

СТИХИ МАО ЦЗЭДУНА И СУДЬБА ИХ ПЕРЕВОДОВ В РОССИИ¹

НАТАЛИЯ АЗАРОВА

Для русской культуры фигура Мао Цзэдуна ни в коей мере не ассоциируется с образом поэта. Тем не менее первая публикация переводов 18 стихотворений Мао на русском языке появилась в библиотеке журнала «Огонек» в 1957 г. непосредственно после их первого появления в печати в Китае. Интересно, что поздние стихи Мао в советское время не выходили в том числе из-за охлаждения отношений с Китаем.

Перевод стихов политической фигуры такого масштаба, как Мао, подразумевал не только ответственность переводчиков и кураторов, но и воспринимался как факт международной политики, который в то же время не должен был противоречить внутренним эстетическим установкам социалистического реализма. В Китае также работала группа ответственных за комментарий стихов Мао, на который обязаны были опираться переводчики на разные языки. В то же время в послесловии и комментариях к изданию вообще не говорится о поэтике Мао. Комментаторы ограничиваются историческими фактами: рассказывается о сражениях Красной армии, о становлении советской власти в Китае, а послесловие посвящено утверждению реалистического характера китайской литературы, ее народности и революционности.

Задача переводов стихов Мао, очевидно, поставила в тупик высшее литературное руководство. Несмотря на то, что нужно было перевести всего несколько стихотворений, была создана целая команда из ведущих поэтов и переводчиков, не знающих китайский язык (С. Маршак, А. Сурков, Н. Асеев), которые переводили по подстрочнику известного китаиста-

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

переводчика Л. Эйдлина и входящего в группу поэтов-переводчиков М. Басманова, который совмещал переводческую деятельность с работой в консульстве в Пекине. Строгий идеологический надзор обеспечивал небезызвестный Н. Федоренко, курировавший проект в качестве редактора и автора послесловия.

В момент выхода стихов Мао Цзэдуна Федоренко занимает пост замминистра иностранных дел (с 1955 по 1958). С 1958 по 1962 он — посол СССР в Японии. После Карибского кризиса с 1963 по 1968 г. — постоянный представитель СССР при ООН и Совете безопасности. И, наконец, с 1970 по 1989 г. — главный редактор журнала «Иностранная литература». В 1956 г. Федоренко выпустил книгу «Китайская литература», в это время он работал замминистром иностранных дел, а в 1986 г. выходит его книга о большом китайском поэте Цюй Юане (340–278 до н. э.). Другие китаисты, которые участвовали в переводе стихов Мао Цзэдуна, как и Федоренко, специализировались не на современной, а на древней литературе.

В развернутом послесловии к публикации стихов Мао в качестве основной проблематики Федоренко выдвигает те тезисы, которые обычно фигурировали при обосновании отбора текстов, предназначенных для любого советского перевода. Эти тезисы провозглашали принципы народности, простоты и понятности [Федоренко]. Парадоксально, что отнюдь не простые стихи Мао Цзэдуна были понятны, возможно, не более 5% населения современного ему Китая. Федоренко клеймит вэньянь [Там же: 25], т. е. древний китайский язык, на котором писалась поэзия до 20-х гг. XX в., до гоминдановской реформы языка, но при этом как будто забывает о том, что Мао как раз пишет на вэньяне, хоть и с вкраплениями довольно большого количества разговорных слов и почти избегая сложных построений, за которыми современному образованному читателю было бы нужно обращаться к словарю.

Ни в комментариях, ни в переводах Мао не предстает как новатор. Между тем, новаторство Мао не только в смелых образах, но и в том, как он работает с традицией: он парадоксально сочетает классическую форму и разговорный язык или сталкивает современный синтаксис и грамматические формы древнего языка. Стихотворение «Куньлунь» одно из самых разговорных, неклассических из стихов цикла. Здесь, в отличие от других стихов, есть местоимения *я* и *ты*, обычно отсутствовавшие в классической поэзии и, соответственно, в большинстве стихов Мао. Но любопытно другое — синтаксис стихотворения современен, а само местоимение *я* – *zhi* не употребляется в современном языке, оно взято из классического вэньяня.

В стихах Мао используется около 25 классических форматов стиха, большая их часть — вариации жанра цы. Этот жанр имел песенное происхождение, и первоначально исполнялся под музыку. Средневековый поэт в цы был гораздо более свободен, чем в формальном жанре ши. Однако делать вывод о народности, или песенности, или неформальности поэзии Мао на основании его обращения к цы, по меньшей мере некорректно. На самом деле, цы был действительно народным в VII–IX вв., а уже с X–XI вв., т. е. с Сунского периода, это был далеко не народный формат. Чтобы писать в жанре цы, то есть соответствовать определенному ритмическому рисунку, в основе которого лежит мелодия, а также соблюдать четкую заданную смену ровного и ломаного тона, требовалось очень большое мастерство поэта. Поэт, пишущий в жанре цы в XX веке по центонному типу с большим количеством интертекстуальных клише из старой поэзии, должен был быть формалистом очень высокого класса, в какой-то степени крайним формалистом. Поэтому попытки притянуть жанр цы у Мао к народной поэзии — это дань идеологии, попытка представить советскому читателю фигуру Мао в привычных когнитивных рамках и в том числе дать установку переводчикам.

Борьба против формализма, развернувшаяся в 1946 г., диктовала полное игнорирование формального совершенства стихов Мао, так как любое любование формой, которое бесспорно присуще стихам Мао, должно было бы быть объявлено буржуазным эстетством. И в этом смысле появление трехстиший в переводе Асеева кажется неким экстравагантным вызовом времени.

十六字令三首

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ПО 16 СЛОВ²

- | | |
|------------|---|
| 山，快马加鞭未下鞍。 | (1) Горы! |
| 惊回首，离天三尺三。 | (2) Я в седле, плеть в руке, скакуна ноги скоры. |
| | (3) Вверх взгляни — |
| | (4) Достанешь рукой голубые просторы. |
| 山，倒海翻江卷巨澜。 | (5) Горы! |
| 奔腾急，万马战犹酣。 | (6) Как волненья морского крутые валы и повторы, |
| | (7) Словно конницы вздыбленной, |
| | (8) В яростной битве стесненной, заторы. |
| 山，刺破青天锷未残。 | (9) Горы! |
| 天欲堕，赖以拄其间。 | (10) Их вершины вонзились в небесные синие взоры. |

² Здесь и далее переводы Маршака, Эйдына и Асеева цитируются по изданию [Мао Цзэ-дун].

- (11) Небо падало вниз,
 (12) Но его — вершин поддержали опоры.

(пер. Н. Асеева)

Именно в этом стихотворении нельзя было избежать решения формальных задач, поскольку уже в его названии — «Три стихотворения по 16 слов» — был задан формальный принцип. Привлечение к переводу бывшего футуриста Асеева объясняется тем, что следование формальному принципу было коротко объяснено даже в канонических китайских комментариях. Асеев буквально следует эквизнаковому подходу — в каждой строфе русского текста по 16 слов, причем считаются даже предлоги и союзы.

Однако, несмотря на формалистическую закалку, Асеев все равно использует «лишние» метафоры и сравнения, которых нет у Мао; рационализирует, спрямляет синтаксис. Несмотря на формальные приемы, Асеев, в отличие от Мао, выглядит барочно. Но он и упрощает образы, очевидно, опасаясь обвинения в «непонятности»: на непонятности в 30-е гг. была основана идеологическая критика поэзии самого Асеева. Там, где у Асеева *вверх взгляни*, у Мао более сложное пространственное и словесное построение — *буквально оглядываясь назад в чудо*. А там, где у Асеева *достанешь рукой голубые просторы* (характерный советский поэтический штамп), наоборот — *до неба всего три суня*, что можно было, безусловно, перевести *до неба всего три метра*, но пожилой Асеев уже недостаточно смел для сжатых герметичных образов.

Поэт Мао вовсе не был ориентирован на подчеркнутую понятность. Его стихи компрессивны, в них избытует эллипсис, который пугает переводчиков. Действие может развиваться в разных местах, временах, характерно смешение временных и пространственных планов в одном стихе, причем переходы никак не обозначаются.

Одно из самых известных стихотворений Мао «Снег» перевел Эйдлин. Стихотворение написано в классическом жанре «поэзии приграничной заставы», помещающем субъекта на временную и пространственную границу одновременно:

СНЕГ

- (1) Виды севера — той стороны,
- (2) Где на тысячи ли ледяной покров
- (3) И за далью бескрайней беснуется снег,
- (4) За Великой Стеной и внутри страны
- (5) Расстиляется в дымке земной простор
- (6) И в верховьях и в устье Большой Реки

- (7) Застывает вода, прекратив свой бег.
 (8) А в горах пляшут кольца серебряных змей,
 (9) А равнинами мчат снеговые слоны,
 (10) Соревнуются с небом самим высотой.
 (11) Ясный день наступил —
 (12) Ты взгляни, как красива земля
 (13) Яркой краской узоров на белой одежде простой.
 (14) И за долгие годы — от древних людей и до нас —
 (15) Самых гордых героев пленяла прекрасная наша страна!
 (16) Только жаль,
 (17) Еле тлея устремлений высоких огонь
 (18) В первом циньском Хуане и в ханьском властителе У,
 (19) И ни в танском Тайцзуне, ни в сунском Тайцзу
 (20) Не блистал нашей древней поэзии дух.
 (21) Чингисхан в свое время был взласкан судьбой.
 (22) Что умел он? Орлов настигать стрелой.
 (23) Все прошло.
 (24) Чтоб узнать настоящих людей,
 (25) Заглянуть надо в нынешний день!

(пер. Л. Эйдлины)

Снег³

- (1) Пейзаж северного края, тысяча ли заперты (заблокированы) льдом, далеко
 дальше снег парит.
 (2) Вдаль по обе стороны Великой стены посмотреть — только лишь мутная муть.
 (3) Хуанхэ от верховья до устья замерла, задержала течение течения.
 (4) Серебряные змеи танцуют в горах, на равнинах бегут (себя гонят) восковые
 слоны, хотят высотой сравниться с небесным владыкой.
 (5) И тут ясный день — видишь на подкладке из некрашеного шелка пленительную
 красную одежду.
 (6) Подобная красота мира (гор и рек) заставляла склониться перед собой даже
 бесчисленных героев.
 (7) Жаль, что цинский Шихуан и ханьский У-ди были не слишком одаренными.
 (8) А танский Танцзу и сунский Тай-цзу были почти лишены дара высокой поэзии.
 (9) В свое время баловень неба Чингизхан только и знал что стрелять сов из лука.
 (10) Все уже прошло, многочисленные люди одаренные жизнью
 (букв. люди ветра и потока), стоит посмотреть на нынешнюю династию.

В основе стиха лежит концептуально-пространственная игра. Вся первая строфа — это, с одной стороны, установление, остановка, замирание, а с другой — неожиданное движение на фоне замирания и остановки и па-

³ Здесь и далее подстрочник мой. — Н. А.

параллельно появление неожиданного динамичного цвета — цвета красной одежды на фоне статики серебряно-серо-белого.

Мао пользуется и такими традиционными приемами классической поэзии, как тавтофоны, т. е. повтором двух одинаковых иероглифов подряд, которые одновременно похожи на звукоподражание и, усиливая значение друг друга, способны образовывать некое новое понятие. Тавтофоны принято считать одним из непередаваемых приемов китайской поэзии, поэтому переводчик их избегает, хотя способы передачи их на современном русском языке, безусловно, есть, и можно создать интересный образ, воспринимаемый в том числе и на глаз. Тавтофон *taotao течение течения* в третьей строчке у Мао расшифровывается переводчиком как *бег воды*, а то, что у Эйдлина *земной простор в дымке* в оригинале второй строчки тавтофон, который можно перевести как *мутная муть*.

В переводе Эйдлина пропадает как сама статика, так и необходимое соотношение статики и динамики. Эйдлин знает китайский, но ему чужд Мао как поэт, он переводит его образы как прямое описание. У Мао снег не *бесновался* (3), он присутствовал, *парил*, по ту сторону не было ничего, кроме снега. С другой стороны, Эйдлин прибегает к экспликации, вводя метафоры, которые отсутствуют в оригинальном тексте. У Мао буквально *в горах танцуют серебряные змеи, на равнинах быстрые (бегут, себя гонят) восковые слоны*. Эйдлин преобразует компрессивный образ в развернутую метафору — у него *пляшут кольца серебряных змей* (8), упрощает смелые образы Мао и делает их понятными простому читателю — *равнинами мчат снеговые слоны* (9). *Змеи и слоны* Мао — это удивительно смелые для китайской поэзии середины XX в. образы, которые современники называли «странными». Далее переводчик следует той же линии — он уподобляет китайские образы советской поэзии о родной природе, создавая нечто похожее на учебник родной речи: *Ты взгляни, как красива земля* (12).

Эйдлин привносит строчки, полностью отсутствующие в оригинале, но входящие в когнитивные рамки представлений советского человека о герое: *еле тлеет устремлений высоких огонь* (17), в оригинале просто говорится, что у императоров *не было поэтического дара*. В целом Эйдлин многократно усиливает патриотический пафос в стихотворении Мао, в то время как для китайцев со времен древности мир и страна были фактически синонимами. Сказать о том, что *героев пленяла красота страны* (15) по существу обозначало соответствие мира и человека.

Во второй строфе Мао вспоминает не просто героев, а основателей династий, то есть тех, кто обеспечивает движение. Первая и вторая строфа тесно связаны друг с другом — речь идет о тех, кто обеспечивает движение на фоне замирания, остановки. Диалектика замирания и движения — то, что характерно для этих людей: они не ломают замирание, но своим движением обеспечивают связь с миром.

У Мао очень велика роль концовок, именно о концовках стихотворения чаще всего спорят разноязычные комментаторы, предлагая различные трактовки. Последняя строчка стихотворения «Снег» одна из самых известных строк Мао.

Здесь Мао использует даосский термин *фэнлю* — люди, которые следуют за собственной природой, подлинные, настоящие люди, не связанные канонами; буквально — люди ветра и потока — те, кто понял первопричины Дао, и в дальнейшем им все дается без труда. Д. Воскресенский предлагал оригинальный концепт *ветротекучий*. *Фэнлю* — это именно даосский, а не конфуцианский идеал благородного мужа, государственника. Это люди вдохновения. Возможный перевод — *одаренные жизнью герои*: они не преодолевают обстоятельства, а легко сочетают в себе статику и динамику, о чем собственно и стихотворение.

У Эйдлина это переведено как *настоящие люди*, что в сознании советских людей не могло не ассоциироваться с «Повестью о настоящем человеке» или чем-то подобным, то есть с идеей преодоления, в то время как в китайском сознании образ коммунистических лидеров вполне вписывался в следование даосской диалектике. Поскольку непонятно, о ком идет речь: об одном человеке или нескольких, а Мао говорит это в 1945 г., то скорее всего, он имел в виду себя и Чан Кайши. Однако уже в 1956 г. эту строчку можно прочесть так, как будто она относится только к Мао.

Мао обращается к двум основным императорам. Это Танский Тай Цзун и Сунский Тай Цзу. Оба они были боевыми генералами и не отличались достижениями в культуре (литературе). Но это не значит, что в Китае не было императоров — заметных литераторов и художников. Но все эти императоры появлялись на исходе, на закате династии.

Строчки стихотворения Мао многозначны, и они ассоциируются с китайской историей по-разному: не только с негативной стороной, т. е. с не одаренными императорами-полководцами, но и с Цао Цао, одной из самых популярных фигур в китайской истории. Он сочетал в одном лице литературный талант и талант полководца, но формально он не был императором, он не стал основателем династии — это сделал его сын.

В отличие от этого веера властителей, вот это я (*мы*), герой (герои) нашего времени способны одновременно быть и основателями династий, и литературными гениями. Таков субъект стихотворения — одаренность жизнью и соответствие ритму мира проявляется одновременно и в энергии сражения, и в новаторстве и формальной сложности стиха, и в способности основать новую династию. Таким образом эстетство необязательно подразумевает упадок и отсутствие жизненной энергии. Скорее всего, переводчик не прочел так стихотворение, но даже если бы это и произошло, то подобный пафос практически невозможно было транслировать в конце советских 50-х, когда эстетство и сложность формы однозначно подразумевали буржуазный упадок и вырождение. Возможно, такая трактовка образа коммунистического вождя была бы еще большим ударом по борьбе с формализмом, чем следование формальным принципам в переводе Асеева.

Переводы Маршака, как и переводы Эйдлина, гораздо многословнее оригинала.

Обратимся к переводу Маршака более раннего стихотворения «Чанша».

ЧАНША

- (1) В день осенний, холодный
- (2) Я стою над рекой многоводной,
- (3) Над текущим на север Сянцзяном.
- (4) Вижу горы и рощи в наряде багряном,
- (5) Изумрудные воды прозрачной реки,
- (6) По которой рыба чьи снуют челноки.

- (7) Вижу: сокол взмывает стрелой к небосводу,
- (8) Рыба в мелкой воде промелькнула, как тень.
- (9) Все живое стремится сейчас на свободу
- (10) В этот ясный, подернутый инеем день.

- (11) Увидав многоцветный простор пред собою,
- (12) Что теряется где-то во мгле,
- (13) Задаешься вопросом: кто правит судьбою
- (14) Всех живых на бескрайной земле?

- (15) Мне припомнились дни отдаленной весны,
- (16) Те друзья, с кем учился я в школе.
- (17) Все мы были в то время бодры и сильны
- (18) И мечтали о будущей воле.
- (19) По-студенчески, с жаром мы споры вели
- (20) О вселенной, о судьбах родимой земли
- (21) И стихами во время досуга

- (22) Вдохновляли на подвиг друг друга.
 (23) В откровенных беседах своих молодежь
 (24) Не щадила тогдашних надменных вельмож.
 (25) Наши лодки неслись всем ветрам вопреки,
 (26) Но в пути задержали нас волны реки...
 (пер. С. Маршака)

Чанша (подстрочник)

- (1) Стою одиноко холодной осенью у мандаринного острова, где река Сянцзянь
 поворачивает на север.
 (2) Смотрю, как красный полнит горы, гряды леса окрашиваются до предела.
 (3) Река сплошь затоплена бирюзой, сотни лодок состязаются за поток.
 (4) Орел ударяется о неба простор, рыбки парят на мелководе, обледелым днем
 все живое (букв. 10 тысяч видов) соперничает за собственный путь.
 (5) Удручен, увидав необозримый простор перед собой, вопрошаю великую землю:
 кто решает, кому идти на дно, кому выплыть?
 (6) Здесь мы бывали, сотня друзей, столько удивительных лет вспоминается.
 (7) Это мои одноклассники, одаренные цветущие юноши.
 (8) С неутомимым задором школяров.
 (9) Спорили обо всем на свете, увлеченно читали, клеймили те годы и власть
 предержавших.
 (10) Не вспомнить, когда в середине потока ударились о воду, волны положили
 предел летящей лодке.

Характерно, что в основе стихотворений «Чанша» и «Снег» лежит одна и та же мелодия, это видно даже по подстрочнику. Например, седьмая и восьмая строчки короткие и в «Чанша» и в «Снеге», а четвертая, пятая и десятая длинные и там, и там. Но по переводам, обладающим абсолютно разным ритмическим рисунком, мы этого никогда не поймем. Ритм китайского стиха в большой степени образуется количеством иероглифов в строке, поэтому академик В. Алексеев предлагал добиваться, как бы это ни было трудно, соответствия количества иероглифов и русских слов в переводе (не считая, разумеется, союзов, предлогов, частиц). Мы видели, как Асеев перфекционистски справляется с этой задачей, буквально считая каждое слово, но остальные переводчики, очевидно, не просто отступают от этой максимы, считая ее ненужным формализмом, но создают ритмический рисунок абсолютно произвольно.

Мао, сочетая разговорные образы и классическую форму, строит весь текст «Чанша» на классических для китайского стиха концептах — *полноты, предела*, которые должны соотноситься и с пространством, и со всем

живым, и с историей, и с субъектом. В самой первой строке обозначается положение человека в пространстве, его точка наблюдения и сообщается, что река поворачивает на север — так уже мандариновый остров из экзотического названия превращается в некий предел, ведь река именно рядом с ним изменяет течение. Важна и динамика цвета и света, лес не стоит статично-багряным, в соответствии с нашими штампами изображения осени, а постепенно грядя за грядой, кулиса за кулисой окрашивается красным, пока не достигает полноты и предела заполнения цветом. Но немаловажно и то, что цвет может возникать благодаря движению солнца, скорее всего закатного.

В концовке стихотворения Мао возвращается к теме предела — *мы ударились о воду, волны положили предел* (10). Мао использует тут тот же самый глагол, что и в первой строфе: *орел у Мао ударяется о простор* (4). А у Маршака *сокол взмывает стрелой к небосводу* (7).

Переводчик сначала дает картинку, а потом эксплицирует, расширяет ее, в результате одна часть стиха оказывается совершенно не связанной с другой — исчезает собственно поэтический смысл, философский параллелизм частей, исчезает концепт предела и наполнения, все превращается в простое описание, образы упрощаются, их компрессивная неожиданность нивелируется.

В переводе исчезает и проходящая через все стихотворение идея множественности и взаимной трансформируемости множественного и единичного (тем более, что в китайском отсутствует противопоставление единственного и множественного числа, и иероглиф «рыба» нужно по умолчанию понимать как «рыбы»): у Мао множественны и рыбки, и лодки, и тысячи видов, и сотни друзей, и все они находятся одновременно и в состоянии соревнования, но это соревнование, эта борьба за поток не похожа на борьбу узника, стремящегося на свободу, она не подразумевает преодоления, это состязание за соответствие потоку.

Но самые большие смысловые расхождения обнаруживаются в репрезентации лирического субъекта. *Мне* припомнились или *нам*? Друзья в интерпретации Маршака *мечтали о будущей воле* (18) и *вдохновляли на подвиг друг друга* (22) в духе «Чаадаева» Пушкина, такого у Мао, конечно же, нет. Как и Эйдлин в переводе «Снега», он слишком буквально трактует образ страны, добавляя русифицированное патриотическое звучание.

Недоопределенность и пластичность субъекта в китайском стихе позволяет голосу звучать одновременно и от *мы*, и от *я*, что можно объяснить как китайской идеей синкретизма единичного и множественного, так и пе-

ренесением на социально-политический фон неразделенности личного и исторического у Мао.

И в этом, безусловно, новаторство субъектной структуры поэзии Мао. В русском переводе фигурирует прямой лирический субъект, выраженный *я*. У Мао нет никакого *я*, и это соответствует китайской традиции, в которой форма глагола при опущении местоимения позволяет прочесть текст одновременно относящимся к *я* или *он*, одновременно от 1 и от 3 лица, как нарратив и как лирический монолог. Стихотворение Мао можно, с одной стороны, читать в этом традиционном ключе, но с другой — можно и увидеть, что *я* способно конвертироваться как в *он*, так и в *мы*. Такое прочтение было возможно и в классическом стихе, но вряд ли классические авторы имели в виду подобное скольжение между *я* и *мы*. Мао же непротиворечиво скользит от личного, индивидуального к коллективному. Его внутренние переживания — это не просто отражение истории, но внутреннее и есть история. Это в корне отличается от советского постулата об иерархичности *мы*: коммунистическое *мы*, безусловно, должно было доминировать над буржуазным *я*.

Для современных китайских поэтов Мао — поэт-новатор, стимулировавший поэтическую смелость в коммунистическом Китае. Так, еще в 1963 г. (через 5 лет после публикации стихов Мао) американский исследователь Л. Бурман отмечал: «В области литературы, тем не менее, находится место отклоняющемуся поведению. В то время как все профессиональные писатели в Народной Республике должны следовать требованиям “массовой линии в литературе”, писать “для людей”, один известный неконформист-любитель стоит в стороне от доктринальных требований Пекина» [Воогман: 37], сформулированных им же самим. Действительно, сам Мао, не считая свою поэтику примером для подражания, предупреждал, что молодым поэтам следует писать проще и не стоит тратить время на поиски соотношения традиции и современности.

Тем не менее в 70-е гг. новая китайская поэзия пошла за Мао, несмотря на его предостережения. Современный известный китайский поэт Ян Сюэбинь, закончивший Йель и живущий на Тайване, в личной переписке с автором статьи отмечает, что

поэзия Мао была единственной, которую мы могли читать в 1970-х гг. Влияние на современных поэтов заключается в его предпочтении героическому пафосу деликатной сдержанности, а также романтизма (воображению) реализму. Поэзия Мао пробудила у меня интерес к традиционной регулярной поэзии. После смерти Мао стала доступной поэзия династии Танг и лирика династии

Сонг. Например, мой интерес к поэзии Су Ши и Синь Цици продиктован вкусом Мао.

Во многих местах вне Китая мы встречаем постоянные сомнения в оценке поэзии Мао именно благодаря тому, что доминирует образ Мао-диктатора. Как следствие, мы можем наблюдать спокойную классичность поэтического перевода, не предполагающую никаких неожиданностей, несоответствий и парадоксов. В России стихи Мао остались в тени, абсолютно неизвестными читателю. И сейчас упоминание о стихах Мао вызывает любопытство, но воспринимается как курьез. Хотя, например, по свидетельствам латиноамериканских поэтов, Мао — один из самых читаемых поэтов XX в. Мао — поэт, стихи которого наравне с большими поэтами, пишущими испански, знает наизусть широкая латиноамериканская читающая публика.

Но и в российской современности на восприятие стихов Мао влияет некий созданный образ восточного диктатора, который действительно или якобы пишет стихи⁴.

То, что китайский лидер, получивший хорошее образование, поэт — это неудивительно. Это вполне вписывается в китайскую традицию, в которой любой чиновник должен был сдать экзамен по поэтическому мастерству. Удивительно то, что он хороший поэт, возможно, поэт первого ряда. Мао писал всю жизнь, но опубликовал ограниченное количество текстов. По воспоминаниям, Мао писал в режиме зависимости от писания: во время походов, вечером, ночью. Нельзя сказать, что он недооценивал свои тексты, но ему была свойственна некая перверсивная скромность. В результате он опубликовал тексты только в 65 лет.

В 1957 г. была и другая идеологическая опасность — только что произошло развенчание культа личности. И публикация стихов Мао могла вызвать и почти неизбежно вызывала ассоциацию со стихами Сталина, чего публикаторы старались избежать. Поэтому нигде в комментариях не проносятся такие определения, как *великий поэт* или что-нибудь подобное. Очевидно, была взята установка на осторожную, нейтральную интерпре-

⁴ Подобный образ отражен в романе Евгения Чижова «Перевод с подстрочника» (2013) [Чижов]: действие происходит в некоем восточном государстве Коштырбастане, а его Народный Вожатый Гулимов — Первый поэт. Прямым прототипом этого персонажа был «пожизненный президент» Туркмении Вечно Великий Сапармурат Туркменбаши (Сапармурат Ниязов), но в тексте романа есть косвенные отсылки к Мао. На автомеханической станции в деревне среди заржавевшей техники и сломанных тракторов висит плакат: «Каждый человек — поэт, и поэзия отблагодарит его за это» (это почти точный перевод одной из известных цитат Мао), а бедные коштыры рассуждают, что, для того чтобы стать крупным поэтом, нужно сначала стать большим начальником.

тацию текста в режиме констатации. Поэтому в переводе Мао получился поэт на порядок хуже, чем в оригинале. Скорее всего, переводчики могли и не понять, что Мао хороший поэт. Возможно, переводчики с подстрочника не до конца распознавали уровень текста Мао, потому что в подстрочнике им уже давался однозначный вариант трактовки, а когнитивная установка, очевидно, базировалась на опыте перевода национальных поэтов из республик, когда нужно было сделать из поэта средней руки народного поэта, безупречного идеологически.

Литература

Мао Цзэ-дун: *Мао Цзэ-дун. Восемнадцать стихотворений* // Огонек. 1957. № 3.

Федоренко: *Федоренко Н. Послесловие* / Мао Цзэ-дун. *Восемнадцать стихотворений* // Огонек. 1957. № 3.

Чижов: *Чижов Е. Перевод с подстрочника*. М., 2013.

Boorman: *Boorman, H. L. The Literary World of Mao Tse-tung* // *The China Quarterly*, 1963.