

UDC 821.581

ITALIAN RECEPTION OF LI QINGZHAO'S LYRICS

A. Kalashnykova

PhD in Philology,

“Villa Stuart” Private Clinic

5952, Via Trionfale, Rome (RM), 00136, Italy

anastasiia.kalashnykova89@gmail.com

The article examines the process of primary and secondary reception in Italy of the work of the Chinese medieval poetess Li Qingzhao, whose works are experiencing a real revival in modern China and are increasingly appearing in various anthologies of Chinese poetry. The analysis of the process of reception of medieval Chinese lyric poetry carried out in the article proves that Italy demonstrates a Western worldview radically different from the Asian one and a corresponding way of assimilating other literature. The study of a special form of reception – the perception of a non-national work is impossible without taking into consideration one of the fundamental principles of receptive aesthetics – the “principle of the history of influence”, which provides an analysis of the history of artistic phenomena in non-national culture, which is necessary to understand the true meaning of the artistic phenomenon. Almost inaccessible materials that have been collected in Shanghai and Rome have been used in the research. Anna Bujatti’s collection of translations “Come in sogno”, A. Bellettato’s book “I versi di pura giada di Li Qingzhao” that has been found in the library at the Casamari Abbey (Italy), and the book of S. Sabbadini and L. Chen “Una fragranza nell’aria” become the object of scientific comprehension. Analysis of the first Italian translations of Li Qingzhao, carried out in 1996 by Anna Bujatti in the collection “Come in sogno”, allows us to consider this book as an example of an integration type of interliterary ties, which results in the inclusion of this new text, which is not identical to the Chinese original, as an independent artistic phenomenon in the context of the perceiving Italian literature and influenced its further development. Various forms of secondary reception of Yi An’s lyrics in Italian translations-variations by Angelo Bellettato, translations-commentaries by Sergio Sabbadini and Lei Chen, the educational work of Renzo Cremona as an organizer of reading conferences-evenings dedicated to Chinese medieval lyric poetry indicates the interest of contemporary figures of Italian culture in Chinese poetry and about the prospects of further “entry” of Li Qingzhao’s lyrics into the literary and cultural space of Europe, which in some way will contribute to the development of dialogue between cultures of West and East.

Keywords: intercultural dialogue, reception, horizon of expectation, interpretive context, translation, conflict of interpretations, Li Qingzhao, song “ci”.

ІТАЛІЙСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ЛІРИКИ ЛІ ЦІНЧЖАО

А. В. Калашиникова

У статті розглядається процес первинної та вторинної італійської рецепції творчості китайської середньовічної поетеси Лі Цінчжао, твори якої у сучасному Китаї переживають справжнє відродження і все частіше з'являються у різних антологіях китайської лірики. Здійснений у статті аналіз процесу рецепції середньовічної китайської лірики доводить, що Італія демонструє кардинально відмінне від азійського західноєвропейське світобачення і відповідний йому спосіб засвоєння іншої літератури. Вивчення особливої форми рецепції – сприйняття інонаціонального твору – неможливе без урахування одного з основоположних принципів рецептивної естетики – «принципу історії впливу», який передбачає аналіз історії входження художнього феномену до інонаціональної культури, необхідний для розуміння справжнього сенсу художнього явища. Аналіз невідомих в Україні італійських творів, написаних у третьому тисячолітті, дозволив виявити характер впливу лірики середньовічної китайської поетеси на сучасну італійську літературу. У дослідженні використовувалися майже не доступні матеріали, зібрані в Шанхаї та Римі. Об'єктом наукового осмислення є збірка перекладів Анни Буйатті «Come in sogno», книга А. Белеттато «I versi di pura giada di Li Qingzhaо», яку було знайдено в бібліотеці абатства Казамарі (Італія), і книга С. Саббадіні та Л. Чена «Una fragranza nell'aria». Аналіз перших італійських перекладів цю Лі Цінчжао, здійснених у 1996 р. Анною Буйатті в збірнику «Come in sogno», дозволяє розглядати цю книгу як приклад інтеграційного типу міжлітературних зв'язків, результатом чого є включення цього неідентичного китайському оригіналу нового тексту як самостійного художнього феномена до контексту сприймальної італійської літератури, такого, що вплинув на подальший її розвиток. Різноманітні форми вторинної рецепції лірики Ї Ань в італійських перекладах-варіаціях Анжело Беллеттато, перекладах-коментарях Серджіо Саббадіні і Леї Чена, у просвітницькій діяльності Ренцо Кремони як організатора читачьких конференцій-вечорів, присвячених китайській середньовічній ліриці, обговореннях творів Лі Цінчжао на інтернет-форумах свідчать про зацікавленість сучасних діячів італійської культури у китайській поезії та про перспективи подальшого «входження» лірики Лі Цінчжао у літературний та культурний простір Європи, що певним чином сприятиме розвитку діалогу культур Заходу і Сходу.

Ключові слова: міжкультурний діалог, рецепція, горизонт очікувань інтерпретаційний контекст, переклад, конфлікт інтерпретацій, Лі Цінчжао, пісні *ци*.

У сучасних умовах активної взаємодії культур Заходу і Сходу, що не припиняється навіть у драматичній ситуації пандемії, закономірною є увага культур одна до одної і прагнення зрозуміти, в чому збігаються різнонаціональні картини світу, а що визначає загальний для всіх різномовних народів фундамент світорозуміння. У такому контексті діалогу Заходу і Сходу цілком природним стає інтерес сучасних гуманітарних наук до проблеми розуміння і рецепції іншої культури і літератури як особливого світу. Сучасна компаративістика включила до орбіти аналізу і стародавню, і неєвропейську літературу, але вихід до широкого дослідження Сходу лишається актуальним, визначаючи увагу європейців до китайської літератури та культури.

Література епохи Сун (X–XIII ст.), що подарувала світу Лі Цінчжао (李清照), залишається недостатньо дослідженою навіть у самому Китаї, що не може

не впливати на якість рецепції творчості цієї поетеси в Європі, де вивчення доробку класика китайської поезії тільки розпочалося. Навіть точний обсяг літературного спадку Лі Цінчжао (Ї Ань) встановити неможливо. Найбільш поширеним є твердження, що збереглося близько 70 *ци*; своєрідна автобіографія поетеси та епітафія на смерть коханого чоловіка Чжао Мінчена «*Післямова до записок про написи на бронзі і каменях*», а також теоретичний трактат про ліричні пісні *ци* «*词论*» («*Роздуми про ци*»). У китайському та англomовному літературознавстві вивчається й автобіографія-епітафія чоловіку, російський переклад якої нещодавно здійснений українською дослідницею Г. Дашенко. У Китаї протягом останніх десятиліть *ци* Лі Цінчжао стали все частіше з'являтися в різних антологіях. У Росії та Італії поезія Лі Цінчжао представлена збірками «*Строфы из граненой яшмы*» (М. Басманова, 1970 р.) та «*Come in sogno*» (Анни Буатті, 1996 р.) – найпрезентативнішими й найоб'ємнішими коментованими європейськими зібраннями перекладів Ї Ань, а також окремими *ци* в численних антологіях та збірках китайської поезії, де, як правило, використано переклади М. Басманова та А. Буйатті. Цікаві й українські переклади Лі Цінчжао, створені Я.В. Шекерою. Але творчий спадок китайської поетеси залишається маловідомим європейцям. Якщо процес літературних зв'язків Європи та Китаю потрапляв у поле зору українських дослідників (роботи В.О. Кіктенка, Н.С. Ісаєвої, В.І. Ліпіної, Н.А. Кірносолової), то проблема європейської рецепції творчості Лі Цінчжао лише певною мірою позначена у перекладознавчих роботах, але немає праць, де б досліджувалася рецепція поезії Лі Цінчжао в Європі.

У статті зроблено спробу аналізу процесу рецепції творчості «китайської Сафо» (як назвав Лі Цінчжао ще М. Басманов) в Італії, яка демонструє кардинально відмінне від азіатського західноєвропейське світобачення і відповідний йому спосіб засвоєння іншої літератури. Фокусуючи увагу на особливій формі рецепції як сприйняття інонаціонального твору, ми враховуємо один з основоположних принципів рецептивної естетики – «принцип історії впливу», який передбачає аналіз історії входження художнього твору до інонаціональної культури, необхідний для розуміння справжнього сенсу художнього явища. Для здійснення нашого дослідження вагоме значення мало й особисте творче спілкування з професором Федеріко Мазіні – директором Інституту Конфуція Римського університету «*La Sapienza*», членом Президії Європейської Асоціації синологів, європейським представником у Всесвітній Асоціації синологів, а також з Анною Буйатті – найбільш знаним поетом-перекладачем лірики Лі Цінчжао на італійську мову, збірка перекладів «*Come in sogno*» якої вперше стає об'єктом наукового осмислення у вітчизняному літературознавстві. Уперше до літературознавчого аналізу залучено книгу Серджіо Саббадіні та Леї Чена «*Una fragranza nell'aria*» (2014 р.) та книгу Анджело Беллетато «*I versi di pura giada di Li Qingzhao*», яку нам вдалося виявити в бібліотеці Казамарійського абатства в провінції Фрозеноне (м. Казамарі, Італія), за що особиста подяка Падре Альберто Коратті.

В Італії рецепція творчості Ї Ань розпочинається майже на межі другого та третього тисячоліть – у 1996 р. Одним із факторів такого хронологічного зсуву (порівняно з Росією) є неповнота первинної рецепції китайської літератури в Італії, де теоретична база синології формується у 1970–1980 рр., що якоюсь

мірою впливає на характер процесу італійської первинної рецепції китайської літератури загалом¹. Процес формування контексту сприйняття інокультурної жіночої літератури був зумовлений і тенденціями розвитку самої італійської літератури, де «жіноча лінія» активізувалася, визначилася як відчутна й увійшла до читацького контексту італійців уже в останній третині ХХ ст., чому сприяла активізація феміністського руху наприкінці 1970 – на початку 1990 рр., на тлі якого з’явилися твори Л. Романо, Ф. Чіаленте, Е. Моранте, А. Меріні, П. Каваллі, С. Вінчі, Д. Мараїні [Tabu’ e coscienza 1978, 170–175; The media 2011, 400–420]. Цей сплеск жіночої літератури викликав і потужну теоретичну рецепцію італійської жіночої літератури (А. Паллотта, Г. Вентурі, Д. Раванелло та ін.). Ще одним визначним фактором підготовки до сприйняття італійцями середньовічних *ци* Ї Ань тільки у 1990-ті рр. стали переклади творів китайських письменниць, здійснені у 1980-ті рр. Маргерітою Біаско.

Пристаюючи до перекладу любовної лірики Лі Цінчжао, Анна Буйатті, яка у 1990-ті рр. була вже досвідченою перекладачкою китайської літератури, яка познайомила італійського читача з творами Лу Сіня (鲁迅), Дена Юмея (邓友梅), Ай Ціна (艾青), Су Ши (苏轼), зіткнулася із загальними проблемами перекладу китайського тексту на європейські мови і з проблемами поетичного перекладу з китайської, що, на думку С. Лановик, передбачає порівняння двох поетичних мов, «двох образних структур» [Лановик 2002, 262–263]. У первинній рецепції іншомовної літератури роль перекладача як посередника є вирішальною, бо саме він здійснює відбір таких інолітературних творів і таких засобів відтворення «чужого», які б, по-перше, відповідали «очікуванням читача», його «контексту досвіду естетичного сприйняття» [Яусс 2004, 195] іонаціональної літератури, сформованому раніше прочитаними творами цієї літератури, по-друге, відтворили б своєрідну, відмінну від «своїї» художню природу іонаціонального феномену і водночас дозволили б «чужому», інтегруватися, органічно включитися до контексту сприймальної літератури. Не враховувати при цьому стереотипи і канони обох сторін міжкультурного діалогу, суть якого ще О.М. Веселовський визначив як «зустрічні течії», навряд чи можливо: «вплив чужого елемента завжди зумовлюється його внутрішньою згодою з рівнем того середовища, на якому йому доводиться діяти. Все, що надто різко виривається з цього рівня, залишиться незрозумілим або зрозуміється по-своєму, урівноважиться з навколишнім середовищем» [Веселовський 1989, 14–15].

Усвідомлюючи незавершеність тривалої полеміки навколо двох підходів до перекладу, вільного та буквалістського, що поєднуються в сучасному перекладознавстві, А. Буйатті прагне слідувати сформульованому Мері Енн Ковз [Caws 2006] «закону балансу» як обов’язкового поєднання у внутрішній формі поетичного тексту перекладу двох голосів, кожен із яких має бути почутим, «двох натхнень: поета оригінального і поета, який перекладає» [Седакова 2002]. Приступаючи до перекладу *ци* китайської поетеси епохи Сун, А. Бу-

¹ Див.: Masini F. (1999). “Italian translations of Chinese Literature” in *De l’un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes* / Sous la direction de Viviane Alleton et Lackner Michael, Ed. de la Maison des sciences de l’homme, Paris, pp. 35-57; Masini F. (2006). “La letteratura cinese in Italia nel XIX secolo”, *Cara Cina... Gli scittori raccontano*. 16 Guigno-15 Luglio, pp. 31-39.

йатті відбирає для італійської збірки 20 *ци* І Ань про кохання: 怨王孙 (春暮) «Rimprovero al principe. Crepuscolo di primavera»; 浣溪沙 «La sabbia nel ruscello»; 好事近 «Buone nuove in arrivo»; 一剪梅 «Il susino reciso»; 如梦令 «Come in sogno»; 如梦令 (春晚) «Come in sogno (Tarda primavera)»; 醉花阴 «Ebbrezza all'ombra dei fiori (La festa di Chongyang)»; 凤凰台上忆吹箫 «Ricordo del suono del flauto sulla Terrazza delle Fenici»; 蝶恋花 (离情) «La farfalla innamorata del fiore (Sentimento di addio)»; 声声慢 «Lenta modulazione»; 武陵春 «Primavera a Wuling»; 南歌子 «Canto del Sud»; 蝶恋花 (上已召亲族) «La farfalla innamorata del fiore. Il clan familiare nel giorno di Shangsi»; 行香子 «Offerta di incenso»; 念奴娇 (春情) «La bellezza di Nianu (Sentimento di primavera)»; 永遇乐 «Gioia dell'eterno incontro»; 添字采桑子 «La raccolta delle more, con parole aggiunte. Il banano» [Li Qingzhao 1996].

Актуальними для італійської поетеси модусами тексту «китайської Сафо» виявляються певні теми, як-от любов, туга, самотність, підказані і китайською традицією поезії, «з'їтканою з печалей», як тонко зауважив Л.З. Ейдлін [Ейдлін 1972, 199–201], і італійською традицією любовної лірики, закладеною в особистісній поезії Данте і Петрарки, і рецептивною стратегією самої Буйатті, її «жіночим» вибором на користь любові як головного сенсу і змісту життя людини.

Орієнтація на «горизонт очікувань» італійського читача формує рецептивний код А. Буйатті, акцентує ті символи й образи, що впізнаються європейцями як знаки китайського естетичного коду, за яким «вся китайська поезія – це туга, далека дорога, куди мене занесло, або сніги» [Смирнов 2001]. Ідентифікаційними домінантами китайської картини світу для А. Буйатті стають образи основоположні, ті, що сходять до стародавніх міфологічних космогонічних уявлень китайців, ті, що формують давньокитайську філософію. Це фен лю 風流 (вітер та потік), знаки *ци* (气) та *дао*, втіленням яких стають у перекладах-інтерпретаціях образи вітру (*vento*) і вічно рухливої води («*l'acqua che scorre*»); це і один з базових у китайській картині світу образ місяця (*la luna*) – втілення стихії *їнь*, поєднаної зі стихією Сонця *ян* [Жюльєн 2001, 64; Чжан Мян 2011, 608–612].

Знаковими, сформованими загальноєвропейськими стереотипами сприйняття китайського поетичного колориту є акцентовані А. Буйатті образи яшми (*giada*), хризантеми (*i crisantemi*), листя лотоса (*le foglie del loto*), сливи (*susino*), диких гусей (*Le oche selvatiche*) і традиційного легкого човника (*barca leggera, fragile imbarcazione*). А для передання однієї з головних у ліриці Лі Цінчжао емоцій туги Буйатті створює безліч синонімічних образів-визначень: *tristezza* – туга, печаль; *fiori caduti* – опалі квіти; *angoscia interminabile* – нескінченний біль, відображаючи європейські враження від середньовічної китайської лірики як поезії великих «печальників» [Ейдлін 1972, 201].

Якщо у відтворенні тематично-мотивного комплексу тексту Лі Цінчжао А. Буйатті вдається уникнути конфлікту інтерпретацій, то завдання адекватного втілення характерної для китайської поезії образної та народженої ієрогліфічним письмом зорової символіки, як і зумовленої музичною природою *ци* ритміко-інтонаційної організації віршу, виявляється більш складною. Так, перекладачка виділяє у тексті І Ань певне коло флористичних (*хризантема, мейхуа*), колористичних (*червоний, зелений, жовтий*) образів-символів, що

формують картину світу і домінують у художньому коді китайської поетеси. Але відмінність художньої семантики цих ментально зумовлених образів-символів в естетичних кодах різних культур провокує «конфлікт інтерпретацій».

У китайській картині світу жива природа посідає центральне місце як утілення вічно рухливого і того, що вічно перебуває у спокої *дао*. Можна стверджувати, що флористичні символи є своєрідною аксіологічною мірою світобачення китайців [Тань Аошуан 2004, 168, 405], їхній особливий статус зафіксований в «Антології обраних *шунь* та *ци* колишніх епох, що оспівують квіти» (古代咏花诗词鉴赏辞典), де зібрано 1 328 поетичних творів про 79 квітучих рослин. Квіти та рослини є універсаліями, що конструюють єдність національного образу світу, де краса природи є невіддільною від внутрішньої краси людини. Ідея повноти та досконалості всього сущого, єдності та неперервності зафіксована у флористичних і рослинних образах китайських вишивок, орнаментів, що прикрашають посуд, одяг, повсякденний побут китайців [Малявін 2000, 494–498; Толмачова 2011].

Своєрідними маркерами ліричного коду І Ань стають *хризантема* та *мейхуа*: дві з (四君子) «чотирьох благородних» для китайців рослин: 兰 лотос, 梅花 мей хуа, 菊 хризантема, 竹 бамбук [Тань Аошуан 2004, 168; 何其芳 1956; 张继定 1990]. Як образ-символ хризантема з'являється в багатьох віршах Лі Цінчжао і починає сприйматися не тільки китайським, а й інокультурним читачем як своєрідний знак самої І Ань. Про це свідчить відбір *ци* І Ань у збірках М. Басманова та А. Буйатті, а також в антологіях Кеннета Рексрота «Li Ch'ing-chao, complete poems», Вана Цзяошена «The Complete Ci-poems of Li Qingzhao: A New English Translation», які є найбільшими сьогодні збірками перекладів творів поетеси.

Аналіз флористичної символіки в перекладах А. Буйатті виявляє орієнтацію перекладачки на інтерпретаційний контекст «своїх» читачів, що зумовлено рецептивним завданням перекладів. Визначаючи образи-символи *хризантеми*, *мейхуа* як ключові для Лі Цінчжао, італійська перекладачка позбавляє їх багатозначності, а розбіжності між ментально означеним сприйняттям символів у різних інтерпретаційних контекстах провокує «конфлікт інтерпретацій», уносячи в європейські переклади іноді відсутні в китайському оригіналі смисли, водночас наближаючи «чуже» до «свого». Так, у перекладі *ци* на мелодію «声声慢» – «Lenta modulazione» А. Буйатті тлумачить рядок «满地 黄花 堆积 著, 十分憔悴, 有谁 忍心 去摘» [李清照词集 2009, 43–44] (Земля вкрита жовтими квітами, тонкими й потьмянілими, хто їх зараз збере?) як: «*per terra I crisantemi si ammonticchiano/sciupati e pesti chi oggi più li raccoglie?*», поширюючи семантику хризантеми на всі образи «жовтих квітів». До того ж європейський інтерпретаційний код, за яким хризантема символізує зв'язок із померлим і сприймається як поховальна квітка, вступає в конфлікт із китайським, у якому хризантема символізує осінь, легкість, холодну велич, вченість, довголіття, а як символ вірності прикрашає зачіску китайських жінок [Толмачова 2011]. В італійському перекладі *ци* з'являється той однозначний відтінок, який зовсім, імовірно, не передбачала Лі Цінчжао, відмовившись у «声声慢» від прямого називання жовтих квітів хризантемами, залишаючи місце для різних конотацій, зберігаючи ту полівалентність та відкритість тексту до різноманітних інтерпретацій, що характеризують «стиль І Ань» і китай-

ський естетичний поетичний код загалом, де кожний образ «утримує нас далеко від межі видимого, доступного почуттям, там, де конкретне непомітне, де все тане і приходить у стан гармонії. Образи призначені для зображення незображуваного» [Жюльєн 2001, 160, 264].

«Sull'aria «Lenta modulazione»

Cerco e ricerca

Nella fredda limpida frescura

E smarita e dolente mi smarrisco.

Nel tepore e rimasto un rigore invernale

Difficile addolcirlo.

Con due o tre coppe di vino leggero

Come affrontarlo?

Le oche selvatiche passano

Il mio cuore e ferito

Eppure un tempo mi sono state care.

Per terra i crisantemi si ammorticchiano sciupati e pesti

Chi oggi li raccoglie?

Alla finestra, immobile

Sola, come giungero fino a notte?

Sulle sterculie cade pioggia minuta

Nell'ora del crepuscolo

Stilla a goccia a goccia.

Questo momento

Come esprimerlo

In una parola: tristezza?» [Li Qingzhao 1996, 43–45].

Нездійсненим для перекладачки виявляється відтворення системи «дянь-гу», специфічних, незрозумілих європейцям китайських реалій, відтворення кольорової символіки червоного та зеленого в *цзи* «如梦令 • 暮春» («Come in sogno (Tarda primavera)»).

Проблемним стає втілення в іншомовному перекладі багатозначності і образотворчої потенції ієрогліфа як «структурної клітинки китайського світогляду, яка у своєму мікрообсязі дорівнює цілому» [Городецька 2002]. Багатозначність ієрогліфа, семантика якого може кардинально змінюватися залежно від вектора його сприйняття і тлумачення, ускладнює завдання перекладача донести до іншомовного читача неоднозначну символіку образу, народжену ієрогліфом. Перекладач має свідомо обрати ту інтерпретацію знака, яка буде органічною для інтерпретаційного контексту «свого» читача й сприятиме інтеграції «чужого» твору до інокультурного художнього простору. Але неминуче при цьому цілі смислові пласти, зрозумілі для китайського читача, об'єктивно залишатимуться зовсім не відтвореними в європейському перекладі, тому й не сприйнятими європейським читачем.

Так, у китайському оригіналі *цзи* «一剪梅» («Зрізана слива мей») образ коханого чоловіка виникає через асоціацію клину, у формі якого повертається зграя диких гусей додому, з ієрогліфом 人 (людина). За китайськими уявленнями дикі гуси (雁) – символ звістки або листа. Вони начебто нагадують жінці про її загубленого коханого, одночасно даючи їй надію на те, що він обов'язково по-

вернеться, бо сама згряя цих гусей-звісток має вигляд людини (можливо, саме коханої людини, на яку й чекає лірична героїня твору).

Лі Цінчжао	Підрядковий переклад – А.К.
红藕香残玉簟秋。 轻解罗裳，独上兰舟。 云中谁寄锦书来？雁字回时， 月满西楼。 花自飘零水自流。 一种相思，两处闲愁。 此情无计可消除，才下眉头， 却上心头 [李清照词集 2009, 47].	Червоний лотос загубив давній свій аромат. Осінь лягає килимом біля ніг. Легко розвіюючи сум, пливу в орхідейному човні. Хто звістку принесе мені серед хмар? Дикі гуси повертаються ієрогліфом. Повний місяць високо на заході, осипають- ся квіти, тече вода, туга за коханим. Ми су- муємо в різних місцях. Не позбутися цього почуття: щойно я опускаю брови, як сум огортає серце.

А. Буйатті гранично збільшує обсяг *ци*, завдяки чому передає загальний настрій пісні Лі Цінчжао, але не може відобразити ту глибинну багатозначність ієрогліфа, що містить додаткову інформацію «для ока» [Алексеев 2003, 217–233], що створює додатковий сенс, який породжує новий асоціативний образ :

*«Il profumo del loto si attenua, la stuoia di giada raffresca
 Discingo la veste di seta
 E salgo sulla barca da sola.
 Di tra le nuvole chi mi inviera' preziosi messaggi?
 Scrittura di oche selvatiche di ritorno, luna sul padiglione.*

*E i fiori errano e cadono, e l'acqua scorre.
 Uno stesso pensiero d'amore
 In due luoghi fa languire di tristezza
 Sentimento che non c'e' modo di disperdere
 Appena scivolato dalle ciglia
 Gia' pesa sul cuore» [Li Qingzhao 1996, 21].*

«Конфлікт інтерпретацій» закономірно виникає й у спробах відтворити ритміко-інтонаційні особливості китайських *ци* та відмінні від європейських правила побудови рими в китайській поезії, де використовується зображувальна енергія тонової китайської мови. Особливості китайського римування, що є наслідком самої природи звучання китайського складу, зумовили такі труднощі для європейського перекладача, які сформувавши досить песимістичну думку учня В.М. Алексеева, Л.М. Меншикова про марність будь-яких спроб передати багату і різноманітну систему китайських рим європейськими мовами [Меншиков 2007, 16].

Особливу проблему для А. Буйатті та інших європейських перекладачів становить музична стихія жанру *ци*. Сама Лі Цінчжао в «Роздумах (трактаті) про *ци*», наголошуючи на особливій музичній організації жанру, що відрізняє *ци* від *ши*, формулює правила звукопису в *ци*: *у їнь* (五音) (п'ять звуків), *у шен*

(五声) (п'ять тонів), лю люй (六律) (шість ступенів хроматичного звукоряду), поділ звуків на цін (清) – чжо (浊), цін (轻) – чжун (重). Задана музикою ритміко-мелодійна схема диктувала кількість рядків, поетичний розмір, спосіб римування, точну кількість ієрогліфів у творі, рядки різної довжини і певну систему чергування рівних і моделювальних тонів. Рима у *ци* була не менш суворою та регламентованою, аніж в *ши*, хоча й більш різноманітною, бо музичні схеми-мелодії, за якими створювалися *ци*, мали від 660 до 1100 варіантів [Wang Jiaosheng 1989, V]. Зазвичай кількість ієрогліфів і порядок тонів визначалися однією з форм жанру: 小令 (сяолін) – до 58 ієрогліфів, 中调 (чжундяо) – 59–90 ієрогліфів та 长调 (чандяо) – більше 90 [Серебряков 2008, 58–65]. Відтворити ці ритміко-мелодійні схеми в перекладі дуже складно ще й тому, що мелодії були втрачені понад сім століть тому або кардинально модифіковані протягом століть, і сьогодні певною мірою «впізнати» їх можна лише «за манерою розміщення нерівнослівних рядків у китайському оригіналі» [Ейдлін 1972, 195]. Беручи до уваги загальні проблеми перекладу китайської лірики, різні перекладачі шукають різні підходи та еквіваленти для передання особливостей китайської ритміки засобами своєї мови.

Аналіз італійського перекладу *ци* Лі Цінчжао «Улін Чунь» «武陵春» показав, що цей твір є піснею, де рима побудована на суміжному римуванні двох завершальних рядків першого чотиривіршу і трьох останніх рядків другого чотиривіршу. При цьому подібно до того, як античне віршування будувалося на чергуванні довгих і коротких голосних, китайське побудовано на чергуванні тонів, передання яких засобами європейських мов давно віднесено дослідниками до майже нерозв'язних завдань.

武陵春

风住尘香花已尽，
日晚倦梳头。
物是人非事事休，
欲语泪先流。

闻说双溪春尚好，
也拟泛轻舟。
只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁。 [李清照词集 2009, 4]

А. Буйатті у своєму двострофному перекладі цього *ци* прагне зберегти формальні параметри китайського оригіналу.

*«Caduto è il vento. La polvere ha il profumo di fiori caduti.
A sera son troppo stanca per pettinare i miei capelli.
Restano le cose, ma egli non c'è più e tutto è vano.
Cerco di parlare, ma le lagrime precedono il mio dire.*

*Si dice che a Shuang-Ch'i la primavera è bella
e anch'io vorrei portare una barca leggera,
ma temo che una fragile imbarcazione
non possa muoversi col peso di tanto dolore» [Li Qingzhao 1996, 21].*

Однак струнка структура китайського *ци*, в основу якої покладено принцип чергування 7-ми і 5-складових рядків, абсолютно зруйнована в італійському

перекладі. Буйатті відмовляється від послідовного принципу кількісної характеристики кожного рядка у строфі, хоча вона, на відміну від М. Басманова, зберігає саму кількість чотиривіршів – 2, як і в китайському оригіналі. При цьому перший чотиривірш з'єднує рядки різної довжини: в першому рядку – 22 склади, у другому – 19, у третьому – 18, у четвертому – 20. Друга чотиривіршова строфа об'єднує 15-ти, 16-ти, 14-ти і 15-складові рядки відповідно. Говорити про чіткий ритмічний малюнок у разі такого розкиду в кількості складів у рядках навряд чи можливо. Досить вільно поводиться італійська перекладачка і з римою *ци* Лі Цінчжао. Буйатті обирає в першому чотиривірші білий вірш, у другій – з'єднує суміжною римою перший і другий, третій і четвертий рядки за схемою *aa-bb* і позбавляє вірш доданого третього заримованого фінального рядка, що має виконувати роль драматичної коди. Отже, ритмічний малюнок перекладу побудований на компромісному поєднанні в італійському тексті двох протилежних методик, характерних для практики європейських перекладів китайської поезії: «вільного перекладу» без рим і перекладу римованого, в якому неминуче змінюється відповідно до мови перекладу сама система римування.

З огляду на принципові відмінності європейських і китайської мовних систем, в італійському перекладі не передано і чергування тонів, які в *ци* І Ань повторюють рух тональностей у мотиві, на який написана пісня, і створюють певну тонально-інтонаційну мелодію. Тонова характеристика звуку абсолютно відсутня в індоєвропейських мовах, а в китайському, де фонема може вимовлятися з чотирма різними звуко-висотними інтонаціями (тонами), навпаки, відіграє визначальну роль. Тому європейські перекладачі часто прагнуть компенсувати неможливість передання китайського тону увагою до фонетичної милозвучності перекладу. Так виникають вірші, які звучать органічно на поетичній мові перекладу, але не передають ритміко-інтонаційний вигляд китайського оригіналу. Саме такий варіант спостерігається в проаналізованих італійських перекладах. Незважаючи на очевидну невідповідність китайським оригіналам ритміко-інтонаційного малюнка та форми італійських перекладів, перекладацька стратегія А. Буйатті, максимально орієнтована на принципи віршування, і римовий репертуар італійського читача, обрані правильно, що зумовило популярність збірки «*Come in sogno*», яка стала головним джерелом, своєрідним зразком і визначила переклад як провідну форму вторинної рецепції лірики І Ань в Італії.

Наслідуючи традиції перекладів-інтерпретацій А. Буйатті, поет і перекладач Анжело Беллеттато в збірці «*I versi di pura giada di Li Qingzhao*» (1996) відтворює світ поетеси епохи Сун у перекладах-варіаціях на теми і за мотивами лірики Лі Цінчжао, що виглядає цілком органічно у «східному» контексті перекладеної поезії А. Беллеттато: «*Poesie d'amore dell'antico Giappone*» (1986); «*Poesie Coreane (piccola antologia)*» (1988); «*Liriche Giapponesi*» (1991); «*Liriche giapponesi*» (1998); «*Liriche della corte imperiale dell'antico Giappone*» (1999). Пріоритетними для Беллеттато виявляються не стільки образи, що ідентифікують художній код поетеси, скільки ті, що є знаковими для його власного художнього мислення і вже включені до його поетичного тезаурусу в перекладах японської та корейської любовної лірики. Власний поетичний світ А. Беллеттато, який має тонкий зв'язок із поезією Сходу [Bellettato 1972, 6], відбивається в його перекладах-варіаціях віршів Лі Цінчжао. Живий космос

власних віршів італійського поета так само, як його перекладів *ци* І Ань, наповнений одухотвореними, чуттєво відчутними образами, які стають дійовими особами віршів як пейзажу душі ліричного героя:

*«Fuochi sfiliranno nella notte
E un desiderio restera' alle stelle»* [Bellettato 1972, 15],.

*«La luce dei fiori
e l'ombra della luna si rischiarano
A vicenda in delicati accordi». (Mi sveglio senza forze)»* [Bellettato 1996, 43].

*«...accendi una sigaretta
che avra' brace bianca come la luna
che aspetto»* [Bellettato 1972, 48].

Емоційно близьким Беллеттато стає космонім «місяць», до якого обидва поети, розділені століттями, часто звертаються у своїх віршах. Місяць зачаровує ліричних героїв, стаючи центральним образом вірша:

*«Come sopportero questa notte
Senza fine? La luna piena illumina il mio letto vuoto».*
(«Il cielo chiaro») [Bellettato 1996, 36].

*«Una lenta luna taglia I canetti e sfiora alghe.
Dove affatichi I passi sull'erba?
Ascolta»* [Bellettato 1972, 20].

*«...e con lo sguardo compagno
Il chiaro di luna
che sempre
piu' si avvicina all'orizzonte» («Cosi' esile e cosi' fragile»)* [Bellettato 1996, 24].

Імпровізаційний характер перекладів Беллеттато відчутний у виборі форм римування і способах передання метрики китайських *ци*: відмовляючись від «музичної залежності» цього середньовічного жанру, італієць складає свої вірші за законами білого вірша, зберігаючи строфіку оригіналу (двострофний переклад «武陵春»):

«La notte scorsa

La notte scorsa ha fatto scendere
un fine acquazzone
E poi burrasche di vento.
Il sonno profondo non ha dissolto
I fiumi del vino della vigilia.
La fanciulla solleva le tende.
Mi rivolgo a lei: «E i pavoni?
«Eccoli!» «Guarda bene: non vedi?
Sono questi I giorni in cui il verde
si oscura e il rosso scolora» [Bellettato 1996, 29].

Своєрідною формою творчого відгуку на голос китайського поета у розмові з ним стали переклади-коментарі Серджіо Саббадіні і Леї Чена, представлені у збірці 2014 р. «Una fragranza nell'aria». Пропонуючи італійському читачеві підрядкові переклади віршів Ї Ань, автори прагнуть суворо дотримуватися форми й образності творів Лі Цінчжао, виносячи посилання та коментарі поза текст, відмовляючись від описового перекладу, що змінює обсяг і навіть форму перекладеного твору, але включає деякі пояснення в сам текст перекладу.

Інтерес до поезії Ї Ань в Італії відображений і у просвітницькій діяльності, яка регулярно здійснюється різними інститутами, пов'язаними з вивченням китайської мови і культури (вечір «Saffo e le altre al Nettuno», вечір «Amore senza confini – Poesie dal mondo», підготовлений Ренцо Кремоною). Поезію Лі Цінчжао активно обговорюють на інтернет-форумах, де італійські поети-аматори представляють свої варіанти перекладів Ї Ань, свої твори, написані за мотивами або під впливом поезії «китайської Сафо».

Первинна рецепція в Італії творчості Ї Ань через переклади А. Буйатті та спроби теоретичного осмислення лірики поетеси чітко окреслила складники художнього коду Лі Цінчжао, що були сприйняті та актуалізовані італійською перекладачкою та сприяли інтеграції цього неідентичного китайському оригіналу нового тексту як самостійного художнього феномену до контексту сприймаючої італійської літератури.

На етапі вторинної рецепції, який тільки розпочинається в Італії, виявляється творча інтерпретація сучасними поетами тематичного і мотивного репертуару, системи образів-символів *ци* Ї Ань, що були визначені і актуалізовані в контексті сприйняття китайської середньовічної жіночої поезії ще на етапі первинної рецепції. Не менш важливою формою впливу поезії середньовічної китайської Сафо на італійську літературу є «вибудовування» східного світу шляхом контамінації китайських образів та китайського колориту, що сформували референційну рамку італійського читача (А. Беллеттато). Основною формою творчого міжлітературного діалогу залишаються переклади-імпровізації (А. Беллеттато), переклади-варіації на теми і за мотивами лірики Лі Цінчжао (А. Беллеттато), переклади-коментарі (С. Саббадіні і Леї Чен) як своєрідна форма творчого відгуку на голос іншомовного поета у співрозмові з ним.

Інтегральний тип міжлітературних зв'язків, який виявлено в усіх формах первинної та вторинної рецепції лірики Лі Цінчжао в Італії, дозволяє з оптимізмом оцінювати перспективи подальшого «входження» творчості середньовічної китайської поетеси у літературний та культурний простір Європи, що певним чином сприятиме розвитку діалогу культур Заходу і Сходу.

ЛІТЕРАТУРА

Алексеев В.М. Китайская литературная глоссолалия и новые опыты русского перевода её представителей среди шедевров китайской художественной прозы. *Труды по китайской литературе: в 2 кн.* Москва : Вост. лит. РАН, 2003. С. 217–233.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 405 с.

Городецкая О.М. Поэтика иероглифа. (Размышления переводчика). *Восток.* 2002. № 6. URL: <http://baruchim.narod.ru/Gorodetskaya.html> (станом на 03.02.2013).

Жюльен Ф. Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции / [пер. с фр./ под общ. рук. В. Г. Лысенко]. Москва : Московский философский фонд, 2001. 360 с.

Еремеев В.Е. Картина мира традиционной китайской науки. *Метафизика.* 2012. № 1 (3). С. 60–68.

Лановик З.Б. Художній переклад як проблема компаративістики. *Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник*/ ред. Гром'як Р. Т. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 250–269.

Малявин В.В. Китайская цивилизация. Москва : «Издательство Астрель», «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 631 с.

Меньшиков Л.Н. Предисловие переводчика. *Китайская поэзия в переводах Льва Николаевича Меньшикова*. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2007. С. 10–26.

Седакова Ольга. «Для того чтобы перевести одно стихотворение поэта, мне нужно прочесть как можно больше других его стихов». Беседа Е. Калашниковой с О. Седаковой. *Русский Журнал*. URL: http://old.russ.ru/krug/20020228_kalash.html (станом на 25.07.2021).

Серебряков Е. А. Китайская поэзия X–XI вв. (Жанры ши и цы). Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1979. 247 с.

Серебряков Е.А. Жанр цы: эпоха Сун (X–XII вв.). *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т.* / гл. ред. М.Л. Титаренко. Москва : Вост. лит. Т. 3. Литература. Язык и письменность, 2008. С. 58–65.

Смирнов И. «Китайцы ценят в литературе «пресность»». *Русский Журнал*. URL: http://old.russ.ru/krug/20010614_smir-pr.html (станом на 25.07.2021).

Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 240 с.

Толмачева У.К. Цветочная символика в повседневной и праздничной культуре Китая. *Аналитика культурологии. Электронное научное издание*, 2011. Вып. 2 (20). URL: www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/category/wp_all_issues/2011-2 (станом на 25.07.2021)

Чжан Мянъ. Концепт «луна» в русской и китайской картинах мира (на материале поэтических произведений). *Актуальные проблемы гуманитарных наук / Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов»*. Томск : ТГПУ, 2011. С. 608–612.

Эйдлин Л.З. Китайская классическая поэзия. *Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии*. Серия: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 16. Москва : Худ. лит., 1972. С. 193–203.

Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы. *Современная литературная теория: антология* /сост., пер., прим. И. В. Кабановой. Москва : «Флинта», «Наука», 2004. С. 192–200.

Bellettato A. (1972), *Amore e' il piu bello*, Rebellato editore, Padova.

Bellettato A. (1996), *I versi di pura giada di Li Qingzha*, Dioscuri, Sora.

Caws M. A. (2006), *Surprised in Translation*. Un-ty of Chicago Press, Chicago and London.

Li Qingzhao. (1996), *Come in sogno. Venti ci con testo cinese a fronte*, a cura di Anna Bujatti, Libri Scheiwiller, Milano.

Sabbadini S. and Lei Chen. (2014), *Una fragranza nell'aria*, Youcanprint, Nettuno.

Tabu' e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento. (1978), La nuova Italia, Firenze.

The media and twentieth century literature/ ed. by Bai Wei 白薇, Yang Tianshu 杨天舒. (2011), China Minzu University Press, Beijing.

Wang Jiaosheng. (1989), “The Complete Ci-poems of Li Qingzhao: A New English Translation”, *Sino-Platonic Papers*. № 13 (October), pp. IV-XII.

何其芳 (1956), 关于写诗和读诗, 作家出版社, 北京.

李清照词集 (2009), 上海古籍出版社.

张继定 (1990), 古诗导读与赏析, 上海人民出版社出版, 上海.

REFERENCES

Alekseyev V. M. (2003), “Kitayskaya literaturnaya glossolaliya i novyye opyty russkogo perevoda yeyo predstaviteley sredi shedevrov kitayskoy khudozhestvennoy prozy”, *Trudy po kitayskoy literature: v 2 kn. Vost. lit. RAN, Moskva*, pp. 217–233 (In Russian).

Veselovskiy A.N. (1989). *Istoricheskaya poetika, Vysshaya shkola*, Moskva (In Russian).

Gorodetskaya O. M. (2002), “Poetika iyeroglifa. (Razmyshleniya perevodchika)”, *Vostok*, № 6, available at: <http://baruchim.narod.ru/Gorodetskaya.html> (accessed 3 February 2013). (In Russian).

Zhyul'yan F. (2001), *Put' k tseli: v obkhod ili napryamik. Strategiya smysla v Kitaye i Gretsii* / [per. s fr./ pod obshch. ruk. V. G. Lysenko], Moskovskiy filosofskiy fond, Moskva. (In Russian).

Yeremeyev V. Ye. (2012), “Kartina mira traditsionnoy kitayskoy nauki”, *Metafizika*, № 1 (3), pp. 60–68. (In Russian).

Lanovyk Z. B. (2002), “Khudozhniy pereklad yak problema komparatyvistyky”, *Literaturoznavcha komparatyvistyka. Navchal'nyy posibnyk*/ red. Hrom'yak R. T., Redaktsiyno-vydavnychyy viddil TDPU, Ternopil', pp. 250–269. (In Ukrainian).

Malyavin V. V. (2000), *Kitayskaya tsivilizatsiya*, «Izdatel'stvo Astrel'», «Dizayn. Informatsiya. Kartografiya», Moskva. (In Russian).

Men'shikov L. N. (2007. S), “Predisloviye perevodchika”, *Kitayskaya poeziya v perevodakh L'va Nikolayevicha Men'shikova*, Peterburgskoye vostokovedeniye, SPb., pp. 10–26. (In Russian).

Sedakova Ol'ga. (2002), “«Dlya togo chtoby perevesti odno stikhotvoreniye poeta, mne nuzhno prochest' kak možhno bol'she drugikh yego stikhov». Beseda Ye. Kalashnikovoy s O. Sedakovoy”, *Russkiy Zhurnal*, available at: http://old.russ.ru/krug/20020228_kalash.html (accessed 25 July 2021). (In Russian).

Serebryakov Ye. A. (1979), *Kitayskaya poeziya X–XI vv. (Zhanry shi i tsy)*, Izd-vo Leningradskogo universiteta, Leningrad. (In Russian).

Serebryakov Ye. A. (2008), “Zhanr tsy: epokha Sun (X–XII vv.)”, *Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M.L. Titarenko, t. 3. Literatura. Yazyk i pis'mennost'*, Vost. lit., Moskva, pp. 58–65. (In Russian).

Smirnov I. “Kitaytsy tsenyat v literature «presnost'»”, *Russkiy Zhurnal*, available at: http://old.russ.ru/krug/20010614_smir-pr.html (accessed 25 July 2021). (In Russian).

Tan' Aoshuan. (2004), *Kitayskaya kartina mira. Yazyk, kul'tura, mental'nost'*, Yazyki slavyanskoy kul'tury, Moskva. (In Russian).

Tolmacheva U. K. (2011), “Tsvetochnaya simvolika v povsednevnoy i prazdnichnoy kul'ture Kitaya”, *Analitika kul'turologii. Elektronnoye nauchnoye*

izdaniye, Vyp. 2 (20), available at: www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/category/wp_all_issues/2011-2 (accessed 25 July 2021). (In Russian).

Chzhan Myan'. (2011), "Kontsept «luna» v russkoy i kitayskoy kartinakh mira (na materiale poeticheskikh proizvedeniy)", *Aktual'nyye problemy gumanitarnykh nauk / Materialy IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsiyai "Nauchnaya initsiativa inostrannykh studentov i aspirantov rossiyskikh vuzov"*, TGPU, Tomsk, pp. 608–612. (In Russian).

Eydlin L. Z. (1972), "Kitayskaya klassicheskaya poeziya", *Klassicheskaya poeziya Indii, Kitaya, Korei, V'yetnama, Yaponii*. Seriya: Biblioteka vseмирnoy literatury. Seriya pervaya. T. 16, Khud. lit., Moskva, pp. 193–203. (In Russian).

Yauss G. R. (2004), "Istoriya literatury kak vyzov teorii literatury", *Sovremennaya literaturnaya teoriya: antologiya / sost., per., prim. I. V. Kabanovoy, "Flinta"*, "Nauka", Moskva, pp. 192–200. (In Russian).

Bellettato A. (1972), *Amore e' il piu bello*, Rebellato editore, Padova.

Bellettato A. (1996), *I versi di pura giada di Li Qingzha*, Dioscuri, Sora.

Caws M. A. (2006), *Surprised in Translation*. Un-ty of Chicago Press, Chicago and London.

Li Qingzhao. (1996), *Come in sogno. Venti ci con testo cinese a fronte*, a cura di Anna Bujatti, Libri Scheiwiller, Milano.

Sabbadini S. and Lei Chen. (2014), *Una fragranza nell'aria*, Youcanprint, Nettuno.

Tabu'e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento. (1978), La nuova Italia, Firenze.

The media and twentieth century literature / ed. by Bai Wei 白薇, Yang Tianshu 杨天舒. (2011), China Minzu University Press, Beijing.

Wang Jiaosheng. (1989). "The Complete Ci-poems of Li Qingzhao: A New English Translation", *Sino-Platonic Papers*. № 13 (October), pp. IV-XII.

何其芳 (1956), *关于写诗和读诗*, 作家出版社, 北京.

李清照词集 (2009), 上海古籍出版社.

张继定 (1990), *古诗导读与赏析*, 上海人民出版社出版, 上海.

Стаття надійшла до редакції 12.08.2021