные рамки восприятия текста, и поэтического текста в частности изменяются, и визуальная информация перестаёт маркировать только эстетическую функцию языка и считается как обязательная. Очевидно поэтому вопрос о роли восприятия передачи визуальной информации в переводе возникает только сейчас.

Современный переводчик не может обращать внимание только на вербальную составляющую текста, оставаясь безразличным к его визуальным характеристикам. Визуальное при этом не воспринимается как нечто внешнее и декоративное по отношению к стиху, а напротив, трактуется как важнейшее смыслообразующее начало, требующее особых усилий переводчика, так как

¹ West-Pavlov R., *Space in Theory: Deleuze, Kristeva, Foucault*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

² Knowles K., Schaffner A.K., Wager U., Roberts A.M. Reading space in visual poetry: new cognitive perspectives // *Writing Technologies*, vol. 4 (2012). Pp. 75-106

буквальное перенесение графической составляющей оригинала в перевод невозможно.

Графический дизайн стиха, то есть расположение текста на странице, его конфигурация и количественное соотношение длин текста и пробелов, а также его шрифтовые и пунктуационные характеристики, это не просто одно из выразительных средств, но и способ создания ритма и, в конечном счете, смысла, что необходимо отразить в переводе.

В таком критерии, как длина стихотворения, особенно заметна разница между восточной и западной поэзией. В самом общем виде это можно сформулировать так: в западной традиции длина стихотворения определялась жанром, а не визуальным обликом; в восточной поэзии длина стиха всегда соотносима со способом его написания и возможностью одновременно охватить глазом, независимо от того, пишется ли стих горизонтально или вертикально, самостоятельно или как часть картины. Традиционная западная поэзия, напротив, почти на протяжении всей своей истории остается безразличной к визуальности целого текста как выразительному средству, несмотря на отдельные визуальные опыты (фигурных стихотворений, футуристической поэзии и др.). Благодаря диктату визуальности в культуре XXI века, этот критерий традиционной китайской поэзии представляется удивительно актуальным и необходимым для воплощения: одно стихотворение – одна страница. В переводе это соблюдение соотношения и общего объема заполнения страницы, и количества строк (эквilinearность).

Количественный принцип играет немаловажную роль не только по отношению к графическому объему целого текста и по отношению к количеству слов в строчке, то есть соблюдению формального соответствия количества знаков, о чем уже шла речь в предыдущем разделе книги³, но также выступает как важнейший способ создания графического ритма.

³ См. раздел «Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода»

Уже знакомый читателю принцип параллелизма китайской поэзии выступает и как важнейшая составляющая глазного ритма и позволяет прочесть стихотворение альтернативным способом:

от деревни к деревне
прибывают множась работы
от берега к берегу
глубже потоки вод
глаз замечает
на тысячу ли всё то же
смена времён
тысячу лет тревожит

(весной в деревне на берегу реки первое)

Если в переводе параллельных построений точно соблюдать расположение одних знаков под другими, то русский текст можно читать не только справа налево, но и вертикально, тогда мы получим еще один текст, как бы существующий внутри целого текста: *от деревни к деревне/от берега к берег/глаз замечает/смена времен*). В подобном тексте, которых у Ду Фу (особенно позднего) множество, читатель может позволить себе своеобразную медитацию и свободно двигаться по тексту, вычленяя, например, смысловые квадраты из 4 знаков (слов).

Подобие графических элементов – это одно из мощных выразительных средств в иероглифической поэзии, которое, казалось бы, невозможно передать в поэзии на европейском языке. Как известно, в китайском иероглифе «ключ» отвечает за то, в какое семантическое поле попадает то или иное слово, делает иероглиф идеограммой. Китайские поэты используют повторы ключей для создания глазного идеоритма, который не имеет ничего общего с повторами слов. Напрашивается утверждение, что это непереводаемо, однако и здесь существуют пути достижения переводимости языковой структуры.

В стихотворении *на краю неба думаю о ли бо* три первых иероглифа в четырех строках – это *гусь*⁴ (鴻), *река* (江), *прохладный* (涼) – содержат ключи воды (氵). Кроме того, вода присутствует и как отдельный иероглиф в четвертой строке.

涼風起天末	край неба пуст и приподнят ветром
君子意如何	холодным днем думаю я о чём?
鴻雁幾時到	весть о тебе гусь-дикий когда прокричит?
江湖秋水多.	ведь осенью реки полны водой
文章憎命達	видных поэтов не всегда достигает судьба

(на краю неба думаю о ли бо)

Если графический ритм задан не целыми иероглифами, а ключами, возникает вопрос, насколько очевидна концептуализация ключей для китайского читателя. Скорее всего, для иностранного читателя этот ритм даже виднее, чем для носителя языка. С другой стороны, в китайском подобие и графический ритм может быть усилен каллиграфией. Однако подобный графический ритм необязательно должен восприниматься на сознательном уровне. И в этом смысле практически полным аналогом в переводе на европейский язык могут выступать **анаграммы**, которые работают как графически (через повтор букв), так и через озвучивание. В переводе *на краю неба думаю о ли бо* ритм создаётся анаграммой воды (в/д), преимущественно в начале, но и поддержанной в пятой строчке. Само слово *водой* появляется в конце четвертой строки, отбрасывает к началу строки

⁴ См. комментарий к стихотворению *на краю неба думаю о ли бо*

знаков или с минимумом знаков препинания воплощает установку на целостность глазного восприятия (картинка) и позволяет глазу свободно скользить по тексту в разных направлениях.

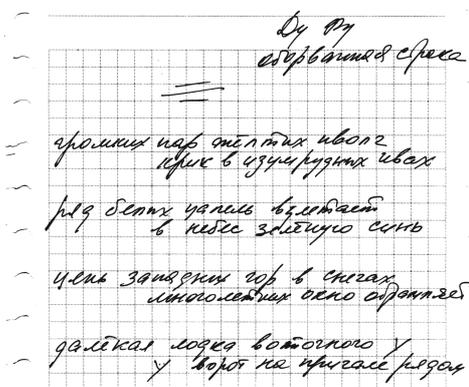
Значимой оказывается и проблема больших букв. Хорошо известно, что, традиция прописных букв не является универсалией. С другой стороны, сам концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В переводе большие буквы становятся некоторым препятствием в свободном продвижении взгляда и тем самым усиливают линейность (последовательность) и однозначность прочтения.

Современная поэзия, принявшая в начале XXI века запись без больших букв как относительную внутривоэтическую норму (что тоже объясняется, независимо от китайской поэзии, установкой на целостность текста), позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической.

Отказ от прописных букв и знаков препинания позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической и способствует выявлению иконизма языка, а графические инновации могут вести к иконизации текста.

Перевод с неродственного языка создает особые возможности для усиления графического восприятия текста и поиска новых способов связности. Например, встречаются некоторые интересные возможности усиления графического ритма при использовании цезуры. В стихотворении *ночью в штабе* Ду Фу использует двойную цезуру (после 4 и после 5 знака). Ряд выделяемых при помощи двойной цезуры в переводе слов образует самостоятельный текст внутри целого текста, некий колодец, который может читаться вертикально (*колодец, свеча, скорбь, кому*) как самостоятельный текст:

некоторые каллиграфические возможности в русской записи переводного текста. Хотя подобные опыты не вошли в настоящее издание, мне бы хотелось привести пример:



Графический дизайн классического стихотворения *люйши*, отраженный в переводе, следующий: текст перевода должен содержать 8 строк, должен быть расположен на одной странице, не содержать или содержать минимально пунктуационные знаки, количество слов (5 или 7), их длина и расположение должны образовывать определенный графический ритм и конфигурацию текста, не противоречащие ритму китайского стиха. Кроме того, переводчик должен учитывать возможность вертикального прочтения текста и повторяемость отдельных графических элементов (ключей или частей иероглифа).

Сам перевод – это некий семиотический переход, перевод в другую семиотическую систему. Это важно и для переводчика, и для читателя, особенно читателя книги-билингвы. Читатель билингвы, даже не понимая параллельный оригинальный текст, всё равно находится в пространстве семиотического перехода, и само созерцание текста как картинки на другом языке облегчает сопутствующие семиотические переходы, увеличивает готовность читателя к считыванию визуальной информации, не только модифицирующей движение глаза (*eye-movement*), усиливая нелинейность, но и активизирует механизмы восприятия пространственности стиха. В то же время подобное чтение книги-билингвы ведёт к иконизации как текста на знакомом, так и на незнакомом языке.

Если раньше переводы публиковались в основном на одном языке (русском), то в XXI веке книг-билингв становится все больше, и в будущем двуязычные книги, очевидно, станут не исключением, а нормой.

Необходимость пересмотра визуальной составляющей переводческой практики основывается на том, что современный поэтический текст не несёт исключительно вербальную информацию, а построен на взаимодействии разных составляющих, семиотических переходах и семиотической проницаемости. Это обуславливает готовность читателя к восприятию визуальной информации, и эта готовность безусловно должна учитываться современными переводчиками поэтического текста.