

Реализация принципов перевода японских трехстиший

Татьяна Иосифовна Бреславец¹, Наталья Александровна Воробьева², Юрий Леонидович Кужель³

^{1,2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия

³ Московский государственный университет спорта и туризма, Москва, Россия

¹ ORCID: 0000-0001-5836-1747, breslavets.ti@dvfu.ru

² ORCID: 0000-0002-6979-0923, vorobeva.na@dvfu.ru

³ ORCID: 0000-0002-7908-8978, korkyr@yandex.ru

Аннотация

Предметом исследования выбраны трехстишия *хайку* (комические стихи) великого японского поэта Мацуо Басё (1644–1694), завоевавшие интерес со стороны ученых и переводчиков многих стран мира. В Японии благодаря кропотливой работе текстологов и комментаторов сочинений Басё сложилась обширная герменевтическая литература, позволяющая не только японским, но и зарубежным филологам успешно решать проблемы интерпретации текста и воспроизведения его на другом языке.

Реализацию принципов перевода произведений Басё демонстрируют работы В. Н. Марковой (1907–1995), выдающегося российского переводчика и поэта. Предложенные ею стихи позволяют высоко оценить мастерство перевода и широкий диапазон средств русского языка, направленный на реализацию глубинного содержания дальневосточного сегмента мировой культуры, представленного в *хайку*. Последовательно находят освещение принципы дзен-буддийского учения, лежащие в основе эстетического идеала Басё, его представлений о прекрасном как универсуме, гармонизирующем противоположности. Анализируется образно-стилистическое своеобразие *хайку* в контексте таких эстетических категорий, как *югэн* – «сокровенная красота», *саби* – «красота одиночества», свойственных творчеству Басё, которое отличается монохромностью.

Исследуются ассоциативный подтекст, реминисцентный ряд, смысловая вариативность и эмоциональное содержание источника как объекта перевода. Раскрываются способы интерпретации и трансформации японского текста, доносящие до читателя имплицитные свойства *хайку*, их технику организации стихового пространства – применение сложной системы сезонных образов-символов (*киго*), лингвокультурный контент которых призывает реципиента к сотворчеству. Повышенная суггестивность *хайку* достигается также использованием цезуры (*кирэджи*), чья разнообразная функциональность требует от переводчика пристального взгляда на нюансы смыслов.

Констатируется внимание В. Н. Марковой к авторскому слову, японской поэтической традиции, возможностям языка перевода, языковой контрастивности, открывающее пути к дуализму переводческих стратегий – доместикации и форенизации. Мастерство переводчика позволяет в целях трансформации материала источника эффективно использовать приемы переводческой деятельности – добавление, модуляцию, расширение, которые базируются на привлечении фоновых знаний не только о культуре Японии, но и Китая.

Ключевые слова: японская поэзия, дзен-буддизм, Мацуо Басё, В. Н. Маркова, *хайку*, проблемы перевода

Для цитирования: Бреславец Т. И., Воробьева Н. А., Кужель Ю. Л. Реализация принципов перевода японских трехстиший // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2023. Вып. 4 (228). С. 26–34. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-4-26-34>

Implementation of the principles of translation of Japanese haiku

Tatiana I. Breslavets¹, Natalia A. Vorobeva², Yuriy L. Kuzhel³

^{1,2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

³ Moscow State University for Sports and Tourism, Moscow, Russian Federation

¹ ORCID: 0000-0001-5836-1747, breslavets.ti@dvfu.ru

² ORCID: 0000-0002-6979-0923, vorobeva.na@dvfu.ru

³ ORCID: 0000-0002-7908-8978, korkyr@yandex.ru

Abstract

The subject of this study was chosen by the haiku (comic poems) of the great Japanese poet Matsuo Basho (1644–1694), who won interest from scientists and translators of many countries of the world. In Japan, thanks to the work of textologists and commentators, a rich hermeneutic literature has developed that allows not only Japanese, but also foreign philologists to solve the problems of interpretation of the text and reproduce it in another language.

Poems proposed by V. N. Markova (1907–1995), outstanding Russian translator and poet, allow us to highly appreciate the skill of translation and a wide range of Russian language means aimed at implementing the deep content of the Far Eastern segment of the world culture presented in haiku. The stylistic originality of haiku is analyzed in the context of aesthetic categories (yugen, sabi) inherent in the work of Basho. The associative subtext, reminiscent series, semantic variability and emotional content of the source as an object of translation are investigated.

The methods of interpretation and transformation of the Japanese text are revealed, which convey to the reader the implicit properties of haiku, their peculiar technique of organizing the poetic space. It consists in applying a complex system of seasonal images-symbols (kigo), the linguistic cultural content of which calls for a recipient to co-creation. Higher human snowdrift is also achieved by the use of cesura (kireji), the diverse functionality of which requires a close view of the nuances of meanings.

The attention of V. N. Markova to the author's word, Japanese poetic tradition, the possibilities of the language of translation, linguistic contrastness, is noted. The skill of the translator allows, in order to transform the source material, it allows you to effectively use the techniques of translation activity – the addition, modulation, expansion, which are based on attracting background knowledge not only about the culture of Japan, but also in China.

Keywords: Japanese poetry, Zen-Buddhism, Matsuo Basho, V. N. Markova, haiku, problems of translation

For citation: Breslavets T. I., Vorobeva N. A., Kuzhel Yu. L. Realizatsiya printsipov perevoda yaponskikh trekhstishiy [Implementation of the principles of translation of Japanese haiku]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2023, vol. 4 (228), pp. 26–34 (in Russ.). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-4-26-34>

Введение

Задача перевода японских трехстиший на русский язык является многогранной и многоаспектной. Одно из решений этой непростой задачи предложено В. Н. Марковой (1907–1995), признанным знатоком языка и литературы, переводчиком и поэтом. Благодаря ее переводам российский читатель получил возможность познакомиться с выдающимися произведениями традиционной и современной японской литературы. Обращение к опыту работы В. Н. Марковой, который до сих пор остается неизученным, представляется актуальным.

Цель исследования состоит в том, чтобы проанализировать специфику переводческой манеры В. Н. Марковой, выявить основные качества ее концепции перевода сочинений Басё. В связи с этим поставлены следующие задачи: необходимо обнаружить прецедентные тексты предшествующей литературы, установить реминисцентные связи, раскрыть смысл аллюзивных слоев с учетом категорий эстетики и поэтики японского стиха – имплицитного содержания *хайку* Басё; требуется исследовать, какими путями реализуется передача сложного идейно-тематического и образно-стилистического содержания трехстиший с языка оригинала на язык перевода, как осуществляются стратегии доместикации и форенизации, какие трансформации претерпевает оригинальный текст.

Материал и методы

Источниками избраны сочинения Басё на старояпонском языке и переводы В. Н. Марковой. При-

влечены произведения традиционной японской литературы, а также китайской классики. Переводы на русский язык, помимо особо отмеченных случаев, выполнены авторами статьи.

В процессе исследования ведущими стали методы лингвистического описания и сравнительно-сопоставительного изучения. Использованы также приемы контекстуального и лингвокультурологического анализа. Теоретической основой послужили труды отечественных и зарубежных ученых по проблемам переводоведения и творчества Мацуо Басё.

Результаты и обсуждение

По мнению американских исследователей, в переводческой работе необходимо придерживаться ряда «ограничений»: формальных, смысловых, прагматических, функциональных. Эти требования призваны помочь достижению тождества источника и перевода, направлены на то, чтобы сделать его максимально доступным для понимания иноязычному читателю. При этом перевод, согласуясь с «моделью ограничений», учитывает языковую контрастивность текстов [1].

При переводе поэтического сочинения необходимо сосредоточиться на передаче эстетической концепции оригинала – того понимания прекрасного, которым руководствуется поэт. Особое внимание следует уделять не только семантике источника, но и системе художественных средств достижения экспрессии, находить для них адекватные пути реализации. Рассмотрим несколько трехстиший Мацуо Басё в переводах В. Н. Марковой, рас-

положив их в хронологической последовательности. Изучение эволюции творчества поэта позволяет выявить и отношение переводчика к этому процессу, его фиксации в иноязычном материале.

Мацуо Басё

月ぞ導こなたへいらせ旅の宿 [2, с. 45].

Цуки дзо сирубэ / коната э ирасэ / таби но ядо (1663).

В. Н. Маркова

Луна – путеводный знак –

Просит: «Сюда пожалуйста!»

Дорожный приют в горах [3, с. 25].

В первой строке перевода «Луна – путеводный знак» присутствует исходный порядок слов, что свидетельствует о достижении формальной эквивалентности, которая определяется как «максимально возможная лингвистическая близость текста перевода к тексту оригинала» [4, с. 70].

Слово 導 «сирубэ» имеет несколько переводов на русский язык – «указатель», «проводник», «мета», «знак». Предлагается расширенный перевод – «путеводный знак». В другом иероглифическом написании 知る辺 «сирубэ» означает «знакомый», «приятель», «друг» и луна наделяется статусом спутника, что выступает устойчивой литературной традицией:

Фудзивара Тэйка («Сёдзихякусю», 82)

Нами но уэ но Над волнами видна луна,

Цуки о мяко но Как из столицы друг

Томо то ситэ Она его сопровождает,

Акаси но сэто о Через пролив Акаси

Идзуру фунабито Лодочник выходит в море.

浪のうへの月をみやこのともとして明石の瀬戸をいづる船人 [5, с. 208].

Луна напоминает одинокому страннику о далекой столице. Он достигает морского побережья, и здесь луна следует за ним, отражаясь в волнах. Пролив Акаси является выходом во Внутреннее море и Западную Японию. В слове «мяко» – «столица» присутствует «ми» (лексико-грамматическая частичная омонимия) как форма глагола «миру» – «смотреть»: странник различает на волнах блеск лунного света. Поэт и теоретик стиха Фудзивара Тэйка (1162–1241) обращается к приему омонимической метафоры (какэкотаба), утвердившейся в классической поэзии *танка* (пятистишие). Использование омонимии вводит в *хайку* реминисцентную лексику ассоциативного подтекста, расширяющую содержание компрессивного стихового пространства: странник смотрит на луну как на попутчика. Так в переводе находит обоснование лексема «путеводный» применительно к слову «знак», она отражает скрытые дополнительные оттенки смысла. Слово «луна» акцентировано частицей «дзо», что свидетельствует о приоритетной роли этого образа в стихотворении: луна укажет путь!

Вторая строка «Просит: „Сюда пожалуйста!“» переносит на русский язык прямую речь японского источника, содержащего императив. Сохраняется формально эквивалентный оригиналу порядок слов. При этом вводится глагол «просить» и происходит олицетворение образа луны (луна просит), что соответствует поэтической традиции:

Готоба-ин («Киндайсюка», 12)

Аки но цую я Осенняя роса

Тамото ни итаку На рукаве обильно собралась,

Мусубураму Не слезы?

Нагаки ё акадзу Значит, долгой ночью не наскучит

Ядору цуки кана Тут гостить красавице-луне!

秋の露やたもとにいたく結ぶらむ長き夜飽かずやどる月かな [6, с. 474].

На рукавах блеск луны отражается в росе, символизирующей слезы, но «луна» может восприниматься и как аллегория друга. В стихотворении сплавляются чувства одиночества и осенней печали с радостью любовного свидания.

Слово «ирасу» – «входить» относится к типу гоноративных глаголов со значением почтительности (*сонкэйго*). Ему соответствует русский глагол «пожаловать» – «явиться, прибыть, оказаться где-либо». Устаревший, он принадлежит высокому стилю речи, известен в устойчивом выражении «добро пожаловать». Таким образом утверждается лексическая паритетность оригинала и перевода и сохраняется «тождество формы» между источником и переводом, т. е. требование естественности речи [1].

В третьей строке «Дорожный приют в горах» выражение «в горах» оказывается лексическим добавлением, отмечающим место действия, и введение его требует специального разъяснения. Переводчик прибегает к развернутому освещению ситуации непосредственно в тексте перевода, потому что изобразительно-выразительная палитра *хайку* крайне ограничена, является имплицитно-ассоциативной.

Имплицитным смыслом *хайку* утверждается любование полной осенней луной (*цукими*) – эстетический обычай, распространенный в Японии. О красоте полной луны (*мангэцу*) Мацуо Басё писал в различных сочинениях, в том числе в дневнике «Сарасина кико» («Путешествие в Сарасина», 1688), рассказывая о странствии в горах Центральной Японии. Исследователю Юаса Нобуюки принадлежат следующие слова об этом высокохудожественном произведении: «По своей отточенности и блеску дневник не имеет себе равных и сверкает, как драгоценный камень» [7, с. 36].

В преамбуле дневника сказано: «Свист осеннего ветра тревожит мое сердце, он настойчиво зовет меня в дорогу посмотреть селение Сарасина и полюбоваться луной над горой Обасутэ» [2, с. 333].

Горы в районе Сарасина прославлены как место любования полной луной перед осенним равноденствием, куда устремлялись ценители эстетической традиции. Кроме того, с горами связана старинная легенда, вошедшая в различные произведения японской литературы. Она включена и в собрание «Ямато моногатари» («Рассказы о Ямато», 951), где в 156-м эпизоде рассказывается, как один человек по наущению жены бросил в горах свою тетушку, заменившую ему родителей:

«Ва га кокоро Моему сердцу
Нагусамэканэцу Трудно утешиться,
Сарасина я Видя луну, что сияет
Обасутэ яма ни На горе, где бросил я тетку,
Тэру цуки о митэ В Сарасина, –

так он сложил и снова отправился в горы, нашел ее и домой привел. Вот с тех пор и зовется эта гора Обасутэяма – „Гора, где бросили тетушку“. Отсюда пошло, о таком и стали говорить – „утешиться трудно“» [8, с. 175].

Омокагэ я Видение!
Оба хитори наку Одинокая тетушка плачет –
Цуки но томо Подруга луны.
弟や姨ひとりなく月の友 [2, с. 149].

Это стихотворение Басё написано по мотивам старинной легенды из «Ямато моногатари», преобразованной затем в пьесу театра Но «Обасутэ» («Покинутая тетушка»). В пьесе есть эпизод, рассказывающий о том, как страннику предстало видение старой женщины, покинутой далеко в горах. Она выходит на сцену в белых одеяниях и тихо танцует под луной. Облик ее призрачен [9, с. 92].

«В горах» мотивировано не только коммуницированием с образом полной луны над горами в Сарасина, но и тем, что *хайку* ассоциативно связано с пьесой театра Но «Курама тэнгу» («Демон горы Курама»), в которой говорится:

奥は鞍馬の山道の花ぞしるべなる。こなたへ
入らせ給へや

Оку ва Курама но ямамита но хана дзо сирубэ
нару. Коната э ирасэтамаэ я (Цветы – путеводный знак в глухих теснинах горы Курама. Сюда пожалуйте!) [2, с. 45].

В реминисценции поэт Басё заменяет «цветы» на «луну». Кроме того, «ирасэ» – «пожалуйте» имитирует (*митатэ*) устойчивую лексическую модель почтительности из этой пьесы «ирасэтамаэ» – приглашение гостю войти. Прием митатэ, широко распространенный в искусстве и литературе Японии, вносит в *хайку* элемент комического – отличительный признак поэзии трехстиший.

Вывод. Скрытый смысл японского текста связан с такой культурно-исторической реалией, как любование луной. В тексте обнаруживаются литературные реминисценции, восходящие к традициям сборника рассказов «Ямато моногатари» и пьес те-

атра Но. Привлечение имплицативных элементов необходимо рассматривать как путь доместикации – уточнения и разъяснения содержания источника с целью создания адекватного перевода.

Мацуо Басё

時雨をやもどかしがりて松の雪 [2, с. 48].

Сигурэ о я / модокасигаритэ / мацу но юки (1666).

В. Н. Маркова

Наскучив долгим дождем,

Ночью сосны прогнали его...

Ветви в первом снегу [3, с. 25].

«Сигурэ» – это моросящий осенний дождь, который продолжается длительное время – с конца осени до начала зимы («Наскучив долгим дождем»). В системе сезонной лексики *хайку* он признан символом зимы. Досада на дождь выражена восклицательно-вопросительной частицей «я» («Ночью сосны прогнали его»). Дождь окрашивает листву деревьев, что следует признать конвенциональным мотивом традиционной японской поэзии:

Фудзивара Ёсицунэ («Киндайсюка», 42)

Морасу на ё Не выдай тайны,

Кумо иру минэ но Дождь осенний, на вершине,

Хацусигурэ Скрытой облаками,

Коноха ва сита ни Пусть даже нижние листья
деревьев

Иро кавару томо Окрасятся в багряный цвет.

もらすなよ雲ある峰の初時雨木の葉は下に色
変るとも [6, с. 479].

В аллегорическом стихотворении герой, скрывающий любовь, уподобляется горной вершине, затянутой облаками. В *хайку* с тревогой ожидается (*модокасигаритэ мацу*), сможет ли дождь окрасить вечнозеленые ветви сосен. «Мацу» имеет значения «ждать» и «сосна» и участвует в двух контекстах одновременно как омонимическая метафора. Звучит вопрос, содержащий элемент комического, поскольку дождь «окрасить сосны не может»:

Дзиэн («Синкокинвакасю», 1030)

Ва га кои ва Тоскую о тебе,

Мацу о сигурэ но Но твое сердце –

Сомэканэтэ Словно сосна, что не меняет цвета:

Макудзу га хара ни Ей все равно – идет ли дождь

Кадзэ савагу нари Или срывает листья горный ветер.

わが恋は松を時雨の染めかねて真葛が原に風
さわぐなり

[10, с. 82]. Перевод И. А. Борониной.

Сосны окрашивает снег («Ветви в первом снегу»). Багрянец заменяется белизной, в чем и состоит главная идея *хайку*. В переводе использована модуляция – «прием для создания соответствий путем изменения типа сообщения, описывающего

идентичную ситуацию» [11, с. 115]. В приеме модуляции находит подтверждение парадоксальное высказывание японского поэта-модерниста Хагивара Сакутаро (1886–1942): чем больше отступлений от оригинального источника содержит перевод, тем он лучше [12].

Вывод. В стихотворении обнаруживаются скрытые ассоциации, связанные с мотивами предшествующей японской литературы, обусловленные устойчивой образностью сезонной лексики. Прием модуляции позволил так преобразовать текст источника, чтобы он стал понятным читателю перевода и при этом сохранил главный мотив – контраст дождя и снега, осени и зимы. В *хайку* присутствует комический нюанс, его выражению способствуют прием олицетворения и неправдоподобность ситуации, что обнаруживается и в русском переводе.

Мацуо Басё

かれ枝に鳥のとまりけり秋の暮 [2, с. 61].

Карээда ни / Карасу но томарикэри / Аки но курэ (1680).

В. Н. Маркова

На голой ветке

Ворон сидит одиноко.

Осенний вечер [3, с. 33].

Это *хайку* возвестило о рождении лирики Басё как воплощенного созерцания. Оно показало и влияние японской поэтической традиции, что вылилось в общем настроении печали и впечатляющем колорите поздней осени. Угадывается и отзвук японской средневековой эстетики *югэн* – «сокровенной красоты», в поэтических красках которой преобладают монохромные тона [9, с. 13–14].

Различное толкование вызывает слово «карээда»: голая ветка, с которой облетела листва, или ветка засохшего дерева. Двойко понимается и последняя строка «аки но курэ»: осенний вечер или конец осени. В обоих случаях семантической вариативности предпочтение отдается первому варианту [2, с. 61–62]. Очевидно, что В. Н. Маркова следует рекомендованному японскими исследователями герменевтическому подходу.

Во второй строке «Ворон сидит одиноко» для передачи невыраженного семантического компонента оригинала привлекается лексема «одиноко» с эмотивным признаком глубокой грусти, что коррелирует с символикой самой птицы. Из бездны мрака проступают очертания нахохлившегося черного ворона – образа, заимствованного из китайского искусства и ставшего неотъемлемой доминантой гнетущего осеннего пейзажа.

«Орнитонимы отображают национальную культуру, мировосприятие носителей языка, имеют культурную значимость, которая проявляется в коннотациях, оценках, бытующих в данной лин-

гвокультуре, ассоциациях и стереотипных представлениях носителей языка» [13, с. 38]. Обращаясь к произведениям художественной литературы, переводчику необходимо учитывать богатство культур Востока и Запада.

В связи с этим стихотворением В. Н. Маркова писала: «Человек, сведущий в древней философии Китая (учении Лао-цзы и Чжуан-цзы), мог проникнуться созерцательным настроением и почувствовать себя соприсущим сокровенным тайнам природы» [3, с. 15]. Орнитоним «карасу» – «ворон» обладает широкой семантикой, но главным образом негативной. В классической китайской поэзии «ворон» и его поэтический комплекс создают пустынную, печальную картину [14, с. 125]. В творчестве Басё содержание концепта «ворон» сконцентрировано в следующем стихотворении:

Хигоро нукуки Всегда неприятный,

Карасу мо юки но Даже ворон прекрасен

Асита кана В это снежное утро!

ひごろにくき鳥も雪の朝哉 [2, с. 212].

В эстетике *хайку* красота природы ощущается через обыденное и неприглядное, при этом иерархия ценностей стирается, а противоположности гармонизируются. Стихи Басё, обладая повышенной суггестивностью, подводят реципиента к сотворчеству и побуждают переводчика доносить до русского читателя образно-смысловые обертоны японского текста минимальными выразительными средствами.

Вывод. Нарисованный поэтом осенний пейзаж является вербализацией сюжета традиционной китайской живописи, впитавшей идеи мифологии, фольклора и древних мыслителей, и содержит медитативный опыт. Трансляция стихотворения русскоязычному читателю сопряжена в целях доместикации с включением в текст дополнительной информации, но ограниченной семантикой оригинала. Она зависит как от этнокультурного содержания образа ворона, так и его интерпретации в художественной системе поэзии *хайку*.

Мацуо Басё

古池や蛙飛こむ水のをと [2, с. 102].

Фуруикэ я / Кавадзу тобикуму / Мидзу но ото (1686).

В. Н. Маркова

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине [3, с. 48].

Стихотворение говорит об утверждении в поэзии Басё эстетики *саби* – «красоты одиночества» как покоя и отрешенности от суетного бытия. Весенней порой тишина старого пруда, у которого поэт сидит, погруженный в созерцание природы, навеивает печаль. В слиянии с природой он достигает просветленности и это состояние души выража-

ет в *хайку*, простом и безыскусном, окрашенном светлым настроением. Вдруг его внимание привлекает всплеск воды, разрушающий тишину. Прыжок лягушки – мгновение, выхваченное из жизни, придает стихотворению живое звучание [9, с. 76].

Первая строка японского текста «фуруикэ я» – «старый пруд» завершается частицей «я», именуемой «кирэджи» – «отсекающим словом». Она отмечает ритмические границы текста, разделяет его на части и является «семантической цезурой». На русский язык эта глубокая смысловая пауза переносится в виде знаков пунктуации.

Фраза перевода «Прыгнула в воду лягушка», как и предыдущая строка, обрисовывая ситуативное пространство, буквально отражает японский текст, делая перевод эквивалентным. Однако зооним «лягушка» необходимо разъяснить в глоссах или комментариях, поскольку он наделен особенностями японской ментальности в качестве культурно-эстетического явления. На Японских островах издревле существуют «поющие лягушки», подражающие голосам птиц, – поющие бюргерии. Их пение отождествляется с трелями «соловья» – японской камышовки.

Поэт Ки-но Цураюки (884–936) писал: «Соловей, что поет среди цветов, лягушка, что живет в воде, – когда слышим мы их голоса, думаем: из всего живого разве есть кто-нибудь, кто не пел бы собственной песни?» [15, с. 299] (перевод И. А. Бороной). В системе сезонной образности *хайку* лягушка как феномен одухотворенного мира природы осознается в качестве канонического символа весны – «сезонного слова» (*киго*).

Строка «Всплеск в тишине» содержит добавленную лексику «в тишине», разъясняющую ситуацию, представленную в медитативной лирике. Добавление осуществляется переводчиком на основе знания этнокультурологического и философско-эстетического содержания *хайку*, исходя из понимания имплицитных свойств произведения, – тишина противопоставляется звуку, усиливающему ощущение тишины «небытия».

Перевод В. Н. Марковой предлагаем сравнить с переводом на английский язык японского поэта-переводчика Миямори Асатаро (1869–1952):

The ancient pond!

A frog plunged splash!

Справедливой была критика этого перевода, развернувшаяся в японской прессе и отмеченная в статье Хагивара Сакутаро, выступавшего против использования восклицательного знака. Его присутствие разрушает созерцательную природу *хайку* и не способствует адекватному восприятию эстетической концепции Басё. Именно в постановке этого знака критик увидел искажение смысла – ущербность перевода и настаивал на том, что *ки-*

рэджи – явление сложное и многогранное, а не просто эмотивная частица [12]. Японский филолог Абэ Кимио отмечал, что кардинальным достижением этого *хайку*, преобразовавшем поэзию Басё, является простое изображение ареала тишины в картине природы [16, с. 81].

Вывод. В эстетике Басё саби предстает категорией прекрасного, это красота, извлекаемая путем углубленного созерцания, погружения в таинства природы. «Старый пруд» вечен, обладает вневременным временем, а «прыжок лягушки» символизирует краткость бытия, бренность жизни. В пейзажной зарисовке воплощена идея вечного – преходящего (*фуэки-рюко*), свойственная искусству Басё. Неприятельные образы внешнего мира несут смысл приобщения к высшему абсолюту, что составляет философско-эстетическое наполнение текста оригинала. Они содержат информацию, не передаваемую вербально. В *хайку* нет ярко выраженных эмоций, присутствуют только блеклые краски, его отличает тихая интонация, простая лексика, ясная структура. Адекватный перевод возможен только при понимании всех составляющих исходного текста, что очевидно в русском варианте. При этом достигается точное воссоздание формальной архитектоники поэтического источника.

Мацуо Басё

日は花に暮てさびしやあすならふ [2, с. 136].

Хи ва хана ни / курэтэ сабиси я / асунароо (1688).

В. Н. Маркова

Погасли лучи на цветах.

Тень дерева в сумерках... Кипарис?

«Завтра стану» им. Асунаро [3, с. 189].

Стихотворение содержит ряд омонимических метафор (*какэкотоба*). «Хи» – «день», «солнце» в результате частичной омонимии соотносится с «хиноки» – «солнечное дерево» – кипарисовик туполостный семейства кипарисовых. Звукокомплекс «хи ва» вызывает ассоциацию с «хиба» – ложная туя, или туя *хиба*. «Курэру» – «подходить к концу» (о дне), «темнеть» и «быть погруженным» (в думы). «Асунароо» – «настанет завтра» (*асу нароо*) и тувик (туйопсис японский) – вечнозеленое дерево семейства кипарисовых, известное как эндемик Японии, популярен и под названием *хиба*. Высотой *асунаро* (40 м) меньше, чем *хиноки* (50 м), поэтому только «завтра он станет кипарисом *хиноки*» (*асу ва хиноки ни нароо*), достигнет его размеров. Тематически подобранная лексика демонстрирует прием семантической метафоры (*энго*) и рассказывает о странствии поэта в цветущих горах: «день» – «подходить к концу» – «настанет завтра». Многообразие значений позволяет свободно конструировать текст перевода.

Примечательно, что это стихотворение Басё снабдил множеством метафор, сложившихся в классическом японском стихе *танка*. Создавая новую поэзию, он опирался на художественные достижения прошлого, поэтому, говоря о сущности японского искусства, правомерно утверждать, что «отступление, но не разрушение всеобщей нормы гарантировало эстетическую ценность конечного результата» [17, с. 80].

«Цветы» признаны весенним символом и в традициях японского стиха обозначают сакуру. Строка «Погасли лучи на цветах» полностью учитывает начальную лексику японского текста. Кипарис темнеет среди цветущих вишен, поэтому переводчик расширяет высказывание и задает вопрос «Тень дерева в сумерках... Кипарис?». Однако завтра цветы вишневых деревьев облетят, их ветви обнажатся и кипарис уже выделяться не будет. В *хайку* имплицитно присутствует мысль о быстротечности времени и бренности жизни. Компонент «сабиси» – «грустно» опущен, атмосфера заката передана описательно.

В последней строке переводчик обращается к использованию дуализма переводческих стратегий – доместикации и форенизации. Сохраняется фитоним *асунаро*, подчеркивается его эндемичность, что способствует созданию эффективной концентрации внимания на главном поэтическом объекте, и одновременно предлагается его перевод «завтра стану» (кипарисом), раскрывающий ситуацию. Закономерно, что, прибегая к форенизации, переводчик исключает «тождество формы» и объяснение переносит в комментарий.

Наименования растений, присутствующие в *хайку*, закономерно объединить термином «фитолексика» [18, с. 35], но очевидно, что все они не могут быть отражены в переводе. Перед переводчиком встает не проблема непереводимости, а возникают требования художественной речи в поэтическом тексте, и он должен выбрать оптимальный вариант.

Вывод. Поэзия *хайку* обладает исключительной лапидарностью стихового поля – семнадцать слогов, чем вызвана автономность ее прочтения и толкования. Омонимическая метафоричность способна расширить узкое пространство стиха, чем переводчик воспользовался, стараясь сохранить максимум как содержания, так и формы источника.

Мацуо Басё

此道や行人なしに秋の暮 [2, с. 265].

Коно мити я / Юку хито наси ни / Аки но курэ (1694).

В. Н. Маркова

О, этот долгий путь!

Сгущается сумрак осенний,

И – ни души кругом [3, с. 159].

Стихотворение написано в год кончины поэта, оно подводит итог творчеству Басё и сопровождается предисловием «Размышление в пути». Кагами Сико (1665–1731), ученик поэта, разъясняет, что речь идет не только о действительном пути, который видишь перед глазами, но и о том пути, которому следуешь в душе [2, с. 265]. Раздумья Басё об одиноком пути в искусстве выливаются в осознание жизненного странствия.

В строке «О, этот долгий путь!» переосмысливается значение частицы «я» – «отсекающего слова» в японском тексте, она уже передается как выражение яркого эмоционального всплеска (!), усиленного междометием (о). Басё воплотил в этом *хайку* мысль об одиночестве гения, которому не с кем «говорить об искусстве» в завершение жизненного пути. Он выразил переживание разлада в сообществе учеников [19, с. 211]. Басё обращается к образности китайской поэзии, созвучной его настроением. *Хайку* соотносится со строками стихотворения Гэн Вэя (яп. Кои, род. в 734 г.) «Осенние дни»:

Пришла печаль – и не с кем поговорить.

На этой старой дороге редко встретишь путника [20, с. 131].

Добавленная лексика «долгий», «сгущается», расширяющая смысл *хайку*, адекватно воссоздает замысел автора. Фразеологизм «ни души» содержит экспрессивный мотив доверительного разговора, и *хайку* предстает внутренним монологом странствующего поэта.

Вывод. В пути Басё размышляет об одиночестве, ставшем условием постижения сути бытия и мудрой согласованности с природой. На творческой стезе он не видит никого, кто стал бы преемником, продолжателем его дела. Сложное переплетение мотивов *хайку* находит в переводе адекватное воплощение благодаря точному следованию семантике оригинала и ее свободной интерпретации средствами языка-реципиента.

Заключение

Поэзия *хайку*, являясь символом высококонтекстной японской культуры, требует от переводчика таких обширных фоновых знаний, как дзэн-буддийские истоки эстетики и поэтики Мацуо Басё, история традиционной японской литературы и китайской словесности, этнокультурологические свидетельства.

В переводах трехстиший обнаружено различное применение техники адаптации иноязычного материала. В интересах доместикации переводчик учитывает реминисцентные свойства текста как аллюзивного конструкта. Кроме того, он прибегает и к форенизации, достигая дуализма переводческих стратегий. Введение дополнительной лексики в качестве средства передачи скрытой семантики опи-

рается на знание философско-эстетических основ малом, вечное – в преходящем и создается образ искусства *хайку*, в котором великое заключается в деполярного мироздания.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Sato Eriko, Cloper Leslie. Constraint-Based Approach to Translation Studies // *Lingua et Linguistica*, 1.2. 2007. P. 215–232. URL: <https://books.google.ru/books?id=72wo1wtuWtUC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 18.02.2023).
2. 松尾芭蕉集 // 日本古典文学全集 41. 東京：小学館, 1972. Мацуо Басё. Собрание сочинений // Полное собрание традиционной японской литературы. Токио: Сёгакукан, 1972. Т. 41. 609 с.
3. Басё. Стихи / пер. с яп. В. Марковой. М.: Художественная литература, 1985. 223 с.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
5. 藤原定家全歌集 上. 東京：筑摩, 2017. Фудзивара Тэйка. Полное собрание стихотворений. Токио: Тикума, 2017. Т. 1. 740 с.
6. 歌論集 // 日本古典文学全集 50. 東京：小学館, 1975. Собрание трактатов о поэзии танка // Полное собрание традиционной японской литературы. Токио: Сёгакукан, 1975. Т. 50. 637 с.
7. Basho. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Norwich: Kodansha, 1972. 187 p.
8. Ямато моногатари. М.: Наука, 1982. 232 с.
9. Бреславец Т. И. Мацуо Басё. Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2021. 278 с.
10. Синкокинсю: Японская поэтическая антология XIII века / пер. с яп. И. А. Борониной. М.: Корал Клаб, 2001. Т. 2. 464 с.
11. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
12. 萩原朔太郎. 詩の翻訳について. Хагивара Сакутаро. О переводе поэзии. URL: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/card48341.html> (дата обращения: 18.02.2023).
13. Зиновьева Е. И. Культурная значимость орнитонима в аспекте лексикографического представления // Научный диалог. 2016. № 2 (50). С. 36–51.
14. Тропкина Н. Е., У Хань. Образ ворона в китайской и русской поэзии // Известия Волгоград. ГПУ. 2014. Вып. 7. С. 124–129.
15. Японская любовная лирика. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 333 с.
16. 阿部喜三男. 松尾芭蕉. 東京：吉川弘文館, 1997. Абэ Кимио. Мацуо Басё. Токио: Ёсикава-кобункан, 1997. 244 с.
17. Кужель Ю. Л., Бреславец Т. И. Необычные скульптуры буддийских божеств Японии в ореоле легенд и реалий // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2021. Т. 20, № 10: Востоковедение. С. 72–81. DOI 10.25205/1818-7919-2021-20-10-72-81
18. Алешина Е. К. Исследование наименований растений и национальная языковая картина мира: к постановке проблемы // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2009. Т. 8, вып. 2: Филология. С. 34–37.
19. 饗庭孝雄. 芭蕉. 東京：集英社, 2001. Аэба Такао. Басё. Токио: Сюэйся, 2001. 262 с.
20. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. 152 с.

References

1. Sato Eriko, Cloper Leslie. Constraint-Based Approach to Translation Studies. *Lingua et Linguistica*, 1.2. 2007. P. 215–232. URL: <https://books.google.ru/books?id=72wo1wtuWtUC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=#v=onepage&q&f=false> (accessed 18 February 2023).
2. Matsuo Basho. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Nihon koten bungaku zenshu. Tokyo, Shogakukan Publ., 1972. Vol. 41. 609 p.
3. Basho. *Stikhi*. Perevod s yaponskogo [Poetry. Trans. from Japanese by V. Markova]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1985. 223 p. (in Russian).
4. Komissarov V. N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskiye aspekty)* [Theory of translation (linguistic aspects)]. Moscow, Vyssh. shkola Publ., 1990. 253 p. (in Russian).
5. Fujiwara Teika. *Polnoye sobraniye stikhotvorenii* [Complete collection of poems]. Tokyo, Chikuma Publ., 2017. Vol. 1. 740 p.
6. *Sobraniye traktatov o poezii tanka* [Collection of treatises on tanka poetry]. Nihon koten bungaku zenshu. Tokyo, Shogakukan Publ., 1975. Vol. 50. 637 p. (in Japanese).
7. Basho. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Norwich, Kodansha Publ., 1972. 187 p.
8. *Yamato monogatari*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 232 p. (in Russian).
9. Breslavets T. I. *Matsuo Basho*. Vladivostok, Far Eastern Federal University Press, 2021. 278 p. (in Russian).
10. *Sinkokinsyu: Yaponskaya poeticheskaya antologiya XIII veka* [Shinkokinshu. Japanese poetic anthology of the 13th century]. Trans. from Japanese I. A. Boronina. Moscow, Koral Club Publ., 2001. Vol. 2. 464 p. (in Russian).
11. Nelyubin L. L. *Tolkovyy perevodovedcheskiy slovar'* [Explanatory Dictionary of Translation]. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2003. 320 p. (in Russian).

12. Hagiwara Sakutarō. *O perevode poezii* [On the translation of poetry] (in Japanese). URL: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/card48341.html> (accessed 18 February 2023).
13. Zinov'yeva Ye. I. Kul'turnaya znachimost' ornitonima v aspekte leksikograficheskogo predstavleniya [Cultural significance of the ornithonym in the aspect of lexicographic representation]. *Nauchnyy dialog – Scientific Dialogue*, 2016, no. 2 (50), pp. 36–51 (in Russian).
14. Tropkina N. E., Wu Han. Obraz vorona v kitayskoy i russkoy poezii [The image of a raven in Chinese and Russian poetry]. *Izvestiya VSPU – Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, 2014, no. 7, pp. 124–129 (in Russian).
15. *Yaponskaya lyubovnaya lirika* [Japanese love lyrics]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1999. 333 p. (in Russian).
16. Abe Kimio. *Matsuo Basyo* [Matsuo Bashō]. Tokyo, Yoshikawa-Kobunkan Publ., 1997. 244 p.
17. Kuzhel' Yu. L., Breslavets T. I. Neobychnnye skul'ptury buddiyskikh bozhestv Yaponii v oreole legend i realiy [Unusual sculptures of Buddhist deities of Japan in the halo of legends and realities]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya – Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2021, vol. 20, no. 10, pp. 72–81 (in Russian).
18. Aleshina Ye. K. Issledovaniye naimenovaniy rasteniy i natsional'naya yazykovaya kartina mira: k postanovke problemy [Research of plant names and national language picture of the world: to the formulation of the problem]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya – Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2009, vol. 8, no. 2, pp. 34–37 (in Russian).
19. Aeba Takao. *Matsuo Basyo* [Matsuo Bashō]. Tokyo, Shuseisha Publ., 2001. 262 p.
20. Breslavets T. I. *Poeziya Matsuo Basyo* [Poetry of Matsuo Bashō]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 152 p. (in Russian).

Информация об авторах

Бреславец Т. И., кандидат филологических наук, профессор, Дальневосточный федеральный университет (Русский остров, Аякс, 10, 20D, Владивосток, Россия, 690922).

Воробьева Н. А., кандидат экономических наук, доцент, Дальневосточный федеральный университет (Русский остров, Аякс, 10, 20D, Владивосток, Россия, 690922).

Кужель Ю. Л., доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет спорта и туризма (Кронштадтский бульвар, 43а, Москва, Россия, 125499).

Information about the authors

Breslavets T. I., Candidate of Philological Sciences, Professor, Far Eastern Federal University (Ayaks, 20D, 10, Russky Island, Vladivostok, Russian Federation, 690922).

Vorobeveva N. A., Candidate of Economic Sciences, Associate Professor, Far Eastern Federal University (Ayaks, 20D, 10, Russky Island, Vladivostok, Russian Federation, 690922).

Kuzhel' Yu. L., Doctor of Art Criticism, Professor, Moscow State University for Sports and Tourism (Kronshtadtskiy bul'var, 43a, Moscow, Russian Federation, 125499).

Статья поступила в редакцию 15.03.2023; принята к публикации 25.05.2023

The article was submitted 15.03.2023; accepted for publication 25.05.2023