

Графика воды и графика камня в классическом китайском стихотворении:

возможно ли это передать в переводе?

(На материале поэзии Ду Фу)<sup>1</sup>

Китайское *горы и воды* – 山水 *шаньшуй* (пейзаж), – термин, который расшифровывается как *горы и воды*, но это можно понимать и буквально: в китайском пейзаже должны обязательно присутствовать горы и воды (Завадская 1975). Эта характерная пара может появляться в разных вариантах и восприниматься и как единое (природа, пейзаж), и как взаимодействующая оппозиция<sup>2</sup>, как в поэзии Ду Фу (712-776), классика средневековой поэзии, например, в стихотворении *Повторное путешествие*<sup>3</sup>.

寺憶曾游處	воспоминанием храма
	прошлым сохранно место
橋憐再渡時	моста чувство
	вновь переправит время
江山如有待	горы и реки
	живут ожиданьем моим

194

Если смотреть на графическое соотношение воды и камня в корпусе стихов Ду Фу в целом, то очевидно, что воды больше: так, вода чаще

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

<sup>2</sup> «Только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы» (Малявин 2014, 337). «В дополнение к ... непосредственному дуализму противоположностей китайцы распространили принцип *инь – ян* и на взаимное влечение объектов того же рода. “Гора-хозяин нуждается в горах-гостях”» (Там же, 336).

<sup>3</sup> Китайские и русские тексты цитируются по изданию-билингве Ду Фу: Проект Н. Азаровой (билингва) / Предисл. А. Уланова. М.: ОГИ, 2012. Перевод с китайского Н. Азаровой.

выносятся в заглавие стихов (水檻遣心 其二 *глядя на воду освобождаю сердце*, 春水 *весенние воды* и др.), и это, не считая дождя, – дождь может быть отдельной темой. Тем интереснее в паре *вода-камень* сделать акцент на камне. Камень, в отличие от воды, не входит в пять элементов (вода – это первый элемент) (Гране 2004, 115), поэтому, возможно, не настолько связан символическими отношениями, несколько более свободен. С другой стороны, камень (石), хотя и соотносится с горой (山), это самостоятельный иероглиф и самостоятельная сущность: если горы чаще мыслятся как нечто неподвижное, то камень сравнительно подвижен. Тем не менее в стихотворениях традиционная пара-оппозиция по вертикали в сходных позициях может формироваться как водой и горами, так и водой и камнем.

宿江邊閣

*ночь в павильоне у реки*

暝色延山徑

сумерек цвет

притянут горной тропой

高齋次水門

высоко кабинет

речной заставе открыт

薄雲巖際宿

тонкими облаками

ночные расслоены скалы

孤月浪中翻

перекатами волн

одинокое несётся луна

*Ночь в павильоне у реки* демонстрирует классическое построение стиха: в первой и второй строчке иероглиф гор (山) и иероглиф воды (水) стоят друг под другом, а в третьей и четвертой гора и вода выступают в виде ключей в иероглифах *скала* и *волна* (巖 и 浪). Оппозиция, представленная большими иероглифами, сразу привлекает к себе внимание и формирует композиционный центр, а затем уже развивается как тема в ключах. Гора и вода традиционно взаимодействуют в вертикальном построении текста, но

могут и в горизонтальном, например, в стихотворении *Весной в деревне на берегу реки*:

## 春流岸岸深

от берега к берегу

глубже потоки вод.

Здесь два иероглифа *берег* с ключом *гора* (岸岸) (берег всегда каменный, горный) обрамлены двумя иероглифами с ключами *вода – поток* и *глубина* (流 и 深). В русском переводе, естественно, нет возможности передать ключи, но можно подчеркнуть тему, усилив элемент воды в тексте: в русском варианте семантика воды присутствует уже в трёх словах – *глубже потоки вод*.

195

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

## 天末懷李白

*на краю неба*

*думаю о ли бо*

## 涼風起天末

край неба

пуст и приподнят ветром

## 君子意如何

холодным днём

---

<sup>4</sup> Гусь-дикий — согласно ханьской хронике, однажды во дворец залетел с севера дикий гусь, император метко пустил стрелу и лишь потом увидел, что к его лапе привязано письмо от министра, находившегося в плену у варваров; с тех пор диким гусем называют вестника или восточку издалека. Вторая строфа от *видных поэтов... чудища любят до брось стихи в воды ми-луо* обращена одновременно и к Ли Бо, и к Цюй Юаню. Мило — река в современной провинции Хунань, образованная слиянием двух рек: Ми и Ло. Многие литераторы, проезжая Мило, писали стихи и прозу в память о Цюй Юане.

鴻雁幾時到	думаю я о чём?
	<b>весть</b> о тебе
江湖秋水多	гусь-дикий когда прокричит?
	<b>ведь</b> осенью
文章憎命達	реки полны <b>водой</b>
	<b>видных</b> поэтов
	не всегда достигает судьба

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 может восприниматься необязательно 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 приведённом выше 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 – к *ведь*. *Ведь* в свою очередь соотносится еще с двумя началами строк – *весть* и *видно*. Таким образом, именно с помощью анаграмм задается зрительно-буквенное и звуковое восприятие воды, которое формируется словами *ведь, весть, видных и воды*.

196

Второе стихотворение Ду Фу из знаменитого и часто комментируемого цикла *Осенние мысли* демонстрирует разнонаправленное взаимопроникновение воды и камня:

請看石上藤蘿月	тут гляди по камням луна
	цветущим плющом вьётся

已映洲前蘆荻花 и-уже уводя отраженья на отмель  
камышей освещая метёлки

Действие разворачивается одновременно в двух временных и пространственных планах — прошлое в Чанъани (столице) и настоящее в Куйчжоу (южная провинция). В последних двух строчках лунный свет показывает ход времени. Сначала он как будто вьётся по цветущему плющу на камнях (это было в прошлом в Чанъани, тем более что плющ цветет в конце весны), а затем уже в дикой местности вокруг Куйчжоу по отмелям (сухие метелки камышей — признак осени). *Камень* в стихотворении представлен отдельным иероглифом (石), а под камнем, на следующей строчке, стоит *отмель* (洲), ключ которой *вода*. Почему вьющийся плющ? На самом деле есть только камень, а плющ существует только в воображении, которое рисует его на гранях камня.

Грани очень важны в китайской живописи и поэзии, и камень нередко рисуется как многогранник. Грани дают возможность принятия лунного света — именно начало Ян способно принимать свет, ведь если бы камень был темный, шершавый, он бы поглощал свет. Грани скал дают понимание, почему камень изображён ясным и четким, поэтому он легко принимает Инь — лунный свет, и светится, как осколок стекла при свете луны. Попутно вспомним, что образы камешков, принимающих лунный свет, есть и в русской поэзии — знаменитое лермонтовское *Сквозь туман кремнистый путь блестит*. Блестит, потому что кремнистый, каменный. И поэтому камни (горы и камни изображаются в китайской живописи во «вьющихся гранях») при свете луны могут напоминать плющ.

У Ду Фу именно камень связан с прошлым, со столицей (мы ещё вернёмся к тому, почему камень связан с прошлым). Камень уводит вглубь. Камень — это как бы проступание, собирание во времени и пространстве, которое кажется ясным. В воде, наоборот, происходит рассыпание,

растрачивание как возвращение, то есть отмель в воде в этом стихотворении – знак возвращения в настоящее.

В переводе можно поставить задачу достичь пластичности частей речи и тем самым попытаться воплотить семантику разнонаправленного превращения, подобно тому, как это происходит в китайском (корневом) языке. В этом смысле русский творительный падеж (цветущим плющом) осуществляет попытку существительного стать глаголом – это существи-

197

тельное, которое как будто притворяется глаголом или претворяется в глагол.

Любопытно, что изначальная метафора воды и камня может использоваться применительно к самому концепту «текст». Отрывок из текста Вэнь Фу (文賦) *Трактат о словесности* (о литературе) – трактат Лу Цзи (261-303), написанный в жанре *фу*, т.е. ритмической прозы (прозиметрии) за 500 лет до Ду Фу, представлен как диалектика воды и камня. В иероглифической записи двух строк: *Камень блестит, когда в его скалах есть яшма // Вода сверкает, когда поток несет жемчуг* – вода стоит под камнем, жемчуг – под яшмой, поток – под горой.

石 韞 玉 而 山 輝  
水 懷 珠 而 川 媚

(Lu Ji 2010, 138)

О чем идет речь, учитывая, что это трактат о литературе? И яшма (граненая, квадратная), и жемчуг (круглый) – символы плодородия и изобилия, что может интерпретироваться так, что изолированные красоты составляют богатство текста (просвечивают сквозь красоту всего текста), а красота отдельных слов проявляется в целом тексте. Интересно, что концепт *язык* в сочетаниях *риторическая фигура речи; риторические украшения* 摛藻

*писать изящным стилем 文藻 литературные украшения, сочинение; литературная работа 盛藻, соотносится со значением водные растения, изящные и тонкие, и поэтому значит утонченный, элегантный язык стиха. Образ языка, выведенный из водной стихии, относится в основном к горизонтали, в то время как мысль движется в вертикальном поле, будучи высокой, глубокой.*

Обратим внимание на то, что иероглиф горы (山) визуально похож на иероглиф потока (川), и графика нужна, для того чтобы обеспечить некое подобие, которое одновременно является и противопоставлением, и неким взаимным проникновением и/или дополнением. В этом отрывке нам интересно и другое. Яшма явно относится к полю Яна, а жемчуг – к полю Иня. Яшма (камень жизни) сохраняет нетленность тела, препятствует его разложению, жемчуг обеспечивает новое рождение (Chevalier 599). Этот бином яшмы и жемчуга использовался в китайской культуре для обеспечения сохранности тел умерших, поэтому он может относиться и к бессмертию текста. В тексте нефрит обеспечивает сохранность прошлого и сохранность воспоминаний, а жемчуг и стихия воды – рождение. Если вернуться к строчкам Ду Фу из второго стихотворения *Осенние мысли*, то это утверждение тоже может быть соотносимо с образами вьющегося плюща по камням – *сохранного воспоминания* – с одной стороны, и отмели – *настоящего рождения* – с другой.

198

Заметим, что камень и вода не просто взаимодополняемы, но и взаимообращаемы: камень изначально был жидким, осадочные породы, а затем может снова им стать. В Китае ценились причудливые валуны с множеством отверстий, такими были группы камней в китайском саду – божественные камни со дна озера Тайху. Камни сначала обрабатывались каменотесами, а затем опускались в озеро и подвергались природному





романа, вышедшего через 1000 лет после поэзии Ду Фу – *Сон в красном тереме* (Цао

199

Сюэцинь 1958). Герой этого романа – камень, который реинкарнировался в человека. Второе название романа *Записки о камне* (石头记). Его герой Баюй – драгоценный нефрит, яшма, которую обронила богиня Нюйва. Камень взмолился даосскому монаху, чтобы тот взял его с собой, посмотреть мир, будучи в человеческом облики, узнать людей. Важно, что яшма, фигурирующая в романе, – это именно камень, а не гора: камень мыслится гораздо более подвижным, даже размеры его могут изменяться. В романе (как и в стихе Ду Фу – камень-поэт) камень существует в окружении других камней – он и одинок, и принадлежит некоему множеству.

У Ду Фу камень сопряжён с Ян и с одиночеством, а вода, доминирующая во второй половине стиха<sup>6</sup>, – это некоторая связь, которая может оказаться опасной.

Обратимся к стихотворению

**西閣雨望**

*Из западного покоя смотрю на дождь*

**樓雨沾雲幔**

в верхних покоях

облака́ занавесок **промокли**

**山寒著水城**

холодом **с гор**

**из воды** проясняется город

**徑添沙面出**

бёрега добавленьем

из песка вырастает тропинка

**湍減石棱生**

от мути отъяты

<sup>6</sup> «ведь осенью реки полны́ водой // видных поэтов не всегда достигает судьба // чудища любят что люди проходят мимо // чтобы невинных близкие души общались // брось стихи в воды реки ми-луо»

проступают ребристые **камни**

菊蕊淒疏放

здесь хризантемы

скомканы скорбны смяты

松林駐遠情

свежестью дальней

бор сосновый протянут

滂沱朱檻濕

влажен от ливня

красный лак балюстрады

萬慮傍簷楹

к опоре навеса

в сомненьях моих прислоняюсь

Почему из западного покоя? Кабинет ученого или чиновника должен был находиться на западе, чтобы можно было дольше работать при свете и было удобнее созерцать закат солнца. Отметим целый ряд соответствий воды и камня: во второй строчке первый иероглиф – *гора* (山), четвертый – *вода* (水) – горизонтальное (линейное) соответствие; вертикальные соответствия: во второй строчке *гора* (山), в четвертой – *ключ (вода)* (湍減) и между ними – первое слово на третьей строчке – *вода*

200

как спрятанный элемент (添沙). В четвертой же строчке *большой камень* (石) предваряется двумя иероглифами *воды* (湍減), а по вертикали взаимодействует с ключом *воды* в иероглифе *песок* (沙). В первой строчке ключ *вода* (沾) появляется в окружении двух *дождей* (雨雲), один из которых самостоятельный иероглиф *дождь* (雨), а другой ключ.

Весь второй вертикальный ряд, кроме второго иероглифа, проходит под знаком воды или дождя. И наконец, чисто визуально иероглиф *гора* (山) первый во второй строчке соотносится с последним иероглифом третьей строчки – (出) – выходить, выход, образуя видимую диагональ в тексте.

Первый катрен стиха можно рассматривать как некую картину, ключевыми знаками которой являются большие иероглифы горы, воды, камня и выхода, которые поддержаны разнообразными элементами и их сложными пространственными отношениями в тексте. Передать такую картину в переводе уже не представляется возможным. Однако в русском варианте важно поставить ключевые слова в сильные позиции текста: конца, начала строки или цезурной клаузулы. В этих позициях в переводе стоят слова *промокли, с гор, из воды, камни*.

Камень взаимодействует и с песком, при этом песок текучий, мелкий, множественный, камень – отдельный, большой, крупный. Песок можно сравнить с жемчугом, о котором шла речь. Песок – горизонталь, белая линия, камень – вертикаль. Камень – ясность, ведет к опоре, и опора действительно появляется в конце стихотворения: эта опора – навес, на которую направлен взгляд, навес – это некая защита старости.

Камень, благодаря ребристости и антропоморфности, поддерживает узнаваемость, вода делает все неузнаваемым так же, как дождь, туман, дымка, влага. Камень ребристый – это то, что видно в тумане, ребра дают относительную незыблемость. Вода прячет, скрывает. Характерно соотношение начала второй строки и конца третьей – холод с гор и выход как прояснение, как ясность. Далее камни обеспечивают некую кристаллизацию. В переводе эта диагональ сохраняется: холод с гор – начало второй строки, ребристые камни – конец четвертой строки.

Очень интересны вторые иероглифы третьей (添) и четвертой строк (減). Оба они с водой, но первый *добавлять как доливать*, а второй *убавлять как убывающая вода*. И там, и там речь идет о прояснении, проявлении. Оно может осуществляться двумя способами: путем добавления (в поле воды, и таким образом проявляется тропинка, она как бы прорастает, намывается песок) или путем убавления, убирания лишней мути, и тогда уже вода попадает в поле камня.

В этом стихотворении как нельзя лучше видна похожесть и взаимопроницаемость воды и камня. Центральный вертикальный ряд, который заканчивается камнем, весь связан диагоналями, образует некоторое единство диагоналей. Нарастание диагоналей ведет от во-

201

ды к камню, причем не нужно забывать, что камень=камни, как тропинка=тропинки. Поэтому в русском переводе, хотя тропинка передается единственным числом, а камни – множественным, реальной оппозиции по числу нет – это скользящие множества.

Мы сосредоточимся еще на одном большом стихотворении Ду Фу *Бездонное озеро*. Приведём его целиком.

跼步凌垠堦	шагом тигриным крадусь распластавшись к краю
側身下煙靄	свеситься телом вниз в ползущую дымку
前臨洪濤寬	близятся впереди возрастая широкие волны
卻立蒼石大	за-спиной отступают огромные бледные камни
山色一徑盡	горная тропка в одночасье подходит к концу
崖絕兩壁對	отвесно напротив по двум обрывается скалам
削成根虛無	отдельные кручи растут в ничто беспредельность
倒影垂澹瀨	колеблются тени свисая в потока мельканье
黑如灣濃底	чернотой клубится ото дна как будто извив

清見光炯碎

вдребезги разбиваясь

луч отчётливо виден

孤雲倒來深

облако одиноко

вглубь провалилось зависло

飛鳥不在外

пересекая его

насквозь пролетают птицы

高蘿成帷幄

длинные мхи

шатрами спущены сверху

寒木累旌旆

окаменелых стволов

точно знамён стена

遠川曲通流

издалека изгибы

речек сливаясь теченья

嵌竇潛洩瀨

каверны скрытые

точат выныривая в пережат

202

閉藏修鱗蝮

зарылся дракон

чешуйки чешет упрятан

出入巨石礙

перегорожены камнем

огромным выходы входы

何當暑天過

когда оживёт

раскалённым небом нагретый

快意風雲會

шквалом рванёт

прежней порадует мощью

Взаимопроникновение камня и воды, гор и воды в живописном плане осуществляется именно в монохромной живописи. Идеация лучше ощутима не в цветной живописи (учитывая, что цвет может восприниматься как нечто вульгарное). В *Бездонном озере* вода и камень монохромны, но все-таки вода темная – зеленая (вода здесь бездна), а камень бледный, светлый, вода полная, а камень пустой, пористый, изъеденный, вода впереди и внизу, камни за спиной и уходят вверх, но их форма исчезает, рассыпается, рассеивается.

В теории и практике китайской живописи часто присутствует один большой камень в окружении малых камней. То, что камень часто один, большой, огромный, сопровождается малыми камнями, – часто находит параллель в расположении иероглифов в тексте: за «большим» иероглифом камня могут следовать малые «камень», которые встроены либо как ключи, либо как элементы. Иероглифы или скрытые (спрятанные) элементы оказываются подобными друг другу еще до соотнесения с семантикой и воздействуют на чисто визуальном уровне – визуальная семантика предшествует концептуальной.

В третьей и четвертой строчках *Бездонного озера* сначала вода и камень появляются как элементы иероглифов, под ними отдельно иероглиф камня (石), который предваряется скрытым элементом камня, но не ключом в иероглифе «бледный, безжизненный» (蒼), то есть то, что уступает на шаг, исчезает. Здесь уместно вспомнить о пространственном положении прошлого и будущего: прошлое для китайцев уходит вверх, а будущее под ногами, внизу. Поэтому бездна – это будущее, куда заглядывает лирический субъект, а отступающее, рассеивающееся, бледное прошлое связано с камнем.

В русской картине мира прошлое, настоящее, будущее – горизонталь, в китайской – вертикаль. Будущее нарастает вместе с водой, с широкими волнами, прошлое убывает – край, обрыв, тропинка внезапно обрывается в третьем катрене. Лирического субъекта уже не будет в будущем, но вместе с тем он соотносится и с камнем, и с водой – он то убывает, то прибывает. Это не отношение со знаком плюс-минус, все стихотворение построено на цикличности доминант камня и воды. Так, в четвертом катрене отношения воды и камня построены на диагоналях.

203

Именно здесь видна взаимообратимость первого иероглифа второй строки – (清) – *ясный*, с ключом *вода*, но здесь он относится к теме камня. Последний

иероглиф этой же строчки ( 碎 ) *разбиваться* с ключом *камень*. Камень соотносится с одиночеством, но в то же время с ясностью, это и ясность воды, которая оборачивается её темнотой, глубиной.

В трактате *Слово о живописи из сада с горчичное зерно* написано, что древние говорили: «Облака связывают воедино горы и реки»; облака «прячут, как горные пики» (Слово о живописи... 2001, 129). Вспомним цитировавшееся стихотворение *Из западного покоя смотрю на дождь*: «в верхних покоях облака занавесок промокли». Облака-занавески-верх-горы – это пространство соединения, обмена свойствами. Облако – некая промежуточная сущность между водой и камнем. В *Бездонном озере* луч связан с расколотостью, с камнем, и в то же время дырчатость камня, пористость подобна облаку: облако одновременно и отчетливой формы (как и камень антропоморфно), но и проницаемо – его насквозь пролетают птицы. Речь идет о старости: и своей, и старости страны. Проницаемость камня подтверждается и в строках:

издалека изгибы  
речек сливаясь теченья  
каверны скрытые  
точат выныривая в пережат.

Обратим внимание на предыдущую строчку в этом катрене *окаменелых стволов точно знамён стена*. В китайском тексте это иероглиф *мороз* ( 寒 ) и иероглиф *дерево* ( 木 ), то есть буквально это *морозное дерево*. В русском переводе представляется возможным усилить мотив камня, перевести это как *окаменелые стволы*. Описываются, безусловно, не деревья, скорее всего, эта картина создаётся эрозией гор и скал, выветривание которых напоминает стволы деревьев или ряды знамен – прежнюю, прошлую славу государства.

В последнем катрене два камня подряд: большой камень и ключ *камень* в слове *мешать, препятствовать* ( 石礙 ). Вспомним, что в горе всегда должны быть проходы. В начале стихотворения гора была диагонально противопоставлена входу и выходу и одновременно напоминала его. В конце

текста камень, как и гора, «загораживает» проход, выход, поэтому так важен образ прохода в горах, выхода, входа. Камни отступают, пустые, изъеденные, в прошлое. Несмотря на то, что камень перегораживает настоящее, он тоже будет расколот. Камень больше, чем вода, задействован в сюжете, в частности, потому что связан с прошлым. Камень более литературно-игровой элемент, чем вода, более созерцательный, пространственный.

Переводы Ду Фу позволяют выявить те смыслы взаимосвязи воды и камня и те особенности их концептуализации, которые отсутствуют в

204

русском (славянском) мышлении. Нужна ли их компенсация в переводе? Представляется возможным оставить некоторые сегменты текста странными, не переводя их на понятный концептуальный язык, даже если смысл ускользает при первом прочтении.

Китайская поэзия никогда не переходит в однозначно символический план, она всегда фактурна, точнее – изобразительна и фактурна, что, однако, не противоречит концептуализации, причем чаще всего намеренно неоднозначной. И у Ду Фу, в отличие от европейской поэзии, камень и вода не столь литературны (нарративны), это фактуры, элементы, пространственные отношения. Субъект уже реконструируется на основе этих пространственных отношений, выраженных прежде всего графически в материи текста.

## Библиография

Гране М.: 2004, Китайская мысль, Москва.

Ду Фу: Проект Н. Азаровой (билингва) / Предисл. А. Уланова.: 2012, Москва.



Завадская Е.В.: 1975, Эстетические проблемы живописи старого Китая, Москва.

Малявин В.В.: 2014, Пространство в китайской цивилизации, Москва.

Слово о живописи из Сада с горчиное зерно / Пер. Завадская Е.В.: 2001, Москва.

Цао Сюэцинъ: 1958, Сон в красном тереме / Пер. Панасюк В.А., Москва.

Chevalier J.: 1995, Diccionario de simbols, Barcelona.

Lu Ji.: 2010, Wen Fu. Prosopoema del arte de la escritura, Madrid.

205