

ІЕРОГЛІФ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ВІРШІВ ЛІ ЦИНЧЖАО: ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

У статті зроблено спробу аналізу ієрогліфа як основи художньої структури лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун Лі Цинчжао (І Ань-1084-1151 рр.), розглядається роль ієрогліфа у створенні образної системи творів, вивчається практика відтворення цього елемента у російських, англійських та італійських перекладах віршів поетеси.

Ключові слова: ієрогліф, структура, символ.

Практики та теоретики перекладацької діяльності, які висунули основні, найбільш впливові, концепції перекладознавства, виокремлюють низку проблем, що постають перед перекладачами китайської поезії на європейські мови. Ці проблеми розглянуто Е. Паундом, Л. Ейдліном, О. Городецькою, Л. Меншиковим, Щичко, А. Буджатті та ін.

Серед найскладніших проблем художнього перекладу з китайської мови дослідники одно-стайно відзначають *проблему адекватного відтворення ієрогліфічного письма у перекладі*, тому що ієрогліфи створюють певний образ під час сприйняття тексту. Як зазначає О. Городецька: «Основой китайской цивилизации является иероглифика. А китайские стихи – это особо организованные иероглифы, представленные наиболее выпукло и многогранно, где значимы все их конкретные и отвлеченные, слышимые и зримые, структурные и целостные качества. Не будет ошибкой признать, что именно в стихах заключена квинтэссенция китайской цивилизации» [3].

Таку саму думку висловив свого часу й один із засновників російської синології академік В. М. Алексеев, який присвятив чимало досліджень проблемам перекладу китайської поезії. Складність перекладу ієрогліфічного тексту полягає, перш за все, у тому, що вже на першому етапі рецепції – аналізі тексту – перекладач має знати велику кількість ієрогліфів. У ієрогліфічній культурі зоровий образ поезії задано зображувальністю самих ієрогліфів. Можна сказати, що китайський вірш є шифром, лаконічною схемою багатомірного світу. Додатковий сенс можуть створити як самі ієрогліфи, так і елементи, з яких вони складаються. (Щичко, Городецька, Ейдлін, Мурашевич).

На цю проблему як одну з центральних звертає увагу й один з найвідоміших сучасних російських синологів Ілля Сергійович Смирнов, автор більш ніж 100 наукових праць, директор Інституту східних культур та античності Російського державного гуманітарного університету (РГГУ), професор кафедри історії та філології Далекого Сходу, спеціаліста з китайської культури, а саме з китайської поезії та поетології. Дослідник стверджує, що ієрогліфу притаманна особлива роль в організації національного китайського типу мислення. Оскільки в самій ієрогліфічній культурі закладено потяг до словника як сукупності всіх існуючих знаків, що по суті заміщають собою алфавіт, дуже важливо зрозуміти, що «множество иероглифов остро нуждается в словарной фиксации и – время от времени – в словарной коррекции значений» [10]. В прямому ефірі радіостанції ВЕСТИ ФМ 27 березня 2010 року І.Смирнов визначив специфічні особливості китайських ієрогліфів, виокремлюючи функцію породження смислу ієрогліфом. Вчений зазначає, що передати цю властивість китайського ієрогліфа в поетичних перекладах іншими європейськими мовами дуже складно.

В зв'язку з цією проблемою дослідники виділяють три можливі форми відтворення ієрогліфічного мислення у російських перекладах китайської поезії.

I. Переклад, метою якого є відтворення звукових форм китайської поезики. Тоді ієрогліф відтворюється або стопою, або коротким рядком. Щодо рядків у вірші, то запропоновано суто математичні прийоми: якщо в китайському тексті вони складаються з парної кількості ієрогліфів, то рядки треба поділити на парні російські рядки чи то поділити ще більш дрібно [3]. II тип перекладу – поетичне дослідження, для якого достатньо, щоб вірші було перекладено віршами (ритмічними та римованими), коли відтворення китайських долей та ритмів відсунуто на задній план, а на перший план виступають пояснювальні коментарі, включені у поетичну тканину текстів.

III тип – суто імажиністський переклад, коли слова візуалізуються до ступеня ієрогліфів. Цього принципу дотримувався ранній Е. Паун, його підтримує й англійський синолог А. Грецем [13, 13]. А російська дослідниця О. Городецька навпаки вважає, що небажаним є ігнорування звучання вірша [3].

IV тип може об'єднати всі попередні, «ничто не определяя как закон, – перевод-реплика, впечатление, или перевод-гипотеза, толкование, перевод-игра, или диалог, не пунктуальный, но представляющий одно или несколько из возможных пониманий глубинного смысла» [3]. Саме цей тип перекладу видається багатьом дослідникам найбільш адекватним.

Спробуємо наблизитися до вирішення цієї проблеми через аналіз відтворення породженого ієрогліфічним письмом зорового образу лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун 李清照 Лі Цинчжао (І Ань – 1084 – 1151 рр.) в європейських перекладах її творів жанру *ци*.

Вибір подібного об'єкта і предмета дослідження зумовлений низкою причин. По-перше, література епохи Сун залишається мало дослідженою навіть в самому Китаї, що не може не впливати на її європейські студії. По-друге, беручи до уваги закон відповідності рівня перекладу рівню наукового осмислення творчості автора тексту, що перекладається, актуальним видається аналіз перекладів лірики Лі Цинчжао саме в Європі, де вивчення творчості китайської поетеси епохи Сун тільки-но розпочалося. По-третє, відсутність досліджень з перекладацької практики європейськими мовами творів Лі Цинчжао так само, як й європейських літературознавчих досліджень творчості китайської поетеси, пояснює потребу наукового вивчення шляхів відтворення ієрогліфічної природи лірики поетеси в європейських перекладах.

Творча спадщина Лі Цинчжао включає 7 томів поезії і прози, а також 6 томів ліричних пісень. Збереглося близько 50 поем і 17 ліричних пісень, а також дві статті: епілог до книги її чоловіка «Цзінь Ши Лу» («Каталог написів на камені та кістках») та есе про ліричні пісні *ци* [16]. Але творчий спадок китайської поетеси мало відомий європейському читачеві. В різних європейських країнах склалася традиція пріоритетної зацікавленості як перекладачів, так і дослідників поезією епохи Тан і, перш за все, лірикою Лі Бо та Ду Фу (дослідження Д. Хінтона, Е. Паунда, Паули Варсано, В. Костантіні, Умберто Чіпрі, М.Й. Конрада, Л.Ю. Бежина, Бі Юе, С.Торопцева). Подібна ситуація характерна й для китайського літературознавства. Щодо творчості Лі Цинчжао, вона найчастіше представлена декількома перекладами в антологіях китайської поезії та збірках вибраних творів поетеси, лаконічно прокоментованих перекладачами [12; 18; 1]. Ім'я Лі Цинчжао згадується у підручниках та хрестоматиях з китайської літератури [19; 15; 14; 6]. Окрему групу складають інтернет-ресурси, енциклопедичні словники з китайської поезії [16; 17]. Останнім часом з'явилося декілька статей українських дослідників, які звертаються до аналізу проблематики та символіки лірики Лі Цинчжао (Н.О. Черниш, Я. В. Шекера, А.В. Дащенко та ін.). Зроблено перші кроки у дослідженні гендерних особливостей лірики Лі Цинчжао [4]. Однак фактично немає праць, де б досліджувалися способи відтворення ієрогліфічного письма у різномовних перекладах лірики китайської поетеси. Стаття є спробою наблизитися до вирішення цієї проблеми.

Для порівняльного аналізу нами обрано російські, англійські та італійські переклади віршів Лі Цинчжао.

Серед двох провідних жанрів епохи Сун – *ши* і *ци* – Лі Цинчжао обирає жанр *ци*, який вочевидь більше відповідав семантико-поетикальній природі її лірики. *Ци* завжди писалося на певну мелодію, зазначену у назві вірша. Саме ця мелодія обумовлювала чітко розроблену ритміко-мелодійну схему вірша, структура якої диктувала кількість рядків, метр, спосіб римування, точну кількість ієрогліфів у творі, рядки різної довжини і певну систему чергування рівних і моделюючих тонів. Подібна залежність *ци* від музики надихає російського синолога Ольгу Городецьку назвати китайську поезію Центральною «державою музики» [3]. Важливою прикметою жанру є й те, що для структури образності *ци* властиві недомовки, багатоплановість значення, часом хиткість і невловимість втілених почуттів і відчуттів. Ця багатоплановість значення створювалася не тільки завдяки звучанню, а й завдяки особливому зоровому образу, який створювало ієрогліфічне письмо.

Наскільки можливим є відтворення цих поетикально-семантичних властивостей лірики китайської поетеси у європейських перекладах, розглянемо на прикладі різномовних варіантів перекладу вірша *Ву Лин чхунь* «武陵春».

武陵春
风住尘香花已尽，
日晚倦梳头。
物是人非事事休，
欲语泪先流。

闻说双溪春尚好，
也拟泛轻舟。
只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁。

Ву Лин чхунь

*Ветер утих, а с ним исчезло благоуханье цветов.
Устала каждый вечер причесывать волосы.
Вещи остаются (все остается), а люди уходят,
Пытаюсь говорить, но слезы льются прежде.*

*Слышала, что весна на Шуан Си все еще хороша,
Тоже хочу прокатиться на легкой лодочке.
Только боюсь, маленькая лодочка,
Не поплывет под грузом тоски.*

(Підрядковий переклад виконано мною. – А.К.)

Драматичну ситуацію вічної розлуки з коханим передано в китайському оригіналі дуже обмеженими виразними засобами. Декілька деталей достатньо для ліричної героїні Лі Цинчжао, щоб розповісти про свою невичерпну тугу за коханим чоловіком. Це небажання навіть розчісуватися, тому що життя без любові не має сенсу; протиставлення швидкоплинності людського життя й довготривалого існування речей; контрастне протиставлення весни на Шуан Сі й важкої туги, здатної затопити легкий човник, на якому могла би покататися героїня. Притаманний поетичі Лі Цинчжао лаконізм й прихильність до мови символів будують образну систему твору.

Переклади цього вірша європейськими мовами, з одного боку, свідчать про прагнення перекладачів ввести чудовий світ поезії Лі Цинчжао у читацьке коло європейців. А з іншого – доводять, як складно «перекласти» одну культуру на мову іншої, «перекласти» зосереджену на своєму внутрішньому стані душі, стриману ззовні й пристрасну в глибині східну ментальність, де «максимальная явленность совпадает с полной сокровенностью, а наибольший результат приносит недеяние» [9, 5], на схильну до публічної розкутості у виявленні почуттів ментальність європейську. Так, один з найкращих російських перекладачів китайської лірики М. Басманов, прагнучи відтворити поетичне мереживо китайської поетеси, впадає до багатослів'я, подвоюючи кількість віршованих рядків, додаючи відсутні у Лі Цинчжао смисли. Для героїні китайської поетеси туга за коханим ще дуже відчутна, щоб задаватися питанням про можливість повернутися на Шуан Сі. Вона знає, що її човен (душа) не витримає життя, бо душа ще не готова жити. В інтерпретації Басманова цей трагічний аспект майже знятий ствердженням про те, що вже не раз героїня думала поїхати на Шуан Сі й постійно задає собі це питання:

*Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

Стратегія додавання та описового перекладу, характерна для перекладів М.Басманова, змінює усталену кількість строф – одну з конструктивних констант *ци*, що писалося на мелодію *Ву Лин чхунь*. В результаті змінюється й сенс вірша. Збільшення кількості строф (2 у Лі Цинчжао й 4 у Басманова) теж зашкоджує передачі настрою того самого «недіяння», яке як типологічну рису китайської ментальності, втілену у художніх формах китайської лірики, визначає І.С.Смирнов.

Ву Лин Чхунь

*Стих ветер наконец-то. И вокруг
В пыли цветы душистые лежат.
Мне не поднят к прическе слабых рук,
Гляжу с тоской на гаснущий закат.*

*Мир неизменен. Но тебя в нем нет,
В чем жизни смысл - того мне не понять.
Мешают говорить и видеть свет
Потоки слез, а их нельзя унять.
Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

*Но лодке утлой непосилен груз
Меня не покидающей тоски.
От берега отчалю - и, боюсь,
Тотчас же окажусь на дне реки [8, 216].*

Російський переклад так само, як й англійські переклади, зроблені Кенетом Рексротом й Цзяошен Ваном, чи італійський, авторкою якого стала Анна Буджатті, не відтворюють семантичне поле ієрогліфа, яким позначений топонім Шуансі. Метафоризація ієрогліфів, що мають невичерпне семантичне поле як одна з конструктивних констант лірики китайської поетеси майже не піддається адекватному перекладу на європейські мови, якими дуже важко відтворити китайську систему натяків – *дяньгу* (прямих та опосереднених цитат, ремінісценцій, алюзій, етронімів, топонімів тощо, без знання яких сприйняття тексту буде неправильним) [6, 15–16]. Лі Цинчжао надає топоніму *Шуан*

Сі символічного смислу: *Шуан Сі* як назва місця, де збиралися китайські поети, стає у вірші поетеси й символом повернення до творчого життя, знаком відродження. Але гра з топонімом у китайському тексті значно складніша, побудована на омонімії *шуансі*. З одного боку, *Шуан Сі* (дослівно «Два джерельця») у китайських поетичних уявленнях символізують своєрідний китайський аналог античного Кастальського джерела як джерела натхнення. З іншого боку, ієрогліф *шуансі* в китайській мові означає «подвійне щастя». Додатковий метафоричний відтінок додає й зорова образність ієрогліфа *шуансі*, яка спонукала одного з сучасних китайських художників створити живописний твір «Подвійне щастя»:



Подвійне щастя – це щастя на двох й удвох, воно неможливе для ліричної героїні, яка втратила коханого назавжди, тому для неї нереально потрапити на Шуан Сі.

Чи можливо відтворити в європейському перекладі таке семантичне багатство ієрогліфа, про яке так точно сказав І.С.Смирнов: «Гнездо иероглифов ведь гораздо богаче, чем любое словарное гнездо в алфавитных языках, разброс смыслов может быть колоссальным, нам не очень привычным. Так что оттенки имеют очень большое значение, и чрезвычайно интересно, как они возникают на уровне языка» [2]. Цю ігрову метафоричну природу топоніму не враховує М.Басманов, так само, як Цзяошен Ван, який дослівно перекладає топонім *Шуан Сі* як *Twin Brooks*; італійська перекладачка теж не відтворює цей елемент динамічної структури *ци* Лі Цинчжао.

*Si dice che a Shuang-Ch'i la primavera è bella
e anch'io vorrei portare una barca leggera,
ma temo che una fragile imbarcazione
non possa muoversi col peso di tanto dolore*[12, 189].

Лі Цинчжао – великий майстер образного бачення світу. Мотив туги і печалі, типовий для поетеси, розкривається в найнесподіваніших метафорах, породжених ієрогліфами, що мають багато значень. Поняттю «туга» в китайській мові відповідають два ієрогліфи: 愁 і 恨, значення яких суттєво відрізняються одне від одного. Досліджуючи категорію «туги» в ліриці Лі Юя та Лі Цинчжао, Тань Аошун зазначає, що схожість між *chou* і *hen* скоріш за все пояснюється наявністю загального каузатора – втрати чогось дорогого для людини: коханого, батьківщини, близького друга і т. ін. Будь-який з цих чинників може служити приводом для емоцій *chou* і *hen*. Але ці слова істотно розрізняються одним чинником – наявністю події в семантиці. Каузатор *hen*, представлений як подія або факт, є усвідомленою причиною, що викликає дану емоцію. В цьому випадку відчуття образи, досади, жалю, розкаяння може бути оцінено як результат невірної помилки. Каузаторами *chou* можуть бути і більш прозаїчні фізіологічні чинники, – заклопотаність питаннями одягу і прожитку, про які в поезії рідко говорять. Але це не означає, що каузатором *chou* у принципі не може бути подія, просто з ним асоціюється не подія, а якийсь стан речей. Відсутність події пояснює, чому в семантиці *chou* немає значення образи, жалю. Але складова печалі і смутку об'єднує слова *chou* і *hen*, через що вони і опиняються в одному семантичному полі [11, 198–226]. Ієрогліфи, що знаходяться поруч, доповнюють та уточнюють характер та відтінок туги, при цьому ієрогліф *chou* має родовий статус по відношенню до ієрогліфів, оточуючих його в семантичному полі, і володіє набагато більшими можливостями для створення метафор, пов'язаних з відтворенням відчуття туги. Цей душевний стан вимірюється принаймні шістьма параметрами: час, кількість, тяжкість, інтенсивність, хаотичність і рухливість. Сюди можна ще додати руйнівність цього почуття для його володаря. З вказаних параметрів для *hen* дійсні тільки час і кількість.

Чинник часу, вірніше, тривалості терміну, сприймається як такий, що продовжується нескінченно. У романі Лі Цинчжао на мелодію 点绛唇 є рядок:

«柔肠一寸愁千缕» [23]

«Из нежных кишок длиной в один цунь тысячами нитей тянется тоска».

Смуток і туга мають тяжкість: легкий човен для прогулянок не може вмістити їх і сумуючу людину:

«只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁» [22]

«Но лодке утлой не под силу груз меня не покидающей тоски.

От берега отчалю - и, боюсь, тотчас же окажусь на дне реки»

(переклад М.Басманова, романс Лі Цинчжао на мелодію 武陵春) [7].

Відчуття туги рухоме, воно може приводитися в дію зовнішніми факторами. Про це свідчать рядки романсу Лі Цинчжао на мелодію 满庭芳:

«更谁家横笛，吹动浓愁?» [21]

«Где-то, но где - я не знаю, горько рыдает свирель.

Голос ее то затихнет, то донесется в окно»

(Лі Цинчжао. *В маленький терем проникла и притаилась Весна*. Переклад М. Басманова) [5].

Слід додати, що виявлені властивості ієрогліфів-метафор chou і hen характерні й для творів багатьох інших китайських поетів. Відтворення цієї полісемантики ієрогліфа – дуже складне завдання для європейського перекладача, що виражає свої думки не літерою, а словом, яке складається з літер.

Ще одна властивість ієрогліфа, яка взагалі не відчутна для європейця: образотворююча енергія ієрогліфічного знака. Сам зоровий вигляд ієрогліфа народжує асоціативний образ. Яскравий приклад такої подвійної образності знаходимо в одному з найліричніших творів Лі Цинчжао «一剪梅» («Зрізана слива мей»).

红藕香残玉簟秋。
轻解罗裳，独上兰舟。
云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。
花自飘零水自流。
一种相思，两处闲愁。
此情无计可消除，才下眉头，却上心头。 [20]

Наведемо підрядковий переклад цього твору:

Червоний лотос загубив давній свій аромат.

Осінь лягає килимом біля ніг.

Легко розвіюючи сум,

Пливу в орхідейному човні.

Хто звістку принесе мені серед хмар?

Дикі гуси повертаються ієрогліфом.

Повний місяць високо на заході.

Осипаються квіти, тече вода.

Сум про коханого...

Ми сумуємо в різних місцях.

Це почуття не пройшло.

Я насуплюю брови свої,

Але добре я все пам'ятаю.

(Підрядковий переклад виконано мною. – А.К.)

Образ коханого чоловіка виникає у вірші через асоціацію клина, у формі якого повертається зграя диких гусей додому, з ієрогліфом 人 (людина). За китайськими уявленнями, дикі гуси (朔) – символ звістки або листа. Вони начебто нагадують жінці про її загубленого коханого, одночасно даючи їй надію на те, що він обов'язково повернеться, бо сама зграя цих гусей-звісток має вигляд людини (можливо, саме коханої людини, на яку й чекає лірична героїня твору).

Ієрогліфічне мислення зумовлює природу образності китайської поетеси, стаючи основою структури її поетичних творів. Подальше дослідження природи цього мислення може стати одним з шляхів наближення європейців до адекватного сприйняття китайської поезії й більш досконалого її відтворення у перекладах на європейські мови.

Список використаних джерел

1. Басманов М.И. Китайская классическая поэзия в переводах Михаила Басманова / Михаил Басманов. – М. : Эксмо, 2004. – 215 с.
2. «ВЕСТИ FM» [Електронний ресурс] / «ВЕСТИ FM». – Режим доступу: <http://radiovesti.ru/articles/2010-03-27/science/3098>
3. Городецкая О.М. Поэтика иероглифа (*Размышления переводчика*) [Електронний ресурс] / О.М. Городецкая. – Режим доступу: <http://baruchim.narod.ru/Gorodetskaya.html>.

4. Калашникова А.В. Гендерна природа образів Лі Цінчжао / Анастасія Вікторівна Калашникова // Актуальні проблеми вивчення та викладання східних мов та літератур. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2010. – 370 с. – С. 80–84.
5. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии) / Под общей редакцией проф. В.И. Семанова; составители: проф. В.И. Семанов и Л.Е. Бежин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.guru.ua/ROECHIN/china_lyrics.txt.
6. Кравцова М. Е. Хрестоматия литературы Китая / Марина Евгеньевна Кравцова . – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 765 с.
7. Ли Цинчжао. Стих ветер наконец-то. И вокруг / Цинчжао Ли [пер. М.Басманова] // Антология мировой лирики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://highpoetry.clan.su/board/antologija_mirovoi_liriki/li_cinchzhao/stikh_veter_nakonec_to_i_vokrug/3-1-0-68
8. Печали и радости. Двенадцать поэтов эпохи Сун: / [Пер. с кит.; сост. Е. А. Серебряков и Г. Б. Ярославцев. – М. : ООО «Издательский дом Летопись», 2000. – 496 с.
9. Смирнов И.С. В.М.Алексеев и «Поэма о поэте» Сыкун Ту // Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте: Сыкун Ту (837–908): [перевод и исследование (с приложением китайских текстов). Изд. 2-ое, исп. и доп.] – М.: Восточная литература РАН, 2008. – С.3–8.
10. Смирнов И. С. О китайских средневековых антологиях и предисловиях к ним [Электронный ресурс] / И.С. Смирнов // Вестник РГГУ. – [вып. IV]. – М., 2000. – С. 236–282. – Режим доступа: http://www.philology.ru/literature4/smirnov_i-00.htm
11. Тань Аошуан. Категория тоски в классической китайской поэзии (на материале творчества Ли Юя и Ли Цинчжао) // Тань Аошуан // Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 240 с. – С. 198-226.
12. Bujatti A. Come in sogno // Anna Bujatti. – Milano: Libri Scheiwiller ,1996–143 p.13.
13. Graham A. C. Poems of the Late T'ang. Introduction // Angus Charles Graham. - L., 1965. - 184 p.
14. Idema W. The Indiana Companion to Traditional Chinese literature V.2 / Wilt Idema. –Bloomington: Indiana University Press, cop.1998.–547 p.
15. Lanciotti L. Letteratura cinese/ Lionello Lanciotti.– Milano, 1969.– 218 p.
16. Li Qingzhao Enciclopedia on-line // [Электронный ресурс].- Режим доступа: treccami.it/encyclopedia/li-qingzhao.
17. Li Ch'ing-chao - Introduction //Classical and Medieval Literature Criticism – [Электронный ресурс].- Режим доступа: www.enotes.com/classical-medieval-criticism/li-ch-ing-chao
18. Sino-Platonic papers: The complete ci-poems of Li Qingzhao; a new English translation by Jiaosheng Wang. – Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. – 13 October – 122 pp.
19. Storia delle letterature d'orientale diretta da Oscar Botto. – Milano, 1962. – 154 p.
20. 李清照. 一剪梅 [Электронный ресурс] . – Режим доступа: <http://baike.baidu.com/view/50183.htm>
21. 李清照.满庭芳[Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.diyifanwen.com/sicijianshang/songdai/liqingzhao/0673004200651814.htm>)
22. 李清照.武陵春[Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://zhidao.baidu.com/question/716289>
23. 李清照.点绛唇 [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.help-union.net/study/display.asp?id=49201>

Summary. *This article attempts to analyze the character as the base of artistic structure of the lyrics of one of the greatest Chinese poets of the Sung Dynasty Li Qingzhao (Yi An - 1084 - 1151 years), examines the role of the character in the creation of imaginative system of works of art, examines the practice of embodiments of this structural element in Russian, English and Italian translations of Li Qingzhao's poems.*

Key words: *character, structure, symbol.*

Отримано: 2.06.2012 р.