

Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2024. № 3 (84). С. 119–133.  
*The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin.* 2024; 3 (84):119–133.

Научная статья  
УДК 821.581-1  
DOI 10.37724/RSU.2024.84.3.014

**Сравнительный анализ методов перевода  
классической китайской поэзии на русский язык  
(на примере лирики старокитайских поэтесс)**

**Е Фанфан**

Нанькайский университет, Тяньцзинь, Китай  
mashayeff@163.com

**Аннотация.** Лирика старокитайских поэтесс является неотъемлемой частью классической китайской литературы. В настоящее время на русский язык было переведено около 300 стихотворений 70 старокитайских поэтесс. Наиболее значительные русские переводчики, которые обращались к их творчеству, — М. И. Басманов, С. А. Торопцев и др. В ходе анализа переведенных стихотворений в статье исследуются методы, использованные для перевода лирики старокитайских поэтесс, сравниваются их преимущества и недостатки на основе изучения художественно-эстетического эффекта и культурно-коммуникационного значения разных методов. Выясняется, что основные методы перевода лирики старокитайских поэтесс включают свободный перевод (М. И. Сизова и Ю. М. Ключников), перевод образа образом (М. И. Басманов), равнострочный перевод (В. Ф. Перелешин и С. А. Торопцев), а также переводческую методику, разработанную академиком В. М. Алексеевым и использованную И. С. Смирновым и Л. Н. Меньшиковым. Среди названных методов свободный перевод предполагает большую ориентацию на переводной текст и язык принимающей культуры, а методика алексеевской школы — ориентацию на исходный текст и язык передающей культуры. История перевода старокитайской женской поэзии на русский язык в целом демонстрирует тенденцию перехода от методов с ориентацией на переводной текст к методам с ориентацией на оригинал. Свободный перевод и перевод образа образом с ориентацией на переводной текст часто приводят к искажению смысла и поэтических особенностей оригинала, однако могут в большей степени обеспечить поэтичность и соответствие перевода принципам русского стихосложения. Равнострочный перевод и переводческая методика алексеевской школы с ориентацией на подлинник позволяют российским читателям ознакомиться с содержательными и жанровыми особенностями (регламентация количества строк и иероглифов, рифмы, ритма и т. д.) классической китайской поэзии и в то же время приносят новые творческие элементы в русское поэтическое пространство, тем самым подтверждая значимость перевода как одной из важнейших форм межкультурных коммуникаций.

**Ключевые слова:** лирика старокитайских поэтесс, переводческие методы, свободный перевод, перевод образа образом, равнострочный перевод, методика алексеевской школы.

**Для цитирования:** Е Фанфан. Сравнительный анализ методов перевода классической китайской поэзии на русский язык (на примере лирики старокитайских поэтесс) // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2024. № 3 (84). С. 119–133. DOI: 10.37724/RSU.2024.84.3.014.

Original article

**Comparative analysis of methods of translating  
classical Chinese poetry into Russian  
(using materials of ancient Chinese female poets)**

**Ye Fangfang**

Nankai University, Tianjin, China  
mashayeff@163.com

**Abstract.** The lyrics of Old Chinese poetesses are an integral part of classical Chinese literature. At present about 300 poems by 70 Old Chinese poetesses have been translated into Russian. The most significant Russian translators who have addressed these works are M. I. Basmanov, S. A. Toroptsev and others. In the course of analyzing the translations, the article investigates the methods used to translate the lyrics of Old Chinese poetesses, compares their advantages and disadvantages on the basis of studying the artistic and aesthetic effect and cultural and communicative significance of different methods. It is found out that the main methods of translating the lyrics of Old Chinese poets include free translation (M. I. Sizova and Y. M. Klyuchnikov), image translation (M. I. Basmanov), equilinear translation (V. F. Pereleshin and S. A. Toroptsev), as well as the translation method developed by Academician V. M. Alekseev and practiced by I. S. Smirnov and L. N. Menshikov. Among the methods mentioned, free translation implies greater orientation to the target language text and the language of the receiving culture, while the methodology of Alekseev's school implies orientation towards the source text and the language of the transmitting culture. The history of translation of Old Chinese female authors into Russian in general demonstrates the tendency of transition from methods oriented to the translated text to methods oriented to the original. Free translation and image translation with an orientation towards the translated text often lead to distortion of the meaning and poetic features of the original, but can result in greater poeticism and conformity of the translation to the principles of Russian poetry. Equilinear translation and Alekseev's school of translation allow Russian readers to perceive the content and genre features (regulation of the number of lines and characters, rhyme, rhythm, etc.) of classical Chinese poetry and, at the same time, bring new creative elements into the Russian poetic space, thus confirming the significance of translation as one of the most important forms of intercultural communication.

**Keywords:** lyrics of Old Chinese female poets, translation methods, free translation, image translation, equilinear translation, Alekseev's translation methodology.

**For citation:** Ye Fangfang. Comparative analysis of methods of translating classical Chinese poetry into Russian (using materials of ancient Chinese female poets). *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*. 2024; 3 (84):119–133. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2024.84.3.014.

## Введение

Лирика старокитайских поэтесс является неотъемлемой частью классической китайской литературы. Однако ранее женщины-авторы с их произведениями не получили должного внимания. В литературных антологиях прошлых лет произведения писательниц «либо не присутствовали, либо были поставлены после произведений монахов, перед рассказами о странном» (см.: [张宏生, 张雁 [Чжан Хуншэн, Чжан Янь], 2001, 1 页]). В конце XX века под влиянием феминистской теории в Китае стихотворения старокитайских поэтесс начали изучаться системно, что способствует восстановлению представлений о специфике женского творчества. В то же время благодаря развитию переводоведения исследователи осознали важность перевода не только как средства распространения художественных произведений, но и в качестве носителя «продленной и обновленной жизни оригинала» (см.: [Benjamin, 2000, p. 16]). В этой связи в центре внимания также оказалось исследование перевода женской поэзии на иностранные языки, что позволило наметить общую картину функционирования старокитайской женской поэзии в общемировом литературном контексте, значимой составляющей которого выступают переводы на русский язык. В свою очередь, для понимания специфики функционирования стихотворений старокитайских поэтесс в русскоязычном мире необходимо выяснить, как они были переведены на русский язык.

Классическая китайская поэзия неизменно занимает важное место в китайско-российских межкультурных коммуникациях, но в переводческой практике выражение «классическая китайская поэзия» прежде всего подразумевает произведения мужчин-поэтов. К сегодняшнему дню на русский язык было переведено около 300 стихотворений 70 старокитайских поэтесс. Эти цифры намного меньше, чем в случае с переводами творчества поэтов-мужчин. На этом фоне нам тем более важно исследовать существующие переводы, проанализировать семантические и жанровые особенности переводных текстов стихотворений, сравнить поэтический эффект и межкультурно-коммуникационное значение применяемых переводческих техник, чтобы выяснить их преимущества и недостатки и тем самым поспособствовать оптимизации имеющихся методов и поиску новых переводческих решений для последующих переводов стихотворений старокитайских поэтесс.

## Основная часть

### *Трудности и возможности поэтического перевода*

Перевод лирики старокитайских поэтов относится к поэтическому (стихотворному) переводу, который считается самым сложным среди всех видов переводческой практики. Вокруг поэзии давно ведутся споры о ее «непереводимости». Трудность поэтического перевода обусловлена тем, что стихотворные тексты относятся к литературным жанрам, в которых содержание наиболее тесно переплетено с формой. Как считает китайский теоретик Гу Чжэнкунь, «особенность всех стихотворений заключается в их форме» [辜正坤 [Гу Чжэнкунь], 2003, 6 页]. Однако при поэтическом переводе переводчику приходится менять поэтическую форму оригинала, для того чтобы воссоздать его содержательную красоту. В этом процессе наиболее остро выделяется противоречие между жанровой формой стихотворения переводящего языка и содержанием исходного текста.

Перевод лирики старокитайских поэтов на русский язык осложняется еще и тем, что китайский и русский языки принадлежат к абсолютно разным системам письма — иероглифической и фонетической, и разным типам языка — изолирующему и синтетическому. В этой связи по своим жанровым особенностям китайская поэзия сильно отличается от русской. Самыми типичными жанрами классической китайской поэзии являются *ши* (诗) и *ци* (词). Стихи *ши* обычно состоят из строк равной длины в четыре, пять или семь иероглифов, и чаще всего встречаются четверостишие и восьмистишие. До династии Тан (618–907) для *ши* еще более-менее свободной была регламентация чередования ровных и ломанных тонов, рифмовки, ритма, но при династии Тан регламентация уже стала строгой (см.: [刘福元, 杨新我 [Лю Фуюань, Ян Синьво], 1980, 28–34, 41–43 页]). Стихи *ци* состоят из строк разной длины и написаны на определенную мелодию с названием (词牌名), в зависимости от которой определялись разбивка, количество и длина строк, тон каждого иероглифа, рифмовка, ритм и т. д. В связи с этим у *ци* появились сотни строев («мелодий») с разной регламентацией (см.: [龙榆生 [Лун Юйшэн], 2017, 1–7 页]).

Как видно, в структурно-формальном аспекте классическая китайская поэзия сильно отличается от русской, что делает ее перевод на русский язык почти невозможным. Однако, как считает Дж. Стайнер, «переводимость» текста всегда обеспечивается «общностью мира и многообразием символов» [Steiner, 2001, p. 312]. Хотя существуют тексты, которые на первый взгляд кажутся «непереводимыми», в ходе межкультурной коммуникации и эволюции самой культурно-языковой системы, как правило, находят средства для их перевода. Что касается перевода лирики старокитайских поэтов на русский язык, сначала переводчики применяли методы с ориентацией на переводной текст и принимающую культуру, делая акцент на передаче содержания оригинального текста и уделяя мало внимания жанровым особенностям исходного текста. По мере развития переводческой деятельности русские переводчики постепенно переходили к методам с ориентацией на исходный текст и передающую культуру, чтобы воссоздать китайскую поэзию как единство формы и содержания. Далее мы подробно проанализируем четыре метода, использованные русскими переводчиками для перевода лирики старокитайских поэтов.

### *Свободный перевод*

Свободный перевод также называется вольным переводом, который означает «перевод, передающий общее содержание текста на языке оригинала так, как его понял переводчик, без учета оттенков мысли, выраженных языковыми средствами языка оригинала» (см.: [Нелюбин, 2003, с. 187]). Среди всех использованных русскими переводчиками методов свободный перевод больше всего ориентируется на переводной текст и принимающую культуру. При свободном переводе иностранные языковые элементы и поэтические приемы оригинала часто отходят на задний план. Переводчики сосредоточены на создании общей картины и передаче общего эмоционального фона и атмосферы поэзии оригинала в рамках русской поэтики. Исходя из этого, свободный перевод может считаться одной из форм так называемой доместикации, по Ф. Шлейермахеру, при которой следует «стараться не мешать читателю и приблизить автора к читателю» [施赖尔马赫 [Шлейермахер], 2000, 25 页].

К представителям свободного перевода лирики старокитайских поэтесс относятся М. И. Сизова и Ю. М. Ключников. М. И. Сизова является русской поэтессой, которая участвовала в переводе «Антологии китайской поэзии», изданной в 1957 году под редакцией китайского поэта Го Можо и советского китаевода Н. Т. Федоренко. Составление «Антологии» осуществлялось на базе сотрудничества китайских русистов, российских китаеведов и поэтов: российский поэт, часто не знающий китайского языка, представляет окончательный вариант перевода на основе текста, буквально переведенного китайским русистом либо российским китаеведом (см.: [谷羽 [Гу Юй], 2017, 156 页]). В результате переводы часто оказывались довольно далекими от оригинала как в содержательном, так и в формальном плане.

В «Антологии» присутствуют три стихотворения Чжу Шучжэнь (朱淑真, около 1135–1180 годов) в переводе Сизовой, который может быть ярким примером свободного метода. Возьмем, в частности, ее перевод стихотворения Чжу Шучжэнь на мелодию «Цзяньцзы хуаму-лань» (减字花木兰):

独行独坐，独唱独酬还独卧。伫立伤神，无奈轻寒著摸人。  
此情谁见，泪洗残妆无一半。愁病相仍，剔尽寒灯梦不成。

Буквальный перевод:

Одна хожу и одна сижу,  
Одна пою, одна пью и одна сплю.  
Переживая, долго стою с сокрушенной душой,  
Еще более беспомощна, когда легкий холод накладывается на печаль.

Кто же увидит эти чувства,  
когда слезы смывают пудру, которой осталось не больше половины.  
И грустно, и больно,  
поправляю фитиль в застывшем светильнике снова и снова, заснуть не могу.

Чжу Шучжэнь — поэтесса династии Сун (960–1279), которую сравнивают с Ли Цинчжао (李清照, 1084–1155), самой знаменитой поэтессой в истории китайской литературы. Стихи Чжу Шучжэнь отличаются естественным и тонким описанием печальных эмоций расставания и разлуки. Вышеприведенное стихотворение является одним из ее самых известных произведений. Особенно гениально созданы первые две строки: 独行独坐，独唱独酬还独卧 ‘Одна хожу и одна сижу, / Одна пою, одна пью и одна сплю’, где сразу пять раз употребляется слово 独 (‘одна’), что не только придает стихам особенный звуковой эффект повтора, но и через наложение значений усиливает чувство одиночества лирической героини. Сравним перевод Сизовой:

Одна брожу... как пуст мой дом!  
Тоскливо мне одной.

Стою недвижно под окном  
Наедине с луной.

Сегодня даже гостя нет,  
Чтоб мне стихи читал, —

Чтоб мне стихами дал ответ  
На те, что услышал.

Стою недвижно. Холодок  
Закрался в грудь ко мне,

И в лампе огонек продрог, —  
Он гаснет в тишине.

От слез увянет красота...  
Кто мне ее вернет?

Потух светильник... Темнота!  
А сон все не идет.

(цит. по: [Го Можо, Федоренко, 1957, с. 99])

Судя по переводному тексту, Сизова, должно быть, сначала на основе полученного от китаеведа текста представила себе общую сцену, образ и эмоции, описанные в оригинале: холодную ночь, темный пустой дом с загущающим светильником, печальную одинокую героиню, которая стоит под окном, не спит и тихо плачет, а затем эту картину переписала своими словами, используя рифму, размер и строфы русской поэзии, не учитывая семантические и жанровые особенности исходного текста. Как видно, в оригинале отсутствуют строки, семантически соответствующие таким строкам в переводе, как «Сегодня даже гостя нет, / Чтоб мне стихи читал, / Чтоб мне стихами дал ответ / На те, что услышал», «И в лампе огонек продрог, — / Он гаснет в тишине». Эти сюжеты были заново созданы переводчицей при помощи приема ассоциации.

Оригинал был написан в жанре *цзы* на мелодию «Цзяньцзы хуамулань». Как мы уже говорили, в классической китайской поэзии для каждой мелодии *цзы* предусмотрен фиксированный строй, включающий количество иероглифов, регламентацию чередования ровных и ломанных тонов, рифмовку, ритм и т. д. (с небольшими изменениями в разновидностях мелодии). Что касается мелодии «Цзяньцзы хуамулань», то стихи на данную мелодию состоят из двух куплетов, каждый куплет — из четырех неравных строк, однако эти особенности никоим образом не отражены в переводе. Такой перевод сделан потому, что переводчица, с одной стороны, не разбиралась в жанровых особенностях китайской поэзии, с другой, будучи поэтессой, восприняла перевод как собственное поэтическое творчество на мотив оригинала, а не воссоздание чужих стихов. Текст Сизовой показывает и преимущества, и недостатки свободного перевода: так, он может обеспечить «поэтичность» перевода и его соответствие принципам русского стихосложения, однако переводной текст может сильно отклоняться от оригинала и в конечном итоге приводить к «расчленению смысловой коннотации и художественной части произведения» (см.: [谷羽 [Гу Юй], 2017, 156 页]).

Еще более свободно переводил Ю. М. Ключников, который является не только китаеведом, но и поэтом и философом. Поэзию старокитайских поэтесс он мало переводил, но в его сборнике «Поднебесная хризантема: 30 веков китайской поэзии», выпущенном в 2018 году, можно прочитать девять стихотворений Ли Цинчжао. Следует отметить, что на титульном листе книги перевод Ключникова назван вольным переводом и свободным переложением. Это полностью подтверждает его перевод стихотворений Ли Цинчжао. Рассмотрим одно из стихотворений Ли Цинчжао на мелодию «Жумэнлин» (如梦令):

尝记溪亭日暮，沉醉不知归路。兴尽晚回舟，误入藕花深处。争渡，争渡，惊起一滩鸥鹭。

Буквальный перевод:

Помню тот день у речной беседки на закате,  
Так увлеклись пейзажем и забыли дорогу домой.  
Повеселившись, поздно повернули лодку,  
И неожиданно заплыли в глубины цветущего лотоса.  
Торопливо гребем,  
Торопливо гребем,  
Вспугнули на отмели чаек и цапель.

Согласно разысканиям китайских исследователей, стихотворение написано в ранние годы жизни Ли Цинчжао, когда поэтесса только вышла замуж. Оно хорошо демонстрирует стилевую особенность начального этапа творчества поэтессы: элегантно-простота выражения сочетается в нем с удивительной образностью. Что касается содержания, стихотворение описывает, как лирическая героиня каталась на лодке до вечера и за веселой прогулкой забыла о времени.

В последних строках, 争渡, 争渡, 惊起一滩欧鹭 ‘Торопливо гребем, / Торопливо гребем, / Вспугнули на отмели чаек и цапель’, создается живая картина того, как в сумерках героиня чуть не заблудилась, катаясь на лодке и торопясь домой. Чтобы показать свободу перевода Ключникова, достаточно посмотреть на его перевод последних строк:

В наших полузакрытых глазах  
Тихо таяли счастья пушинки.  
Налегая на весла, гребли,  
Возвращались к излюбленным гнездам.  
Тьма сгушалась, в закатной дали  
Чайки взмыли к проснувшимся звездам.  
Птицы, лотосы, звезды, вода...  
Это то, что во мне навсегда.  
[Ключников, 2018, с. 390]

Мы видим, как семантика отдельных строк и общий художественный образ исходного текста претерпели значительные искажения. Если в оригинале с помощью описания действия и движущегося мгновения создан образ невинной, веселой лирической героини и радостная, оживленная атмосфера (см.: [陈祖美 [Чэнь Цзумэй], 1992, 7–9 页]), то в переводе видится образ более тихий, мечтательный. Как и было отмечено, это свободное переложение оригинала. Можно даже сказать, что это уже собственное стихотворение Ключникова. Такой перевод был сделан переводчиком сознательно в связи с его персональной концепцией творчества: переводческая практика Ключникова в большей степени имеет целью иллюстрировать его философские изыскания, для которых важна взаимосвязь между философией и поэзией. Это видно на примере второй части книги «Поднебесная хризантема» с названием «Китайская философская классика в поэтических переводах», где он в поэтической форме перекладывал ключевые мысли конфуцианства и даосизма. Таким образом, в ходе перевода Ключников выступал не столько как переводчик, сколько как поэт и философ.

### *Перевод образа образом*

Представителем данного метода является М. И. Басманов. М. И. Басманов — значительнейший переводчик старокитайской женской поэзии, поскольку он единственный китаевед, который сам перевел на русский язык сразу две антологии лирики старокитайских поэтесс: «Строки любви и печали: стихи китайских поэтесс» и «Встречи и расставанья: лирика китайских поэтесс I–XX вв.». Его принцип перевода — передать художественный образ исходной поэзии в переводном тексте, а в этом случае языковые средства и формы оригинального текста не нуждаются в дословном переводе (см.: [张淑娟 [Чжан Шуцзюань], 2016, 15 页]). Такой принцип совпадает с позицией советских теоретиков художественного перевода. Как отметил И. А. Кашкин, «главная задача и основная трудность художественного перевода все же не в воспроизведении языковых, а тем более структурно-языковых элементов чужой речи, а в том, чтобы, учтя несовпадение языковых систем, художественно воссоздать совокупность образов подлинника» [Кашкин, 1977, с. 499]. Л. Н. Соболев также считает, что характерной чертой художественного перевода является «перевод образа образом» [Соболев, 1955, с. 259]. М. И. Басманов в своем переводе стремился именно к художественной эквивалентности поэтического образа, поэтому гибко использовал языковые средства переводящего языка для воссоздания художественного образа оригинала, иногда допуская семантические дополнения и отклонения. Он не столько копировал структурно-жанровые особенности исходного текста, сколько реконструировал их в соответствии с принципами русского стихосложения. В своем переводе Басманов предпочитал четырехстрочные строфы, нередко используя двух-, трех-, шести- или восьмистрочные строфы. Он не обращал большого внимания на рифмовку оригинала, используя парную, перекрестную или кольцевую рифму для создания звукового эффекта в переводе.

Рассмотрим его перевод стихов *цы* Ли Цинчжао на мелодию «Деляньхуа» (蝶恋花). Исходный текст:

暖雨晴风初破冻, 柳眼梅腮, 已觉春心动。酒意诗情谁与共? 泪融残粉花钿重。  
乍试夹衫金缕缝, 山枕斜欹, 枕损钗头凤。独抱浓愁无好梦, 夜阑犹剪灯花弄。

Буквальный перевод:

Теплый дождь и солнечный ветер только растопили лед,  
видны лишь глаза ив и румянец мэй,  
уже чувствуется биение весеннего сердца.  
Но с кем же разделить опьянение и вдохновение?  
Слезы смывают остатки пудры, цветы-украшения стали тяжелы.

Только примерила платье, расшитое золотой нитью,  
И склонилась к высокому изголовью,  
сломав шпильку с птицей Фэн,  
Одинокая, охваченная глубокой печалью, не увидев хорошего сна,  
Глубокой ночью все еще обрезаю нагар на свече.

Перевод М. И. Басманова:

Ветер ласковый, теплый дождь  
Растопили последний лед.  
Только взглянешь на иву и мэй,  
Как весны ощутишь приход.

Страсть к поэзии с кем разделю,  
С кем утеху найду в вине?  
Слезы смыли румяна с лица,  
Украшения в тягость мне.

Я надела расшитый халат,  
Что носила прошлой весной...  
Головою к подушке прильнув,  
Я сломала феникс резной.

Все мне снились тревожные сны,  
Оттого так тоскливо в ночи.  
Чтоб себя чем-нибудь да развлечьь,  
Я снимаю нагар со свечи.

(мелодия «Делянхуа»)  
[Басманов, 1993, с. 203]

Оригинальное стихотворение было написано Ли Цинчжао после разлуки с мужем Чжао Минчэном, который по императорскому приказу был назначен на должность в провинции. В первых строках поэтессы использован характерный для китайской поэзии прием «выражения грустной эмоции путем описания радостного пейзажа (для контраста)» (乐景写哀情). Изображая картину весеннего начала, которое в классической поэзии часто символизирует пробуждение любовного чувства, поэтесса выражает свою печаль и тоску по мужу. Если сравнить перевод Басманова с оригиналом, то мы увидим, что в семантическом плане его перевод не сильно отклоняется от исходного текста, за исключением отдельных нюансов. Например, во второй строке оригинала, 柳眼梅腮 ‘видны лишь глаза ив и румянец мэй’, была использована метафора, где сравниваются листья ивы с длинными глазами, а цветок мэй — с румянцем молодой женщины. Описание пейзажа дополняют детали образа лирической героини: хорошо накрашенная, но ее красотой никто не любит, так же, как не с кем наслаждаться началом весны. В переводе Басманова пропущена метафора, что превращает его в чисто пейзажное описание. При этом пропущенный нюанс в определенной степени компенсирован в последующих строках: «Слезы смыли румяна с лица, / Украшения в тягость мне». Далее, в строке 乍试夹衫金缕缝 ‘Только примерила платье, расшитое золотой нитью’ заключен тот нюанс, что даже красивая одежда не смогла порадовать тоскующую героиню, так как это было бессмысленно без человека, который любовался бы ей. В переводе Басманова «Я надела расшитый халат, / Что носила прошлой весной» допущено как исключение исходного смысла (расшитое золотой нитью), так

и добавление нового (что носила прошлой весной). В буквальном смысле такой перевод может считаться ошибочным, вместе с тем нельзя отрицать, что образ героини мало изменился. Хотя в описании одежды есть отдельные отличия, действия, совершаемые героиней, сохранились. Более того, в переводе передана суть ее внутреннего состояния: грустная, тоскующая, не обращающая внимания на одежду. Поэтому можно сказать, что в своем переводе Басманов в целом добился эквивалентного воссоздания образа.

Впрочем, в жанровом плане Басманов полностью обращен к форме русской поэзии. Оригинал был создан в жанре *цы* на мелодию «Деляньхуа». Стихотворение на данную мелодию состоит из 60 иероглифов и принадлежит к поджанру *чжундяо* (中调), который насчитывает от 59 до 90 иероглифов. Стихи должны состоять из двух куплетов, в них должна соблюдаться соответствующая регламентация чередования тонов и длины строк. Но, как мы видим, кроме названия мелодии, в переводе Басманова не осталось никаких жанровых особенностей оригинала. Именно поэтому Ю. А. Сорокин, анализируя переводы Басманова, считает, что «переводные тексты маркированы как сугубо традиционные русские стихотворения, полностью маскирующие своеобразие текстов-оригиналов», по причине чего следует «считать басмановские варианты переложениями-фантомами» [Сорокин, 1997, с. 195–205]. А. В. Дашенко солидарен в том, что перевод Басманова имеет тенденцию к свободному переложению (см.: [Дашенко, 2009, с. 330–338]).

Следует отметить, что с точки зрения структурно-жанровых особенностей оценка Сорокина и Дашенко справедлива. Если судить с точки зрения образа, то, хотя Басманов при переводе тоже проявил свободу, его метод отличается от перевода Сизовой и Ключникова. Можно сравнить его перевод вышеприведенного стихотворения Чжу Шучжэнь с вариантом Сизовой:

Хожу ли — одна.  
Сижу ли — одна.  
И песнь напеваю одна.  
Одна — за вином.  
И на ложе одна  
Ночь встретить я снова должна.

В раздумье тяжелом подолгу стою,  
Не знаю сама, чего жду.  
А ветер студеный — что сделаешь с ним!  
Поднялся как на беду.

Душевные муки терзают меня,  
Но кто это видит сейчас!  
Размыты румяна потоками слез,  
Что льются и льются из глаз.

И скорбь что ни час — все сильнее и сильней,  
Нет сил эту скорбь превозмочь.  
Я вновь обрезаю тесьму фонаря,  
И мне не заснуть в эту ночь.

[Басманов, 1993, с. 231]

Также сравним его перевод стихотворения Ли Цинчжао на мелодию «Жумэнлин» с вариантом Ключникова:

Вижу снова простор голубой,  
Над беседкою тихий закат.  
Мы совсем захмелели с тобой,  
Мы забыли дорогу назад.

Было счастье — и кончилось вдруг!..  
В путь обратный пора нам грести,  
Только лотос разросся вокруг,  
Всюду лотос на нашем пути.



Мы на весла  
Дружной налегли,  
Мы гребем,  
Выбиваясь из сил...

И в смятении чайки вдали  
Улетают с песчаной косы.

[Басманов, 1993, с. 172]

Сравнивая переводные тексты, сразу можно увидеть, что по смыслу перевод Басманова не так сильно отклоняется от оригинала, как перевод Сизовой и Ключникова. Это вызвано тем, что переводы Сизовой и Ключникова основаны на целом тексте как единице перевода, а Басманов принимает за основу предложение (строку) в качестве переводной единицы. Переводчик стремился воспроизвести образ оригинального стихотворения, хотя созданный вторичный образ порой отличается от оригинала, но возникающие различия как результат переводческой деятельности обусловлены объективными факторами, такими как языковые и культурные различия, а не субъективными намерениями переводчика. Схожесть Басманова с Сизовой и Ключникова заключается в том, что все они не пытались воспроизвести структурно-жанровые особенности исходного стихотворения, которые являются важными составляющими элементами жанров классической китайской поэзии.

Подведя итог сказанному ранее, считаем, что метод Сизовой и Ключникова ближе к так называемой «имитации» (imitation) из трех переводческих методов, выделенных английским поэтом и переводчиком Дж. Драйденом (1631–1700), то есть «переводчик (если его еще можно назвать переводчиком) не только произвольно меняет слова и значения, но и игнорирует и то, и другое, когда считает это нужным». Перевод Басманова более близок к «перефразированию» (paraphrase), когда «у переводчика есть определенный предел свободы... он в основном следует смыслу автора... Он может расширить смысл автора, но он не может его изменить» (см.: [Steiner, 2001, p. 269]). В этой связи мы считаем более рациональным назвать метод Басманова переводом образа образом, чтобы отличать его метод от свободного переложения Сизовой и Ключникова.

### **Равнострочный перевод**

Равнострочного перевода придерживаются В. Ф. Перелешин и С. А. Торопцев. Перелешин перевел стихотворение Бань Цзеюй (班婕妤, около 48–6 годов до н. э.) «Стихи на веере» (团扇歌), которые были включены в одноименный сборник китайской поэзии в его переводе, изданный в 1970 году. В предисловии к сборнику Перелешин четко изложил свои методы перевода: переводить все стихи *шун* ямбом, но пятистопным для стихов по пять иероглифов в строке и шестистопным для стихов по семь иероглифов; применять мужские рифмы; избегать ассонансов в соответствии с канонической строгостью; рифмовать все строки *шун* по двустипшиям или перекрестно; применять различные размеры в длинных стихотворениях (см.: [Перелешин, 1970]). При переводе стихотворения Бань Цзеюй Перелешин так и сделал. Оригинал:

新制齐纨素，皎洁如霜雪。  
裁作合欢扇，团团似明月。  
出入君怀袖，动摇微风发。  
常恐秋节至，凉意夺炎热。  
弃捐篋笥中，恩情中道绝。

Перевод Перелешина (Поскольку переводные тексты Перелешина, Торопцева, Смирнова и Меньшикова по смыслу не сильно отличаются от исходных, в статье далее не будет предоставляться буквальная перевод оригинала.):

Я свежий шелк беру — как иней ранний,  
Как чистый снег, прозрачна белизна —  
Чтоб веер выкроить из этой ткани,  
Веселый и округлый, как луна.

И ты, мой веер, избран и приближен,  
В руке носимый иль под рукавом,  
Послушен будь и верен, и подвижен:  
Ласкай царя прохладным ветерком!

Но, праздники осенние чуть минут  
И ветры севера прогонят зной,  
Как я, забыт ты будешь — и закинут  
Пренебрежительно в ларец резной.

[Перелешин, 1970, с. 3]

Бань Цзеюй — императорская наложница династии Хань (202 год до н. э. — 220 год н. э.), которая когда-то была самой любимой у императора, но потом, после появления других наложниц, правитель к ней охладел. В стихотворении «Стихи на веере» поэтесса, используя метафору, сравнивает себя с круглым веером, который когда-то сопровождал любимого, но с наступлением осени был им отброшен. В переводе Перелешин старался следовать оригиналу по смыслу. Что касается жанровых особенностей, кроме того что пятую и шестую строки исходного текста Перелешин переделал в четыре строки, переводчик ни уменьшил, ни удвоил строки, а оставил перевод с одинаковым количеством строк, как в оригинале, поскольку, как он считает, «четыре строки или восемь строк — разница огромная» [Перелешин, 1970, с. V]. При этом другие жанровые особенности, которые невозможно копировать из-за языковых различий, такие как чередование тонов, рифмы и размер, переводчик заменил средствами русской поэзии.

Подобное наблюдается и в переводах С. А. Торопцева. Торопцев перевел немало стихов Ли Е (李冶, около 730–784 годов), Сюэ Тао (薛涛, 768–832), Ю Сюаньцзи (鱼玄机, около 844–868 годов), Ли Цинчжао и Чжу Шучжэнь. Поскольку многие его переводы были проверены китайским профессором Гу Юй, они по смыслу не сильно отклоняются от оригинала. Что касается формальных элементов, то Торопцев также считает необходимым сохранить в переводе такое же количество строк, как и в оригинале. Обратимся, например, к стихотворению Ли Е «Расстаемся в лунную ночь» (明月夜留别):

离人无语月无声，明月有光人有情。  
别后相思人似月，云间水上到层城。

Торопцев перевел его так:

Расстаемся без слов, и светило на небе молчит.  
Но любовь у людей — среди мрака ночного лучи.  
Как луна, я в своей неизбывной сердечной тоске  
Озарю тебе путь среди туч и в любом далеке.

[Торопцев, 2016, с. 53]

По смыслу перевод в целом следует оригиналу, в то же время он сделан в форме четверостишия, как исходный текст. Можно еще сравнить перевод Торопцева с переводом Басманова, который также перевел стихотворение Ли Е:

Мы с тобой расстаемся без слов.  
Не проронит ни звука луна.  
В ее недрах рождается свет,  
А источником чувств — человек.  
Обуянных в разлуке тоской  
Я луне уподобить должна,  
Проникающей светом своим  
В лоно гор, облаков и рек.

[Басманов, 1993, с. 75]

Как было указано выше, метод Басманова можно назвать переводом образа образом, при котором воссоздание образа, а не формальное соответствие, воспринимается как главная задача. Если мы сравним переводы Басманова и Торопцева, то сразу заметим, что Торопцев пытался

сохранить в переводе такое же количество строк, как и в оригинале. При этом нужно особо отметить, что, обеспечивая одинаковое число строк перевода и подлинника, и Перелешин, и Торопцев следуют одной важной цели — сохранить лаконизм оригинала. Перелешин назвал китайскую поэзию миниатюрой: «миниатюра — это особый жанр, обладающий подчас неотразимым очарованием» [Перелешин, 1970, с. V]. Торопцев, в свою очередь, считает, что «китайский лирический стих прелестен прежде всего своим лаконизмом, недоговоренностью, обрывом повествования», и «вокруг этих четырех строк витает облако образности, подчас большей, чем в стихах восьми-шестнадцатистрочного формата» [Торопцев, 2016, с. 337]. Именно поэтому он «придерживается равнострочного перевода и стремится к тому, чтобы перевод воспроизводил лаконичность и простоту оригинала» (см.: [谷羽 [Гу Юй], 2020, 76 页]).

### *Методика алексеевской школы*

И. С. Смирнов — известный китаевед, который в основном был сосредоточен на переводе поэтов династии Мин (1368–1644). Но в его сборнике «Яшмовые ступени. Из китайской поэзии эпохи Мин XIV–XVII века», изданном в 1989 году, прочитываются шесть стихов поэтов династии Мин. Л. Н. Меньшиков — исследователь дуньхуановедения, один из важнейших российских переводчиков классической китайской поэзии. Он переводил стихотворения таких старокитайских поэтов, как Юй Сюаньци, У Цзэ-тянь (武则天, 624–705), Вэй Вань (魏玩, 1041–1099), Ли Цинчжао и др. Как Смирнов, так и Меньшиков следовали методике перевода классической китайской поэзии, разработанной В. М. Алексеевым. Она основана на принципах верности исходному тексту и максимальной передачи жанровых особенностей оригинала, иными словами: необходимо передавать один иероглиф китайского текста одним значащим словом русского стиха; стихи следует переводить трехсложной стопой, особенно дактилем и амфибрахием, с учетом средней пропорциональной разницы нужных слогов русского и китайского языков для выражения того же смысла; разбить стих на два полустаха по китайской цезуре — после второго слова в пятисложной и после четвертого в семисложной строке (см.: [Дерепа, 2006, с. 246–253]).

Что касается рифмы, то к ней относятся по-разному. Смирнов, применяя данную методику, не уделяет рифме особенного внимания. Например, так происходит в стихотворении Хуань Ю-цзао (黄幼藻, 1600–1639) «Надпись к картине “Мин-фэй выезжает за линию границы”» (题明妃出塞图):

天外边风扑面沙，举头何处是中华？  
早知身被丹青误，但嫁巫山百姓家。

Перевод Смирнова:

За краем небес ветер границ  
Песчинки швыряет в лицо.  
«А где Срединное царство мое?» —  
Глаза устремила ввысь.  
Давно она знала, что облик ее  
художника кисть исказит  
И мужем ей будет простолюдин,  
Приютом — горы Ушань.  
[Смирнов, 1989, с. 288]

Оригинал является семисловным четверостишием. Для перевода каждой строки Смирнов употребил семь значащих слов, в то же время он сохранил количество строк оригинала в переводе и разбил каждый стих после четвертого значащего слова согласно тому, что в оригинале после четвертого иероглифа стоит цезура. При этом делается визуальный отступ второго полустаха, что указывает на связь двух полустахий и делает их одной строкой. Все это позволяет альтернативным образом отразить жанровые особенности оригинала, поскольку, как уже было сказано, количество иероглифов в одной строке составляет одну из ключевых жанровых отличий китайской классической поэзии и играет важную роль в формировании ритма поэзии.

Однако вид рифмовки оригинала (aaba) не был показан, а этого, на самом деле, можно было бы добиться функционально альтернативным способом, хотя соблюдение одинаковой рифмы здесь невозможно.

Перевод Л. Н. Меньшикова по смыслу тоже близок к оригиналу, при этом переводчик придает большую важность жанровым особенностям исходного текста. Например, рассмотрим стихотворение Юй Сюаньцзи «Посылаю Фэй-цину» (寄飞卿):

阶砌乱蛩鸣，庭柯烟露清。  
月中邻乐响，楼上远山明。  
珍簟凉风著，瑶琴寄恨生。  
嵇君懒书札，底物慰秋情。

Перевод Меньшикова:

Возле ступеней  
цикады не в лад закричали;  
В дворике ветки  
как дымкою росы объяли.  
В отблесках лунных  
звучащая музыка ближе;  
С башни любуюсь  
на светлые горные дали.  
В полог жемчужный  
врывается ветра прохлада;  
Циню из яшмы  
свои доверяю печали.  
Цзи, господин мой,  
записку прислать поленился —  
Чем-то другим я  
утешусь под осень едва ли.

[Меньшиков, 2007, с. 300]

Очевидно, что в переводе данного стихотворения при обеспечении смысловой верности Меньшиков, следуя методике Алексеева, в максимальной степени использовал возможные средства для отражения жанровых особенностей исходного текста. Это и количество строк, и число (значащих) слов в строке, и цезура, которая стоит после второго иероглифа в оригинале. В то же время, придерживаясь принципа функциональной приблизительности, Меньшиков, в отличие от Смирнова, прибегает к «нормальной русской рифме, передающей порядок рифмованных строк» (см.: [Меньшиков, 2007, с. 16]), то есть использует вид рифмовки оригинала (aaba). Следует подчеркнуть, что применение Меньшиковым русской рифмы не говорит о его игнорировании особенностей рифмы оригинала, наоборот, это делается на фоне того, что переводчик полностью осознает важность рифмы для оригинального стихотворения и при этом понимает, что она не имеет точных соответствий в русском языке и может быть воспроизведена только «приблизительно, субститутами, которые функционально играют ту же роль» (см.: [Там же]). Другая же особенность китайского стиха, принципиально не передаваемая в переводе, — это чередование тонов, и поэтому Меньшикову пришлось «заменять китайский строй стиха на русский силлаботонический или акцентный стих» (см.: [Там же]).

Таким образом, среди всех переводчиков лирики старокитайских поэтов Меньшиков уделяет наибольшее внимание исходному тексту, чтобы во всем единстве формы и содержания воспроизвести его в переводе. При этом нельзя сказать, что Меньшиков игнорирует соответствие перевода принципам русского стихосложения. Как отметил переводчик, «стихотворный перевод должен возможно ближе передавать смысл подлинника и в то же время звучать по-русски как поэтическое произведение, претендуя на то, чтобы занять свое место в русской литературе» [Меньшиков, 2007, с. 15]. Исходя из этих слов, а также судя по переводческой практике Меньшикова, можно понять, что переводчик стремился к тому, чтобы его перевод на русском языке звучал также поэтично. Для этого он старался использовать средства русской поэзии на

основе их возможных целесообразных изменений, чтобы максимальным образом добиться функционально эквивалентной передачи как содержания, так и жанровых особенностей китайской поэзии. Такие изменения приемлемы для русского читателя. Более того, они привносят новые элементы в русскую поэзию и при разумном заимствовании могут быть применены для русского поэтического творчества.

### Заключение

Из проведенного исследования следует несколько выводов. Основные методы, использованные русскими переводчиками для перевода лирики старокитайских поэтов, включают свободный перевод, перевод образа образом, равнострочный перевод и переводческую методику алексеевской школы. Эти методы были выбраны переводчиками исходя из разного понимания и разной цели перевода. М. Л. Гаспаров, комментируя методы перевода поэзии, сказал, что «кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, — тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить без метрической униформы — верлибром» [Гаспаров, 2003, с. 9]. Эти слова можно применить и для того, чтобы объяснить, почему Сизова и Ключников выбрали свободный метод, а Меньшиков сделал все возможное, чтобы максимально отразить формально-жанровые особенности оригинала: Сизова и Ключников, являясь поэтами, восприняли автора оригинала скорее как индивидуальность, как своего собеседника, а Меньшиков, будучи более профессиональным китаеведом, увидел автора оригинала в его литературно-культурном контексте.

В переводе, который служит основой межкультурных коммуникаций, и те, и другие методы имеют свои преимущества. Свободный перевод может обеспечить поэтичность перевода и его соответствие принципам русского стихосложения, но часто приводит к искажению как содержательной, так и структурно-жанровых особенностей оригинала. Перевод образа образом гарантирует художественную эквивалентность образов в исходном и переводном текстах, но, как и свободный перевод, оставляет в стороне жанровые особенности оригинала. Равнострочный перевод обеспечивает одинаковое число строк в оригинале и в переводе, что позволяет воспроизвести лаконизм оригинала, который является одной из важнейших стилевых особенностей китайской поэзии. Переводческая методика алексеевской школы, постулирующая принцип смысловой верности и функциональной эквивалентности формальных элементов, позволяет максимально передать как содержание, так и структурно-жанровые особенности оригинала. При этом она привносит в русскую поэзию новые поэтические элементы, которые при рациональном применении могут способствовать эволюции русского стиха. Как мы считаем, именно в этом заключается важнейшее значение переводческих методов с ориентацией на исходный текст и передающую культуру.

### Список источников

1. Басманов М. И. Встречи и расставанья: лирика китайских поэтов I–XX вв. — М. : Худож. лит., 1993. — 350 с.
2. Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы. — СПб. : Гиперион, 2003. — 352 с.
3. Го Можо, Федоренко Н. Т. Антология китайской поэзии. — М. : Гослитиздат, 1957. — Т. 3. — 334 с.
4. Дашенко А. В. Проблемы передачи поэтических образов эпохи Сун (на примере жанра цы) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. «Лінгвістика і літературознавство» : міжвуз. зб. наук. ст. — Бердянськ : БДПУ, 2009. — Вип. XXII. — С. 330–338.
5. Дерепя Д. А. Танские стихотворения в переводах академика В. М. Алексеева // Иностранная литература. — 2006. — № 5. — С. 246–253.
6. Кашкин И. А. Для читателя-современника. — М. : Сов. писатель, 1977. — 557 с.
7. Ключников Ю. М. Поднебесная хризантема: 30 веков китайской поэзии. Вольные переводы. Свободные переложения. Стихи по мотивам. — М. : Беловодье, 2018. — 688 с.
8. Меньшиков Л. Н. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова. — СПб. : Петербург. востоковед., 2007. — 302 с.
9. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. — М. : Флинта: Наука, 2003. — 320 с.

10. Перелешин В. Ф. Стихи на веере. Антология китайской классической поэзии. — Франкфурт н/М. : Посев, 1970. — 41 с.
11. Смирнов И. С. Яшмовые ступени: из китайской поэзии эпохи Мин, XIV–XVII вв. — М. : Наука, 1989. — 349 с.
12. Соболев Л. Н. О переводе образа образом // Вопросы художественного перевода / сост. В. Россельс. — М. : Сов. писатель, 1955. — С. 259–309.
13. Сорокин Ю. А. Перевод старокитайской лирики: реальность или фантом? // Жанры речи. — 1997. — № 1. — С. 195–205.
14. Торопцев С. А. Три вершины, семь столетий. Антология лирики средневекового Китая. — СПб. : Гиперион, 2016. — 352 с.
15. Benjamin W. The task of the translator: An introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens* // The translation studies reader / ed. by L. Venuti ; transl. by H. Zohn. — L. ; NY : Routledge, 2000. — Pp. 15–23.
16. Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. — Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press, 2001. — 538 p.
17. 刘福元, 杨新我. 古代诗词常识. — 石家庄 : 河北人民出版社, 1980. — 254 页. [Лю Фуюань, Ян Синьво. Знания о классической китайской поэзии. — Шицзячжуан : Хэбэйское нар. изд-во, 1980. — 254 с.]
18. 张宏生, 张雁. 古代女诗人研究. — 武汉 : 湖北教育出版社, 2001. — 596 页. [Чжан Хуншэн, Чжан Янь. Исследование поэтесс Древнего Китая. — Ухань : Хубэйское образоват. изд-во, 2001. — 596 с.]
19. 张淑娟. 巴斯曼诺夫对宋词的翻译 // 俄罗斯文艺. — 2016(1). — 11–16 页. [Чжан Шуцзюань. Перевод Басмановым стихотворений Сун в жанре цы // Русская литература и искусство. — 2016. — № 1. — С. 11–16].
20. 施赖尔马赫. 论翻译的方法 // 西方翻译理论精选. — 香港 : 香港城市大学出版社, 2000. — 19–27 页. [Шлейермахер Ф. О разных методах перевода // Избранные теории перевода в западных странах. — Гонконг : Изд-во Городского ун-та Гонконга, 2000. — С. 19–27].
21. 谷羽. 诗歌翻译的里程碑 — 《中国诗选》四卷俄译本 // 国际汉学. — 2017(1). — 155–157 页. [Гу Юй. Веха поэтического перевода — четырехтомник «Антология китайской поэзии» на русском языке // Синология и синологи в странах мира. — 2017. — № 1. — С. 155–157].
22. 谷羽. 译诗无止境 心思宜缜密 — 李清照词《如梦令》六个俄译本对比赏析 // 中国俄语教学. — 2020(3). — 72–78 页. [Гу Юй. Сравнительный анализ шести русских переводов стихотворений Ли Цинчжао на мелодию «Жумэнлин» // Русский язык в Китае. — 2020. — № 3. — С. 72–78].
23. 辜正坤. 中西诗比较鉴赏与翻译理论. — 北京 : 清华大学出版社, 2003. — 552 页. [Гу Чжэнкунь. Сравнение китайской и европейской поэзии и теория перевода. — Пекин : Изд-во Ун-та Цинхуа, 2003. — 552 с.]
24. 陈祖美. 李清照作品赏析集. — 成都 : 巴蜀书社, 1992. — 255 页. [Чэнь Цзумэй. Примечания и комментарии к стихотворениям Ли Цинчжао. — Чэнду : Кн. изд-во Башу, 1992. — 255 с.]
25. 龙榆生. 词学十讲. — 北京 : 商务印书馆, 2017. — 259 页. [Лун Юйшэн. Десять лекций о цы. — Пекин : Коммерч. пресса, 2017. — 259 с.]

#### References

1. Basmanov M. I. *Vstrechi i rasstavanya: lirika kitayskikh poetess I–XX vv.* [Meetings and partings: lyrics of Chinese poetesses of the 1<sup>st</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1993, 350 p. (In Russian).
2. Gasparov M. L. *Eksperimentalnyye perevody* [Experimental translations]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003, 352 p. (In Russian).
3. Guo Mozho, Fedorenko N. T. *Antologiya kitayskoy poezii* [Anthology of Chinese poetry]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957, vol. 3, 334 p. (In Russian).
4. Dashchenko A. V. Issues of rendering poetic images in poetry of the Song Dynasty (ci genre). *Aktualni problemy slovyanskoyi filolohiyi. Ser. "Linhvistyka i literaturoznavstvo": mizhvuz. zb. nauk. st.* [Current issues of Slavic philology. Ser. "Linguistics and literary studies": interuniversity coll. of research articles]. Berdyansk, BDPU Publ., 2009, iss. XXII, pp. 330–338. (In Russian).
5. Derepa D. A. Tan poetry in translations of academician V. M. Alekseev. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 2006, iss. 5, pp. 246–253. (In Russian).
6. Kashkin I. A. *Dlya chitatelya-sovremennika* [For my reader and contemporary]. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1977, 557 p. (In Russian).
7. Klyuchnikov Yu. M. *Podnebesnaya khrizantema: 30 vekov kitayskoy poezii. Vol'nyye perevody. Svobodnyye perelozheniya. Stikhi po motivam* [Celestial Chrysanthemum: 30 Centuries of Chinese Poetry. Free Translations. Free Arrangements. Poetic Imitations]. Moscow, Belovodye Publ., 2018, 688 p. (In Russian).

8. Menshikov L. N. *Kitayskaya poeziya v perevodakh Lva Menshikova* [Chinese poetry translated by Lev Menshikov]. St. Petersburg, Vostokoved Publ., 2007, 302 p. (In Russian).
9. Nelyubin L. L. *Tolkovy perevodovedcheskiy slovar*. [Explanatory Dictionary of Translation]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2003, 320 p. (In Russian).
10. Pereleshin V. F. *Stikhi na veyere. Antologiya kitayskoy klassicheskoy poezii* [Poems on a Fan. An anthology of Classical Chinese Poetry]. Frankfurt-am-Main, Posev Publ., 1970, 41 p. (In Russian).
11. Smirnov I. S. *Yashmovyye stupeni: iz kitayskoy poezii epokhi Min, XIV–XVII vv.* [Jasper Steps: from Chinese Poetry of the Ming Epoch, 14<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1989, 349 p. (In Russian).
12. Sobolev L. N. On translation of an image with an image. *Voprosy khudozhestvennogo perevoda* [Issues of Artistic Translation]. Comp. by V. Rossels. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1955, pp. 259–309. (In Russian).
13. Sorokin Yu. A. Translation of Old Chinese Lyrics: Reality or Phantom? *Zhanry rechi* [Speech Genres]. 1997, iss. 1, pp. 195–205. (In Russian).
14. Toroptsev S. A. *Tri vershiny, sem stoletiy. Antologiya liriki srednevekovogo Kitaya* [Three Peaks, Seven Centuries. An Anthology of Medieval Chinese Lyrics]. St. Petersburg, Hyperion Publ., 2016, 352 p. (In Russian).
15. Benjamin W. The task of the translator: An introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*. *The translation studies reader*. Ed. by L. Venuti; transl. by H. Zohn. L., NY, Routledge, 2000, pp. 15–23.
16. Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 2001, 538 p.
17. 刘福元, 杨新我. 古代诗词常识. 石家庄: 河北人民出版社, 1980, 254 页. [Liu Fuyuan, Yang Xinwo. *Knowledge of classical Chinese poetry*. Shijiazhuang, Hebei people's Publ., 1980, 254 p.]. (In Chinese).
18. 张宏生, 张雁. 古代女诗人研究. 武汉: 湖北教育出版社, 2001, 596 页. [Zhang Hongsheng, Zhang Yan. *A Study of the Female Poets of Ancient China*. Wuhan, Hubei Academic Publ., 2001, 596 p.]. (In Chinese).
19. 张淑娟. 巴斯曼诺夫对宋词的翻译. 俄罗斯文艺, 2016(1), 11–16 页. [Zhang Shujuan. *Basmanov's Translation of Song Poems in the Ci Genre*. *Russian Literature and Art*. 2016, iss. 1, pp. 11–16]. (In Chinese).
20. 施赖尔马赫. 论翻译的方法. 西方翻译理论精选. 香港: 香港城市大学出版社, 2000, 19–27 页. [Schleiermacher F. On Different Methods of Translation. *Selected Theories of Translation in Western Countries*. Hong Kong, City University of Hong Kong Publ., 2000, pp. 19–27]. (In Chinese).
21. 谷羽. 诗歌翻译的里程碑 — 《中国诗选》四卷俄译本. 国际汉学, 2017(1), 155–157 页. [Gu Yu. A Milestone in Poetic Translation — Four-Volume Anthology of Chinese Poetry in Russian Translations. *Sinology and sinologists in the countries of the world*. 2017, iss. 1, pp. 155–157]. (In Chinese).
22. 谷羽. 译诗无止境 心思宜缜密 — 李清照词《如梦令》六个俄译本对比赏析. 中国俄语教学, 2020(3), 72–78 页. [Gu Yu. Comparative analysis of six Russian translations of Li Qingzhao's poems set to the melody of "Zhumenling". *Russian language in China*. 2020, iss. 3, pp. 72–78]. (In Chinese).
23. 辜正坤. 中西诗比较鉴赏与翻译理论. 北京: 清华大学出版社, 2003, 552 页. [Gu Zhengkun. *Comparison of Chinese and European Poetry and Translation Theory*. Beijing, Tsinghua University Press, 2003, 552 p.]. (In Chinese).
24. 陈祖美. 李清照作品赏析集. 成都: 巴蜀书社, 1992, 255 页. [Chen Zumei. *Notes and commentary on Li Qingzhao's poems*. Chengdu, Bashu Publ., 1992, 255 p.]. (In Chinese).
25. 龙榆生. 词学十讲. 北京: 商务印书馆, 2017, 259 页. [Long Yusheng. *Ten lectures on Qi*. Beijing, Commercial Press, 2017, 259 p.]. (In Chinese).

#### **Информация об авторе**

**Е Фанфан** — кандидат филологических наук, преподаватель факультета русского языка Нанькайского университета.  
Сфера научных интересов: переводоведение, перевод классической китайской поэзии.

#### **Information about the author**

**Ye Fangfang** — candidate of philology, a lecturer at the Russian Language Department of Nankai University.  
Research interests: translation studies, translation of classical Chinese poetry.

Статья поступила в редакцию 12.05.2024; принята к публикации 10.07.2024.

The article was submitted 12.05.2024; accepted for publication 10.07.2024.