

**Н. Ісаєва, канд. філол. наук**

**Триптих Т. Шевченка "Доля", "Муза", "Слава"  
в китайських перекладах: проблема рецепції**

У сучасному порівняльному літературознавстві переклад визначають як основну форму міжлітературної взаємодії. В. Жирмунський [7] у своїй роботі "Літературні течії як явища міжнародні" звернув увагу на властивості перекладу, пов'язані з його приналежністю і виникненням "на межі" двох культур. При цьому, для з'ясування його ролі в міжлітературних взаєминах, на думку вченого, треба розглядати переклад як створення нових естетичних цінностей на рідному ґрунті. Ця думка поглиблюється в роботі Д. Дюришина, який визначає переклад як "результат сприймання інонаціональних імпульсів, який самою своєю сутністю виражає власне міжлітературні координати літератури". [6, 209] Важливо, що всі імпульси сприймаються перекладачем творчо і активізуються в новому художньо-літературному контексті. Таким чином перекладений твір завжди є синтезом двох культурних систем, репрезентованих автором і перекладачем. Особливої уваги заслуговує переклад, що виникає на межі віддалених культур Сходу й Заходу, якими, зокрема, є українська й китайська.

Предметом нашого дослідження ми обрали китайські переклади філософсько-медитативного триптиху Т. Шевченка "Доля", "Муза",

"Слава", по-перше, тому що він, за словами Г.Грабовича, становить важливий вузол у самозображенні поета, [3, 126] а по-друге, виявив несподівані асоціативні зв'язки в структурі художнього мислення китайських перекладачів.

На відміну від раніше написаних творів, у яких також ставилася проблема буття поета, у триптиху Т. Шевченко намагається переосмислити її у філософському плані. Ця проблема умовно ділиться на три категорії – життєвий шлях, поезія (муза) і слава, тобто відгомін, оцінка праці. У перших двох віршах "Доля" і "Муза" Т. Шевченко подає власну концепцію митця, якого трактує як нерозривну єдність поета-людини і поета-творця [3, 126], а також розуміння творчості, як поєднання знать ("Учись, серденько, колись // з нас будуть люде..." [11, 232]) і природного, Богом даного таланту ("І я живу, і надо мною // З своєю божою красою // Гориш ти, зоренько моя" [11, 233]) Цікаво, що в китайській культурі ми можемо віднайти подібне тлумачення цього зв'язку. Найяскравішим прикладом є розуміння сутності митця і "Оді витонченому слову" ("Вень фу") Лу Цзі (261 – 303) та в "Поємі про поета" ("Ши пін") Си Кунту (837 – 908) Так само, як і Т. Шевченко Лу Цзі бачить сутність поета у поєднанні інтелекту і таланту. В. Алексєєв своїх коментарях до "Оди витонченому слову" підкреслює: "Поет є майстер слова, талановитий, вправний, а не лише ерудит... навчити цій майстерності він нікого не може" [2, 256]. Си Кунту трактує поетичний дар як природну властивість і потребу митця ("Услід за природним поривом душі під пензликом поета воскресє саме життя" [1, 178]), а також наділяють митця властивістю пізнати і висловити найвищу істину ("Для накопичення в собі надзвичайних сил поет ніби п'є те істинне, що виходить із самого дао, що є його сила і сутність" [1, 177]), що теж відповідає ідеям Т. Шевченка. Звичайно, наше порівняння не претендує на вичерпність. Зокрема, в китайській традиції ми не знайдемо притаманного Т. Шевченку осмислення поезії як явища індивідуально-психологічного і водночас суспільного. Натомість китайська літературна традиція безкомпромісно розвела поняття "відлюдництва", як гармонійного внутрішнього стану істинного поета в лоні дикої, недоторканої природи і "служби", як перебування його серед людей, у неприродному оточенні суєти, фальшу, несправедливості тощо. Незнагим для китайців є також алегоричне злиття "долі" і "музи" в єдиному образі "матері-Берегині". Тому вірші "Доля" і "Муза" увійшли в китайський літературний контекст, частково зливаючись із ним, а частково виявляючи сутнісну різницю – у національному баченні митця. Останнє проявляється і в трактуванні образу "слави".

І. Дзюба, розглядаючи універсальні мотиви у творчості Т. Шевченка, наводить "різночитання" цього образу у різних культурах, зокрема й китайській. Він звертається до стародавніх філософських трактатів Ян Чжу, Чжуан Чжоу, Мо Цзи та Лао Цзи і робить висновок, що на тлі суто

східного варіанту духовної аскези в китайській культурі проявляється близьке до "європейського" оскарження суєтного марнославіства. А в цілому, "в китайській філософії – принаймні у схильному до діалектичної бінарності даосизмі – слава співвідноситься з антитетичним поняттям: ганьба" [5, 107]. Цей погляд є близьким до розуміння слави у третій частині Шевченкового триптиху, однак не вичерпує його. Кобзар задумується над істинністю слави. Бурлескні елементи у стильовій тканині однойменного вірша відіграють роль контрасту між двома її образами – слави справжньої і фальшивої. Поет "осуджує не славу взагалі... а той людський загаль, в очах якого слава – привілей коронованих "злодіїв", "кесарів". Водночас ми чуємо інтимне зізнання поета, що він жадає слави, "чимчикує" за нею" [8, 242]. Останнє пояснюється тим, що мотив слави (тобто доброго імені і чеснот) часто поєднується у творчості Кобзаря з мотивом волі, правди, справедливості. А це, на думку І. Дзюби, є "суто шевченківською контамінацією" [5, 114]. Отже, розглянемо, яким чином зазначені особливості Шевченкової поезії були відтворені китайською мовою.

До перекладу триптиху звернулися Китаї Ге Баоцюань, Чжан Тесянь та Лань Мань (останній переклав лише "Долю" й "Музу"). Варто зазначити, що в перекладі назв "Доля" і "Слава" автори були одностайними, дібравши стилістично нейтральні відповідники до цих універсальних понять – *mingyun* "доля", *guangrong* "слава". "Муза" у всіх трьох відтворена з додатковою поетизацією. Ге Баоцюань переклав її як *Musi pushen* "Богиня Муза", доповнивши транскрибоване ім'я детермінантою "богиня". Лань Мань передав назву описово *Shi shen* "Божество поезії", випустивши ім'я Муза взагалі. Подібним чином підійшов до перекладу і Чжан Тесянь: *Wen yi pushen* "Богиня мистецтва й літератури". Незважаючи на втрату Шевченкового лаконізму, усі три варіанти перекладу бачаться нам вдалими, оскільки вони відповідають загальній концепції "Музи" в оригіналі – сакралізованому образу Матері-Берегині.

Загальну образну структуру і характер усіх трьох поезій перекладачі відтворили вдало. Зупинимось лише на тих моментах, в яких спостерігається неспівпадіння авторської та перекладацької інтерпретації. Найбільшою мірою це стосується відтворення мотивів "правди" і "слави" у першій частині триптиху. Жоден з перекладачів не зберіг образу "у нас нема // Зерна неправди за собою", який сфокусував у собі не лише світобачення Т. Шевченка, але й народну етимологію цього поняття. Ге Баоцюань переклав цей рядок як *Dan women xinli meiyou weibei zhenlide difang* – "В нашому серці немає місця, де б ми грішили проти істини". Подібний переклад спостерігаємо і в Чжан Тесяня. Зауважимо, що перекладачі зберегли піднесене звучання оригіналу, проте випустили, на наш погляд, принциповий момент – образ зерна, залишеного в землі, що символізує зв'язок з наступними

поколіннями, для котрих проросте це зерно. В перекладах такого зв'язку немає. Найдальшим від оригіналу виявився текст Лань Маня, який цілком перефразував уривок: Daolu sui kanke nan zou // Wo yizhi xiang qian bu hui tou "Хоча шлях тернистий і важко ним іти, // Я завжди прямував уперед, не озираючись". Як бачимо, від Шевченкового задуму лишилися тільки натяки, а образ "правди" зникає зовсім. Натомість з'являється образ шляху ("daolu"), що робить переклад суголосним китайській поетико-філософській традиції, де пошуки істини є прагненням досягнути незримий першообраз всього суцього – дао, свого роду Абсолют. Як зазначає І. Лисевич, це відсторонене поняття своєї філософії давні китайці "передавали через доступний кожному образ шляху... У ньому – нескінчений рух всього і всякого, будь-які зміни підпорядковані його ритму, дао (шлях) є беззаперечний закон, *спосіб існування Всесвіту*" [9, 9]. Шлях до істини не підвладний розуму, тому дао пізнається лише з допомогою серця. Переносючи цей образ в контекст перекладу кобзарєвого вірша Лань Мань розширює асоціативне поле поняття "істина", що є основоположним і конче сутнісним для Т. Шевченка, однак яскрава національно забарвлена метафора "правди-зерна" (відсутності "зерна неправди") перелицьовується в китайський образ "правди-шляху".

Щодо образу "слави", яку Т. Шевченко у першій частині триптиху називає "своєю заповіддю", то найближче до оригіналу його відтворив Лань Мань. Він визначив "славу" за допомогою літературного фразеологізму jin ke yu lu "заповідь, непорушний закон". У давній китайській літературі цей зворот мав значення "ідеальний, абсолютний у довершеності закон" [10, 302]. Асоціативний зв'язок цих значень сакралізує образ "слави", а це, як ми пам'ятаємо, важливий момент Шевченкового розуміння святості свого покликання. Дещо в іншому ключі бачаться нам переклади Ге Баоцюаня та Чжан Тесяня, яким притаманний відтінок преклоніння перед славою, а можливо, і честолюбства, якого немає у Т. Шевченка. Ге Баоцюань називає славу wode shengping suyuan "заповітним бажанням свого життя", а Чжан Тесянь – wode lixiang "своїм ідеалом". В такий спосіб перекладачі, напевно намагалися, підкреслити момент несподіванки, новизни у розумінні "слави" як доброго імені, представленої в китайській літературі конфуціанською традицією. Однак надмірне преклоніння перед "славою", нехай і правдивою, не вписується ні в помірковано-канонічну конфуціанську доктрину, ні, тим більше, не відповідає Шевченковому біблійно-молитовному, дещо приреченому звучанню образу "слави-заповіді".

У другій частині триптиху "Муза" усі перекладачі зберегли романтичний пафос початку і подальші трансформації образу богині Музи в образ матері. Останній характеризується такою лексикою як aifu "голубити дитину", guogu qiangbao "загортати в пелюшки" (Лань Мань),

riaofu "колихати" (Ге Баоцюань) longzhaо "загортати" (Чжан Тесянь). Ще далі цей образ трансформується, поступово посилюючи сакральність свого сенсу і, нарешті, постає подібним до безсмертної Божої матері – "І хоч єдину слъозину в очах *безсмертних* покажи". Усі персоніфіковані образи Музи перекладачі відтворили майже дослівно: pu moshushi "чарівниця", shanyaozhe guanghui... // xiang yi duo xianhua kaifang zai tianye shang "горить сяйвом, як розквітла у полі квітка" (Ге Баоцюань), Xiang yi zhi chunjie de, shensengde xiao niao "як чиста і свята маленька пташка" (Чжан Тесянь), jinsede chibang "золотокрила", wo weiyide qin'aide yougen "моя єдина рідна і кохана людина" (Лань Мань). Важливо, що перекладачі зберегли усі епітети і порівняння з поетикою українських пісень.

Найскладнішою для перекладу виявилась старослов'янська лексика та усталені біблійні вирази. Саме вони є яскравими репрезентаторами національної специфіки аналізованої поезії, а також відіграють роль стилістичних засобів вираження піднесеності, святості проголошуваного. Щоб зберегти емоційне забарвлення і компенсувати обмежені морфологічні можливості китайської мови перекладачі звертаються до різних прийомів. Один з них – розширення змісту слова і збагачення палітри його емоційності за допомогою синонімічного ряду. Так, у тексті поезії "Муза" декілька разів повторюються епітети "чистий" ("пречистий"), "святий". У перекладах вони відтворені декількома синонімами: shengjie "святий, непорочний", shenqiao "божественний, чудесний" (Лань Мань), shensheng "святий, священний", shenming "дух, божество", shengming "свята мудрість", chunjie "чистий, цнотливий", jingying "кришталевий, прозорий" (Чжан Тесянь), shensheng "святий", shende [guanghui] "священне, божественне [сяйво]", chunjie "чистий, цнотливий" (Ге Баоцюань).

Інший спосіб – калькування образного виразу та його тлумачення. У "Музі" зустрічається фразеологічне сполучення "живуча вода", яке пов'язане не лише з біблійними оповіданнями, але й з українським фольклором. Ге Баоцюань та Чжан Тесянь вдаються до калькування – shengmingde shui "вода життя". Лань Мань віддає перевагу опису – ling gen chenfende sheng shui "священна вода, що надихає людину". Такий опис органічно зливається з контекстом вірша, акцентуючи увагу на духовному первні, водночас не притягуючи асоціацій з китайськими відповідними віруваннями й традиціями. Зазначимо, що пошуки засобів, що подовжують життя, а то й дарують безсмертя, були суголосними пошукам істини у середньовічних даосів. Однак замість "живучої води" даоси шукали чарівний гриб, готували магічні суміші, займалися дихальною гімнастикою. Жодним з цих понять перекладачі не намагалися пояснити значення "живучої води", що своєю чергою уможливило збереження національної специфіки тексту перекладу.

Ще один спосіб – підбір образного відповідника, що є більш зрозумілим китайському читачеві, ніж був би дослівний переклад оригіналу. Наприклад, сполучення "божа краса" перекладено як shende guanghui "священне сяйво" (Ге Баоцюань), або wubide guangcai "незрівнянна краса" (Чжан Тесянь); "неложні уста" – як bu sahuangde zui "вуста, що не творять брехні" (Ге Баоцюань), shenqiaode shuang chun "священні вуста" (Лань Мань), chengshide huayu "правдиві (істинні) слова"; "безсмертні очі" – як yongyuan jingyingde shuang mu "довіку кришталєво-чисті очі" (Чжан Тесянь). Прийом опису, який ми спостерігаємо в наведених прикладах, широко використовується і при перекладі процесуальних, обрядових понять. Наприклад, вираз "діяти молитву" відтворено як Daogao-ba! Rang wode xin zhong haoguo "Молися! Дай мені відчутти полегкість у серці" (Чжан Тесянь), yong qidao dei wode xin ki haoguo "молитвою дозволяй мені полегшити душу" (Ге Баоцюань), rang qidaode xin ganda qinsong "нехай моє серце в молитві відчує легкість" (Лань Мань). На наш погляд, перелічені прийоми інтерпретації допомогли вдало передати складні відтінки шевченкового вірша, хоча й в описовий спосіб.

Ідейно-образну структуру останньої частини триптиху "Слава" становить контраст бурлескного образу "слави фальшивої" та відвертості поета в пошуках істинної слави. Цей контраст відображає діалектику української душі – її ліризм і водночас бунт проти несправедливості. У Шевченка це – "децентрування, поляризація" [3, 127] понять "покликання" і "слава". Третя частина триптиху, як зазначає Г. Грабович, написана "в низькому стилі "котляревщини"... але її справжній сенс не у формально-жанрово-стилістичних переходах, не в сатиричних нотах (хоча вони і є), а втому невідмінно людському, в тому гранично автентичному, що є у Шевченка, і що є Шевченком. Тут – це власне почуття приреченості, й жаль за любов'ю, що не здійснилася, і іронія із самого себе, і з тої ж слави..." [3, 127]. На перший погляд видається, що таке складне відтворення прихованого змісту через двовірність формальної організації поетичного уривку – занадто складна задача для перекладача. Однак китайські інтерпретатори зуміли досить точно зрозуміти сутність шевченкового вірша і вдало відтворити це засобами китайської мови, у тій мірі повноти, яку могли забезпечити останні. Варто відзначити, що цьому сприяла багатомірність класичної китайської поезії, а також китайська традиційна теорія жанрів в цілому. Зокрема, розуміння речей у їх дуалістичному переплетенні взаємодоповнюючих елементів є основоположним філософським й естетичним принципом поезики китайського вірша, що особливо яскраво проявило себе в період захоплення поетами (зокрема танськими) філософією чань-буддизму. Щодо теорії жанрів, то тут важливим моментом є те, що традиційно "високі жанри" китайської літератури відповідали суворому жанровому трафарету. Залучення розмовної

лексики, скажімо в поезії, не виявлялося можливим. Однак, як зауважує К. І. Голигіна, "еволюція авторської свідомості на стадії осмислення умовності старого змісту приводила до пародіювання форми..." [4, 173], часто це відбувалося з допомогою алегорії (прикладом можуть слугувати твори танських літераторів Хань Юя та Лю Цзунюаня в жанрі життєпису (чжуань) та передмови (сюй)). В такий спосіб досягався ефект невідповідності форми та змісту літературного твору, а отже – неоднозначності останнього. Щось подібне ми простежуємо і в аналізованій частині кобзарєвого триптиху.

Перекладачі вірно усвідомили роль розмовно-просторічної лексики в образній системі вірша "Слава" (вона, до речі, пов'язана з підтекстом "ганьби" – близьким до тлумачення "мирської" слави у китайській філософії). Тому вони намагаються віднайти найближчі відповідники у словнику китайського просторіччя. Наприклад, "*мизкатися*" Ге Баоцюань перекладає як *sihun* "водити компанію, кумувати", "*шинкарку*" – як *xiao jiuquan laobanpiang* "господарку маленької пивної" "*злодій*" (мається на увазі Наполеон) – як *huaidan*, що буквально розуміється – "тухле яйце" і має переносне значення "мерзотник, негідник". Однак частіше перекладачі вживають книжну лексику (припустимо, що це данина традиції) із знижено-емоційним звучанням, при цьому часто вдаються до перифрази. Наприклад, "*задрипанка... перекупка*" обидва перекладають як *angzangde nushangfan* "брудна торговка", "*п'яні кесарі*" – як *zuijiude diwangmen* "п'яні королі, імператори" (Ге Баоцюань), або *zuijiude huangdi* "п'яні імператори" (Чжан Тесянь).

Друга частина вірша "Слава" – це ліричні переживання героя, що мають відтінок суму та легкої іронії. Відповідно і лексика перекладів набуває інтимного забарвлення. Ге Баоцюань, поряд з точним, майже дослівним відтворенням обряду заручин, додає відсутній у тексті образний вислів-побажання *xiangqin xiang'ai* "жити душа в душу". Це у поєднанні з такими образами як *tongku* "горе, туга", *buxi* "нещастя", створює ефект сумної іронії. В перекладі Чжан Тесяня теж знаходимо подібні вирази, проте автор подекуди вдається до розширення контексту. Порівняймо:

Т. Шевченко: "Горнись лишень ти до мене, // Та витнемо з лиха..." [Г].

Чжан Тесянь: "Ni kaojin xie, zuodao wo shenbian lai-ba, // Youyu kutong, huozhe huaihen, //

Rang women zuochu jinrenzhi ju – // Rang kerenmen gandao chayi" [385].

"Горнися, сядь коло мене, // Від горя чи ненависті, //

Давай зробимо дивний вчинок // Нехай гості

здивуються".

Цей прийом дещо віддаляє переклад від лаконічного Шевченкового тексту, проте він увиразнює центральний образ "слави-супутниці важкої

долі", певним чином поєднуючи Кобзареве "запанібратське" ставлення до неї та традиційне китайське її "декорунання".

Таким чином, переклади триптиху Т. Шевченка "Доля", "Муза", "Слава" довели можливість усвідомлення китайськими інтерпретаторами сутнісних моментів кобзаревого бачення буття митця, а також і можливість залучення різних лексичних засобів компенсації з арсеналу китайської мови для відтворення українського поетичного тексту. Однак на перекладі неодмінно позначилася і китайська поетико-філософська традиція, яка розставила у Шевченковому тексті додаткові понятійні акценти.

1. *Алексеев В. М.* Поэт-художник-каллиграф о тайнах своих вдохновений // *Алексеев В.М.* Китайская литература: избранные труды. – М., 1978;
2. *Алексеев В. М.* Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве // *Алексеев В. М.* Китайская литература: избранные труды. – М., 1978;
3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000;
4. *Гольгина К. И.* Жанр в теории и литературе средневекового Китая // Теория жанров литератур Востока. – М., 1985;
5. *Дзюба І.* Універсальні мотиви в Шевченковій поезії // Сучасність. – 1996. – № 11;
6. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979;
7. *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л., 1979;
8. *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка: Поезії 1847 – 1861 рр. – К., 1968;
9. *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. – М., 1979;
10. *Словник чен'юв* китайської мови. – Шанхай, 1990 (кит мовою);
11. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 20-ти томах. – Т. 2. – К., 1991;
12. *Шевченко Т. Г.* Поезія (в перекладі Ге Баоцюаня). – Цзянсу, 1990 (кит. мовою);
13. *Шевченко Т. Г.* Поезія (в перекладі Ге Баоцюаня, Мен Хая, Чжан Тесяня та ін.). – Шанхай, 1983 (кит. мовою);
14. *Шевченко Т.* Вибране (в перекладі Лань Маня). – Чанша, 1985.