

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет сходознавства

Кафедра китайської філології

Кваліфікаційна робота з філології на тему:

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ У КИТАЙСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ

Студентки групи МПжит 53-19

факультету сходознавства

денної форми навчання

Освітньо-професійної програми

Галузевий переклад: китайська мова, англійська мова

Спеціальності 035 Філологія

Спеціалізації 035.06 Східні мови та літератури

(переклад включно)

Каші Анастасії Андріївни

Науковий керівник:

канд. філос. наук, доц. Беля В. В.

Допущена до захисту

« ___ » _____ 2020 року

Завідувач кафедри

(підпис)

Любимова Ю. С.
(ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. БУДДИЗМ У КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	6
1.1. Буддійські мотиви у китайській літературі.....	6
1.2. Буддійські образи і символи в китайській поезії.....	28
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ II. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ТА СИМВОЛІВ У КИТАЙСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ.....	40
2.1. Методи дослідження образів та символів в китайській поезії.....	40
2.2. Інтерпретація і переклад буддійської символіки у творах сучасної китайської поезії.....	42
Висновки до розділу 2.....	44
РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	46
3.1. Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Чень Менцзя і Цзун Байхуа.....	46
3.2. Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Сюй Чжімо.....	56
3.3. Особливості перекладу буддійських символів у поетичних творах Хай Цзи.....	59
Висновки до розділу 3.....	63
ВИСНОВКИ.....	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70
РЕЗЮМЕ.....	78

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.

Буддизм проник в китайську культуру і досі складає невід'ємну її частину, зокрема в поезії. В стародавньому Китаї з приходом буддизму та заснування школи чань-буддизму відбувається розквіт поезії. Так, чимало поетів стародавнього Китаю були буддійськими монахами, а саме Хао Шань, Ван Вей, Лю Цзун'юань, Бо Цзюйї та інші. Монахи у своїх творах через опис природи оспівували людські почуття й використовували буддійську символіку. Вони відрізнялися від інших поетів тим, що вели самотній образ життя, проживаючи серед природи з метою «зберегти тишу». У своїх віршах намагалися донести буддійське вчення та «просвітлити» читача, змусити відчути переживання миті «тут і тепер». Позаяк китайський буддизм, будучи синтезом індійського буддизму та китайської культури, отримав значний розвиток в школі чань-буддизму, що, в свою чергу, мало подальший вплив на китайську культуру, зокрема поезію, саме тому символи чань-школи вивчаються та досліджуються в цій роботі.

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, представлені 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.

Доволі складно перекласти весь спектр почуттів та сенсу творчості китайських поетів, позаяк необхідно перекласти ієрогліфічний текст, якому притаманна багатозначність і який відображає своєрідне бачення світу китайськими митцями тих часів, неієрогліфічним словом, яке лише умовно позначає конкретне явище. Доволі часто в перекладі українською мовою змінюється не лише форма вірша, а й те, що хотів передати поет. Трансформація форми вірша у перекладі нашою мовою неминуха, та в багатьох перекладах, починаючи з найбільш ранніх, було збережено структурованість, в якій видно паралелізм образів, кожен з яких символізує певну доктрину чи концепт буддійської ідеології. Такий прийом паралелізму використовується у всіх жанрах китайської поезії, як в оригінальних творах, так і в перекладених, і несе в собі розуміння сенсу образу чи то символу. В буддійській поезії існує коло образів, символізм яких стає очевидним і зрозумілим у попарному читанні, тобто при застосуванні паралелізму. Шукаючи китайським словам еквіваленти українською мовою, намагаючись передати сенс рядка, перекладач нерідко стикається з проблемою правильності подачі витвору мистецтва іншої культури українському читачеві, який мало що розуміє в китаєзнавстві. На жаль, нам нелегко зрозуміти та відчувати те, що хотів передати китайський поет, саме тому, на нашу думку, китайська поезія доволі непопулярна серед українського читача.

Кожен витвір мистецтва є оригінальним за своєю формою та сенсом, тому й підхід до передачі іншої культури теж має бути оригінальним. Чань-поезія займає значне місце в китайській культурі: кожен поет вніс у свої вірші особисте розуміння буддистського вчення, власний досвід набуття просвітлення, власні відчуття Всесвіту тощо. Одні автори хотіли покращити суспільство, інші – навчити читача канонів буддизму, а деякі просто описували свої почуття, переживання митті. Тому питання полягає в тому, як з точністю передати сенс того, що описав поет у п’яти- чи семирядковому витворі?

Невід’ємною частиною китайської культури є символи – віддзеркалення речі, чи то явища, чи предмету. Що собою являють буддистські символи? Китайці використовують їх задля відображення душі та внутрішнього світу людини, отже, це художні образи у предметному зображенні конкретно-чуттєвих реалій. Буддистські символи є також невід’ємною частиною самої релігії: високорозвинений символізм буддистської філософії, заснований на принципі обмеженості людського пізнання на шляху досягнення свідомості, сприяє широкому розповсюдженню «технології знакового пізнання». В цьому розумінні кожен буддистський символ є універсальним. З іншого боку, в поезії символи широко використовувалися, щоб надати їй присмаку умовності, тому у віршах реальність сприймалася через натяки та напівтони. Цей факт також ускладнює переклад поезії, оскільки при перекладі віршів слід звертати увагу також і на те, в якому контексті поет використовує певний символ та на що він вказує.

На нашу думку, в перекладі китайських віршів слід першим ділом зберегти сенс, далі – зберегти естетику, саме той стиль, в якому подається витвір мистецтва. Почуття, переживання поета, який використовує буддистські символи, досить складно передати, адже це і є те, що непідвласне нашому сприйняттю. На жаль, ми не можемо сприймати світ, як китайський народ, з паралелізмом та двоїзмом, адже за допомогою цих символів китайці відчувають єдність внутрішнього світу людини і зовнішнього світу, у той час як у сприйнятті західної людини зовнішні речі існують самостійно, незалежно від

людської практики та пізнання. Буддистські символи в перекладі європейськими мовами отримують однозначний сенс, який в оригіналі насправді є двозначним або багатозначним. Так, додатковий сенс може нести в собі сам ієрогліф, тому постає питання – чи є необхідність в передачі всіх значень, які подаються автором, чи потрібно взяти за основне передачу головного? І в який спосіб правильно передати те значення, що несе в собі буддистський символ в контексті, який подає автор? На нашу думку, якщо неправильно інтерпретувати ці символи, від «світу» автора може не залишитися нічого.

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

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

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

Поставлена мета передбачає вирішення таких основних завдань:

- дослідити буддистські мотиви у китайській літературі;
- проаналізувати буддистські образи і символи в китайських поетичних творах;
- визначити особливості перекладу буддистських 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 Ює, 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. Урусова, Хай Цзі, Н. Т. Федоренка, Цай Лінь'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 78 позицій, з них 6 – китайською мовою.

РОЗДІЛ 1

БУДДИЗМ У КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

1.1. Буддійські мотиви у китайській літературі.

Буддизм – одна з найбільш древніх релігій, яка отримала назву від імені засновника Будди, що в перекладі означає «Просвітлений». Мудрець на ім'я Будда Шак'ямуні жив в Індії в V–IV ст. до н.е. Майже два с половиною тисячоліття буддизм розвивав і релігію, і філософію, і культ, і навіть окрему культуру. Буддизм зустрічається переважно в країнах Далекого Сходу, таких як Індія, Тибет, Китай, Тайвань, Японія, Корея, Монголія та інших. Він розвивався та розповсюджувався повільно і осяжно, вбираючи в себе традиції тих країн і народів, в яких з часом і впливав на стиль життя та мислення людей.

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 буддійські 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 – буддійський 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 буддійських 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 буддійських термінів зі своїм особливим значенням, але з буддійським 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 Сінцзяну, 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.

Загалом, у мистецтві й літературі Китаю почав простежуватися потужний вплив буддійської ідеології і активне проникнення іноземних культурних досягнень. Вироблялися і закріплювалися нові естетичні уявлення в живописі, під сильним і безпосереднім впливом буддійської традиції відбувалося становлення китайської скульптури як самостійного виду мистецтва. Великий вплив на митців Древнього Китаю мала ідея чань-буддизму про те, що Істина і Будда всюди і в усьому: у мовчанні гір, в гуркотінні струмка, в тому, як сяє сонце та співають пташки, і що найголовніше – велика та безмежна Порожнеча: для багатьох митців втрачала значення геометрична техніка зображення, а природа на сувоях їх творів несла в собі певну символіку.

Отже, перші буддійські тексти в китайській літературі – це переклади та перекази текстів індійського буддизму, середя ких більшість текстів – це сутри, через які вчення Будди поширювалося по всьому Китаю. Релігійний мотив цих перших буддійських текстів в Китаї став частиною не тільки китайської культури, а і життя цілого народу. Хоча буддизм у Китаї сформувався під впливом конфуціанства та даосизму, та в цілому ця релігія несе в собі вчення,

яке створив сам Будда Шак'ямуні. Наприклад, теза про раптове і миттєве досягнення стану Будди, який дає можливість порятунку в справжньому житті була сформована вже в Китаї, але сам концепт залишився незачепленим. Ідеї переродження, цінності справжнього життя, порятунку в реальному житті та інші назавжди глибоко укорінилися в китайській філософії та в культурі загалом. Сформований у Китаї буддистський канон Трипітака і найпоширеніший напрямок Махаяна (порівняно з Хінаяною), те вчення, яке було доступним і зрозумілим багатьом, де говорилося, що «досягти Істинну, тобто Будду, зможе кожний» – основні особливості китайського буддизму, який поряд із тибетським буддизмом став новим етапом в розвитку Буддизму. Однак, на відміну від індійського буддизму, в чань-буддизмі головним є не нирвана, а провітління – є лише теперішня мить, поза якою немає нічого, крім невинного руху, під час якого зупинитися означає загинути. Таким чином, чань – це вічна «втеча до свободи», і той, хто прагне мислити по-чаньськи, мусить бути готовим ніколи не спинятися. Ця філософія пронизує чаньські вірші. Прибічники чань-буддизму та поети-монахи зображують побачене і почуте в конкретний момент творення, основна увага приділяється медитативній практиці, що має на меті усвідомлення власної природи. Тема світопереживання – одна з головних у чань-буддизмі, тобто акцент ставиться на абсолютному характері кожного моменту самопізнання. Чаньська естетика возвеличувала все плинне і перехідне, як, наприклад, пелюстки вишні, що так швидко облітають, краплини роси, які висихають, сонце, яке встає та інше, що може показувати істинне вираження природи речей.

У період династії Тан серед китайських поетів з'являється все більше послідовників чань-буддизму, ведуть літературну діяльність багато талановитих поетів, творчість яких дуже значуща для культури Китаю. Танська поезія вважається важливим етапом в історії китайської культури: поезія набуває важливого значення серед освіченого та заможного населення, поети роблять її більш зрозумілою, вони пишуть поезію, роблячи мову більш спрощеною, аби донести свою думку та ідею до багатьох. Звичайно, події, які

відбувалися в епоху Тан, вплинули на тематику самої поезії: окрім обурення через феодальний устрій країни, теми вигнання та самотності, появи любовної поезії, в житті Китаю відбувається розквіт буддизму. Кожний поет в танську епоху був прихильником або буддизму, або даосизму, і в кожного були певні вірші на цю тематику. Разом з цим в темі вина та чаю, в любовній ліриці, в поезії дружби, буття на чужині й туги за рідним краєм, переживання за долю країни та оспівуванням давнини також є можливість помітити вплив теми буддизму, як, наприклад, у тематиці старіння можна прослідкувати тему плинності та цінності життя, що є певним відлунням релігії. Вивчаючи творчість поетів танської династії, можна виявити, що більшість ідей буддизму переплітаються з даоськими та навпаки: у кожного поета було своє бачення, своя філософія, кожен сам собі був монахом.

Буддизм також дуже вплинув на тематику поезії. Якщо до буддизму китайська поезія розвивала тему слабкості земного існування, то буддизм зосередився на мотиві даремності всього земного, наголошуючи на передвизначеності подій. Ідеї про переродження і карму ближче за все до брахманізму, і в Китаї вони поєдналися з традиційним уявленням про неодмінну відплату за гріхи. Водночас, згідно з вченням буддизму, якщо людину і покарають в цьому світі, то тільки внаслідок її вчинків, гарних і не дуже, в численних попередніх переродженнях. Відповідно, китайці вважали, що «покарання», чи то за погане, чи то за хороше життя у цьому світі, обов'язково успадкують їх нащадки.

В чанській поезії більша увага приділяється філософії життя та пошуку істини, ніж самим буддійським канонам. Більшість поетів описували свій шлях в пошуку істини, самовдосконалення та самопізнання за допомогою медитації. Ідея про те, що Будда всюди, а головне – це природа, змусила багатьох шукати істину, просвітління або вдихнення серед природи. Так, для всіх митців епохи Тан головною тематикою поезії є поет і природа:

空山不見人，
但聞人語響。

返景入深林，
復照青苔上。

Дуже естетичний вірш Ван Вея «Оленяча засіка» зображує картину поєднання природи та людини:

*Людей в пустельних горах не знайти,
Але тихі голоси лунають.
Промені сонця на заході переломлюються в лісах,
Висвітлюють трохи зелені мхи.*

Ван Вей, справжнє ім'я якого Мо Цзе, був видатним поетом і майстром живопису та пейзажної лірики, «Буддою поезії». Танський поет з дитинства зазнав на собі вплив буддизму завдяки вивченню цієї релігії. Навіть ім'я Вей і друге ім'я Мо Цзе може слугувати доказом його прихильності до буддизму, позаяк це ім'я означає чистоту. У творчості Ван Вея прослідковуються головні ідеї буддизму [Кузнецова, 2017, с. 57]: Ван Вей надавав перевагу дослідженню внутрішнього світу через образи та символи природи. В буддизмі є уявлення, що за допомогою медитації можна досягти відповідного духовного стану людини. В чань-буддизмі така практика називається малим пробудженням, за допомогою якої можливий внутрішній діалог з божеством. Ван Вей зумів поєднати поетичне наповнення і живопис природи, з'єднати воедино філософське мислення і естетичні погляди. Поет складав вірші для вираження своїх почуттів і прагнення до просвітління, що також є способом гармонізації душі, способом здобуття душевного спокою, тиші. Як приклад, розглянемо відомий вірш Ван Вея «积雨辋川庄作» («Затяжний дощ на містечком Ван Чуань»):

积雨空林烟火迟，蒸藜炊黍饷东菑。
漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。
山中习静观朝槿，松下清斋折露葵。
野老与人争席罢，海鸥何事更相疑？

Затяжний дощ і дим вогню в лісі повільно піднімається,

Зварена невибаглива їжа подана селянам.

Над просторим заливним рисовим полем літає біла чапля,

Літніми днями в тихому лісі лунає щебет китайської іволги.

На горі медитую, милуючись квіткою, що рано розквітає та пізно опадає,

Під сосною пісна їжа та опалий соняшник.

Я в містечку живу вільно, не відчужено,

Чому ж прості селяни сумніваються?

Спочатку в вірші описується те, що поет бачить під час споглядання, а в останніх рядках говориться про усамітнене життя поета. Ван Вей поєднав своє елегантне і легке чань-життя з тихими і красивими пейзажами маленького містечка, створивши художню концепцію, де речам і самому поетові комфортно. Весь вірш схожий на витончену живописну фарбу, свіжу і з чітким образом, що виражає неквапливі почуття поета про те, що він живе усамітнено в горах і лісах, вільний від буденного. Поет обирає собі шлях духовного самовдосконалення і готовий відмовитися від будь-яких благ. Отже, в цій простій розповіді розкривається філософська глибина.

Один із ранніх чань-поетів Цзя Дао 賈島 у своїх творах також описує неймовірне почуття єднання з природою і відчуженості від повсякденного життя [Дагданов, 1987, с. 12]. Розглянемо його вірш «寻隐者不遇» («Шукав відлюдника, але не застав»):

松下问童子，言师采药去。

只在此山中，云深不知处。

Під сосною спитав у хлопця, його вчитель йде за ліками.

Тільки відомо, що в горах він, але туманно знає, де його знайти.

Оригінальний вірш описує життя відлюдника далеко від буденного та неквапливого життя. Вірш багатий на силу чань, має чіткий та елегантний смак. «只在此山中，云深不知处»: ті люди, що шукають прекрасне місце, щоб усамітнитись, обожнюють використовувати в промові цей рядок. Основне, що можна почерпнути з цього вірша, це захоплення та інтерес зі сторони учня до

способу життя вчителя, який йде на шляху самовдосконалення. Це ще одна тема, яка часами з'являється в літературі, в тому числі і в поезії Цзя Дао – тема учня та вчителя. В буддизмі важливий і унікальний метод пошуку Істини й підготовки посвяченого до осяяння – це діалоги між вчителем і його учнем. В ході розмови між двома особами відбувається обмін лише короткими фразами, які майже не мають сенсу, і, загалом, значення мають не стільки самі слова, скільки сам внутрішній сенс діалогу. Мета – виявити в свідомості зацікавленого учня певні асоціації, що, в свою чергу, допомагають у підготовці учня до сприйняття осяяння, просвітління. Також, захоплення хлопця пошуком шляхів просвітлення вчителем несе в собі контекст випробування почуття захоплення як результату реалізації чогось неусвідомленого. Буддисти вважали, що неусвідомлене, саме небуття, є реальним світом, якого можна досягти раптовим та миттєвим пробудженням. Водночас Чань визнає, що по світ надзвичайний, але сприймає його як неправдивий і нереальний, і лише за допомогою медитації можна досягти первісної суті, яка є не що інше, як «сутність будди», осягнути пробудження і після цього зрозуміти справжній сенс усього живого, пізнати його таємність і усвідомити свою причетність до всього буття.

В творчості тих поетів, що були послідовниками і буддизму, і даосизму можна зустріти вірші, присвячені їх думам та спогляданням у храмі, що описують почуття та думки, накопичені за життя. Деякі поети відтворювали архітектурну красу святині у своїх творах, коли розповідали про життя в храмі, згадували і буддійську міфологію [Дагданов, 1987, с. 14]. Чу Лаої у вірші «Написав у монастирі ченцеві Цю» описав буддійський храм так:

*Чанський монастир поділений на дві частини,
У буддійського ченця єдина думка:
Осягається Дао, коли і Небуття, і Буття зникають,
У мудрих словах видно і старовину, і сучасність.*

Тут храм наче створений з самого буддійського вчення. Думки про Небуття та Буття та осягнення Дао, тобто самої Істини або ж Просвітлення –

одна з головних тем чанського буддизму. Ідея просвітлення прослідковується в багатьох творах чань, вважається, що людина, яка бажає досягти Дао, має йти шляхом самовдосконалення, тримаючи в собі спокій свого внутрішнього світу, тобто внутрішню тишу в круговерті життя. У творі також прослідковується сама сутність чань-буддизму: хоча дві частини, тобто китайський та індійський буддизм, різні, але ідея про Дао як головна та важлива частина буддійської філософії присутня в кожній формі буддизму. Ідеї просвітлення та плинності життя проглядаються у багатьох віршах танської поезії.

1.2. Буддійські 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 чаньская 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 пахнуть!

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 Вей, 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-то 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，危樯独夜舟。

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.

Гладячи трави побережні.

Легкий проноситься вітер.

Світ заливаючи сяйвом.

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。
 舒窈纠兮，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 китаїців 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 противагу 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.

Місяць є найулюбленішим і найчастіше вживаним образом в китайській поезії. Причиною цього імовірно полягає в тому, що з цим образом пов'язано дуже багато асоціацій і почуттів. Сяючий місяць в темряві часто використовується для вираження почуття людини, яка сумує за своєю родиною або рідним краєм. Відомий поет Лі Бо в своїй творчості дуже часто використовував образ місяця: «Під місяцем самотньо п'ю», «З кубком у руці запитую місяць», «На західній вежі в місті Цзінлін читаю вірші під місяцем», «Пісня місяцю Емейшанських гір» та інші. Для поета місяць – це його друг. Пишучи про вино, розділяв з ним хмільну веселість [Чжао Паньпань, 2019, с. 718].

Вода також є одним з найбільш вживаних символів, зокрема в поезії до символу води відносяться роса, хмари, дощ, дракони тощо, які використовують для образності та доповнення до природного пейзажу. Вода як невід'ємна частина пейзажу у ліриці символізує сум, плін часу та має зв'язок з образом жінки або дівчини. Образ річки часто використовують, коли автор хоче описати ідею плинності часу, дощ і роса символізують благословення

імператора, іноді роса також позначає недовговічність людського життя [Шекера, 2005, с. 141]. Хмари також символізують плинність часу, а також безтурботність та аскета. Образ дракона символізує мудреця, а в поезії Цао Цао, Хе Шао, Се Тяо та інших дракон також слугує засобом проходження шляху до безсмертних. Іноді в танській поезії зустрічається і образ жорстокого дракона, що символізує людські пристрасті. Також пов'язані з образом води образи риб символізують мудрість та знання, іноді риби з вудкою зображають любовні ігри, а в танській поезії іноді зустрічаються і п'ятиколірні рибки, їх образ полягає в самій назві, що позначає лист.

Пов'язаний із водою образ дощу та роси, до якого часто звертаються китайські поети, символізує милосердя Сина Неба, тому що дощ і роса – це його дари [Шекера, 2007, с. 4]. Так, у вірші Гао Ши «送李少府貶峡中，王少府貶长沙» (Проводжаю пана Лі, якого відсилають у Сячжун, і пана Вана, якого відсилають у Чанша) ліричний герой, роздумуючи про долю друзів, заспокоює їх:

圣代即今多雨露，

暂时分手莫踌躇。

Тепер в Піднебесній багато дощу і роси...

О друзі мої, не сумуйте – розлука оця не безкрая!

У перекладі сучасною китайською мовою символи роси і дощу означають «імператорське милосердя». Для розуміння оригіналу необхідне тлумачення у передмові символів роси і дощу, адже українському читачеві буде незрозуміло, який зв'язок існує між цими явищами і кінцем розлуки. Р. П. Зорівчак зауважує, що «слова з однаковим референційним значенням мають неоднакові конотації у різних мовах, тобто викликають у членів різних мовних колективів різні асоціації або не викликають жодних» [Зорівчак, 1980, с. 53]. Відтак було запропоновано не використовувати подібне порівняння, а тільки передавати у тексті перекладу головне значення тексту оригіналу, проте такий метод призводить до втрати всієї семантики національної поезії [Шекера, 2007, с. 4].

Дракон у китайській культурі символізує добрий початок «ян», а також асоціюється зі стихією води, однак у чань-поезії образ дракона дещо змінюється: він стає жорстоким і символізує людські пристрасті [Шекера, 2007, с. 4]. Розглянемо вірш Ван Вея «过香积寺» («Прийшов до храму Сянцзі»):

不知香积寺，数里入云峰。

古木无人径，深山何处钟。

泉声咽危石，日色冷青松。

薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

Не знаючи, де знаходиться храм Сянцзі,

І, піднявшись на величезну кількість гір, потрапив на хмарну вершину.

Біля старого великого дерева немає людських доріг,

Серед глухих гір десь чути храмовий дзвін.

Чутно дзюрчання джерельної води, що б'є великі камені,

Сонячні промені в сосновому лісі й ті наче холодні.

А в сутінках земля ховається в безодню,

Тихо віддаючись спогляданню, він в серці приборкав злого дракона.

Цей вірш описує відокремлене середовище древніх храмів у горах та лісах зі спокійним настроєм поета, прихильника буддизму, створюючи у такий спосіб благородний та відсторонений настрій. Образ жорстокого дракона 毒龙 символізує людські пристрасті, над якими взяв гору ліричний герой: «приборкав злого дракона». Головною ідеєю цього вірша є просвітлення, що чекає героя в кінці небезпечної дороги до храму [Шекера, 2007, с. 5].

Також образ дракона в китайській поезії символізує мудрість, наприклад, у вірші Чжан Жосюя «春江花月夜» («Весняна ріка у квітах місячної ночі») дракон символізує мудрість ліричної героїні, що схована у воді: 鱼龙潜跃水成文。

«Поезія гір і вод» також є популярною у китайській поезії, і, загалом, в образах природи зображується непорушність світобудови. Розглянемо вірш Ду Фу «春望» («Весняний краєвид»):

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。
白头搔更短，浑欲不胜簪。

*Країна в руїнах, та гори і ріки живуть,
У місті весна зеленіє співоcho-строкато;
Засмучено мислю (аж квіти в сльозах) про Вітчизни майбуть;
І птахи журливі... З родиною жаль розлучатись.
Три місяці поспіль палає запекла війна;
Листи з Батьківщини для мене дорожчі від злата.
Волосся коротша, на скроні ляга сивина;
Рідке воно й куце, і шпильками – не заколоти.*

(Переклад Я. Шекери)

Гори також, як і сонце, символізують чоловіче начало «ян», а також вічність природи. В поезії їх завжди зображають мандрівники, відлюдники, а вічність гір протиставляється людський суєті.

Хмари найчастіше символізували особливий душевний стан вільної, не скутої мирськими правилами людини або зображували життя відлюдника. Як приклад наведемо вірш Лю Цзун'юаня «渔翁» («Старий рибалка») [Шекера, 2007, с. 2]:

回看天际下中流，
岩上无心云相逐。

*...Глянув – а то під крайнебом самотнє човенце;
Хмари на скелях блукають безладно – човен здоганяють.*

(Переклад Я. Шекери)

Причиною неможливості достовірного перекладу та інтерпретації цього вірша полягає у невизначеності словосполучення 无心. Китайські дослідники вважають, що останній рядок кожної класичної поезії містить суть твору, тож при неточному перекладі останнього рядка передача ідеї твору є

проблематичною. Хмари тут можна інтерпретувати як дихання гір, а сполучення ієрогліфів 无心 відноситься до цих «хмар». 无心 має два значення: *не хочеться, немає бажання та ненавмисний*. В перекладі вірша сучасною китайською мовою перекладено як *вільно, без мети*, тобто інтерпретація одного слова у мові веньянь та в путунхуа значно відрізняються, як наслідок, виникає багатоваріантність тлумачень, що дуже ускладнює художній переклад. Це словосполучення було використано поетом для персоніфікації хмари, що вільно наздоганяє човник рибалки, та символізації відлюдницького способу життя [Шекера, 2007, с. 3].

Цей образ може також символізувати передачу звістки коханій людині, наприклад, у вірші Лі Бо «秋思» («Осінні думи»):

燕支黄叶落，妾望自登台。

海上碧云断，单于秋色来。

胡兵沙塞合，汉使玉关回。

征客无归日，空悲蕙草摧。

З тераси нашої в Яньчжі

Дивлюся скрізь жовтий листопад:

Тебе побачити я хочу –

Але даремно дивляться очі мої.

Над морем тануть хмари –

Вони до тебе не допливуть.

Уже й осінь підійшла,

А мені – одному нудитися тут.

Загони варварів степових

Знову готуються в похід, –

Ні з чим повернувся наш посол

До застави яшмової воріт.

Невже ханські бійці

Чи не повернуться на схід?

Невже треба мені жаліти

Про те, що зірвана була квітка?

(переклад російською мовою Г. Гітовича)

У вірші описуються думи молодої дівчини про свого чоловіка, який перебуває на війні. У перших рядках описується осінній пейзаж чужої землі, на якій йде війна. Слова 燕支, 海上 і 单于 вказують на чужий край, а вирази 黄叶落, 碧云断 і 秋色来 створюють у вірші картину осіннього пейзажу. Ієрогліф 望 несе смислове навантаження, вказуючи на 秋. Вираз 蕙草摧 містить двозначність: разом з надією також несе в собі значення скорботного виразу обличчя. В останніх рядках ієрогліф 悲 скорбота доповнює ієрогліф 空 порожнеча, виражаючи безвихідну тяжку ситуацію, що існує в реальному часі. Ієрогліф 悲 перекликається з ієрогліфом 望, створюючи «око» вірша. 望秋色, 悲无归 «споглядати осінні кольори, скорботити за тим, що неможливо повернути» є головною ідеєю вірша. У цьому вірші вираз 碧云断 «обриваються лазурові хмари» відповідає асоціації передачі звістки молодій дівчині. Це простежується в перекладі російського дослідника Г. Гітовича: «Над морем таять облака – они к тебе не допливут». Вираз «хмарки до тебе не допливуть» є доповненням перекладача [Шекера, 2007, с. 3]. Для порівняння трофу 海上碧云断,单于秋色来 Я. В. Шекера у своєму дослідженні переклала так: «Тануть над морем лазурні хмарки, до неї, самотньої, днина осіння приходить.»

В китайській поезиці гори часто зображають з хмарами. Хмари на небі виражають універсальну метафору людського існування: своєю невагомістю хмари (а часто це саме білі хмари) підкреслюють спокій буття, або, навпаки, підсилюють відчуття туги і печалі. Поети завжди зображали хмари, наче ті вкривають відлюдників та дарують їм безсмертя, наприклад, Лі Бо, присвячуючи поетові Мен Хаожаню вірш, пише: «Серед сосен він спить і серед хмар».

Образи та символи дерев з давніх часів добре розвинуті в китайській поезії: сосна, тополя, бамбук та верба зустрічаються в творчості майже всіх

китайських поетів, зокрема танських. Наприклад, Лі Бо у вірші «Гілка верби» використав образ верби, персоніфікуючи дівчину, яка страждає від горя. В поезії верба символізує гнучкість, тр е п е т н і с т ь, теплоту.

Серед образів дерев головним та найпоширенішим образом в китайській поезії є сосна. Образ сосни має багато значень, а саме – духовна стійкість, життєва сила і довголіття. У чань-поезії символізм було дещо змінено, і цей образ з приходом буддизму стає образом відлюдництва. У творчості китайських поетів перших десятиліть ХХ ст. образ сосни став пов'язаним з ідеєю відновлення життя. Розглянемо як приклад вірш Се Біньсін «春水» («Весняні води»):

小松树!

容我伴你罢

山上白云深了!

Маленькі сосни!

Прийміть мене в свої обійми

На горі свої хмари глибокі!

Пишучи на тему кохання молодого покоління, поетеса використовує образ сосни для персоніфікації молодої людини. Го Можо у вірші «雨后» («Після дощу») зображує веселий пейзаж, і ми наче бачимо та відчуваємо омийтий дощем світ та зелені сосни на березі моря, що символізують оновлення в природі:

雨后的宇宙，

好像泪洗过的良心，

寂然幽静。

海上泛着银波，

天空还晕着烟云，

松原的青森！

Всесвіт після дощу,

Наче совість пролита слозами,

Безмовно тихий.

На морі простирається Молочний шлях,

Небо все ще осяює димні хмари,

Молодий ліс зародків сосни!

В цьому вірші, описуючи пейзаж, поет передає ідею перетворення світу, його пробудження до нового життя.

Образ бамбука через свою стрункість символізує благородство, стійкість та незламний дух [Федоренко, 1960, с. 498]. У вірші «竹里馆», щоб віддатися спогляданню, Ван Вей створив безмовну атмосферу, використовуючи образ бамбукового гаю. Назва вірша «竹里馆» перекладається як «В бамбуковому гаю», а ле російський дослідник В. М. Алексеев при перекладі вирішив дати йому назву «Самотність»:

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

深林人不知，明月来相照。

Один я в гаю з лютнею моєю, –

Її ридання повторює гул лісний.

У густому лісі не зустріну я людей,

Лише ясний місяць світить наді мною.

(переклад російською мовою В. М. Алексеева)

Під час написання цього вірша поет у стані душевного спокою та ясного розуму, що відповідає тихому бамбуковому гаю і яскравому (ясному) місяцю. Цей вірш написаний аскетом про його настрій з приводу шляхетного та спокійного життя. Перед нами постає картина, в якій поет самотньо сидить під місяцем, протяжно грає на інструменті, що передає тихий та скромний настрій, показуючи тим самим стан, в якому поет ставить себе над мирською суєтою. Ієрогліф 独 на початку вірша залишає те враження і передає ті почуття, якими пронизаний весь вірш. 幽篁 описує густий і тихий бамбуковий ліс. Сама назва «竹里馆» витікає з опису хатинки в густій бамбуковій хащі, в якій власне і жив Ван Вей. Його друг Пей Ді писав так само: 出入唯山鸟，幽深无世

人. Для того, щоб зобразити природний пейзаж, поет використав такі слова, як: 幽篁, 深林 і 明月, а також опис пустки й тиші, які за значенням пов'язані з буддійськими термінами. В рядках *«Її ридання повторює гомін лісовий»* через слово *«риданья»* поет емоційно описав своє почуття [Кузнецова, 2017, с. 67].

Варто зауважити, що Ван Вей також застосовував образи та символи, що відображали філософію та ідеї буддизму, які зустрічаються в значенні слів «порожній», «віддаватися спогляданню» і «тиша». У слові «порожній» поет використовує два основні значення: пустка і душевна порожнеча. У першому значенні частіше використовуються образи пустельної гори і безлюдного краю, а друге має зв'язок з філософією буддизму, з вченням про «осаяння» в буддизмі, під впливом якого перебувають спостереження над природою в творчості Ван Вей. Поет милується природою, і це допомагає йому позбавитися від непотрібних роздумів та знайти душевний спокій, тому в його поезії так багато опису природи – все те, що він сприймає в світі, як наприклад «промінь заходу сонця», «зелені мхи», «густий ліс» та «цвітіння квітів». За словами В. Т. Сухорукова, «бувають у спілкуванні поета з природою і вищі моменти раптового осаяння», тобто під час споглядання поет раптом може досягнути істини про світ та знайти відповідь на загадки буття. Ці несподівані миті він прагне вловити, зафіксувати і передати у поетичному слові. Присутність філософських роздумів займає важливе місце в творчості Ван Вей. Філософія життя і душевна гармонія з природою йдуть разом в його віршах, сховані в образах та символах, а також в самому контексті вірша і його позавіршовій реальності, які, на жаль, неможливо передати в повній мірі. Вплив Дао проявляється в символічному розчиненні художника в пейзажі та в символічному зображенні природи на основі закону світової гармонії [Кузнецова, 2017, с. 68].

Лотос – один з найпоширеніших та найбільш відомих символів в китайській культурі. Квіткова символіка надає особливої краси китайській ліриці, адже символізує незаплямовану та благородну чистоту. Саме серед природи з неймовірною простотою проявляються початкові закономірності

буття. Символ лотоса в буддизмі є символом божества, позаяк означає найвищу ціль і остаточний результат [Кузнецова, 2017, с. 65]. Поети, які були прихильниками буддизму, використовували цей символ, щоб виразити свій погляд на вчення і прагнення пошуку досконалості.

У китайській культурі ця квітка пов'язана з символікою літа й плодючості, лотос уособлює минуле, сьогодення і майбутнє, оскільки ця рослина має бутони, квіти і насіння одночасно. Лотос – символ людини шляхетної, що виросла в бруді, але залишається чистою. Іноді в китайській традиційній поезії лотос наділяється еротичним смисловим навантаженням: так, термін «рвати лотоси» є поширеним в народній пісні і любовній ліриці евфемізм, що означає «мріяти про зустріч з коханим» [Кравцова, 1994, с. 23].

У новій китайській поезії до символу лотоса додають нове значення – надію на майбутнє та прагнення до нового життя. Наприклад, в збірці віршів «Лотос» поета Чжао Цзіншен є такі рядки:

在那夕阳残照的石栏旁,
祖母和孙子在那里凝望,
前面是一片绿色的荷田,
一片片白莲在那里颠荡.

*Захід світить в кам'яний паркан,
Бабуся і внук там дивляться,
Перед ними зелений Лotosовий ставок,
Білі лотоси плывуть над водою.*

В цьому вірші головною ідеєю є надія на майбутнє, в його сюжеті бабуся і внук дивляться в майбутнє і являють собою два покоління [Ши Хан, 2012, с. 13].

Китайський поет-символіст Лі Цзіньфу наділив символ лотоса новим значенням, зокрема під впливом творчості французьких символістів, а саме – від ідей «естетизації зла» (збірка віршів Ш. Бодлера «Квіти зла») [Ши Хан, 2012, с. 5]:

因秋气凛冽到四方

我多空的心，

做梦在莲叶柳条上

Осінній вітер дме з усіх боків –

Розбите серце моє,

Сон над листом лотоса або на вербовому пруті ...

(переклад російською мовою Ши Хан)

Разом з лотосом також поширений ще один квітковий символ – слива. Для мистецтва і літератури Китаю образ квітучої сливи дуже важливий: «Це – календарне дерево, символ і емблема китайського Нового року, весни і народження всього живого» [Кравцова, 1994, с. 23]. Також це відомий символ благородства, чистоти та стійкості. У китайському інтерпретаційному контексті поетичний образ сливи пов'язаний з багатьма асоціаціями, зокрема зі знаком пробудження природи та вічного відродження життя. В системі символізму Сходу слива вважається символом довголіття, весни, молодості, краси та чистоти, позаяк її квіти з'являються в лютому на практично голих гілках старого дерева. Але вся гамма смислових відтінків цього образу не обмежується тільки цими значеннями. Слива вважається національною квіткою китайців, позаяк Китай є єдиною у світі країною, де вона росте і вона ж дарує людям найбільш естетичну насолоду. У людей особливе захоплення викликає рідкісна життєздатність цієї рослини, яка протягом століть привертає до себе увагу поетів і художників. В ХХ ст. весь спектр смислової гамми звужується, і найчастіше в сучасних віршах слива є символом весни, наприклад, у віршах китайської поетеси Се Біньсін в збірнику «Весна»:

冰雪里的梅花呵！

你占了春先了

看遍地的小花

随着你零星开放

Ах, тут прекрасна слива на льоду і снігу!

Вперше приходить весна.

Бачите, всюди квіти

Розцвіли одна за одною стежать за тобою ...

(переклад з російської мови Ши Хан)

Фундаментальна роль символу сливи в китайському світогляді відображена у вірші Лі Цінчжао «一剪梅» («Зрізана слива»), назва якого підкреслює драматичний момент загибелі квітки [Калашникова, 2016, с. 104]. Образ сливи виявляється поза текстом, що підсилює символічне і метафоричне звучання образу в назві твору. Зрізана слива символізує втрату коханого чоловіка, і таке значення лаконічно передає емоційний стан жінки, яка втратила коханого. Поєднання поширеного на Сході символу сливи зі зрізаним гіллям, що символізує оновлення, відродження, з багатоплановою китайською символікою народжує полівалентне символічне значення образу, тобто цей символ символізує відродження через втрату, а також розквіт, народжений втратою.

В іншому вірші Лі Цінчжао «清平乐·年年雪里» поетична логіка вірша розвивається від способу чуттєвої насолоди, що символізує квітка сливи:

年年雪里，常插梅花醉。掬尽梅花无好意，赢得满衣清泪。

今年海角天涯，萧萧两鬓生华。看取晚来风势，故应难看梅花。

Цей вірш описує різні настрої ліричного героя, ставлення якого до цвітіння сливи на трьох різних життєвих етапах – молодості, середнього віку та старості – послідовно змінюється: в молодості захоплений цвітінням сливи, у середньому віці ллє сльози над сливою, а в старості не бажає відчувати захоплення від цвітіння дерева. Рядок «常插梅花醉» перекладається приблизно так: «часто вставляла в зачіску квітку сливи», що описує настрої молодості, і цей настрої переходить повільно до сумної констатації настання старості: 萧萧两鬓生华 *На скронях з'явилася сивина* і 故应难看梅花 *Мабуть, тому важко побачити квіти сливи.*

У вірші Го Можо «Присвята» очікування цвітіння гілки сливи виражає очікування весни і оновлення життя. Образ сливи в поезії Китаю пов'язаний з втіленням жіночого начала, оскільки ієрогліф 梅 омонімічний до слова «краса».

Таким чином, семантика більшості символів та образів складається в китайській поезії під впливом безлічі факторів. Традиційні образи та символи використовувалися в китайській поезії впродовж багатьох століть. Значення символів та образів в китайській поезії першої третини ХХ ст. значно трансформується, зберігаючи, однак, зв'язок з традицією.

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 кропітливу 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, провітління 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.

2. Протягом усієї історії розвитку культури Китаю, відбувається неперервний процес трансформації більшості образів та символів. Причиною такого явища є соціальні, державні, культурні та інші зовнішні зміни, які частково або кардинально міняють життя народу. Поява конфуціанства, прихід буддизма, рух 4-го травня, вплив західної культури – це одні з прикладів основних причин змін та трансформатції сенсу та бачення тих чи інших образів в лиці поетів, літераторів та інших митців. Найпоширенішими символами є дика гуска - символ звістки або листа з появою; білі хмари - образ блудного сина почали сприйматися як символ безкінечного плину буття; друг в уявленні давніх буддійських мудреців – той, кого знаєш як самого себе.

З появою буддизму з'явилися і нові образи та символи, які широко використовувалися в китайській літературі. Серед них поширені: 蟬 *цикада* – через омонімію з'явилась асоціація з чань і являється символом сансари, нескінченного кола перетворень, що зумовлено 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; Єдине як порожнеча не-сущого і заповненість сущого; 空居 *порожнє житло* – місце, де серце та помисли людей порожні, вільні від мирської суєти; 蓮 *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.

Більшість художніх образів та символів китайської поезії тісно пов'язані з природою – головним і часто єдиним об'єктом зображення. Образи багатоаспектні – з конкретно-чуттєвої даності одного й того ж предмета зображення залежно від контексту може народжуватися кілька ідей, що підтверджено аналізом архетипів природного походження на позначення плину часу, образів птахів, небесних світил та води у різноманітних їхніх виявах і варіаціях.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ТА СИМВОЛІВ В 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 3

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ БУДДІЙСЬКИХ СИМВОЛІВ У 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 змінилися. 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 вводячи 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，
想不到这小生命，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 та плинністю часу. Природа, згідно давніх вірувань, в тому числі і буддизму, постійно себе оновлює, на зміну однієї пори року приходять 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

*Багатовічне 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 твоїй берег,
Гора, я піднімаюсь на твою вершину, щоб крикнути...
Лиха, заподіяні ураганними вітрами зруйнують багатовікові 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 нашій 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 чотирьма 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.

В сучасній поезії все ще продовжується розвиватись тема людини та природи. Але на відміну від танських поетів, в сучасників зовсім інший стиль, не має тих обмежувальних правил, тому вірші написані зрозуміло, не завуальовано, тобто простою мовою, але все ще красиво, гармонійно та

лірично. Так, в ХХ ст. китайська поезія, та і література в цілому дуже докорінно змінилися. Мовою венянь вже не пишуть, а реалізм став характерним для сучасників. Лірика стала більш простою. Та у своїх творах митці все ще розвивають ті теми, що були розповсюдженні в епоху Тан, особливо це стосується теми кохання та природи. Для прибіжників буддизму характерна тема природи. В її образах зливаються вже не тільки теми буддизму, а й теми Всесвіту. Наприклад, в вірші «晨兴» («Пробудження на світанку») одного відомого естета ХХ ст. Цун Байхуа:

太阳的光

洗着我早起的灵魂。

天边的月

犹似我昨夜的残梦。

Сонячний промінь

Омиває мій дух, що прокинувся на світанку.

Місяць на горизонті

Наче мій перерваний сон останньої ночі.

Цей вірш, як і ряд інших віршів поета Цун Байхуа відомі своїми геніальними ідеями, делікатною чутливістю та свіжістю. «Пробудження на світанку» поєднав в собі дві різних світи – художній стан кохання та природи, чітко виражено гармонію між автором та природою. Тут використані двоє протилежних символів – сонце та місяць. Згідно з законами Всесвіту ці два світила мають зв'язок з фізичним нашим існування. Їхнє сяйво та фізичне тіло впливає на нас. З давніх давен сонце та місяць були наділеними різними значеннями від різних націй та релігій. В буддизмі у сонця є графічний символ – свастика, також її називають Мандзи. З самого початку це був добрий символ. Він уособлював рух, життя, світло, сяйво, удачу, щастя. А за деякими даними Мандзі відображає неоднозначність світоустрою. Вертикальні лінії протилежні горизонтальним, і при цьому вони одночасно неподільні, вони єдине ціле, подібно неба і землі, чоловічої і жіночої енергії, інь і ян. Тобто відображає секрет світоустрою – одне неможливо без іншого. Як інь та янь, місяць та

сонце протилежні один одному. Одне пов'язують з жіночим початком, а інше – з чоловічим. Місяць – це образ спокою, виражає миле і заспокійливе відчуття, в той час як сонце – активне, що спонукає, воно може навіть спалити, змусити діяти. Протягом сотень і тисяч років, в поезії незліченою кількістю було оспівувано ці два космічних світила. Автор вірша «晨兴» встає рано та його погляд відразу сам по собі спрямовується на природній пейзаж, де б'є ключем промінь сонця та зникає силует місяця на горизонті. Після довгого нічного занурення та купання в морі сонце випромінює бадьорість, життєву силу та чарівний блиск. Сонце окропило небо, землю та всі речі своїм золотим саявом, в тому числі і поета. Поет мовчки відчуває дотик ранкового світла, повного життєвих сил і надій. Ідея вірша в формуванні та очищенні в багрянному саяві навколо сонця. Його поетичне серце культивується і очищається в багрянному саяві, а почуття фільтруються і сублімуються в спокої природи. Духовний настрій наче заспокійливі голоси природи фільтрується та піднімається. А *«місяць на горизонті / як мій перерваний сон останньої ночі»* пройшов цілу ніч трудів, слабкий і блідий, він вимальовується під сонячними променями. Місяць зовнішнім виглядом співпадає з рядком *«як мій перерваний сон останньої ночі»*, уривками туманно передає скритий сенс. В вірші автор надав об'єктивному пейзажу емоціональний характер, матерілізував суб'єктивні почуття, тобто Сонце стало його «Я», а місяць стає місяцем у мріях його «Я». Світ в його очах з'єднався з його внутрішнім світом, цей світ і той світ злились воедино, в якій інтеграція не залишила видимої мережі між ними. Цзун Байхуа, як естетик, описує прекрасне явище, прекрасний досвід і прекрасні почуття у формі поезії.

Місяць як символ частіше використовується в поезії для вирження мрійливого стану та виступає як символ самотності. Там де тема мрій завжди присутній образ місяця. В китайській класичній поезії місяць має глибоке філософське та культурне смислове навантаження. Також з місяцем пов'язані мотиви смутку, туги, зневіри. Лі Бо в своїх віршах часто використовував ієрогліф 月 в комбінації з іншими словами-ієрогліфами, такими як слова,

пов'язані з природними явищами, міфами і назвами націй, місць і архітектурних споруд, також змінюючи саме слово «місяць» на інші метонімічні слова. Пов'язаний з жіночим началом, символ в багатьох його віршах має різне смислове значення, тому перекласти ці слова доволі складно. Поети завжди зображували місяць, коли розповідали про свою тугу за рідним краєм. Проаналізуємо вірш Цзун Байхуа «东海滨»:

今夜明月的流光
映在我的心花上。
我悄立海边仰听星天的清响。
一朵孤花在我身旁睡了
我挹着她梦里的芬芳。
呵，梦呀！梦呀！
明月的梦呀！
她在念梦里的情人，
我在念月下的故乡！

*В цю ніч повний місяць яскраво сяє
Сяйво відбивається в моїй легкій душі.
Я стою тихо на березі моря та дивлюсь наверх, слухаючи дзвін зоряного
неба.*

*Самотня квітка біля мене заснула
Я відчуваю її аромат уві сні.
О, сон! Сон!
Вона кохана уві сні,
Я мрію про рідний край під місяцем!*

Цзун Байхуа написав цей вірш під час навчання за кордоном. Поезія використовує яскравий місяць, зоряне небо, море та самотню квітку, щоб пролити нескінченну тугу за домом та патріотизм в серці автора в тихій природі місячної ночі. В рядку «В цю ніч повний місяць яскраво сяє/ Сяйво відбивається в моїй легкій душі.» ми бачимо природу сумних думок автора, що

виражаються в образі місяця, і те як вони глибоко відбиваються в його душі. Слово «心花» має значення душа, енергія та легкість на душі, тобто слово може описувати психологічний стан людини, загалом легкість, веселість та гармонію. Точних еквівалентів в нашій мові не знайти, перекладач може використовувати пояснювальну форму слова, щоб повноцінно виразити весь опис предмета, що хоче передати китайський поет. Звичайно, тонкість та ліризм при перекладі втрачається. Та читаючи вірш як в оригіналі так і в перекладі читач зможе побачити заспокійливий ефект місячного сяйва, що відбивається в душі поета. При цьому сяйво наче має роль посланця. Тобто, дивлячись на місяць, настрій поета відкритий. Вловлюючи звуки природи, поет віддався необмеженій кількості думок і готовий мріяти про «квітку», вдихаючи її аромат «вві сні». В цьому вірші різниці між поняттями думка та сон сильно стирається, тобто поет знаходиться в своїх думках наче бачить сон. А разом із символом «місяць» ця картина набуває мрійливої атмосфери. Автор використовує слова 念 думка, мрія та 夢 сон, мрія, тобто ці поняття між собою дуже тісно пов'язані, наче описують одне й те саме явище. Ми розуміємо, що автор мріє, та при цьому він знаходиться в такому стані наче спить, що настільки заглибився в свої думи, що наче бачить свої сні. В перекладі на українську неможливо настільки тонко відобразити цей стан. При цьому все це описується через образи природи. Це поєднання природи та душі робить всю поему сповненою таємничості та ефірності. Такий взаємний погляд і споглядання людини і природи, ці ніжні настрої змусили поета нарешті народити некеровану любов у нескінченній прохолоді, а пристрасть змусила його забути про спокій холодного місяця, зоряного неба та самотньої квітки. Рядок «О, сон! Сон!» повністю відображає цей стан. В двох останніх рядках описується головна тема цього вірша – злиття природи та розуму. Сам образ місяця також може інтерпретуватися як його ніжна кохана. Тут також присутня буддійська тема астральної сфери, в яку ввійшов поет коли подивився на місяць. Через натхнення чистою природою поет передав в вірші зв'язок природи і душі своєю неповторною мудрістю, а свої мрії про батьківщину написав через

солодкі сни про яскравий місяць і самотню квітку. Ткож цей вірш відображає глибоку любов Цзун Байхуа до природи та життя у його віршах. В оригіналі цей вірш написан евфемістичною та зрозумілою мовою, написання – ліричне та стисле, асоціація багата, почуття своєрідне і сповнене романтики. Вся картина, що відображується в вірші побудована із яскравим місяцем та зоряним небом, а сформована художня концепція глибока та віддалена. Весь вірш римується, склади природні та гармонійні, з красою народних нових віршів.

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 продовують 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 є 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 кришталево чистий, маленький і нескінченний світ. Ми блукаємо в цьому світі, скільки зітхань життя, скільки спогадів про минуле, скільки післясмків 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 буддійських 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 короткочасним, 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 сьогоденного дня. 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 невизначенність «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, «годуючи 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.

Використання образів моря та весни надає відчуття легкості та ніжності, з легкою ноткою радості. Ці образи не мають конкретного та засталеного сенсового навантаження. Їх переклад не потребує особливих методів, це дає свободу перекладачеві, який прагне наблизити загадкову і незрозумілу поезію українському читачеві. Загалом важко передати китайські образність та символіку та зробити їх легкими для зрозумілими для сприйняття українського читача.

У контексті аналізу особливості перекладу образів та символів важливо відзначити, що при наявності двохначних сенсів або внетекстових реальностях, вони на жаль, залишаються майже закритими для сприйняття іншомовним читачем. Тому, для достовірного перекладу вимагається використання детального коментаря і пояснень. Але такий метод не дуже вітається в поезії, тому що це можна дозволити в науковій статті, але важко втілити в поетичному перекладі.

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 прослідуються 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.

Якщо творчість Чень Менцзя пов'язана з творчістю Ван Вея, віддаючи почесьть останньому, то Цзун Байхуа часто пов'язують з відомим поетом епохи

Тан Лі Бо. Поет нової поезії використовує ті символи та образи, що завжди використовував Лі Бо, а саме образ місяця. Відчуття самотності, відлюдності, туга за рідним краєм, за рідними, мрії та сни – основні сенсові навантаження, що несе в собі цей символ. Як і Чень Менцзя Цзун Байхуа також описує поєднання оюлини з природою, використовуючи образи природи. Але на відміну від Чень Менцзя в творчості Цзун Байхуа існує не лише природа, а сам Всесвіт. Поет дивиться на зоряне небо, прирівнює людину з маленькою зірочкою серед течії тисячі зірок Всесвіту, показуючи крихітність однієї людини, використовуючи космічні тіла як образ.

Ще одна знакова постать серед поетів нової поезії – Сюй Чжімо пише в основному на тему кохання, при цьому шукаючи істину життя та описуючиплинність часу. Поет також використовує природні образи та символи, змінюючи або додаючи смислове значення.

Хай Цзи став божеством поезії сучасності, він привніс новий поетичний дух в китайську поезію, що відзначається певною чистотою. Хай Цзи віддається поезії всім серцем. Його вірш «Біля моря, де весна цвіте» був внесений в шкільну програму. Сучасних читачів підкорила поезія Хай Цзи її тугою за батьківщиною і тяжінням до землі. Більшість інтелігенції, що проживає в містах була відірвана від своїх рідних місць. Вони покинули село, але їх душа все ще знаходиться в рідній землі. Тому поезія Хай Цзи дуже популярна серед таких людей. На відміну від інших поетів, його природні образи та символи описують відчуття, що наближає поета та і весь світ до щастя.

При перекладі поезії, в більшості випадків символи та образи мають багатозначчі та скриті сенси, тому вони важкими для сприйняття іншомовним читачем. Тож, для достовірного перекладу вимагається використання детального коментаря і пояснень. Але такий метод не дуже вітається в поезії, тому що це можна дозволити в науковій статті, але важко втілити в поетичному перекладі. Загалом важко передати китайські образність та символіку та зробити їх легкими для зрозумілими для сприйняття українського читача.

Незважаючи на наявність будь-якого тлумачення, переклад поезії усе ж залишається глибоко суб'єктивним явищем, і у нинішніх перекладачів зостається мало шансів відгадати істинний задум поета. 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 [Шекера, 2007, с. 1]. 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 китайської поезії, в якій має бути вказане смислове навантаження основних образів та символів китайської поезії, а також загальні принципи інтерпретації та розуміння віршів.

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 більшості 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 осяянням, пробудженням від мирського сну і постійної метушні.

Протягом тривалого часу розвитку поезії, більшість образів та символів постійно змінюються через соціальні, державні, культурні та інші зовнішні зміни, які частково або кардинально змінюють життя народу. Серед найпоширеніших образів та символів є дика гуска – символ звістки, з появою чань-буддизм набуває значення людського прагнення вирватися з повсякденної суєти; білі хмари – символ безкінечного плину буття; сосна – духовна стійкість, незмінність прагнень, життєву силу і довголіття, відлюдництво. А також, фенікс, дракон, місяць та інші. Серед буддійських образів та символів, які широко використовувалися в китайській літературі є: цикада – символ сансари, нескінченного кола перетворень; небуття – “порожнеча”, що міститься поза присутністю чи відсутністю певної речі; порожнеча – символ відреченості від світу; порожнє житло – місце, де серце та помисли людей порожні, вільні від мирської суєти; лотос – символ необмежених можливостей очищення від навколишнього бруду; захмарна порожнеча – захмарна мла, глибина небес як символ вищого буття; ясна порожнеча – алегоричне позначення просвітленої свідомості.

В практичній частині було проаналізовано використання образів та символів в “новій поезії”, а також було розглянуто творчість сучасних поетів. Серед них – Чень Менцзя, Цзун Байхуа, Сюй Чжімо та Хай Цзи. Чень Менцзя та Цзун Байхуа загалом в своїх віршах писали на тему людина та природа. Їх пейзажна лірика свіжа та ніжна. В творчості Чень Менцзя прослідуються буддійські мотиви в пошуках “філософського сенсу” та душевної гармонії. А Цзун Байхуа писав не тільки про єдність людини з природою, а й з цілим Всесвітом. В їх віршах образи природи виражають душевний стан, емоції, думки та мрії, а також буддійські символи, що пов’язані з міфічними істотами. Вони символізують такі високі поняття як надія, відродження... Вони були прихильниками поетів доби Тан, що говорить про образи які відсилають на до творчості Ван Вей та Лі Бо.

В поезії мова стала більш простішою та зрозумілою. Але естетичну красу та ліризм вона не втратила.

Цзун Байхуа використовує не тільки образи природи, а й образи космічних світил. Поет дивиться на зоряне небо, прирівнює людину з маленькою зірочкою серед течії тисячі зірок Всесвіту, показуючи крихітність однієї людини, використовуючи космічні тіла як образ.

Розвивається також і тема кохання в творчості Сюй Чжімо, при цьому в віршах закладена скрита тема плинності життя. Поет також використовує природні образи та символи, змінюючи або додаючи смислове значення.

Також в роботі було розглянуто творчість поета Хай Цзи, що називають божеством поезії сучасності. Його вірш “Біля моря, де весна цвіте” став дуже популярним та був внесений в шкільну програму. Його творчість підкорила сучасних читачів ідеєю про щастя та тяжіння до рідних земель. На відміну від інших поетів, його природні образи та символи описують відчуття, що наближає поета та і весь світ до щастя.

При перекладі поезії, в більшості випадків символи та образи мають багатозначчі та скриті сенси, тому вони важкими для сприйняття іншомовним читачем. Тож, для достовірного перекладу вимагається використання

детального коментаря і пояснень. Але такий метод не дуже вітається в поезії, тому що це можна дозволити в науковій статті, але важко втілити в поетичному перекладі. Загалом важко передати китайські образність та символіку та зробити їх легкими для зрозумілими для сприйняття українського читача. Незважаючи на наявність будь-якого тлумачення, переклад поезії усе ж залишається глибоко суб'єктивним явищем, і у нинішніх перекладачів зостається мало шансів відгадати істинний задум поета. 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 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 віршакитайської поезії, в якій має бути вказане смислове навантаження основних образів та символів китайської поезії, а також загальні принципи інтерпретації та розуміння віршів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Н.М. (2012). *Комментарий переводчика. Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода*. Москва: ОГИ С. 201–216.
2. Акулина К. В., Иванова М. В. (2015). *Способы передачи изобразительно-выразительных средств китайской поэзии (на материале стихотворений Ли Бо и литературного перевода А. Гитовича)*. Казань: Молодой учёный. С. 581–584.
3. Алексеев В. М. (2003). *Труды по китайской литературе*: в 2 кн. Кн. 2 / сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин. Москва: Вост. лит.
4. Алексеев К. В., Гроховский П. Л., П. Л. Сизова П. Л., Смирнова М. О., Туранская А. А., Ямпольская Н. В., Яхонтова Н. С. (2012). *Типология и способы перевода буддийской терминологии (на материале интерактивной базы данных «буддийская терминология монгольских переводных сочинений»)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет. С. 47-56.
5. Алексеев К. В. (2012). *Современная литература Китая: учеб. пособие*. Благовещенск : Амур. гос. ун-т.
6. Бир, Р. (2003). *Тибетские буддийские символы. The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Boston: Shambhala.
7. Би Юэ (2009). *Культурологические аспекты интерпретации классической китайской поэзии (на материале русских переводов стихотворения Ли Бо “Вопрос и ответ в горах”)* Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. Москва. С. 91-102.
8. Би Юэ (2008). *Проблемы переводческой интерпретации китайской поэзии золотого века (на материале стихотворения Ли Бо «Подношение Ван Луню»)* Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. Москва. С. 60-70.
9. Ван Вэньцзянь. (2008). *Образы природы в русской и китайской поэзии первой трети XX века*. Волгоград.

10. Ван Вэй. *Река Ванчуань*. (2001). Санкт-Петербург: Кристалл.
11. Ван Мэняо (2013). *История перевода и переводческих учений*. Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. № 3. Москва
12. Ван Хунмэй. (2006). *李白—世界名人传记丛书*. (Ли Бо —Биографии известных людей в мире). 杭州出版社. Ханчжоу.
13. Воронин С. Н. (2007). *Выражение национального самосознания в китайской пейзажной лирике*. Новосибирск. С. 102–106.
14. Гийон Е. (2004). *Философия Буддизма (пер. И. Борисовой)*. Москва: Астрель. 160 с.
15. Голыгина К.И. (1974). *Буддизм и поэтическая мысль Китая. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада*. Москва. 220 с.
16. Гу Юй (2015). *О переводе Ду Фу Наталией Азаровой*. Примеч. А.И. Кобзева. Общество и государство в Китае. Москва: ИВ РАН.
17. Дагданов Г.Б. (1980). *Отражение буддийских мотивов в творчестве Ван Вэя. Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии*. Новосибирск: Наука.
18. Дагданов Г.Б. (1984). *Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя*. Новосибирск: Наука.
19. Эйдлин Л. З. (1972). *Китайская классическая поэзия*. Москва.
20. Эйдлин Л.З. (1987). *Танская поэзия. Поэзия эпохи Тан*. Москва. С. 5–24
Электрон. версия печат. публ. URL:
<http://www.testsoch.info/ejdlin-tanskaya-poeziya>.
21. 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.
22. Казакова Т.А. (2019). *Особенности перевода китайской классической поэзии Сюй Лихун*. Санкт-Петербург.
23. Калашникова А.В. (2016). *Рецепція творчості Лі Цінчжал в Росії та Італії*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Дніпро: Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара.

24. Костикова О.И., Чэнь Шуи, (2012). *Становление китайской переводческой традиции: практика, критика, теория*. Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. Москва.
25. Кравцова М. Е. (1994). *Поэзия древнего Китая. Опыт культурологического анализа*. Санкт-Петербург, 544 с.
26. Красных В. В., Изотов А. И. (2007). *Язык, сознание, коммуникация*: Сб. Статей. Отв. ред. Москва: МАКС Пресс. 108 с.
27. Кузнецова О. А. (2017). *Образы китайской классической поэзии в переводах Валерия Перелешина*. Санкт-Петербург.
28. Лемешко Ю. (2012). *Современная литература Китая: учеб. пособие*. Благовещенск: Амур. гос. ун-т. 146 с.
29. Ли Бо. *Нефритовые скалы*. (1999). Санкт-Петербург.
30. Ли Бо. *Пейзаж души*. (2005). Санкт-Петербург.
31. Лі Бо. *Поетії*. (1986). Первомайський Л. Твори : в 7 т. Т. 6: Переклади. / Упоряд. С. Пархомовського. Київ: Дніпро.
32. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. (2001). Москва: Советская энциклопедия, 1600 с.
33. Ма Юэ-жань (2015). *如何翻译杜甫诗歌 (Как следует переводить поэзию Ду Фу)*. 华西都市报. Хуасин.
34. Митькина. Е.И. (2010). *К вопросу о влиянии мировоззрения, стиля и образов поэзии Ли Бо на творчество поэта эпохи Цин Хуан цзинжэня*. Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 13. No 2. Санкт-Петербург С. 127–136.
35. Мурашевич К.Г. (2012). *Символічність образів природи у китайській класичній пейзажній ліриці*. Київ.
36. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. (2006). *Наука о переводе*. Москва: «Флинт».
37. Радус Л.А (2013). *Китайская литература и драматургия*. Москва.
38. Семенюк С., Урусов В. (2005). *Китайська література ХХ століття і творчість Гао Сінцзяня*. Київ.

38. Семёнов. М. В. (2014). *Проблема поэтического перевода стихотворения Ли Бо «Думы тихой ночи»*. Вестник Амурского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. No 66. Благовещенск: Амурский государственный университет.
39. Сердюкова В.П. (2015). *Буддизм и его распространение в Китае*. Санкт-Петербург.
40. Сотова Т.О. (2014). *Сборник стихов «Фарфоровый павильон» Н.С.Гумилёва. Мировоззрение китайских поэтов и отношение к ним переводчика*. Вестник МГОУ. Сер. Русская филология. No 3. Москва: Московский государственный областной университет.
41. Сухоруков В. Т. (2001). *О Ван Вэе и его поэзии*. Санкт-Петербург.
- Тамарченко Н. Д. (2008). *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Кулагиной.
42. Торопцев С. А. (2002). *Книга о Великой Белизне. Ли Бо: Поэзия и Жизнь*. Москва: Наталис.
43. Торчинов Е. А. (2000). *Введение в буддологию*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. 304 с.
44. Тершовчин Р. Т. (2013). *Ван Вей – Основоположник школы чань у китайській поезії* (студ. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка). Київ.
45. Урусов В. Б. (2015). *Поезія Хай Цзи*. Київ: Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців.
46. Федоренко Н. Т. (1973). *Великий Ли Бо*. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Вып.3. Москва. С. 237–241.
47. Федоренко Н.Т. (1960). *Тема природы и человека в творчестве некоторых китайских поэтов*. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Вып. 6. Москва. С.492–509.
48. Цай Линьянь. (2015). *Образ луны в русской и китайской классической поэзии (на примере стихотворения А. Н. Апухтина «Зимой» и Ли Бо «Думы в тихую ночь»)*. Махачкала: Общество с ограниченной ответственностью "Апробация". С. 79–80.

49. Чебунин А.В. (2009). *История проникновения и становления буддизма в Китае*. Улан-Удэ. 278 с.
50. Чучина М. Н. (2012). *О смысловой полифонии пейзажной лирики Ван Вэя*. Санкт-Петербург.
51. Чжао Пяньпань (2019). *Перевод смылосодержания иероглифа 月 «луна» в поэзии Ли Бо*. Вестник Башкирского университета. Том 24. Уфа: Башкирский государственный университет.
52. Шагдарова Д. Л. (2016). *Буддийская лексика и терминология и проблема их перевода*. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота.
53. Шекера Я. В. (2006). *Гене́за та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.)* Київ: Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. С. 205-220.
54. 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.
55. 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
56. Шекера Я. В. (2007). *До питання функціонування метафори у раньосередньовічній китайській поезії*. Київ.
57. Шекера Я. В. (2007). *До питання перекладу китайської поезії доби Тан (618-907): інтерпретація художнього образу*. Сходознавство. Київ.
58. Шекера Я. В. (2004). *Образ води в давній китайській поезії*. Вісник КНУ. Східні мови та літератури. Київ С. 59–62.
59. Шекера Я. В. (2013). *Китайська література VII-XIII ст.* Навчальний посібник. Київ.
60. Ши Хан (2012). *Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети XX века*. (Автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата филологических наук) «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград.

61. 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.

62. 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.

63. Щербаков Я. І. (2014). *Влияние санскритской драмы и индийского театра на становление китайской драмы*. Zbior raportow naukowych. “Informacja naukowa i techniczna w planowaniu oraz realizacji badan i wdrozen projektow”. Warszawa: Sp.z.o.o. “Diamond trading toor” С.8-14.

64. 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.

65. Щербаков Я.І. (2014). *Індобуддійський фактор генези юанської літературної драми*. Літературознавчі студії. Вісник КНУ. Київ.: ВПЦ «Київський університет» С . 380-395.

66. 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.

67. Янгутов Л.Е. (2012). *Письменные тексты буддизма в религиозно-философской традиции Китая и Тибета*. Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та.

68. Янгутов Л.Е. (1998). *Китайский буддизм: тексты, исследования, словарь*. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та, 160 с.

69. Янгутов Л.Е. (2011). *О школах средневекового китайского буддизма. Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Востоковедение. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та.*
70. Янгутов Л.Е. (2011). *О роли шести школ и семи направлений (六家七宗, люцзяцицзун) в становлении философских принципов буддизма в Китае. Вестник Бурятского научного центра СО РАН. №4. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. Ун-та.*
71. Янгутов Л.Е., Орбодоева М.В. (2018). *Перевод буддийских текстов и становление социальных принципов буддизма в Китае. Философская мысль. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та.*
72. 黄慳华。 (2008)。 中国佛教史。 北京。
73. 陈夏华。 (2008)。 古代汉语词典。
74. 谭德晶。 (2001)。 唐诗宋词的艺术。 上海。
75. 张君梅。 (2005)。 从王维佛禅诗看其禅悟境界。 惠州。
76. 高慎涛。 (2005)。 论古代对王维与佛禅之研究。 《天中学刊》

PE3IOME

在中国文化中，符号是不可或缺的一部分-对事物的反映，无论是现象还是物体。佛教哲学的高度发展的象征主义基于人类认知在获得意识的道路上的局限性原理，有助于“符号认知技术”的广泛使用，同时使诗歌的翻译过程复杂化。翻译成乌克兰语的佛教符号通常具有明确的含义，该含义实际上是模棱两可的。

在中国文化中创造图像和符号的原因是渴望恢复与神话时代存在的自然环境相统一的状态，而人类由于社会进步而离开了自然环境。正如对唐代至新诗的抒情作品的分析所表明的那样，主体感官原则在文学艺术形象的创造中起着重要作用。从小到大的模式是中国诗歌艺术意象的一般原则。为了反映人的内心世界的特殊性，描绘了任何现象或物体。抒情作品的一般意象是由于其结构的独特性，具象性图片的逐步展现。在很大程度上，这首诗以对自然的描述开始，这创造了某种情绪，而随后的描述则与开始相称，或者相反。结尾常常使读者理解这首诗的隐藏含义，从而将其思想嵌入到作品的具体感性现实中。

在翻译诗歌时，大多数情况下，符号和图像具有许多含义和隐藏的含义，因此外国读者很难理解它们。因此，详细的翻译要求使用详细的评论和解释。但是，这种方法在诗歌中并不是很受欢迎，因为它可以在科学文章中使用，但是很难体现在诗歌翻译中。通常，很难传达中国的意象和象征意味，并使乌克兰读者容易理解。尽管有任何解释，诗歌翻译仍然是一个很主观的现象，目前的译者几乎没有机会猜测诗人的真实计划。译者被要求通过更简单，更容易接受的诗意现实传达原始的难以理解的意象，在读者的想象中创造原始作者试图传达的整体形象，同时保留诗人的民族色彩。在任何翻译中，外国读者通常都是根据本国人民的传统意象和象征主义而不是原始文化来解读整首诗，包括上下文，图像和符号。为了更好地再现具有民族色彩的绘画并正确传达最可接受的图像和符号的语义负载，同时也使用适当的文学翻译，我们考虑对中国诗歌进行扩展和深化的序言，这应该表明中国诗歌基本图像和符号的语义负载。解释和理解诗歌的一般原则。