

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ СХІДНИХ МОВ
Кафедра китайської мови і перекладу

**ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ В
СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ**

Курсовий проєкт
з напрямку підготовки
035.065.01 Мова і література
(китайська)
4 курсу, МЛКБ2-21-0.4 Д
Якименко Владислава Олеговича
Науковий керівник:
Ван Валерій Нінвінович

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

1.1.Мотиви у китайській літературі

1.2.Образи і символи в китайській поезії

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ II. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ТА СИМВОЛІВ У КИТАЙСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ

2.1.Методи дослідження образів та символів в китайській поезії

2.2.Інтерпретація і переклад буддійської символіки у творах сучасної китайської поезії

Висновки до розділу 2

РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

3.1.Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Чень Менцзя і Цзун Байхуа

3.2.Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Сюй Чжімо

3.3.Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Хай Цзи

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Актуальність теми. З самого початку поширення буддизму в Китаї перекладацька діяльність грала в цьому процесі першорядну роль. Перед перекладачами стояли завдання найвищого рівня складності: їм належало перекласти на китайську мову тексти, які були продуктом іншої культури, містили ідеї, досі незнайомі китайцям, до того ж написані мовами, абсолютно відмінними від китайської як за своїм граматичним устроєм, так і за фонетичним. Якщо ж врахувати те, що буддійська література, значна за своїм обсягом, продовжувала впроваджуватись в країні й далі поповнювалась новими текстами, то стане зрозуміло, що перекладацька діяльність, яка тривала понад тисячу років, вимагала титанічної праці багатьох поколінь фахівців.

В наш час було перекладено чимало віршів з даною тематикою, але не всі переклади змогли в повній мірі передати той сенс, що втілив в ієрогліфах китайський митець. Вважається, що ця проблема існує через незнання та нерозуміння перекладачем з некитайської культури буддійських канонів та символів. Досліджувати та перекладати буддійську поезію, користуючись лише загальною теорією перекладу, важко, оскільки вона є вираженням певної ідеології, представленої у поетичній формі. Іноді перекладач накладає на переклад ідеологію своєї власної культури, наприклад, коли І. Франко перекладав «Дганія-сутти», він співвідносив художню дійсність оригіналу з реальною, тобто українською, дійсністю. Франко майже у кожному вірші універсалізує текст, тобто, якщо в оригіналі стоїть «рис», то у Франка – «страви». В цьому випадку письменник у перекладі надав тексту рис української реальності. В окремих фразах для прояснення смислу першотвору було застосовано доповнення та коментар, а деякі символи та образи у віршах залишилися неперекладеними, тому що виконують амбівалентну функцію.

Об'єктом дослідження є буддійські символи у китайських поетичних творах.

Предмет дослідження: особливості перекладу буддійських символів у китайських поетичних творах.

Мета дослідження полягає в тому, щоб дослідити особливості перекладу буддійських символів у китайських поетичних творах.

Поставлена мета передбачає вирішення таких основних **завдань**:

- дослідити буддійські мотиви у китайській літературі;
- проаналізувати буддійські образи і символи в китайських поетичних творах;
- визначити особливості перекладу буддійських символів в китайській поезії.

Методи дослідження: в основу методології дослідження покладено порівняльний аналіз перекладу та контент-аналіз. У дослідженні літературних та історичних матеріалів використані загальнонаукові принципи пізнання, системності, структурності й цілісності.

Теоретичною базою дослідження є фундаментальні літературознавчі та джерелознавчі праці, присвячені історії китайської поезії і питанню впливу релігії, буддизму та індійської літератури на генезу китайської літератури в цілому та поезії зокрема: В. М. Алексєєва, Бі Юе, Ван Веньцяня, Ван Хунмея, Ван Яо, В. П. Васильєва, К. І. Голигіна, Ван Говея, В. Ф. Сорокіна, М. Є. Кравцової, Гу Юя, Г. Б. Дагданова, Л. З. Ейдліна, Чень Шуї, Ма Юежання, К. Г. Мурашевич, В. Т. Сухорукова, С. А. Торопцева, Є. А. Торчінова, Р. Т. Тершовчина, В. Б. Урсова, Хай Цзі, Н. Т. Федоренка, Цай Лін'янь, Я. В. Шекери, Ши Хана, Я. І. Щербакова.

Наукова новизна дослідження полягає в поглибленні аналізу китайської поезії в контексті буддійського вчення та буддійської символіки і моралі.

Теоретичне значення роботи полягає в поглибленні аналізу впливу буддійського вчення на символіку та сюжети китайської поезії. Дослідження

дає змогу поглибити знання про буддійський вплив на китайську літературу, зокрема на генезис, структуру та сюжети китайської поезії доби Тан та сучасної поезії.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при подальшому вивченні китайської літератури та культури, в лекційних курсах з історії китайської літератури, для підготовки спецкурсів і спецсемініарів.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, розкрито її актуальність, визначено мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження, розкрито наукову новизну дослідження, теоретичне та практичне значення роботи.

Перший розділ присвячений аналізу теоретичних засад дослідження буддійських мотивів у китайській літературі і впливу буддизму на китайську літературу, зокрема поезію, аналізу низки буддійських символів та образів в китайській поезії, як у класичній, так і в сучасній, розкрито особливості їх функціонування.

Другий розділ присвячений методологічним засадам дослідження образів та символів у китайській поезії, а також способів їх перекладу.

Третій розділ присвячений аналізу особливостей використання буддійських образів та символів у традиційній і сучасній китайській поезії, особливостям їх перекладу.

У **висновках** підбито підсумки проведеного дослідження та аналізу буддійських мотивів в китайській літературі, буддійських образів та символів в китайській поезії періоду династії Тан, а також особливостей використання та перекладу буддійських образів та символів в сучасній китайській поезії.

Список використаних джерел складається із позицій, з них 6 – китайською мовою.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

1.1. Мотиви у китайській літературі

Особливістю цієї релігії є здатність до пристосування та уподібнення: буддизм з часом змінювався, адаптуючись до культурного середовища, переймаючи риси національної культури країн Сходу, тому зараз існує китайський, японський, палійський буддизм. Коли буддистські монахи впроваджували нову релігію на нових землях, вони насамперед висували ті заповіді та принципи, які не суперечили моралі та законам того народу, який приймав буддизм. Коли буддизм прийшов у Китай, він суперечив конфуціанству – буддистський світогляд не відповідав нормам етики та поведінки китайців, тому потрібно було знайти прийнятний для них варіант цієї релігії. Як наслідок, процес розповсюдження буддизму в Китаї проходив дуже довго і важко.

На початку нашої ери буддизм проник у Китай, та за допомогою поколінь монахів ця релігія не тільки розповсюджувалася по всій території країни, а й з кінця VI ст. зайняла своє поважне місце в духовній культурі країни поруч із традиційними китайськими вченнями, такими як конфуціанство та даосизм. Буддизм у Китаї мусив пристосуватися до соціальної структури країни, до норм і традицій китайського суспільства – так виникло поняття 三教, тобто концепція «трьох вчень». Одночасно з приходом буддизму в Китаї з'явилися і перші переклади буддистських текстів китайською мовою, було розроблено методи і техніки перекладу. Завдяки схожості даосизму та буддизму деякі даоські терміни використовувалися при перекладі буддистських термінів: даоські поняття вживалися як еквівалент до буддистських термінів зі своїм особливим значенням, але з буддистським відтінком. В період від династії Вей (221–265 рр.) до Східної Цзинь (317–420 рр.) в Китаї було перекладено основну частину текстів буддизму та з

подальшим зростанням інтересу до цих текстів було створено різні течії та напрямки китайського буддизму, сформовано буддійські школи на території Китаю. Поширення буддизму в Китаї було тісно пов'язано з проникненням на його територію писемної творчості та становленням власної буддійської писемної традиції.

У Китаї в VI ст. на основі синтезу буддійських ідей про полегшення страждань та спасіння, про вічне блаженство у потойбічному житті та конфуціанського прагматизму виникла одна з найважливіших інтелектуальних течій світової релігійної думки – чань-буддизм, який потім прийшов в Японію під назвою дзен-буддизм. Даосизм також вплинув на ідеї чань-буддизму: так, чань-буддисти, як і даоси, вважають, що істинний світ – це Небуття, Велика Порожнеча. Як і в даосизмі, головною ідеєю чань-буддизму є самовдосконалення та самоспоглядання, тобто, за цим вченням, людина має побачити цей світ, саму реальність в її істинному образі та побачити Будду в усьому – в природі, в камені, в струмку, та найголовніше – в самому собі. Ідея «порожнеча просвітленого серця» також належить як буддизму, так і даосизму. Загалом, вчення школи чань – це тренування фізичного та духовного світу людини задля досягнення вищої істини [Сердюкова, 2015, с. 8].

Наявність у китайській культурі текстів релігії буддизму має велике значення не тільки для самої китайської культури, але й для всього світу. Досить сказати, що санскритські тексти буддизму збереглися лише в перекладах китайською мовою, а саме формування буддійської писемної традиції зробило величезний вплив на розвиток культури, в тому числі і письмової, збагативши словниковий, фонетичний і граматичний склад китайської мови. Багато буддійських текстів збереглися до наших часів лише завдяки величезній та кропіткій праці перекладачів та переписників. Саме перекладацька діяльність зіграла велику роль не тільки в поширенні буддизму в Китаї, а й у збереженні важливих текстів китайського буддизму в перекладі з санскриту, що в свою чергу має і важливу історичну цінність [Янгутов,

2012, с. 2]. Санскритські оригінали багатьох текстів втрачені, збереглися лише в китайських перекладах і слугують як джерела вивчення культурного життя стародавньої Індії.

Відтоді, як буддизм прийшов в Китай, перекладацька діяльність досягла високого рівня значимості, виникали власні школи перекладачів буддійських текстів, серед представників яких і був перший перекладач буддійських текстів китайською мовою, Ань Шигао з Парфії. Відомі й такі перекладачі, як Чжічань з Бактрії, Мен Юаньши, Чжанлянь, Гочжу та інші, що були дуже освіченими, добре володіли мовами перекладу та навіть створювали перекладацькі традиції. Так, наприклад, Ань Шигао переказував певний текст, а його китайські учні та послідовники записували за ним – так виникала рання буддійська література. Серед освіченого населення Китаю вона грала роль важливої роботи і справила значний вплив на багатьох китайців [Дагданов, 1987, с. 3]. Багато перекладачів прагнули створити більш досконалі й достовірні перекази, тому зверталися за допомогою до індійських буддистів, а ті, в свою чергу, почали прибувати до Китаю, де проповідували буддизм, будували храми та робили переклади.

Одним з відомих індійських буддистів, що прийшли на китайську землю, був Кумараджіва з царства Куча. Він добре володів санскритом і китайською мовою, а також був освіченою людиною з заможної сім'ї і мав глибокі знання буддійської філософії. Його діяльність припадає на початок IV ст., і цей період називають новим періодом в історії перекладацької діяльності. Завдяки своїм перекладам Кумараджіва здобув гучну славу і широку популярність, оскільки якість його перекладів було значно вища, ніж у його попередників. З санскритського тексту він усно перекладав китайською, з легкістю викладаючи навіть найскладніші й найзаплутаніші місця оригіналу. Кумараджіві належить переклад таких відомих сутр, як «Фахуацзін», «Цзіньганцзін», «Веймоцзін» та інші [Дагданов, 1987, с. 8].

У V ст. в Китаї починається період, який знаменується посиленням перекладацької діяльності. На той час буддизм вже значно поширився по

всьому Китаю, кількість пагод та храмів невпинно зростала, а серед самих китайців почали з'являтися перші буддійські монахи. Більшість з них, оволодівши за допомогою індійських буддистів санскритом, почали займатися перекладами самостійно. Китайські перекладачі при перекладі робили все можливе, щоб полегшити для китайських буддистів розуміння санскритських текстів, намагаючись в той же час адекватно передати ідею того чи іншого твору. Така кропітка робота, що вимагала величезного напруження, була можливою лише за підтримки влади, імператорського двору. Свідченням такої підтримки було існування в той період цілого перекладацького апарату, який багато в чому сприяв появі якісних перекладів індійських текстів, причому в найкоротший термін, в порівнянні з колишніми перекладами. Для того, щоб правильно перекладати буддійські тексти, китайські монахи навчалися у індійських вчителів, подорожували до Індії для того, щоб досконало розуміти індійський текст, індійську культуру, індійську міфологію і філософію. Паломництво до Індії почалося тоді, коли сформувався вже власне монастирський китайський буддизм і йшов процес освоєння текстової традиції індійського буддизму. Паломники пересувалися від монастиря до монастиря тими же шляхами, якими буддизм прийшов колись до Китаю. Серед них був китайський монах Фасянь, який залишив після себе відому працю «Записки про буддійські держави».

У 645 році н.е. з'являється одна з найважливіших буддійських літератур, а саме «Подорож в Західний край за часів Великої Тан», автор якої, Сюаньцзан за життя був китайським монахом, здійснив паломництво в Індію. Незважаючи на відсутність дозволу від імператора, він відправився у подорож і побував у багатьох містах на території сучасних Сіньцзяну, Узбекистану, Таджикистану, Афганістану, Пакистану, Індії та Шрі-Ланки. Його метою було знайти оригінали буддійських сутр та Закон Будди, і коли він повернувся до Китаю, він приніс з собою 657 творів буддійського канону, а також всілякі предмети буддійського культу. Праця Сюаньцзана є одним з найважливіших документів з історії Центральної Азії та Індії, в якому автор

дає відомості про 128 держав і володінь, що, у свою чергу, лягли в основу створення знаменитого китайського роману «Подорож на Захід». Сюаньцзан, окрім створення своєї фундаментальної праці, значення якого важко переоцінити, також переклав китайською мовою 1330 творів. Найбільший інтерес для нього представляла школа Йогачара (кит. 瑜伽行派), або Чіттаматра (кит. 唯識). Сюаньцзан був відомий своєю працездатністю, адже після повернення додому відмовився від світської посади та пішов у монастир, де мав намір зайнятися перекладами привезених буддійських текстів [Дагданов, 1987, с. 10]. Велика кількість його перекладів – це переклади найважчих для розуміння, глибоко філософських текстів.

Пізніше буддійський монах І Цзін між 679–695 рр. вирушив до Індії, також відвідав Непал, де побував на батьківщині Будди і тим же шляхом повернувся в Китай. Свою подорож І Цзін описав у праці «Оповідання про плавання південними морями і внутрішній закон», куди увійшов і його головний переклад про внутрішній лад буддійської громади. У китайській буддійській літературі згадується 46 різних каталогів, що вказують на величезну кількість перекладів буддійських текстів з санскриту на китайську мову. До наших днів з цих каталогів дійшли ті, які й дають нам уявлення про зібрання буддійської літератури Китаю.

Рання китайська буддійська література зазвичай підрозділяється на два типи: історико-біографічна і схоластична, що проповідує буддійські догми. До танського періоду в Китаї вже склалася власне буддійська література, яка не могла не вплинути на творчість поетів, багато з яких різною мірою і в різний час потрапили під вплив буддійських ідей, що не могло не знайти відображення в їхніх творах.

Роль буддизму чітко простежується в духовній культурі Китаю. Буддизм, а особливо чань-буддизм, зіграв велику роль у розквіті літератури, поезії, образотворчому мистецтві та архітектурі. Першу згадку про буддизм у художній літературі можна зустріти у творі «Ода західній столиці», автором якого є Чжан Хен (78-130). Поет вживає специфічний буддійський термін

«шамень», кальку з санскриту, яка перекладається як «монах». Отже, вже через три десятиліття після проникнення буддизму в Китай, вчення Будди знаходить своє відображення в літературному житті країни. Під впливом чань-буддизму також виник окремий напрямок в китайському мистецтві каліграфії. Художники-каліграфи зображували той чи інший предмет таким способом, що зовні твір виглядав як ієрогліф, написаний скорописом, але насправді за цим ієрогліфом зображено якийсь об'єкт за допомогою декількох спонтанних штрихів.

1.2.Образи і символи в китайській поезії

Одночасно з буддизмом у Китаї з'явився новий невідомий жанр – художня проза. Величезний вплив буддизму відчуває на собі і китайська поезія, яка почала швидко розквітати саме у період династії Тан (618-907 рр.). Саме період династії Тан, період найвищого розвитку чань-буддизму, прийнято називати «золотим віком» китайської поезії. Одночасно з цим поезію вводять як новий предмет до екзаменаційних іспитів до чиновницького сану, тобто, щоб бути ближче до імператорського двору, потрібно не тільки добре знати конфуціанські канони, а й добре володіти поетичною майстерністю. В цей період займались поезією всі – монахи, чиновники, купці – і, як наслідок, з'явилась велика кількість дуже талановитих поетів [Шекера, 2013, с. 3]. Так, наприклад, у «Повному збірнику танських творів» налічується 48 тисяч віршів 2200 поетів. Більша частина поетів були чань-буддистами, тобто вони були під впливом буддійських ідей, а деякі поети і зовсім відмовлялись від повсякденного життя, йшли в монастирі, де вели самотній аскетичний образ життя. Внаслідок цього, поезія епохи має своєрідний характер, несе в собі вчення чань та переживання всіх подій, які припали на час династії Тан. Чань-буддизм запевняв, що Будда існує у всьому навколишньому світові. Вся чаньська поезія намагається передати почуття і свідомість поглибленого буття, іншими словами «пробудження». Поети періоду династії Тан були

також початківцями в тому, що вони намагались полегшити мову вірша, зробити його зрозумілим для більшості людей.

Аналізувати процес народження образного мислення у древніх китайців можна завдяки їх міфопоетичним уявленням. Предметно-чуттєве начало відіграє визначальну роль у творенні літературно-художнього образу. Дослідження найдавніших уявлень та світоглядних концепцій, а також деяких філософських категорій показує, що світобачення, до якого входить ідея 道, світотворча енергія 气, принцип 阴阳 тощо мали великий вплив на літературу загалом й на поезію зокрема. Музичність і оригінальна інтонація поезії – це безумовне втілення дуальності світобудови, як писав поет Шень Юе наприкінці VI ст. Специфічність образів та символів у китайській поезії полягає у єднанні в них мікро- і макрокосму, тобто внутрішнього буття людини і буття Всесвіту, тому часто увесь вірш сприймається як єдина цілісна метафора. Яскравий приклад – вірш танського поета Бо Цзюйї «大林寺桃花» («Персики храму Далінь») у перекладі Я. Шекери [Шекера, 2007, с. 158]:

人间四月芳菲尽，山寺桃花始盛开。长恨春归无觅处，不知转入此中来。

У квітні на світі багацько квіток – ну й пахтять! У храмі гірським щойно персики стали вквітчатись. Як жаль, що весна повертає туди, де її не знайдеш; Сюди чи прилине вона? Нам не знати, не знати...

У світогляді й віршотворенні давніх китайців образи та символи відігравали важливу роль. Використання у поезії слів та зворотів у їх переносному значенні називається металогією. Металогія підпорядковує вірш фантазії людини, розширює розуміння змісту твору, дає волю уяві. Символ та алегорія займають чільне місце в групі металогічних образів. Символ – це такий багатозначний образ, який поєднує в собі предметне зображення, глибинний сенс, що вказує на ідею, предмет, явище, тощо і сенс, який не входить у зображуване [Шекера, 2013, с. 23]. Звідси можна зробити висновок, що символи використовуються у китайській поезії для того, щоб завдяки їм

реальність сприймалася через тонкі натяки та напівтони, що надає поезії присмаку умовності. У китайській поезії не використовують алегорію, щоб вказати на іншу реальність. Речі та явища не вказують на дещо інше, вони лише стоять поруч, і самі по собі є ідеями, метафорами і символами.

У творчості Ван Вея, Лі Бо, Бо Цзюйї, Ду Фу та інших поетів «золотої доби» простежується багато буддійських символів. З появою буддизму з'явилися нові символи, які широко використовувалися в китайській поезії. Специфіка буддійського віровчення зумовила появу образів та символів як результату синтезу цієї релігії з китайським світоглядом. Буддійські ідеї істотно вплинули на використання, функціонування та формування низки образів та символів. Як наслідок, твори, що містять звичайні природні образи, мають відтінок ідей релігійного характеру з чань-буддизму. Більшість образів та символів такої поезії були взяті з індійського буддизму, серед них найбільш поширені: 蟬 *цикада* – через омонімію у слові з'явилась асоціація з чань і вона стало символом сансари, нескінченного кола перетворень, що зумовлене способом життя цієї комахи; 无生 *небуття* – «порожнеча», що міститься поза присутністю чи відсутністю певної речі, сама не будучи сущим, тобто нірвана як заперечення народження і смерті; інколи цим образом позначали буддійський закон; 空, або 空虛 *порожнеча* – символ відреченості від світу; 空居 *порожнє житло* – місце, де серце та помисли людей порожні, вільні від мирської суєти; 莲 *лотос* – символ необмежених можливостей очищення від навколишнього бруду; 云外空 *захмарна порожнеча* – захмарна мла, глибина небес як символ вищого буття; 晴空 *ясна порожнеча* – алегоричне позначення просвітленої свідомості [Шекера, 2013, с. 20].

Паралельно з розвитком культури Китаю відбувається неперервний процес перетворення багатьох образів та символів внаслідок соціальних, державних, культурних та інших змін, що частково або кардинально змінюють життя народу. Поява конфуціанства, прихід буддизму, рух 4-го травня, вплив західної культури – це приклади основних причин змін і

трансформацій сенсу та бачення тих чи інших образів в особі поетів, літераторів та інших митців. Так, дика гуска – символ звістки або листа – з появою чань-буддизму набуває значення людського прагнення вирватися з повсякденної суєти; білі хмари – образ блудного сина – почали сприймати як символ безкінечного плину буття; друг в уявленні давніх буддійських мудреців – той, кого знаєш як самого себе.

Китайські поети пишуть вірші в часі «тут і тепер», в якому живуть. Про що б не писав поет, в його контексті буде простежуватись ідея плинності часу, як, наприклад, писав Сюй Чжімо у вірші «Випадково». Головна ідея вірша – в коханні, але тут також згадується і Демон часу. В традиційній китайській поезії для вираження ідеї невблаганної плинності часу використовують такі образи, як вода, що тече, потік річки та опалі квіти, тобто образно вода, як і час, постійно «витікає» [Шекера, 2005, с. 141].

Образи та символи природи є найвживанішими в китайській поезії, а їх символічність дуже різноманітна, наприклад, образи багатьох видів птахів також несуть в собі різноманітні семантичні значення, так, зокрема, чайка символізує вічного блукальця. Як приклад розглянемо вірш Ду Фу «旅夜书怀» («Подорожуючи, вночі описую почуття...»):

细草微风岸，危檣独夜舟。星垂平野阔，月涌大江流。名岂文章著，官应老病休。飘飘何所似，天地一沙鸥。

Подорожуючи, вночі описую почуття У човні з високою щоглою

Тихо вночі пливу я.

Глядячи трави побережні. Легкий проноситься вітер. Світ заливаючи саявом.

Місяць глядить торжествуючи, Сюди від застави Юйминь.

Повітря прозоре і світле.

Коли б література

Мені допомогла хоч трохи:

Звільнила від служби – Вічної за хлібом гонитви. Нині ж моє становище Схоже своєю тривогою

З чайкою, що метушиться Між землею і небом.

(Переклад із російської мови В. Паращич)

Серед інших образів птахів зустрічаються також: дикий гусак, що символізує звістку чи послання, білий лебідь – чистоту й тендітність, орел, який загалом виражає незалежність й могутність, зокрема у знаменитому вірші Ду Фу «Малюючи орла». Тао Юаньмін був першим поетом, хто використав образ птахів, що повертаються [Шекера, 2005, с. 1]. У своїх віршах він описував своє повернення додому, а самотній птах символізував поета, який наразі самотній, один зі своїми думками серед чужих людей, в іншій країні. Але в танській поезії образи птахів починають нести набагато менше сенсу, ніж у поезії до цього періоду. Тут вони зустрічаються рідше і загалом їх зображають як просте додавання до пейзажу, задля того, щоб підсилити емоційну забарвленість твору.

Символи сонця та місяця дуже поширені не тільки в стародавній поезії, а й в сучасній. Сонце символізує вічний рух, що іноді в поетичному творі має зв'язок з місячним образом, який є дуже популярним в китайській ліриці. Цей образ тісно пов'язаний з жіночим началом, а також символізує сум, самотність та сні. Це дуже добре видно в пісні «Сходить місяць» (月出):

月出皎兮，佼人僚兮。舒窈窕兮，劳心悄兮。

Ой сходить місяць, яскраво світить. Ой там красуня, дівчина гарна.

Іде велично, ступає чинно,

А серце тужить, печаль глибока!

(переклад Я. В. Шекери)

У вірші простежується зв'язок між місяцем, красунею та печаллю ліричного героя, зв'язок, зумовлений давніми космогонічними уявленнями китайців про місяць. У цьому вірші головною темою є спогади про кохану жінку серед місячної ночі, що з'являється в багатьох творах в танський період. Образ сонця в поезії доби Тан асоціюється як джерело надії відносно до образу імператора, що символізує його владу. Сонце ж на протизагуг місяцеві поєднують з чоловічим началом, що виражає активність. Ці образи

вирізняються тим, що вони можуть описувати та виражати багато ідей, які виникають із конкретно-чуттєвих реалій: від таких почуттів, як радість, сум, надія, горе і до образу друга (що більше зустрічається в творчості Лі Бо), чи як об'єкт поклоніння, що іноді позначає владу імператора, його образ, а також ставлення до народу.

Висновки до розділу 1

1. Наявність в китайській культурі текстів релігії буддизму має велике значення для китайської культури. Досить сказати, що санскритські тексти буддизму зуміли зберегтися лише в перекладах на китайську мову, а саме формування буддійської писемної традиції зробила величезний вплив на розвиток культури, в тому числі і письмової, збагативши словниковий, фонетичний і граматичний склад китайської мови. Багато з буддійських текстів збереглися до наших часів лише через величезну та кропітливую працю перекладачів та переписців. Відтоді як буддизм прийшов в Китай, перекладацька діяльність досягла високої значимості. Одним з перших перекладачів був Ань Шигао з Парфії. Навіть створювалися власні школи перекладачів буддійських текстів, серед представників яких і був перший перекладач буддійських текстів на китайську мову.

У Китаї на основі буддійських ідей про полегшення страждань та спасіння, про вічне блаженство у потойбічному житті з конфуціанським прагматизмом виникла одна з найважливіших інтелектуальних течій світової релігійної думки – чань-буддизм. Ця школа ввібрала в себе багато напрямків буддизму в Китаї. Даосизм також дещо вплинув на ідеї чань-буддизму. Так, чань-буддисти як і даоси вважають що істинний світ – Небуття, Велика Порожнеча. Головною ідеєю є самовдосконалення та самоспоглядання. Тобто, людина має побачити досягнути Просвітлення та побачити Будду у всьому – в природі, в камні, в струмку, та саме головне – в собі самому. Також ідея «порожнеча просвітленого серця» належить як буддизму, так і даосизму.

Саме по собі вчення чань – це тренування фізичного та духовного особистого світу задля досягнення вищої істини.

В чанській поезії більше приділялась увага філософії життя та пошуку істини, ніж самим буддійським канонам. Більшість поетів описували свій шлях в пошуку істини, самовдосконалення та самопізнання за допомогою медитації. Тема природи, храму та самої релігії дуже характерні для чанської поезії. Так, ідея про те, що Будда всюди, а головне – в природі, зумовила багатьох шукати істину, просвітління або вдихнення серед природи.

Розквіт китайської поезії, в тому числі і чань-поезії, припадає на часи династії Тан. Танська лірика зумовлена нерозривною єдністю митця і природного оточення, а також традиційністю образних асоціацій. Серед найвідоміших поетів «золотої доби» були Ван Вен, Мен Хаожань, Ду Фу, Лі Бо та інші. Їхня творчість наразі є важливою спадщиною для китайської культури, що й досі має вплив та надихає сучасних поетів.

РОЗДІЛ II. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ТА СИМВОЛІВ У КИТАЙСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ

2.1.Методи дослідження образів та символів в китайській поезії

Для компетентного та адекватного дослідження особливостей перекладу образів та символів в китайській поезії, ми використали такі методи:

1. *Порівняльний аналіз перекладу* є методом дослідження в лінгвістиці перекладу. В даній роботі ми за допомогою цього методу проаналізували китайську поезію мовою перекладу – українською із оригіналом. За допомогою цього методу ми розкрили всі аспекти внутрішнього механізму перекладу. При цьому виявили еквівалентні одиниці і виявили зміни форми і змісту, що відбуваються при заміні одиниці оригіналу еквівалентної або описової їй одиницею тексту перекладу. За допомогою порівняльного аналізу перекладів ми проаналізували, в чому полягають типові труднощі перекладу китайської поезії на українську мову, які звичайно мають зв'язок зі специфікою обох мов, а також які елементи оригіналу залишаються не передані в перекладі. Кожен переклад є суб'єктивним, так як у будь-якого перекладача є свій погляд на зміст та контент будь-якого тексту на мові з якої перекладається. Так, наприклад при перекладі китайської поезії на українську, перекладач може використовувати ті слова, що дещо прирівнюють реалії китайського тексту до українського. Натомість, образи та символи, а також деякі слова та словосполучення в перекладі набувають деякого сенсу, що належить до української образної системи.

Вибір варіанту та методів перекладу загалом залежить від кваліфікації та індивідуальних здібностей перекладача. Та, натомість, суб'єктивність перекладу не перешкоджає об'єктивному науковому аналізу, так само як і суб'єктивність окремих частин мовлення не перешкоджає виявленню з них об'єктивних фактів щодо системи і функціонуванню будь-якої мови. Також необхідність в повній мірі передати сенс тексту оригіналу, що повністю залежить від об'єктивних відносин та особливостей функціонування між мовою перекладу та мовою оригіналу, повністю обмежує суб'єктивність перекладача. Отже, переклад є результатом суб'єктивного бачення перекладача

та об'єктивних методів перекладу.

За допомогою цього методу ми визначили те як в перекладі виражаються та функціонують образи та символи в китайській поезії. А також було детально проаналізовано їх художнє функціонування на мові оригіналу та мові перекладу. Було визначено наскільки той чи інший символ втрачає двозначність та прихований сенс. Також проаналізовано складність повної передачі смислового навантаження.

Порівняльний аналіз перекладу показав, що семантика символів та образів в китайській поезії поступово змінюється, або ж той самий символ або образ отримує додаткове смислове значення, роблячи його двозначним або багатозначним. Багатозначність дещо ускладнює переклад. При наявності багатозначності, поет може загалом використовувати такий образ чи символ, тільки з конкретною семантикою, на що можуть вказувати контент та ідея вірша.

2. *Контент-аналіз* є специфічною технікою дослідження, що спрямована на об'єктивне, систематичне та кількісне описання змісту повідомлення. Через контент-аналіз ми дослідили особливості функціонування художніх символів та образів.

Сутність контент-аналізу полягає в тому, щоб за зовнішніми характеристикам тексту на рівні слів і словосполучень зробити правдоподібні припущення про його зміст і, як наслідок, зробити висновки про особливості мислення і свідомості автора тексту, тобто його наміри, бажання, ціннісних орієнтаціях і т. д. Для літературного тексту може бути поставлена задача вивчення особливостей зображення представлених в ньому персонажів.

Виділяється також змістовний і структурний контент-аналіз. Контент-аналіз, заснований на виділенні концептуальної змінної і дослідженні її значень в тексті, називається змістовним. Можливий і інший варіант контент-аналізу, при якому також передбачається виділення концептуальної змінної, проте її речники вивчаються з точки зору форми. Такий контент-аналіз отримав назву структурного.

Розділяють декілька типів контент-аналізу. Ми застосували третій тип контент-аналізу, який називають прямим та побічним аналізом тексту. Загалом порівняння застосовують у прямій формі. Наприклад, в нашому випадку ми дослідили китайську поезію різних періодів, та розглянули окремі теми, ідеї, слова та символи. Побічний же аналіз має справу з підтекстом, який також підлягає кількісній оцінці, як наприклад паузи, ритм мовлення та вибір слів.

Також у дослідженні літературних та історичних матеріалів використані загальнонаукові принципи пізнання, системності, структурності і цілісності.

3. *Методи теоретичного дослідження* були використанні для дослідження історичних та загальних відомостей: метод абстрагування, що являє собою уявне відволікання від неіснуючих властивостей тих елементів, які досліджуються, в даному випадку буддійські символи, та виділення в них ті особливості, які цікавлять дослідника; узагальнення, за допомогою якого шляхом виявлення спільних ознак ми узагальнили найбільш вживані образи та символи в китайській поезії.

4. *Семантичний метод дослідження* допоміг нам виявити адекватність вираження в любых формах різних смислових відтінків. За допомогою цього методу, ми проаналізували змістовосмислове значення буддійських образів та символів в китайській поезії.

2.2.Інтерпретація і переклад буддійської символіки у творах сучасної китайської поезії

Використання символів та образність китайської поезії важка для сприйняття та важкозрозуміла для українського читача. Перекладач покликаний передати незрозумілу образність оригіналу за допомогою простіших і сприйнятних віршових реалій, щоб створити в уяві читача ту цілісну образну картину, яку намагається передати автор оригіналу, і при цьому б зберігши національний колорит народу, вірш якого перекладається.

При перекладі будь-якої національної поезії постає важливе питання щодо можливого пояснення буддійських, а також традиційних та індивідуальних художніх образів та символів із метою кращого донесення до іноземного читача національного колориту поезії, яку перекладають. У більшості випадків кращим варіантом є використання великої кількості приміток після вірша, що інтерпретують наявні у ньому образи та символи. Проте автори «Книги о Великой Белизне» вважають, що нагромадження великої кількості приміток та пояснень зайве і переобтяжує вірш, лишаючи його ліричності та естетичності. Таку думку і притримуються російські синологи: «багатий і скрупульозний науковий коментар до вірша – знак художнього безсилля перекладача». Однак, при будь-якому перекладі іноземні читачі часто інтерпретують весь вірш, включаючи контекст, образи та символи відповідно до традиційної образності та символічності власного народу, а не оригінальної культури. Щоб краще відтворити картини з національним колоритом та правильно передати сенсові навантаження образів та символів, найприйнятнішим, також використовуючи і відповідний художній переклад, вважаємо розширену і глибоку передмову до вірша, у нашому випадку, нової поезії, що була створена після «Культурної революції», в якій має бути вказане смислове навантаження основних образів та символів китайської поезії, а також загальні принципи інтерпретації та розуміння віршів.

З появою нової поезії змінились правила написання, мова та мотиви. В ХХ ст. поезія наділена абсолютним ступенем реальності, буддійський підхід до неї проявляється в тому, що вірш розглядається тут як засіб побудувати свій особистий Всесвіт, що підпорядковується лише волі його творця. У поета своє бачення світу, він поринає у краси не тільки природи, а й Всесвіту вцілому. В його очах природа прекрасна, а поєднавшись з нею можна досягти гармонії. Більшість поетів на той час переїхали з маленької місцевості та проживали у місті, але все життя вони бажали втекти від людей до гір, до великої ріки та зелених дерев споглядати осяяння місяця та відчувати гармонію в собі.

Більшість образів та символів використовують для відображення внутрішнього стану людини та природи. В реальному світі для митця немає нічого, окрім як насолоджуватися самотністю та відлюдництвом, зосередженістю на навколишньому світі, милуванню природою та написанню естетичних віршів зі свого світу.

Тож в сучасній поезії оспівування усамітнення подалі від мирських турбот, пошук свого щастя та гармонії, а також відчуття самотності. В віршах поет є надлюдиною, він охоплює весь світ: потік води, весна, птахи, вітер і сонце, місяць. Якщо уважно розгледіти всі образи та символи, а також відчутти, то можна зрозуміти сенс буття та істини. Коли поет пізнає сенс, то всі красоти природи в його сприйнятті є нічим іншим як те, що спочатку було незрозумілим, а потім перестало віддалятися від нього. Однак все це можливо тільки тоді, коли є правильний шлях, інакше досягнути цієї мудрості не можна.

Інтерпретація та переклад образів та символів китайської поезії часто залежить від особливостей трактування перекладачем окремих слів та словосполучень, повнозначних лексем, які зовсім не є самостійними художніми образами, проте в повній мірі впливають на формування та функціонування останніх.

Варіативність трактування окремих образів та символів докорінно впливає на переклад поезії. Тому одним із важливих перекладацьких прийомів є перефразування образних порівнянь в оригіналі, які являються зовсім не зрозумілими українському читачеві. Проте, незважаючи на наявність будь-якого тлумачення, переклад поезії та і літератури в цілому усе ж залишається глибоко суб'єктивним явищем, і у нинішніх перекладачів залишається мало шансів відгадати істинний задум поета.

Висновки до розділу 2

Отже, в даній роботі ми використали такі методи як порівняльний

аналіз перекладу, контент-аналіз, абстрагування, узагальнення та семантичний метод дослідження. За допомогою *порівняльного аналізу перекладу* ми проаналізували китайську поезію мовою перекладу – українською із оригіналом, розкрили всі аспекти внутрішнього механізму перекладу, виявили еквівалентні одиниці і виявили зміни форми і змісту, що відбуваються при заміні одиниці оригіналу еквівалентної або описової їй одиницею тексту перекладу. А також проаналізували, в чому полягають типові труднощі перекладу китайської поезії на українську мову, які звичайно мають зв'язок зі специфікою обох мов, а також які елементи оригіналу залишаються не передані в перекладі.

За допомогою *контент-аналізу* ми дослідили особливості функціонування художніх символів та образів.

Методи теоретичного дослідження були використанні для дослідження історичних та загальних відомостей, а саме метод абстрагування та метод узагальнення.

Семантичний метод дослідження допоміг нам виявити адекватність вираження в любых формах різних смислових відтінків. За допомогою цього методу, ми проаналізували змістовосмислове значення буддійських образів та символів в китайській поезії.

РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

3.1. Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Чень Менцзя і Цзун Байхуа

Більшість образів та символів китайської поезії взяті з танської пейзажної лірики (вірші «гір і вод» – 山水诗). Природні об'єкти та явища або ж образи та символи виникли на їх основі. Так, традиційність образних асоціацій танської лірики зумовлена, пов'язаних з нерозривною єдністю митця і природного оточення збереглася до сьогоднішніх днів [Шекера, 2007, с. 1]. Образна система, формування якої відбувалось поступово, в сучасній китайській поезії продовжує традицію попередників. Однак, з часом традиційні образи китайської культури дещо змінились. Так, за всю історію китайської поезії поети розвивали наявні в літературі образи та символи, часто додаючи щось своє, наприклад, додаючи нові смислові навантаження до усталених образів та символів, або ж вводили цілком власні образи. Частіше відбувається так, що поет зрозповідає істину завуальовано, окремими натяками, а символи та образи, а також логіко-граматичні зв'язки між складовими поетової думки перекладач знаходить і відтворює у перекладі сам.

Як наприклад поет часів «Культурної революції» Чень Менцзя в своїх віршах використовував образи природи, при цьому додаючи деяким образам новий сенс, забарвлення. Так, в вірші «Польова квітка» (一朵野花) автор розповідає скоротечну історію людини персоніфікуючи її в образ квітки.

一朵野花在荒原里开了又落了，不想到这小生命，向着太阳发笑，上帝给他的聪明他自己知道，他的欢喜，他的诗，在风前轻摇。一朵野花在荒原里开了又落了，他看见青天，看不见自己的藐小，听惯风的温柔，听惯风的怒号，就连他自己的梦也容易忘掉。*Польова квітка в пустелі розкрилась та знову зів'яла, Не думає про коротке життя, до сонця посміхається, Небесний Володар дав свій розум, свої знання,*

Своє кохання, свою поезію, спереду вітру коливається. Польова квітка в пустелі розкрилась та знову зів'яла, Бачить чисте небо та не бачить свою незначимість, Слухає ніжність вітру, слухає грубість вітру,

Навіть свій сон легко забуває.

Автор описує глибокі життєві переживання і при цьому щиро вихваляє життя. Польова квітка самотньо в тихій пустелі то розкривається, то в'яне – опис циклічного життя. Хоча життя індивіда «польової квітки» коротке, та «він» не горює, а *«до сонця посміхається»*. «Він» чітко розуміє, що знаходиться на одному з етапів безчисленних життів циклічності вічного життя. А сонце також знаходиться в циклічності життя – то встає, то сідає? І мабуть тому «польова квітка» посміхається до сонця, все розуміючи. «Він» вдячний Небесному Володарю за надані йому знання про таємницю вічного життя. Далі ми бачимо, що постає тема – як маленьке життя зливається з вічністю. Ця «польова квітка» все своє маленьке палке життя повністю зосередило на безкрайньому та неосяжному чистому небі. «Він» не приділяє увагу мізерному життю індивіда, а має весь світ вічного сенсу. «Він» забув про своє реальне існування, тому *«Слухає ніжність вітру, слухає грубість вітру»*, тобто до поганих та добрих умов життя позбувся простих життєвих почуттів. Звикнувши вільно відноситись до умов існування, його думки лише про бажання ідеального доповнення вічного життя. Отже, в сучасній літературі тема природи все ще є актуальною, а її образи пов'язані з безсмертям, оновленням таплинністю часу. Природа, згідно давніх вірувань, в тому числі і буддизму, постійно себе оновлює, на зміну однієї пори року приходить інша.

Це пейзажна лірика, в якій ми можемо бачити ідеї безкінечності буття. Частовикористовуваний образ вітру символізує тут циклічність життя – воно буває як ніжним, так і грубим. Вірш «Польова квітка» написаний дуже спокійно, виражаючи всю просту сутність природи, адже в природі панує гармонія та відродження.

Образ «квітки» вибран для персоніфікації не просто так. Цей образ відносить нас до творчості Ван Вея, а саме його вірша «辛夷坞» («Магнолії в долині»). Рядок 涧户寂无人, 纷纷开且落 *В тихій гірській місцевості більше немає людей, квіти безперервно після розквіту знову опадають* наче відкриває сприйняття істини, виражаючи ідею плинності людського життя, та позбавлення від гонінням за безсмерним життям.

Чень Менцзя не тільки зберіг тематику чань-поезії, ідеї істинни, вічного життя та гармонії природи, а й використовуючи ті самі образи природи, додаючи до них відсилання до творчості «Будди поезії».

Як і поети епохи Тан Чень Менцзя також є прихильником буддизму та зображує в своїй творчості буддійський храм. «鸡鸣寺的野路» («Пустельна дорога в храм Дзимін») є ще одним віршом поета нового покоління, в якому він описує шлях до буддійського храму, що знаходиться в Нанкіні – рідне місто поета.

鸡鸣寺的野路

这是座往天上的路

夹着两行撑天的古树； 烟样的乌鸦在高天飞，钟声幽幽向着北风追；我要去，到那白云层里，那儿是苍空，不是平地。大海，我望见你的边岸，山，我登在你峰头呼喊劫风吹没千载的城廓，何处再有凤毛与麟角？我要去，到那白云层里，那儿是苍空，不是平地。 **Це дорога до неба**

Багатівічне дерево підтримує небосхил; Ворона наче дим літає високо в небі,

Дзвін віддалено прямує на північ; Я хочу йти, до білих рядів хмар, Тут блакитна безодня, не рівнина. Море, я бачу твій берег,

Гора, я піднімаюсь на твою вершину, щоб крикнути...

Лиха, заподіяні ураганними вітрами зруйнують багатівікові стіни, Чи є ж перо фенікса та ріг ціліня?

Я хочу йти, до білих рядів хмар, Тут блакитна безодня, не рівнина.

В цьому вірші автор ні в якому разі не взяв за ідею опису подорожі до одного з головних пам'яток міста, а хотів лише виразити під час цієї

подорожі до храму всі почуття, що накопичилися за довгий період. Тобто позбавитись від неспокійного тлінного існування, і знайти спокій. Під час подорожі він описує природний пейзаж навколо себе. Сам храм Дзимін знаходиться на горі, тому ця «пустельна дорога» наче знизу йде вверх, і таке відчуття наче шлях пролягає до неба.

Храм Дзимін є буддійським храмом, місце в якому послідовники буддизму та молоді люди досконало розвивають свій моральний характер і моральну цілісність. В храмі духовенство проживає людське море сансари, не борються з зовнішнім світом, а очищають розум, зберігають думки чистими, стримують порочні бажання. Так як поет відчуває, що дорога до храму це дорога до неба, то він відчував, що дорога наче *«багатовічне дерево, що підтримує небосхил»*, а такі образи як *«ворона наче дим літає високо в небі»* та *«дзвін віддалено прямує на північ»* змушує читача спрямовувати свій погляд на небо. Автор надіється, що люди, які також йдучи по цій же дорозі мають змогу відірватись від *«рівнини»*, та досягнути *«білих хмар»*.

«Море», берег якого ледь видно та *«гора»*, на яку ніколи не можна піднятися являються уявою поета. Вони символізують все суще в цьому світі. Реальність та історія змусили поета загубити надію, і тільки затишне місце, цей храм, наче рай, може слугувати притулком для людей.

В «Пустельній дорозі в храм Дзимін» автор висвітлює ідею загубленої надії та небуття. Сам вірш структурований дуже майстерно, а саме головне почуття виражається в рядках: *«Я хочу йти, до білих рядів хмар, Тут блакитна безодня, не рівнина.»* Отже, образність поезії криється не лише в окремих символах, а й у загальній побудові вірша, його структурі і способі розгортання сюжету. Автор використовує два паралельні явища – *«блакитна безодня»* і *«рівнина»*. Гармонійно вписавши їх в один віршований ритм, з цих двох паралелізмів утворилося єдине ціле.

Також тут було використано буддійський термін, а саме 劫风. До цього терміну і нашої мові немає точного еквіваленту. Воно означає руйнування (Samvarta, одна з чотирьох Калп в буддійській космогонії), тобто світова

катастрофа, яка несе кінець всьому вітові, спричинена лихами, заподіяні ураганними вітрами. З цією катастрофою пов'язані три природні елементи – вода, вітер та вогонь. Далі ми бачимо відомі символи – «*перо фенікса*» та «*ріг циліня*». Відомо, що фенікс це символ відродження, нового життя та надія. А цирін – один з міфологічних звірів Давнього Китаю. Іноді його ставлять в один ряд з чотирма благородними тваринами поряд з китайськими драконом, феніксом і черепахою. У джерелах епохи династії Пізня Хань цилінь описується як тварина, яка нагадує оленя з одним рогом, з коров'ячим хвостом і кінськими копитами, вище трьох метрів ростом. Основною ознакою цилінь є його негострий ріг, яким він не може заподіяти шкоди. Стародавні автори розглядають його як втілення морально-етичної категорії, як людинолюбство, гуманність. Китайці вірили, що поява цилінь несло з собою умиротворення і процвітання природі. Тобто цилінь це символ добрих ознак, процвітання, успіху, довголіття, прославлених нащадків. Існує безліч легенд і оповідей про цилінь, і майже всі вони вихваляють його якості, його доброту, доброзичливість і благородство. Якщо фенікс для китайців це цариця птахів, то цилінь вони називають королем серед звірів. Тобто фенікс та цилінь це однозначно добрі символи, які символізують відродження та процвітання. Автор, взявши за основу тему загублену надію та розповідаючи про храм питає «*чи є ж перо фенікса та ріг циліня?*», тобто чи залишилась ще надія, хоть щось для спасіння людства. Вся гамма почуттів та скритих сенсів, які знаходяться поза цими символами дуже важко розгледіти та зрозуміти українському читачеві. Доцільний переклад обмежує.

Як бачимо, Чень Менцзя як в першому так і в другому вірші використовує символи природи та міфічних тварин. Звичайно, перекладач буде використовувати в перекладі еквіваленти. А скритий сенс цих символів можливо розгледіти в контексті. Наприклад, в «*Польовій квітці*» вираження сутності персоніфікованого індивіда передаються тонко через образи та символи природи, і через контекст є можливість розгледіти який сенс в собі несуть образи та символи.

Дитинство Чень Менцзя пройшло в дуже релігійній атмосфері. Потім він згадував благовійну картину в буддійському храмі, в якій лунала мелодія дзвону, а його батько тримаючи його однією рукою, а іншою опираючись за перила співав гімни, при цьому наче льнучи до мрій та до високих почуттів. Ця картина залишила глибокий слід у світогляді поета та сформувало його художні характеристики. Його творчість стала його засобом в досягненні духовної гармонії, зверненням серця до загального кохання, а в самій творчості мав прагнення досягти «філософського сенсу» і безтурботної віддаленої ідеї. В цьому всьому смутно просвічується релігія «божественного світу» Будди.

3.2. Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Сюй Чжімо

Так, тема природа китайській поезії серед сучасних поетів дуже добре розвинута. Буддійські мотиви з незмінними образами та символами продовжують надихати і далі. Серед інших поетів ХХ ст., художній стиль яких був сформований релігією та прагненнями до духовної гармонії з навколишнім світом, природою, Всесвітом. Так, в новій поезії світ розширюється. Тобто, тут з'являється замість теми «поет та природа» тема «людина та Всесвіт»:

《夜》一时间

觉得我的微躯是一颗小星, 莹然万星里 随着星流。一会儿
又觉得我的心是一张明镜, 宇宙的万星 在里面灿着。 *На мить*

Відчуй мою крихітність Це маленька зірка,

*Світла та блискуча серед тисячі небесних тіл В швидкоплинній течії
зірок.*

На хвилину

Знову відчуй моє серце Воно є чистим дзеркалом,

Десять тисяч зірок Всесвіту Що сяють всередині.

Маленький вірш «Ніч» висловлює почуття поета, який зараз дивиться на зоряне небо, і використовує два образи «маленької зірки» та «дзеркала», щоб поетично показати тонкий життєвий досвід, який є позачасовим і надихаючим.

Автор порівнює себе з маленькою зіркою, яка є *«світлою та блискучою»* серед десяти тисяч зірок, випромінюючи слабе світло, і коли зірки течуть, це не лише показує смиренність і малість людей у величезному Всесвіті. Наче кожен з нас це одна крапля води в величезному океані. Також це вказує на те, що людина, маленький окремий індивід може відчуттям охопити весь безкрайній простір. І тоді коли його почуття інтегруються у величезний світ, він може бути *«莹然»* і безсмертним. Також автор порівнює себе із яскравим дзеркалом. *«Десять тисяч зірок Всесвіту»* світять у його серці, показуючи, що, хоча Всесвіт нескінченний, він може зібрати все в своїй душі. І на цю мить він – Всесвіт, і є унікальним існуванням.

Тема поєднання маленької людини та Всесвіту дуже чітко виражена в цьому вірші. Вірш використовує контрастні прийоми, щоб виразити взаємозв'язок між «Я» і «світом». Тобто «для світу» «Я» – це як крапля в морі, просте і незначне, натомість з іншої точки зору, світ у моєму серці *«Великий»*. «Я» і «Всесвіт» є єдністю протилежностей.

Також розвивається і тема кохання. Сюй Чжімо в своїй творчості в основному розвивав цю тему, ромірковуючи також про буття та намагаючись знайти істину. Проаналізуємо його відомий вірш *«偶然»* («Випадковість»):

我是天空里的一片云，偶尔投影在你的波心——你不必讶异，
更无须欢喜——

在转瞬间消灭了踪影。你我相逢在黑夜的海上，
你有你的，我有我的，方向；你记得也好，
最好你忘掉，
在这交会时互放的光亮！

Я – хмаринка на небі,

Випадково моя тінь впала на твої внутрішні хвилі; Тобі не потрібно дивуватись,

І зовсім немає необхідності радіти – В одну мить зникла тінь.

*Ми зустрілися на морі темної ночі, Ти йшла своїм шляхом, а я своїм;
Мабуть, ти добре пам'ятаєш,*

А краще ти б забула,

Сяйво світило на нас в нашу зустріч!

Так, цей вірш про двох людей, які раптово закохалися в одне одного. Однак образ цього вірша вийшов за межі самого себе. Ми можемо повністю розглядати цей вірш як пісня життя. На життєвій подорожі є стільки випадкових побачень і стільки прекрасних речей, які є лише випадковими і вони ніколи не повторюються. Не має різниці, чи то міцні родинні почуття, чи хвилюючі дружні почуття, велике материнське кохання або невинна простодушність дитячого характеру, проста посмішка або лаконічне висловлювання часто просто з'являються на мить, а потім зникають, не залишаючи і слід. Але та зникаюча краса та зникаюче кохання можуть знову повернутись. Та демон часу рано чи пізно забирає все. У таких коротких віршах Сюй Чжімо використовував таку просту художню концепцію, такий строгий формат і таку лаконічну мелодію, щоб висвітлити тьмянний і кришталевий чистий, маленький і нескінченний світ. Ми блукаємо в цьому світі, скільки зітхань життя, скільки спогадів про минуле, скільки післясмаків минулого... Але це не так плаксиво, як скарга. Ми просто блукаємо повільно і це трохи важко усвідомлювати, зрідка дивлячись вгору, на зоряне небо або темно-сині хмари, де пролітає метеор. Не втрачаючи легкості, не втрачаючи елегантності, але завжди не в змозі приховати смуток реальності, у глибині емоцій ховається натяк на втрату. Поет не дивиться на красу і життя як на необхідність, але з глибокою прихильністю, наполегливими пошуками, просто

«красою» чи іншими речами в житті, все як тіні хмар на небі та море вночі. Образ хмари, що використовує поет, показує його як людину вільну від

мирських турбот. Танські поети використовували цей символ показуючи життя відлюдника, Сюй Чжімо виразив цим символом як те плинне, те що не остається на місці, воно з'являється на мить та зникає.

3.3.Особливості перекладу буддйських символів у поетичних творах Хай Цзи

Так, з народженням нової поезії ті смислові навантаження, що несли в собі деякі символи дещо змінилися. Зміни торкнулися не тільки поетичної форми, а й поетичної мови. Народження нової поезії передувало зміни статусу поета. Тобто колишні поети вже не могли бути поетичних музами для суспільства. Та натомість на початку створення нової поезії не з'явився жоден поет, який би став божеством поезії для заміни старих поетів. Навіть засновник нової поезії Го Можо міг би відзначитися такими якостями, але його поетичний геній був надто короточасним, а людське життя – довгим. Місце нового божества поезії заняв Хай Цзи.

У новій поезії Китаю ХХ століття Хай Цзи займає особливе місце. Його часто вважають символом поезії нової китайської епохи, він поет зі світовим баченням, який зробив значний внесок у світову літературу. Його творчість не тільки вплинула на ціле покоління поетів, а й повністю змінила концепцію поезії тієї епохи, ставши важливою складовою частиною китайської поезії. Творчість Хай Цзи стала визначним явищем, що відрізнялася ліричністю і новаторством, була зрозумілою, що рідко траплялося в той час [Урусов, 2015, с. 161]. Його знаменитий вірш *«Біля моря, де весна цвіте»* є вдалим про двох закоханих.

面朝大海, 春暖花开
从明天起, 做一个幸福的人喂马, 劈柴, 周游世界
从明天起, 关心粮食和蔬菜我有一所房子,
面朝大海, 春暖花开
从明天起, 和每一个亲人通信告诉他们我的幸福

那幸福的闪电告诉我的我将告诉每一个人
 给每一条河,每一座山,取个温暖的名字陌生人,我也为你祝福
 愿你有一个灿烂前程愿你有情人终成眷属愿你在尘世获得幸福
 我只愿面朝大海 春暖花开

Біля моря, де весна цвіте

Я завтра стану таким щасливим і буду годувати коня, рубати дрова і мандрувати світом вже завтра піклуватимусь про хліб, про овочі адже у мене є будинок, біля моря, де весна цвіте всім близьким завтра я листи відправлю їм розповім про щастя мені про це щаслива блискавка казала я кожному розповідатиму про це і кожній річці і горі я підберу ім'я ласкаве вам, незнайомці, теж я бажаю щастя вам побажаю, щоб стелився шлях закоханим бажаю, нарешті, одружитись вам щастя побажаю в цьому суєтному світі а я залишусь біля моря, де весна цвіте.

(Переклад В. Б. Урусова)

У першому рядку поет описав власне «щасливе» життя словами 从明天起. «Завтра» – це слово із невизначеним значенням. «Завтра» відносно сьогодення. Кожне так зване «завтра» сьогодні – це майбутнє.

«Завтра» – це невідоме, непевне туманне.

На початку поеми поет писав: «Я завтра стану таким щасливим». Тому «щастя» «завтра» насправді є невідомим, непевним туманним, «завтрашнім» словом. Ця невизначеність «завтрашнього дня» змушує «щастя» варадатити іронічний стан.

Три рядка «і буду годувати коня, рубати дрова і мандрувати світом / вже завтра піклуватимусь про хліб, про овочі / адже у мене є будинок, біля моря, де весна цвіте» є конкретним описом цього самощастя. В них поет зіставляє три умови життя «годування коня», «рубання дров» та «подорож навколо світу». Серед них «рубання дров» та «хліб та овочі», що з'являються в третьому рядку та четвертому рядку «є будинок» показує, що поет пішов у відставку і повернувся до свого спокою. Але вираз «мандрувати світом» розбив цей спокійний стан земного раю. Здається, поет хоче повернутися до

власного щастя, але знову потрапляє у світ, «годує коня» та «мандруючи навколо світу», що відображає суєту заволодіння світом, прихованим у серці поета. Це володіння посилюється.

Рядки *«всім близьким завтра я листи відправлю/ їм розповім про щастя»* ще більше віддаляють стан щастя поета. Одночасна поява «родичів» і спілкування з ними породила дивний парадокс. Загалом кажучи, перебування з родичами – це своєрідне щастя у світі, тоді як *«я листи відправлю»* означає бути далеко від родичів, тобто між ними велика відстань. При цьому використання 通信, щоб告诉 родичам про своє «щастя» спричиняє виникнення відчуття свого роду затримки часу, і значення «щастя» стає більш неясним. Тож значить, що хоча поет хоче поширити своє щастя на своїх близьких, він не може уникнути подвійної «іронії» та подвійного парадоксу за словами «завтра» та «спілкування». Щастя неосяжне в часі, а також неосяжне у просторі.

«Щаслива блискавка» дає сильніший ефект несподіванки, який також спричинений парадоксальністю двох образів «щастя» та «блискавки».

«Блискавка» передбачає шок і страх, що суперечить «щастю». З іншого боку, «блискавка» надзвичайно недовговічна, що додає ще більше неоднозначності «щастю» понад невідомого в часі та віддаленість в просторі, тобто «блискавичну» короткість і швидкоплинність самого «щастя».

Переглядаючи всю другу частину вірша ми бачимо, що поет із піклування про своє щастя поширює його на своїх рідних: *«їм розповім про щастя»*. А потім вже передаючи його до кожної людини: *«я кожному розповідатиму про це»*. Тобто, можна сказати, що ідея цього вірша в заволодінні всім світом своїм внутрішнім щастям. Так, в кінці поет повністю володіє цим світом і надалі він *«і кожній річці і горі я підберу ім'я ласкаве»* благословляє чужинців, коханим бажає одружитись, і надалі бажає щастя всім *«в цьому суєтному світі»*. «Щастя» поета поширюється від самоті до «родичів», потім до «чужих», «гір» і «річки» і, нарешті, охоплює весь світ і завершує володіння світом.

Починаючи з самого себе, поет звертається до «родичів», а потім до «чужих». Нарешті отримане щастя все ще ніщо, невідоме і до нього неможливо доторкнутися. Поет, здається, володіє всім, але нічого не може отримати. Він мусить відійти від метушні і відступити до власного спокою. Тому поет знову пише в кінці вірша: *«А я залишусь біля моря, де весна цвіте»*.

«Біля моря, де весна цвіте» з'являється двічі у всьому вірші, а назва вірша також називається *«Біля моря, де весна цвіте»*, ніби це єдине, що може знайти поет, мирне щастя після виходу на пенсію. Але насправді це єдине щастя – це також ніщо і ефірне. Саме в неодноразовому поваленні та реконструкції образу «щастя» сформувалася потужна напруга пошуку та втрат, миру та сум'яття, відступу та володіння в цьому вірші, що змушує цей вірш проявляти свою особливу чарівність.

Висновки до розділу 3

В будь-якій національній культурі поезія посідає значне місце. В китайській культурі це наче прекрасна картина, що описана словами, образами та символами, а її красу можна розгледіти між рядками. Поезія, як і сама природа, дійсно надихає. Китайська філософія та буддизм разом з даосизмом заклали основу тематики культури країни. Пошуки істини та душевної гармонії – основні ідеї, що були закладені в більшість віршів китайських митців.

В практичній частині ми розглянули та проаналізували творчість поетів нової поезії, а саме Чень Менцзя, Цзун Байхуа, Сюй Чжімо та Хай Цзи. Враховуючи те як розвивалась та змінювалась поезія, ми побачили що образна система та часто використовувні символи теж зазнала змін. Загалом сучасні митці додають або змінюють смислове навантаження на усталені образи та символи, а також створюють власні образи. Образи та символи в віршах нової поезії загалом використовувались для вираження емоційного

стану. Чень Менцзя та Цзун Байхуа загалом в своїх віршах писали на тему людина та природа. Їх пейзажна лірика свіжа та ніжна. Але якщо Чень Менцзя в мав «приземлені художні якості», тобто загалом писав про циклічність життя, про високі думки в буддійському храмі, про природу навколо нас, то творчість Цзун Байхуа охоплювала майже весь Всесвіт. В новій поезії з приходом іноземного впливу ліричний герой тепер знаходиться в реальному світі, намагається справитись з реальними речами. Опис міфічних істот та завуальованих сюжетів тепер зустрічається в поезії дуже рідко. Реалізм став популярним жанром в літературі. Щодо поезії, то там мова стала більш простішою та зрозумілою. Але естетичну красу та ліризм вона не втратила.

Чень Менцзя був прихильником буддизму. В його творчості просліджуються буддійські мотиви в пошуках «філософського сенсу» та душевної гармонії. Тобто в його віршах продовжується розвиватись тематика чань-поезії. Чень Менцзя продовжує використовувати образи природи, виражаючи душевний стан, емоції, думки та мрії. Також він використовує буддійські символи, що пов'язані з міфічними істотами. Ними він говорить про надію, відродження... А деякі образи відсилають до творчості Ван Вея, найвідомішого поета золотої доби поезії, хто слідував буддизму та жив самотнім життям.

ВИСНОВКИ

З приходом Буддизму в Китай китайська культура зазнала великих змін, а перші буддійські тексти отримали статус світової спадщини. Формування буддійської писемної традиції зробила величезний вплив на розвиток культури, в тому числі і письмової, збагативши словниковий, фонетичний і граматичний склад китайської мови. Відтоді як буддизм прийшов в Китай, перекладацька діяльність досягла високої значимості.

З розвитком буддійських ідей про полегшення страждань та спасіння, про вічне блаженство у потойбічному житті з конфуціанським прагматизмом виникла одна з найважливіших інтелектуальних течій світової релігійної думки – чань-буддизм. В “золоту добу поезії” більшість поетів були чань-буддисти, а самовдосконалення та самоспоглядання, а також тема людини та природи стали головними темами в поезії. Саме по собі вчення чань - це тренування фізичного та духовного особистого світу задля досягнення вищої істини. Так, тема природи, храму та самої релігії дуже характерні для чанської поезії.

В часи існування династії Тан відбувається розвиток поезії. Серед найвідоміших поетів “золотої доби” були Ван Вен, Ду Фу, Лі Бо та інші. Їхня творчість наразі є важливою спадщиною для китайської культури, що й досі має вплив та надихає сучасних поетів.

Причиною створення образів та символів в китайській культурі є прагнення знову відтворити той стан, в якому перебувала людина під час міфологічного періоду, коли була єдиною з природою. Проаналізувавши китайську традиційну поезію до сучасної ми зробили висновок, що у створенні образів і символів важливу роль відіграють конкретно-чуттєві реалії. Тобто речі та явища зображуються внутрішній світ людини. Образність китайської поезії полягає в тому, що в малих речах вони бачать велике [Шекера, 2003, 46–47]. Вся семантика образів та символів розгортається особливостями їх побудови та функціонуванням в контексті. В

більшої кількості китайських віршів сюжет починається з зображення пейзажу, для того щоб надати певну емоційний настрій. Ідея самого вірша лежить в самому останньому рядку. Як згадувала в своїй праці дослідниця Я. Шекера, останній рядок називають “оком” вірша. В пейзажній ліриці специфіка образів полягає в їх персоніфікації природних реалій. Позавіршова реальність проявляється послідовно та витончено.

З давніх часів в китайській поезії в алегоріях прослідуються реальні й міфічні географічні об’єкти. Це зумовлено тим, що ліричний герой вірша прагне до самовдосконалення і світ, в якому він існує поступово розширюється від малого пейзажу до великого та неосяжного. А якщо в вірші відбувається зворотній процес зображує бажання ліричного героя зануритись та пізнати свій власний внутрішній світ.

Більшість образів та символів в китайській поезії тісно пов’язані з природою. Даний факт пов’язаний із основних мотивів буддійських віршів, які полягають в осягнення суті природи, вони це називають раптовим осянням, пробудженням від мирського сну і постійної метушні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зорівчак Р.П. (1980). *Відтворення семантико-стилістичних функцій фразеологічних порівнянь у поетичному перекладі. Теорія і практика перекладу*. Вип. 3. Київ: Республ. міжвід. наук. зб. С. 45-55.
2. Калашнкова А.В. (2016). *Рецепція творчості Лі Цінчжал в Росії та Італії*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Дніпро: Дніпровський національний університет ім. Олеса Гончара.
3. *Лі Бо. Поезії*. (1986). Первомайський Л. Твори : в 7 т. Т. 6: Переклади. / Упоряд. С. Пархомовського. Київ: Дніпро.
4. Мурашевич К.Г. (2012). *Символічність образів природи у китайській класичній пейзажній ліриці*. Київ.
5. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. (2006). *Наука о переводе*. Москва: «Флинт».
6. Радус Л.А (2013). *Китайская литература и драматургия*. Москва.
7. Семенюк С., Урусов В. (2005). *Китайська література ХХ століття і творчість Гао Сінцзяня*. Київ.
8. Тершовчин Р. Т. (2013). *Ван Вей – Основоположник школи чань у китайській поезії* (студ. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка). Київ.
9. Урусов В. Б. (2015). *Поезія Хай Цзи*. Київ: Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців.
10. Шекера Я. В. (2006). *Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.)* Київ: Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. С. 205-220.
11. Шекера Я. В. (2004). *Деякі буддійські постулати в філософії давніх китайців та їх вплив на поезію доби Тан (618–907)*. Київ: Мова. Культура. Бізнес. С. 118–125.

12. Шекера Я.В. (2005). *Деякі аспекти генези образу птахів у творчості Тао Юань-міна і танській поезії*. Вісник КНУ. Східні мови та літератури. Київ: С. 48-51
13. Шекера Я. В. (2007). *До питання функціонування метафори у раньосередньовічній китайській поезії*. Київ.
14. Шекера Я. В. (2007). *До питання перекладу китайської поезії доби Тан (618-907): інтерпретація художнього образу*. Сходознавство. Київ.
15. Шекера Я. В. (2004). *Образ води в давній китайській поезії*. Вісник КНУ. Східні мови та літератури. Київ С. 59–62.
16. Шекера Я. В. (2013). *Китайська література VII-XIII ст.* Навчальний посібник. Київ.
17. Щербаков Я.І. (2009). *Буддійська філософія Китаю та центральної Азії та її вплив на розвиток далекосхідної літератури*. Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка «Східні мови та літератури». Випуск 14. Київ: ВПЦ «Київський університет» С. 48–52.
18. Щербаков Я.І (2012). *Вплив індо-буддійської культури на генезу драми цзацзюй та мотивів у фабулі драми*. Вісник КНУ «Східні мови та літератури». Випуск 16. Київ: ВПЦ «Київський університет». С. 79-81.
19. Щербаков Я.І. (2011). *Особливості буддійської символіки та мотивів у драматургії доби Юань (1271–1368)*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 54. Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка С. 203–209.
20. Щербаков Я.І. (2014). *Індобуддійський фактор генези юанської літературної драми*. Літературознавчі студії. Вісник КНУ. Київ.: ВПЦ «Київський університет» С . 380-395.
21. Щербаков Я.І. (2014). *Буддійські впливи на китайську культурну та літературну спадщину і драматургію доби Юань.(1271-1368)*. Мова і культура. Наукове видання. Випуск 17 (том 1). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго С. 570-576.

22. 黄悛华。(2008)。中国佛教史。北京。
23. 陈夏华。(2008)。古代汉语词典。
24. 谭德晶。(2001)。唐诗宋词的艺术。上海。
25. 张君梅。(2005)。从王维佛禅诗看其禅悟境界。惠州。
26. 高慎涛。(2005)。论古代对王维与佛禅之研究。《天中学刊》