

## ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕДАЧИ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ЭПОХИ СУН (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА *ЦЫ*)

Актуальность обращения к китайской поэзии в целом и жанру *цы* в частности определяется превращением современного мира, по крылатому выражению М. Маклюэна, в «глобальную деревню», и это этническое мегасообщество представляет собой не просто новый, но постоянно меняющий свои характеристики феномен. Одним из каналов совершаемого буквально на глазах созидания выступает поэзия, искусство, ведь последнее «не столько *познает* мир, сколько привносит в него *созданные* им дополнения, свои самостоятельные формы, которые присоединяются к уже существующим, являя свои собственные законы и свою самобытную жизнь» [14, 49].

И в этих новых условиях, когда полилог из гипотетической возможности превращается в насущную необходимость, на первый план выходит понимание поэтических средств – скорее, не ради них самих, а с учетом того, что «любую художественную форму» можно рассматривать и как способ восприятия реальности [14, 49], и как средство созидания самой «реальности». Этой обширной и сложной **проблеме**, выражению посредством поэтических образов – и одновременному структурированию – культуры в целом и посвящена данная статья.

Отсюда, **целью** работы является выяснение того, какие проблемы присущи практике передачи образов китайской поэтической традиции, а также причины, ответственные за сложившееся положение дел. В качестве примеров будут рассмотрены преимущественно стихотворения в жанре *цы*, принадлежащие выдающейся китайской поэтессе эпохи Сун Ли Цинчжао.

**Обзор литературы** по указанной выше теме затруднен тем обстоятельством, что даже поставленной ранее целью затрагивается несколько проблем, каждая из которых достаточно автономна для того, чтобы сопровождаться все умножающейся историографией. В связи с этим можно указать на дебаты вокруг сущности поэзии, ее связи с реальностью и приобщенностью ее творящих к бытию. Кроме этого, речь может идти об умолчаниях, свойственных любому «социальному продукту речевой способности», а также о соизмеримости «миров», заключенных в столь различных «инструментах для передачи значения», каковыми всегда выступают русский и китайский языки.

Учитывая то обстоятельство, что внимание ко всем релевантным проблемам превышает – и во много раз – возможности и способности отдельного исследователя, я полагаю целесообразным сосредоточиться на том пункте, где все эти сюжеты оказываются переплетены наиболее тесным образом. Таковым я считаю обсуждение возможностей (адекватной) передачи поэтических образов китайской поэзии средствами русского/иностранный языка <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Специфику перевода некоторых приемов китайской поэзии рассмотрела в своей статье [2].

Синологи, занимающиеся, в частности, переводом поэзии, вынуждены решать в принципе одни и те же проблемы, начиная с чередования тонов и заканчивая строением стихотворных строк. И во многих пунктах, таких как безусловное стремление добиться как можно более точной передачи цезуры, наблюдается согласие даже между столь полярно ориентированными учеными, как Л. Н. Меньшиков [10] и Л. З. Эйдлин [13]. Что в действительности разделяет большинство исследователей, так это вопрос первичности формы и содержания, рифмы и смысла.

Скажем, для В. М. Алексеева главным принципом перевода становится принцип точного перевода, позволяющий не терять «художественной, хотя бы и своеобразной выразительности». И это не означает практики перевода поэзии прозой, а жертву, необходимую и не регулярную, рифмой, к тому же присущую китайскому языку, в ситуации, где ее передача средствами русского языка будет означать искажение смысла: «Переводя стих не стихом, мы разрушаем, а не переводим его, и перевод стиха прозообразным способом есть перевод мыслей, а не образов. Только стих, переведенный стихом, есть стихия, переданная стихией же. На поэзию должна отвечать поэзия, и никакое “стихотворение в прозе” не идет дальше парадокса, ибо это не стихотворение» [1, 159].

Л. Н. Меньшиков, ученик В. М. Алексеева, в этом отношении категоричен: стихотворный перевод должен как можно ближе передавать смысл, «чтобы перевод... отражал подлинник, а не фантазии переводчика» [10, 10]. И в то же время – перевод должен звучать по-русски и как поэтическое произведение, претендуя на то, чтобы занять своё место в русской литературе вообще [10, 15]. Н. И. Конрад высказался даже еще более жестко: «Рифма в китайском стихе – конструктивный элемент стиха; такую же роль она играет в русском стихе. Что же может оправдать отсутствие рифмы в русском переводе? Только одно: невладение рифмой» [8, 307].

Другие ученые исходят из того, что рифмованный перевод «никогда... не будет тождествен оригиналу, потому что он на другом языке, подчиняемом своим законам, и в том числе законам мышления своего народа» [13, 8]. Объявляя тем самым насильственными и в какой-то мере противоестественными любые попытки кодификации (скажем, «тональность китайского стиха чужда лишенному тонов русскому языку, а всякие изобретения в этой области выглядели бы искусственно» [13, 9]), Л. З. Эйдлин полагает, что основным принципом при переводе поэзии становится «целесообразная необходимость», а именно: передать читателю «те чувства, какие вызывает в нем самом китайская поэзия» [13, 8].

Различия между этими позициями прослеживаются не только на примере защищаемых постулатов и выдвигаемых аргументов, но также выявляемы на уровне зримом и количественном. Если в качестве примера взять *цзы* на мотив «Цинпинле», то это стихотворение, состоящее из 8 строк и 46 иероглифов, в зависимости от исходных допущений и характера языка передается по-разному.

Так, перевод Цзяошэн Вана на английский язык состоит из 75 слов, что дает увеличение количества слов по сравнению с оригиналом на 63 %. При этом его перевод является точным, практически буквальным, где привнесение слов, не встречающихся в оригинале («лишних слов») сведено к минимуму и составляет менее 10 %. В то же время перевод М. Басманова на русский язык также состоит из 75 слов, однако, увеличение по многим параметрам является более существенным.

Скажем, количество строк увеличено в 2 раза (с 8 до 16), но теперь уже более 40 слов (свыше 55 %) вообще не упоминаются в оригинале. Наконец, в еще одном русскоязычном переводе, Л. Н. Меньшикова, насчитывается 67 слов, размер стихотворения увеличивается таким образом на 46 %, но количество так называемых «лишних» слов у него составляет всего около 16 %.

В качестве иллюстрации приведу оригинал и все три варианта перевода:

年年雪里，  
常插梅花醉，  
挪尽梅花无好意，  
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 [16, 877].

#### Л. Н. Меньшиков

Каждый раз, когда снега лежит пелена,  
Я цветок мэйхуа  
приколов, становилась пьяна.  
Но измятый цветок мэйхуа увядал,  
и я знала: моя здесь вина,  
И бывала обильною чистой слезой  
вся одежда полна...

А в сегодняшний год  
я у Рога Морского, где неба края.  
Незаметно – неслышно  
появляется проседь, виски мне пестря.  
Я одно только вижу:  
с наступлением вечера ветер крепчает,  
И поэтому, верно, на цветы мэйхуа  
не порадуясь я... [10, 257].

#### Цзяошэн Ван

Year after year in the snow I used to get drunk  
While picking plum blossoms to put in my hair.  
Now twisting all the fallen petals to no good  
purpose,  
I only drench my clothes with pure tears.

This year at the end of the earth,  
My hair at the temples is streaked with grey.  
Now that the evening wind is growing in force,  
I shall be hard put to it to enjoy plum blossoms  
[15, 77].

#### М. Басманов

Падал снег. А в саду мэйхуа,  
Как всегда, в эту пору цвела.  
Помню, веточку алых цветов,  
Захмелев, я в прическу вплела.  
Но осыпались эти цветы  
И моих не украсят волос.  
Неумные слезы бегут,  
Стала мокрой одежда от слез.

И теперь в чужедальнем краю  
Новый год я встречаю одна.  
Непонятно, когда же могла  
Побелить мне виски седина!..  
Вечереет. И ветер подул.  
И за окнами стало темно.  
Нет, не стоит искать мэйхуа –  
Не увидишь ее все равно [6, 275].

Здесь четко прослеживаются все ранее отмеченные трудности, с которыми сталкиваются синологи в своих попытках адекватной передачи поэтических образов. Будучи, по всей видимости, приверженцами одних и тех же принципов, Цзяошэн Ван и Л. Н. Меньшиков дают – с количественной точки зрения – различные и, одновременно, весьма похожие переводы.

Различие проявляется, прежде всего, в отношении к рифме: Ц. Ван отошел от рифмовки строк, а также не акцентирует внимание на коротких и длинных строках оригинала, в то время как Л. Н. Меньшиков, по моему мнению, удивительно точно находит соответствие для передачи рифмы, и практически каждое слово, за несколькими исключениями, занимает то же самое место в строке, что и в оригинале.

Сходство же выражается в минимальном, из всех возможных вариантов, количестве используемых слов, включая «лишние»<sup>2</sup>.

Что же касается М. Басманова, тяготеющего к свободному переложению смысла, то он достигает своих целей путем значительного (почти втрое или даже вчетверо по сравнению с переводами Л.Н. Меньшикова и Ц. Вана соответственно) увеличения «лишних слов», а также отсутствием точности в передаче рифмы.

Подводя промежуточные итоги проведенного обзора литературы, можно сделать следующий вывод: сталкиваясь с проблемой (адекватной) передачи поэтических образов, исследователи склонны воспринимать стихотворение как нечто данное, разновидность естественного феномена. Вследствие этого основное внимание уделяется чисто техническим аспектам, наподобие чередования тонов, поиску аналогов цезуры и т. п. [11, 234; 9, 18]. В тоже время некоторые синологи, например, Цзяошэн Ван, даже не оговаривают эти аспекты, вероятно, считая более важным обратиться непосредственно к более точной передаче самого текста [15]. В то время как другие основное внимание сосредотачивают на передаче настроения, присущего данному стихотворению [6]. Более того, игнорируется жанровая специфика стихотворения. Скажем, даже такой исследователь, как Е.А. Серебряков, говоря о жанре *цы* эпохи Сун, рассуждает только о формальной стороне построения самих стихотворений, и умалчивает о принципах их перевода релевантных именно *цы* [12].

Вместе с тем, фактически игнорируются другие важнейшие проблемы, и одна из них – неизбежные, по всей видимости, искажения, присущие тем или иным принципам передачи поэтических образов китайской поэзии.

В этом контексте необходимо указать на то, что помимо количественных характеристик, различные переводы, мотивированные теми или иными теоретическими соображениями, отличаются и своими, весьма специфическими искажениями смысла. Последние, с моей точки зрения, сводимы к трем основным разновидностям (выделяемых, как правило, скорее условно и аналитически): *дублированию, подмене образов и созданию ложных ассоциаций*.

Явление дублирования можно проиллюстрировать на примере ключевого образа китайской поэзии, *мэйхуа*. Синологи, следующие принципу максимального точного перевода, для погружения читателя в аутентичную атмосферу часто прибегают не столько к переводу, сколько к транслитерации соответствующего понятия. Так, в уже упомянутом *цы* в переводе Л. Н. Меньшикова есть такая строка:

Каждый раз, когда снега лежит пелена,  
Я цветок мэйхуа

приколов, становилась пьяна [10, 257].

Обращение же непосредственно к значению этого слова показывает, что оно состоит из двух иероглифов: 梅- *mei* – слива; 梅花- *meihua* – цветы сливы [7, 283]. Таким образом, если мы говорим «цветок мэйхуа», то тем самым повторяем слово «цветок» дважды, так как, оставляя название сливы для придания китайского колорита образу, мы дублируем само понятие<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Наблюдаемые же различия в общем количестве слов и слов «лишних слов, скорее всего, объясняются более емким, по сравнению с русским, характером английского языка.

Явление подмены образов можно проследить на примере *цы* Ли Цинчжао на мотив «Хуаньсиша». М. Басманов пишет:

За пологом с жемчужной бахромой,  
Как вишня, красный светит огонек [6, 271].

В комментарии Сюй Пэйцзюнь отмечает: «“Вишнево-алый полог” – это указание на вышивку из цветов вишни или плодов вишни по верху полога. Вишнево-алый полог бахромой прикрыт» [16, 921]. Соответственно, данная строка звучала бы так: «Цветами вишни вышитый полог чуть бахрома скрывает»<sup>4</sup>.

Перевод М. Басманова, стремящегося, по всей видимости, передать «те чувства, какие вызывает в нем самом китайская поэзия», оборачивается подменой одного образа другим, когда вполне реальный предмет обстановки (в данном случае вышивка из цветов вишни) становится лишь метафорой, и теряет первоначальный смысл, заложенный Ли Цинчжао. Тем самым в стихотворение привносится новый образ – свечи, «красного огонька». Делается это для сохранения рифмы, но в связи с этим меняется содержание стихотворения, и то, что у Ли Цинчжао сокрыто (от читателя), в переводе М. Басманова, наоборот, притягивает, привлекает – «как вишня красный светит огонек»<sup>5</sup>.

Не менее выразительным примером может послужить перевод *цы* Ли Цинчжао на мотив «Сяочжуншань». Так, у М. Басманова читаем:

И почки набухли давно  
На сливе цзяннаньской в саду [6, 286].

В комментарии он пишет: «Цзяннань считался одним из красивейших районов Китая» [6, 545]. Если же обратиться к оригиналу, то увидим, что Ли Цинчжао использует в этой строке иероглифы 江梅 *jiang mei*, где 江 *jiang* – это «река» [7, 21], а 梅 *mei* – это «слива» [7, 283]. То есть, было бы вероятнее предположить, что данное сочетание переводится, как «слива у реки; речная слива». Ван Сьюй, объясняя значение этого сочетания, пишет: «“Речная слива” – это слива, выращенная из косточки без вмешательства человека, или дикая слива; в начале весны распускается красно-белыми цветами» [16, 897]. Таким образом, переводчик производит подмену одного образа другим, заменяя название сорта сливы названием целого района страны.

Наконец, создание ложных ассоциаций – это в какой-то мере наиболее распространенный вид искажения смысла, поскольку причины тому могут быть различны. И если дублирование и подмена образов более свойственны стремлению как можно точнее передать китайский колорит и вольному переложению смысла соответственно, то создание ложных ассоциаций своим истоком имеет оба этих желания.

---

<sup>3</sup> Впрочем, Л. Н. Меньшиков вариативно подходит к проблеме передачи этого образа. Так, при переводе стихотворения Ван Вэя он переводит *mэйхуа* как «зимней сливы цветы» [10, 139], а в случае с произведением Фань Чжун-яня эти два названия соединяются в одно – «цветы зимней сливы-мэй» [1010, 237].

<sup>4</sup> В дальнейшем все переводы, за исключением специально оговоренных случаев, принадлежат автору статьи.

<sup>5</sup> В этом отношении можно согласиться с мнением Л. Н. Меньшикова, в отношении слишком вольных переводов указавшего, что их адепты «предпочитают более или менее свободное переложение, которое при строгом подходе часто даже трудно назвать переводами в полном смысле этого слова» [10, 14].

Так, обычной есть практика перевода китайского слова 凤 feng или 凤凰 feng-huang, как «феникс», как в словарях [7, 453], так и в поэтических произведениях <sup>6</sup>:

Беседка Феникса, дворец Дракона там

Возносятся до самых облаков... [6, 179].

Мечтая об аисте с фениксом, я пришел.

Поклон положив с молитвой, взглянул вокруг [5, 130].

Б. Л. Рифтин, объясняя значение этого понятия, отмечает, что «в западно-европейской и русской литературе *фэн-хуан* обычно трактуется как птица феникс». Однако далее он подчеркивает, что «согласно словарю I в. “Шо вэнь” (“Толкование знаков”), у *фэн-хуана* клюв петуха, зоб ласточки, шея змеи, на туловище узоры, как у дракона, хвост рыбы, спереди как лебедь, сзади как единорог-цилин, спина черепахи» [3, 651]. Это уже полностью меняет представление читателя о чудесной птице *фэн-хуан*, как о фениксе. Будучи одним из четырех божественных / священных существ в Китае, *фэн-хуан* считался символом «человеколюбия и одновременно – государя, но чаще государыни-императрицы, а также вообще невесты» [3, 651]. Это в корне отличается от европейской традиции толкования птицы-феникса. Таким образом, переводя это понятие как «феникс», переводчик не только сознательно нивелирует значение, придаваемое автором оригинала, но и создает, таким образом, совершенно другой ассоциативный ряд.

Более того, ложные ассоциации своим истоком могут иметь не только стремление найти точки соприкосновения – на уровне возбуждаемых чувств – между китайским и русским смысловыми универсумами, но и желание передать, и сделать это максимально достоверно, неповторимую, как принято считать, атмосферу китайской поэзии.

В качестве примера можно привести Л. Н. Меньшикова, который в своих переводах слово 海棠 *haitang* передает буквально, лишь транслитерируя его:

На ветках хайтановых птицы уселись,  
ведут перелив-разговор... <sup>7</sup> [10, 268].

В этих попытках передать колорит китайской культуры основная проблема, с моей точки зрения, заключается в том, что, вводя путем транслитерации некие поэтические образы, переводчики тем самым лишают читателя смысловой опоры на знакомые ему представления, присущие его родной культуре. Возникающие в итоге ассоциации являются, думается, скорее звуковыми, спровоцированными всегда индивидуальными реакциями на звучание тех или иных слов, нежели смысловыми, основывающимися на преимущественно общих для некоей группы людей представлениях.

Второй проблемой синологии выступает отсутствие внимания к тому, какими вообще должны быть китайские стихотворения, в том числе и *цы*. В связи с этим уместным выглядит указание на принципиально «открытый» характер китайской поэзии, поддерживаемой традицией непрямой, косвенной передачи смысла.

---

<sup>6</sup> Примечательным является тот факт, что и в английских переводах Цзяошэн Ван использует слово “phoenix”, оставляя его без комментария [15, 19, 21, 51].

<sup>7</sup> Данное слово 海棠 – *haitang* имеет два значения: «1. японская айва; 2. бегония» [7, 284].

С одной стороны, китайская поэзия была рассчитана на демонстрацию «лишь смутных очертаний выражаемого чувства» [4, 160]. В этом контексте примечательны слова Вэй Тая, выдающегося ученого и критика эпохи Сун, описавшего о том, что «поэзия должна быть точна в описании вещей, но должна избегать прямого выражения чувств, которые она намеревается передать. Таким образом, читателю предоставляется возможность представить все самому и разделить самые сокровенные мысли автора» (цит. по [15, viii]).

С другой стороны, в силу того, что «каждый вправе вложить в стихи соответствующую позицию», китайская поэзия приобретает принципиально открытый характер, «и эта поливалентность точек зрения еще более усиливает общее итоговое впечатление расплывчатости. Благодаря ему чувство становится рассеянным и способным распространяться, а ситуация, составляющая тему стихотворения, лишаясь своей исключительности, обогащается возможностями самых разных интерпретаций» [4, 160].

И подобные поэтические произведения, «в основу которых сознательно положен намек», ставят перед переводчиком дополнительные проблемы, часто несовместимые ни с адекватностью передачи колорита, ни с точностью выражаемого смысла. Ведь такие тексты стремятся «к тому, чтобы стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскивать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий» [14, 37].

Косвенность передачи смысла и проистекающая из этого чрезвычайная открытость для интерпретаций поэтических образов китайской поэзии – вся эта ситуация, дабы избежать итоговой квалификации усилий, как «таинственных», требует прояснения взятых на себя обязательств и, вместе с тем, осознания их ограниченности.

Из существующих подходов наиболее близким для нас является тот, что во главу угла ставит точность, вследствие чего мы будем стараться приравнять количество иероглифов в оригинале с количеством слов в переводе, а также сократить до минимума количество «лишних слов». Как показывает мой переводческий опыт, при использовании столь малого числа «средств» вполне можно рассчитывать на достижение искомой расплывчатости и неопределенности, ассоциируемой с открытостью в указанном выше смысле. При этом я везде буду стремиться сохранить рифму, передавая ее, по возможности, в соответствии с канонами, обычно предъявляемыми к жанру *цы*. Для достижения косвенной передачи чувств, я из имеющихся в наличии вариантов перевода буду выбирать те, которые не содержат отсылки к однозначно идентифицируемым обстоятельствам, будь то транслитерация названия специфично китайской разновидности сливы или же обозначения реально существующих географических мест<sup>8</sup>.

В следующих своих публикациях я предполагаю исследовать как при помощи тех или иных поэтических образов можно постичь, выразить и сообщить симбиоз нескольких различных мироощущений – восприятие собственной жизни на фоне политической, и наоборот.

---

<sup>8</sup> Поскольку любой перевод представляет собой процедуру, которая, в соответствии даже не с метафорой, а аналогией У. Эко, «проходит под знаком *переговоров*» [14, 9], в дальнейшем я буду стремиться к реализации этой идеи, приглашая к диалогу китайских, английских и российских участников.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В. М. О переводе стихотворений / В. М. Алексеев // Труды по китайской литературе. В 2-х т. / В. М. Алексеев. – Т. 2. – М. : Восточная литература, 2003. – С. 159–161.
2. Дащенко А. В. Специфика перевода художественно-композиционных приемов китайской поэзии эпохи Сун (X-XIII вв.) / А. В. Дащенко // Лінгвістичні дослідження. Актуальні проблеми сучасного і галузевого перекладу: Матеріали II Міжнародного науково-методичного семінару. Вип. 8. – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2009. – С. 84–95.
3. Духовная культура Китая. Энциклопедия: В 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко. – Т. 2: Мифология. Религия. – М. : Восточная литература, 2007. – 869 с
4. Жюльен Ф. Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции / Ф. Жюльен: пер. с фр. – М. : Московский философский фонд, 2001. – 360 с.
5. Китайская классическая поэзия / под ред. И. Смирнова. – М. : Эксмо, 2005. – 480 с.
6. Китайская лирика в переводах М. Басманова. – СПб. : Северо-запад пресс, 2003. – 578 с.
7. Китайско-русский словарь / под ред. Б. Г. Мудрова. – 2-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1988. – 528 с.
8. Конрад Н. И. Неопубликованные работы. Письма / Н. И. Конрад. – М. : РОССПЭН, 1996. – 544 с.
9. Кравцова М. Эпоха Шести династий: поэзия и время / М. Кравцова // Резной дракон: Поэзия эпохи Шести династий (III – VI вв.) в переводах М. Кравцовой. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2004. – С. 5 – 19.
10. Меньшиков Л. Н. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова / Л. Н. Меньшиков. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2007. – 304 с.
11. Меньшиков Л. Н. О поэзии периодов Сун и Юань и способах ее передачи / Л. Н. Меньшиков // Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2007. – С. 229 – 235.
12. Серебряков Е. А. Китайская поэзия X –XI вв. Жанры ши и цы / Е. А. Серебряков. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1979. – 248 с.
13. Эйдлин Л. З. От переводчика /Л. З. Эйдлин // Китайская классическая поэзия в пер. Л. Эйдлина. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 3 – 10.
14. Эко У. Открытое произведение / У. Эко: пер. с итал. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.
15. Wang J. The Complete *Ci*-poems of Li Qingzhao: A New English Translation / J. Wang // Sino-Platonic Papers. – 1989. – N. 13 (October). –Philadelphia : University of Pennsylvania. –122 p.
16. Сунцы цзяньшан цыдянь (Антология избранных цы эпохи Сун). – Т. 1. – Шанхай, 2008. – 1166 с.

## Анотація



Ця стаття присвячена з'ясуванню проблем, властивих практиці передачі китайських поетичних образів. Зокрема на прикладі жанру цы розглядаються три типи змістовних спотворень: дублювання, заміщення образу та створення хибних асоціацій.

Ключові слова: цы, переклад, поетичні образи, змістовні спотворення.

### **Summary**

This article is devoted to clarifying the problems inherent in the practice of reproducing Chinese poetic images. In particular three types of distortions such as duplication, image substitution and creation of false associations are examined by way of genre tz'u illustrations.

Key words: tz'u, translation, poetic images, distortions.

### **Аннотация**

Данная статья посвящена выяснению проблем, присущих практике передачи китайских поэтических образов. В частности, на примере жанра цы рассматриваются три типа смысловых искажений: дублирование, подмена образов и создание ложных ассоциаций.

Ключевые слова: цы, перевод, поэтические образы, смысловые искажения