

КАНОН ФЕНЛЮ І ОСОБИСТИЙ ШЛЯХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Найвищу, нагороду для закордонних перекладачів української літератури, премію імені Івана Франка, 1989 року отримав професор Ге Баоцзоань. Видатний перекладач знайомив китайських читачів з поетичними творами Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки [Желоховцев 1982, 141, 142, 144].

Ге Баоцзоань звернувся до творчості поетеси з нагоди 35-річчя від дня її смерті й переклав п'ять віршів, які зі вступною статтею надрукував журнал “Sylvian wǐnyu” (“Література й мистецтво в СРСР”) за 1948 рік [Огнева 1989, 3]. Водночас можна припустити, що не тільки сумна нагода спонукала до цього. Цілком імовірно, що знайомство перекладача з особистістю поетеси, її творчим шляхом, способом життя, по-перше, окреслило контури непорозуміння, яке виникає при зіткненні з іншою культурою і яке є першим кроком до входження в іншу культуру; по-друге, виявило деякі спільні риси з каноном життя китайського митця — моделлю, за якою він будував побут, творив середовище й оточення. Йдеться про *dǎi fēn* (“вітер та потік”), традиції якого пронизують майже двадцять століть існування китайської культури [Бежин 1982, 16–17]. По-третє, слід зважати на специфіку часу, коли ім'я Лесі Українки вперше стає відомим у Китаї, — початок 20-х років ХХ століття.

1920-ті роки — епоха пробудження національної самосвідомості китайського суспільства. Саме тоді в середовищі китайської інтелігенції дискутувалося питання про особливості культур Сходу й Заходу, шляхи їх розвитку [Делюсин 1977, 185–192]. Ця проблематика виходила за межі суто академічної дискусії і пов'язувалася з пошуком шляхів подальшого розвитку китайського суспільства. Всіх хвилювало ставлення до традицій минулого і їх ролі в боротьбі за новий Китай. Зокрема, китайський філософ, професор Пекінського університету Лян Шумін, представник неотрадиціоналістського напрямку, писав: “Східна культура крок за кроком здає позиції, а західна культура крок за кроком наступає. Як шабля до горла, приставлено питання про цілковите знищення китайської культури! Настав час його вирішення, і якщо ми не знайдемо його, то китайська нація не зможе відкрити собі дорогу життя” [Цверіанишвили 1984, 121]. Цей контекст пошуків діячів китайської культури сприяв зверненню до різноманітних творів західноєвропейських письменників, серед них і до творчої спадщини Лесі Українки. 1921 року її ім'я стає відомим у Китаї, бо письменник Шень Яньбін переклав китайською мовою драматичний твір Лесі Українки “Вавілонський полон” [Чжу Хун 1991], проблематика якого співпала з пошуками китайської інтелігенції.

Саме ці питання постають перед китайським суспільством і під час утворення Китайської Народної Республіки у 1948 році. Так що звернення до творчості Лесі Українки Ге Баоцзоаня, натоді тимчасового повіреного у справах КНР у СРСР, переклад ним п'яти віршів: “Мій шлях”, “Надія”, “Повсюди плач”, “Вечірня година”, “Трай, моя пісне” [Леся Українка 1975, 59, 72, 81, 83, 100–101] не випадкові.

Твори традиційної східної літератури вміщують у собі світ і незнайомий, і далекий, що живе за своїми особливими і, до речі, не завжди зрозумілими для представника іншої культури законами. Такою ж закритою для сприймання є і творчість західних митців у країнах Сходу. Тому саме перекладач — той місток, що з'єднує два світи. При виборі тексту для перекладу основним критерієм була, як правило, естетична й ідеологічна потреба в тому чи іншому творі. “Як правило” тому, що іноді діяли і закони комерції, й інші фактори, мало причетні до літературних зв'язків.

При цьому вирішальну роль відіграла й відіграє особистість перекладача. Від його естетичної орієнтації, його ідейних переконань, не кажучи про талант, залежало — чи стане твір явищем літератури, чи викличе подив або розчарування психологічною та етнічною несумісністю з літературою-сприймальницею. Присутність особистості в тексті перекладача неодмінна

й неминуча [Черкаський 1982, 184–203]. Головне не спотворити думки і образу оригіналу, відтворити їх засобами іншої мови з поправками на іншу реальність, інше сприймання. Тож зрозуміло, що в свій переклад Ге Баоцюань намагався вмістити і образи, і настрої, і зміст оригіналу, ввести ці твори в систему китайської поетичної традиції. Тому перекладачеві завжди важко знайти слова, близькі оригіналові, важко передати думки й почуття автора непошкодженими, а ще важче явити світ героя повністю. Адже багато чого в мистецтві й літературі не промовляється, а тільки натякається. Зв'язок рядків та образів виникає не на граматичному і навіть не на логічному рівні — він асоціативний, напівсвідомий. Як вважав Сикун Ту, середньовічний китайський поет, “в поезії головне — це образ поза видимим, смак поза відчуттям”. Натяк, асоціація, другий, третій плани відіграють у класичній китайській поезії неабияку роль. Саме з цими проблемами зіткнувся Ге Баоцюань при перекладі китайською мовою поезій Лесі Українки [Огнева 1991б]. Саме на прийоми прихованої асоціації, внутрішнього паралелізму, які завжди вважалися найвищим щаблем поетичності, спирався перекладач як при відборі віршів, так і в роботі над ними. Образи природи завжди були таким благодатним матеріалом.

Коли майстер-перекладач входить у систему образів автора, якого перекладає, він, природно, ніби перевтілюється, стає тим, кого перекладає. Але потім починається зворотній процес. І тоді перекладачеві потрібні вказівки, які дозволять благополучно повернутися на умовно тверду поверхню здійсненого перекладу в стихії рідної культури.

Виходячи з загальнолюдської, звичайної реакції людини, тобто реакції привернення уваги, таку роль відіграє назва. На назву спрямована свідомість представника будь-якої традиційної культури, як середньовічної, так і сучасної. Ось назви творів, які Ге Баоцюань відібрав для перекладу: “Wodl lǚ” (“Мій шлях”), “Xīwacg” (“Надія”), “Daochǔshì kǐshǎng” (“Повсюди плач”), “Húbng hǎn” (“Вечірня година”), “Chang be wodl gǔ” (“Трай, моя пісню”). Самі назви творів є інформативними в плані розуміння позиції автора, в даному випадку Лесі Українки, сприймання цієї позиції перекладачем. Кожна людина, ким би вона не була, йде своєю дорогою (“Мій шлях”). Початок шляху завжди освітлений надією, головною опорою на шляху до мети, вона допомагає зберегти вірність ідеалам (“Надія”). Але шлях людини повен несподіванок, перешкод, болю, співчуття до страждань інших, “можуть настати хвилини відчаю” (“Повсюди плач”). Короткий відпочинок, змога відновити в пам'яті спогади про вітчизну (“Вечірня година”) відроджують нові сили продовжити шлях (“Трай, моя пісню”). Тобто назви віршів задають чи окреслюють просторові координати поета: всесвіт і люди, вітчизна, Україна – свій народ, батьківщина, Волинь – родина і наостанку – той, хто сприймає цю цілісність, – особистість поета.

Єдність у просторі, єдність тематична закріплюється єдністю часовою, оскільки перший вірш датується 22 травня 1890 року (“Мій шлях”), останній – 17 серпня того ж року (“Трай, моя пісню”); тим самим роком датується і середній вірш (“Повсюди плач”). Невипадковим є вибір віршів за місяцями року, це пов'язано з життєписом поетеси, її долею. Бо травню 1890 року передувало двомісячне, за означенням Лесі Українки, і восьмижиттєве, за означенням матері, лежання на так званому “витяжінні” в Колодяжному. Саме після цього Леся Українка писала братові: “Любий Миша! Я воскресла. От і знову беруся здійсмати “сізіфов камінь догори...”, но моє оце двомісячне лежання у липких кайданах було зовсім надаремнісіньке, отак-таки завсім надаремною” [Леся Українка 1978, 59]. З березня до травня, з одного боку, – замкнений простір кімнати, фізична нерухомість, несвобода, уполоненість; з іншого – воля духу, для якого не існує меж, земних кордонів. Істинний поет у своїй творчості – вільний, а тому безсмертний, якщо навіть йому відміряне земне існування. Ось чому заключний вірш у добірці Ге Баоцюаня датується серпнем, місяцем фізичного відходу Лесі Українки

з життя. А між тим вона у своїй творчості лишилася вільною як стихії вітру, океану, як чайка — символ безсмертних у китайській традиції (“Плинь, моя пісне, як хвиля хибкая ... Линь, моя пісне, як чайка прудкая ... Грай, моя пісне, як вітер сей грає!”), образ якої лише в другій половині ХХ століття увійшов до традиції західної культури; варто згадати хоча б “Чайку на ім’я Джонатан” Ричарда Баха.

Ця тематична спорідненість, єдність у просторі й часі закріплюється й цільовою установкою поетеси, висловленою в останніх рядках першого та останнього віршів добірки: “Бажаю так скінчити я свій шлях. Як починала: з співом на устах!” (“Мій шлях”); “Грай, моя пісне, як вітер сей грає! Шуми, як той шум, що вкруг човна вирує!” (“Грай, моя пісне”). Вони пов’язані змістом з загальнолюдськими проблемами, відтворюють кредо творчої людини й на формальному рівні виконують обрамлювальну функцію.

Єдність добірки на лексичному рівні закріплюється словом *zì yǎ* “в о л я” (“Мій шлях” — “братерство, рівність, в о л ю гожу”; “Надія” — “Ні долі, н і в о л і у мене нема”; “Грай, моя пісне” — “Пісня п о в о л і давно не літала”, “Час, моя пісне, п о в о л і буяти”). Внутрішня цілісність добірки, як циклу, об’єднується місцем події — батьківщина поетеси, *Wúkèlán* (Україна): “Надія” — “Н а д і я вернутись ще раз на В к р а ї н у”; “Повсюди плач” — “Над давнім лихом У к р а ї н и Жалкуєм, тужим в кожен час”; “Вечірня година” — в рядках вірша відсутня назва країни, але перекладач вводить її в коментар: н а У к р а ї н і, прикрашаючи хати, білять їх у білий колір. Крім того, опосередковано, в рядку, де згадується *Fúlín* (Волинь), є знак, який означає “провінція” і виконує функцію денотату: *shì ng* (провінція) — країна.

Таким чином, Ге Баоцюань виходив з необхідності вибрати саме ті вірші, які б показали, що поетесі властиве відображення дійсності через певні поетичні цикли. Чи сам перекладач зрозумів цю рису творчості поетеси, чи в нього були фахові консультанти, але він передав цю істотну рису. За спостереженням В.Просалової, відома 261 поезія Лесі Українки, 120 з них об’єднані в 20 циклів [Просалова 1991]. Леся Українка дотримувалася принципу єдності циклу, хоча у самому циклі могли бути хронологічні зміни.

Але як саме здійснювався переклад? Тут слід удатися до вірша “Вечірня година” як найбільш інформативного: він має присвяту, він єдиний має коментар [Огнева 1991а].

Ге Баоцюань прагнув вмістити у свій переклад і образи, і настрої, і зміст оригіналу, ввести його в систему китайської поетичної традиції. Розгорнута зорова картина української ночі з місяцем, весняним садом, білими хатами завдяки хистові перекладача певною мірою накладається на близький шар китайської поезики; це мало полегшити сприймання твору не тільки іншого культурного середовища, а й зовсім іншої писемності.

Традиційна китайська поезія — це не лише мистецтво слова, це й образотворче мистецтво. І тому текстові передують зорова картина, зоровий образ ситуації, її колорит. Практично, вся перша строфа “Вечірньої години” пронизана світлом, кожен з трьох перших рядків починають у перекладі ієрогліфи: *tàiyàng* “сонце”, *òè liǎng* “місяць”, *xīng xīng* “зірки”, які *shān* “переливаються”, *gū āng máng* “сяють сяйвом”, “променями” — тобто вся перша строфа насичена світлом, його відтінками, переходами від заходу сонця до сходу місяця на тлі зоряного неба. Це абсолютна вершина, це світло, це *yáng* “чоловіче начало”. У другій строфі, в першому рядку, практично наприкінці, з’являється знак *òè* “ніч”, але як означення — *yèdè qīngxi āng* “нічні пахощі”. У третій строфі присутність місяця передається асоціативно, через порівняння з блиском снігу в першому рядку. Другий рядок починає ієрогліф *òè* — “ніч”, але також є словосполучення *yèyīng* “нічний птах” — соловей. Перший рядок четвертої строфи розпочинають знаки *hēiyùè* “чорна ніч”, “темрява”, її насиченість чорнотою посилюється і тим, що в цьому ж рядку присутній білий колір — *báisè*, визначення кольору хаги. Контрастування білого й чорного в строфі закріплюється визначенням *yèdè fēng* — “нічний вітерець”. Тобто вся четверта

строфа насичена темрявою, це ніч, абсолютний низ, *ої* “жіноче начало”. Такий асоціативний пласт виникає лише при першому погляді на ієрогліфічний текст. Відтворюється образність весняної ночі, контрастність місячного світла й темряви.

Місяць у традиційному красному письменстві Китаю – джерело постійної поетичної насолоди, об’єкт піднесеного поклоніння. У людей поетичного складу водилося самотою чи з друзями гуляти тихої ночі й милуватися ясным місяцем та осяяним ним краєвидом. У жанрі пейзажної лірики творили вірші такі видатні китайські поети минулого, як Лі Бо, Вей Чжуан, Оуян Сю, Се Ліньюнь та інші. Простежується цікава паралель з віршем Лі Бо “Думи тихої ночі”. І “Вечірня година”, і “Думи тихої ночі” багато в чому схожі за настроєм, змістом і образами. Для китайця в справжніх поетичних творах завжди є підтекст. Прихована асоціація, внутрішній паралелізм вважалися у вірші найвищим ступенем поетичності, а черпалися вони переважно з образів природи та її явищ. У тексті вірша китайською мовою деякі зміни, зумовлені вимогами іншої культури. В першій строфі замінено слово *t’ài* “небо” на слово *shân* “гора”, оскільки в китайській традиції сонце може сходити за гору, закриватися хмарами, а не просто зникнути з неба. Поєднання місяця і гори, залежно від контексту, могло означати вічність, звільнення від мирського, прилучення до безсмертя, добрі спогади про близьких людей, а в буддистській традиції – це взагалі вихід за межі буття, досягнення нірвани. Щоб закріпити уявлення про місячну ніч і низку асоціацій від поєднання місяця та гори, Ге Баоцюань робить ще одну заміну. Він вводить у рядок “Кругом садочки, біленькі хати” замість білої барви порівняння із снігом: “кругом сади, хати сяють сильніше, ніж сніг”. Це, до речі, єдине прокоментоване місце у вірші й добірці: “На Україні, прикрашаючи хати, білять їх у білий колір. При місячному світлі вони яскраво сяють”.

У китайській поетичній традиції поєднання місяця й паморозі, місяця й снігу символізує самотність і розлуку, смуток за родичами, розлуку з вітчизною, друзями. Місячної ночі годилося самому або з друзями прогулюватися, сходити на гори, споглядати краєвид, згадувати відсутніх. У віршах і Лі Бо, і Се Ліньюня поєднання місячної ночі й паморозі чи снігу передає самоту поета, смуток, тугу від розлуки — цю ж традицію продовжили й поети китайського середньовіччя. А що Ге Баоцюань свідомо ввів образ снігу, аби доповнити образ ночі згідно з китайською поетичною традицією, свідчить останній рядок поезії “Ніч обгорнула біленькі хати”, де він зберігає визначення білого.

Поетика даного вірша Лесі Українки співпадає в перекладі Ге Баоцюаня не тільки з давньокитайською лірикою, а й з віршами новочасних поетів, які розвинули класичні традиції. Скажімо, Дай Ваншу (1905 — 1950) писав вірші у жанрі так званих “пісень ночі”, де йшлося про тугу й самотність. Та й образ ночі у “Вечірній годині” настроєво тотожний образів ночі в ліриці Цю Цзінь (1875 — 1907), поетеси й революціонерки, у якої ніч — прихисток від денних турбот вносить у життя гармонію, допомагає відкрити духовну суть світла, пробуджує заглушені почуття. Вірш у Цю Цзінь може починатися з пейзажу, а завершуватися роздумами про суспільне [Заяц 1976, 33 — 35]. Тож подібна структура вірша ще одна спільна риса в творчості двох поетес.

Ге Баоцюань людина свого часу, тому “концепція спогадів”, властива творчості китайських поетів 1920-х — 1940-х років як Се Біньсінь, Дай Ваншу, Ай Цін, Ван Япін [Черкасский 1976, 96], безперечно вплинула на упорядкування підбірки Лесі Українки. Досить звернути увагу на вірші “Надія” (дитячі враження, як джерело позитивних чи негативних емоцій поета), “Вечірня година” (спогади, як колективний досвід минулого, спогади — посилювач творчої енергії).

Характер інших змін, певно, викликаний тим, що переклад здійснювався з підрядника і, мабуть, використовувався російський переклад. Що ж до інших змін у китайському перекладі, то деякі з них зумовлені різними в обох культурах реаліями:

наприклад, у китайській хаті вікно затягувалося проолієним папером, в українській хаті воно скляне. Проте етнографічні особливості вимагають окремого розгляду.

“Вечірня година” нібито звичайний вірш пейзажної лірики. Водночас тиха, лагідна місячна ніч — символ України, це Волинь, що живила талант Лесі Українки, це материнські руки, що коливали дитину. Та й це єдиний вірш з присвятою: “Коханій мамі”, що й задає семантику його образності. Так, принаймні, зрозумів вірша перекладач. Тому й знадобився коментар для ланцюжка Україна - Волинь (*Wúkèlán – Fúlín*), щоб Волинь сприймалася як частина (провінція) України. Чимало топонімів у Китаї, особливо назви провінцій, чітко орієнтовано на певні географічні об’єкти, своєрідні центри орієнтації. У деяких топонімах часті ієрогліфи, що означають “ліс”. Тому Ге Баоцюань, з одного боку, нібито транскрибував український топонім “Волинь” як *Fúlín*, а з іншого — ніби перекладав топонім “Полісся”, бо *fú* — фонетичний знак, що дає прочитання першому складу “во”. Ієрогліф *lín* складається з двох знаків “дерево”, означає “ліс”, що якраз і є центром орієнтації. Таким чином, *Fúlín* фонетично передає топонім “Волинь”. Водночас *Fúlín* можна розглядати як адекватний переклад топоніма “Полісся”. Тобто вибір вірша “Вечірня година” обумовлений і можливістю скласти співвідношення *Wúkèlán* (Україна), батьківщина поетеси, на честь якої вона взяла псевдонім *Wúkèlán yīngzhāng* (Українка), – *Fúlín* (Волинь), “рідна провінція”, “найрідніший куточок”, що, безперечно, полегшує сприймання китайського читача.

Отже, Ге Баоцюань чи свідомо, чи інтуїтивно при перекладі виходив з характерної риси поетичної спадщини Лесі Українки: об’єднувати вірші в поетичні цикли. Перекладач прагнув наблизити поетичні образи української поетеси до традицій китайської поезики, полегшити сприймання віршів китайським читачем, зробити ці переклади літературним набутком своєї культури.

ОКРЕМІ УКРАЇНСЬКІ ЛЕКСЕМИ ТА ВИРАЗИ В КИТАЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

“Сулянь вень і”	蘇聯文藝
“Мій шлях”	我的路
“Надія”	希望
“Повсюди плач”	到處是哭聲
“Вечірня година”	黃昏的時分
“Граї, моя пісня”	唱吧我的歌
воля	自由
Україна	烏克蘭
Українка	烏克蘭英卡
Волинь	伏林
провінція	省
сонце	太陽
місяць	月亮
зірки	星星
переливаються	閃
сяють сяйвом	光芒
сонце	陽
ніч	夜
нічні пахощі	夜的清香
нічний птах	夜鶯
темна ніч	黑夜
білий колір	白色
нічний вітрець	夜的風
жіноче начало	陰

Бібліографія

- Бежин Л.Е. 1982. **Под знаком “ветра и потока”**. Москва.
- Делюсин Л. П. 1977. Дискуссия о культурах Востока и Запада в Китае 20-х годов // **Иностранная литература**. 1. Москва.
- Желоховцев А.Н. 1982. Русская классическая литература в КНР в 1977—1980 гг. // **Русская классика в странах Востока**. Москва.
- Заяц Т.С. 1976. Пейзажная лирика Цю Цзинь // **Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока**. Тезисы докладов седьмой научной конференции. Москва.
- Огнева О.Д. 1989. Твори поетеси китайською мовою // **Радянська Волинь**. 41 (11829). Луцьк.
- Огнева О.Д. 1991а. Вечірня година в Китаї // **Молода Волинь**. 31—32 (3.794 – 3.795). Луцьк.
- Огнева О.Д. 1991б. Леся Українка в перекладах Ге Баоцюаня // **Доповідь на міжнародному симпозиумі “Леся Українка та світова культура”**. Луцьк.
- Протасова В. 1991. Принципи компонування циклів у збірці Лесі Українки “На крилах пісень” // **Доповідь на міжнародному симпозиумі “Леся Українка та світова культура”**. Луцьк.
- Леся Українка. 1975. **Зібрання творів у 12 томах**. Т.І.Київ.
- Леся Українка. 1978. **Зібрання творів у 12 томах**. Т.10. Київ.
- Цверганишвили А.Г. 1984. Лян Шумин и Ху Ши о культуре Востока и Запада // **Пятнадцатая научная конференция “Общество и государство в Китае”**. Тезисы докладов. 3. Москва.
- Черкасский Л.Е. 1976. “Воспоминания” в китайской поэзии (20 — 40-е годы) // **Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока**. Тезисы докладов седьмой научной конференции. Москва.
- Черкасский Л.Е. 1982. Поэзия А.С.Пушкина на китайском языке (“Цыганы” в переводе Цюй Цюбо) // **Русская классика в странах Востока**. Москва.
- Чжу Хун. 1991. Вивчення творчості Лесі Українки в Китаї // **Повідомлення на міжнародному симпозиумі “Леся Українка та світова культура”**. Луцьк.

Опубліковано в: Східний світ, 1993, № 2. – С. 94–100