

Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык¹

Вплоть до последнего времени в Китае не существовало единого термина для обозначения всех традиционных форм стиха. Вместо этого китайские авторы оперировали названиями отдельных крупных форматов (*ти* 体). Традиционная китайская поэзия представляла собой совокупность форм, использовавших рифму и метрику, основанную на установленном числе слогов в каждой стихотворной строке. При этом некоторые форматы строились также на возможностях, которые предоставляла существовавшая в языке тональная система, дававшая поэтам необходимый арсенал для чередования разных регистров (относительной высоты тона) звучащего слога.

Необходимо сразу остановиться на том, что все эти, казалось бы, знакомые термины — рифма, слог, строка и др. — в китайском могут значить что-то принципиально иное по сравнению с привычным европейским прочтением. В этом разделе мы попытаемся разъяснить специфику формальных элементов стиха и особенности оперирования ими.

При всём многообразии традиционных форм для большинства западных читателей классическая китайская поэзия — это, прежде всего, так называемая уставная поэзия, или поэзия люйши 律诗. Благодаря содержательному разнообразию она стала более популярной как среди переводчиков, так и среди

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

читателей. Другие традиционные формы (оды-фу² 賦, городской романс-цы³ 词, арии-цюй⁴ 曲 и т.п.) занимают в корпусе переведённых на европейские языки китайских текстов гораздо более скромное место.

Базовой особенностью стиха *люйши* выступает его следование жёстким правилам во многом искусственной рифмовки, соблюдение заданной длины строки и чередования тонов. Из всех трёх характеристик наиболее сложной для понимания европейского читателя является именно тональная природа китайского классического стиха, которая начинает проявляться не раньше конца V — начала VI вв., вслед за эволюцией самого языка. История китайского стихосложения на протяжении первых пяти столетий его существования — это, по существу, история открытия, сначала в очень простой форме, рифмы и метра и их разработки и использования для поэзии на языке, в котором сама форма слов обеспечивает поэта естественными слоговыми блоками для построения чисто силлабического стиха.

В древнекитайском и возникшем на его основе классическом языке *вэньяне*, в отличие от современного китайского, оперирующего в основном двусложными словами, слова в абсолютном большинстве односложны и записываются одним

² Классическая ода-фу — это прозопоэтический формат, расцвет которого приходится на II в. до н.э. — II в. н.э. Изначально фу представляли собой панегирические тексты, восхваляющие государя, державу и т.п. Уже в конце Тан и начале Сун они трансформируются в «регулярные» фу (*люйфу* 律賦), в большей степени приближенные к поэзии. У Ду Фу од классического типа крайне мало.

³ Цы появляется как самостоятельный формат ещё в VII в., но расцвет его приходится на XI в., когда цы становится фактически ведущим поэтическим форматом времён Сун. Истоки цы лежат в народном песенном творчестве. В период с середины VIII в. по середину X в. цы бытовали главным образом в городской среде — они предназначались прежде всего для исполнения в непринуждённой дружеской атмосфере, часто в весёлых кварталах. Исполнителями цы чаще всего выступали профессиональные певицы, нередко сами они были авторами стихов. Фольклорная песня могла подвергаться литературной обработке или служить образцом для создания индивидуальных произведений. Важнейшей особенностью формата было то, что цы всегда требовали песенного исполнения и были связаны с определённой мелодией, поэтому авторы либо сочиняли и музыку, и слова на неё, либо использовали уже известную мелодию. Во времена жизни Ду Фу этот формат однозначно воспринимался как низовой, ассоциированный с женской поэзией и протонародной культурой.

⁴ Цюй — традиционный формат, связанный с песенным исполнением. Цюй сформировался к концу XII в. на севере Китая на базе цы и народных песен времён Цзинь (1115–1234). Расцвет формата пришёлся на времена монгольского правления, однако интерес к цюй сохранился вплоть до XX в.

иероглифом, и лишь изредка попадаются практически неразложимые сочетания. Поэтому почти всегда мы можем говорить о количестве слогов или о количестве слов в строке, хотя, может быть, более удачно было бы говорить о количестве знаков (или иероглифов), тем более что в случае древнего стиха мы всегда имеем дело с письменным текстом. Деление стиха на ритмические единицы, равные между собой по числу слогов, оказывается самой логичной формой стихосложения.

Вэньянь — это письменный стандарт, доминировавший во всех сферах использования письменного языка, кроме, пожалуй, отдельных форм художественной литературы (крупной сюжетной прозы и, частично, драмы) вплоть до первых десятилетий XX в. Поэзия Китая на протяжении многих веков пользовалась *вэньянем*, сохранявшим во многом нормы языка V-IV вв. до н.э. — так называемого классического периода.

Изначально термин *ши* 诗, обычно ассоциируемый с лирической поэзией в её современном понимании, обозначал слова песни, существовавшей именно в простой силлабической форме. Эти тексты, написанные по преимуществу четырёхсложным (или четырёхсловным) размером с обязательной рифмовкой, были собраны в знаменитом *Ши-цзине* 诗经, или «Каноне песен». На протяжении последующих веков китайская поэзия начала постепенно открывать для себя возможность использования — наряду с рифмой и силлабикой — тональной природы языка и уверенно двигаться в сторону появления новых размеров с другой длиной строки: пятисложника (пятисловника) и семисложника (семисловника), отчасти под влиянием южной поэтической традиции, представленной в классическом своде «Чуские строфы», *Чу цы* 楚辞.

С «открытием» поэтом и теоретиком Шэнь Юэ в конце V — начале VI вв. четырёх тонов (отличных от современных четырёх тонов стандартного китайского языка) и «восьми болезней стиха» начинается эпоха тонального

стихосложения. Осознание тона в китайской поэзии стало событием сопоставимым с кардинальными изменениями в латинской поэзии, когда она превратилась из поэзии тонической в квантитативную. Однако в отличие от Рима китайский поворот в просодии был увязан с эволюцией самого языка. Эта эволюция происходила в том числе под влиянием контактов с иностранными языками: на протяжении нескольких веков до объединения Китая династией Тан (618–907) север страны находился под властью тюркского племени тобгачей, основателей династии Северная Вэй. В 494 г. они перенесли свою столицу с внешних рубежей империи в город Лоян, а в 535 г. в городе Чанъань была основана новая династия тюрков-кочевников — Западная Вэй. При Тан обе эти столицы стали крупнейшими по значимости культурными центрами, и диалекты, успевшие сформироваться там за годы власти кочевых племён, распространились отсюда по всему Китаю, что в результате повлияло на широкое распространение тонов разговорного языка.

Усиление значимости тона в поэзии соотносилось с развитием тональной системы разговорного языка, где она была вызвана к жизни необходимостью различения колоссального количества омофонов (одинаково звучащих слов с разными значениями и написаниями). Омофоны появились в таком количестве в результате фонетических изменений в развитии языка — например, в связи с упрощением структуры слога: одинаковых слогов после отпадения конечных согласных просто стало больше.

В Китае каждая эпоха того или иного правителя имела свой девиз. Шэнь Юэ и поэты его круга, известные как поэты эпохи под девизом правления *юнмин* (483-493) (букв. «вечная ясность»), сформировали представление о четырёх тонах среднекитайского языка: *ровном пин* 平, *восходящем шан* 上, *уходящем цюй* 去 и *входящем жу* 入 (который, по сути, представлял собой не отдельный тон, но характеристику длины закрытого слога, заканчивавшегося взрывными –p, –t, –k)

— и возможностях их чередования для создания привлекательного тонального рисунка строки. К танскому времени просодические правила подверглись упрощению и кодификации; все тоны были подразделены на ровные (*пин*) и «ломанные» (*цзэ 仄*). К ровным относился лишь первый тон (который сейчас носит то же название «ровный» и имеет графическое обозначение —) все остальные характеризовались как ломанные. Сложные метрические схемы регулировали чередование ровных и ломанных тонов внутри строки пятисложного и семисложного стиха, задавая тем самым его жёсткую тональную структуру.

На протяжении веков поэт писал, держа в голове тоновую принадлежность того или иного слога, насколько бы искусственной она ему ни казалась, так как диалектальные различия или временные трансформации были весьма значительны. Это отдалённо напоминает чередование ударных и безударных слогов в силлабо-тоническом стихосложении, с той разницей, что каждая новая строка по своему рисунку должна была в большинстве случаев зеркально отражать предыдущую.

Особым вопросом для читателей и переводчиков китайской поэзии становится вопрос о рифме. Рифмовка была одной из базовых особенностей китайской поэзии на протяжении столетий, по крайней мере *со времён «Ши цзина»* (Книги песен) – главной антологии поэзии, составленной в VI в. до н.э. Однако сам термин «рифма» (*юнь*) появился не ранее последнего века правления Хань – начала Вэй, т.е. примерно в период между 110 и 265 гг. н.э. В наиболее раннем китайском толковом словаре *Шовэнь цзецзы* (II в.) *юнь* определяется как некое соответствие по звучанию. Однако не даётся никакого строгого толкования условий, при которых два слога могут рифмоваться между собой.

Не стоит забывать также и о влиянии санскритской традиции языкового описания, с которой Китай познакомился благодаря активному распространению буддизма в годы смуты и междуцарствия. Именно знакомство с индийской

филологической наукой, возможно, подтолкнуло китайцев к осознанию того, что слог в принципе разложим. Так впервые формируется представление о начальном согласном и всей остальной части слога, которая получает название рифмы-*юнь*.

Но рифма перестаёт быть принадлежностью только поэзии и на протяжении столетий мыслится как важнейший элемент языка. Во времена Суй (581–618) термин *юнь* впервые стал использоваться для описания определённой языковой реальности. Составитель словаря *Цеюнь* (601 г.), Лу Фаянь (даты жизни неизвестны) разбил все зафиксированные в словаре знаки на 193 категории, которые он обозначил как *юнь*. Иероглифы, входившие в одну категорию, записывали слоги с совпадающим тоном, основным гласным звуком и терминалью (конечным согласным). Словарь *Цеюнь* и последовавшие за ним *Танъюнь* (732) и *Гуанъюнь* (1008) задали стандарт для практики рифмовки при Тан и Сун. В этом смысле рифмовка во все последующие годы развития китайской поэзии была искусственной, т.к. основывалась на произносительном стандарте условной нормы, а не какого либо из существовавших диалектов.

Рифма в классических форматах китайской поэзии была условной и в том смысле, что рифмовка отражала не реальное произношение, но искусственный стандарт VI в., кодифицированный в 601 году. Но и значительно позже наиболее «низкие» формы поэзии в XIX–XX вв., например арии-*цюй*, всё ещё ориентировались на условную произносительную норму.

Что составляет рифму? Все китайские слоги состоят из двух компонентов (не считая тона): начального согласного и финали; позиция начального согласного может быть заполнена нулём. Финаль распадается на основной гласный звук и терминаль (конечный согласный), который также может быть равен нулю:

начальный согласный + (гласный + терминаль)

ч+(э+н)

Рифма – это любые два слога, которые имеют одинаковый гласный, терминаль и тон. Тон воспринимается как неотъемлемая составляющая финали: *чэн* ровного тона и *чэн* уходящего тона никогда не будут рифмоваться. Но начальные согласные в рифмующихся словах могут быть любыми (*чэн, жэн, лэн, тэн* и т.п.), поэтому китайская рифма — это прежде всего «гласная» рифма, напоминающая европейский ассонанс, но отличающаяся от него соответствием по тону.

Существовало три типа регулярного стиха *люйши*, и все они встречаются у Ду Фу: собственно восьмистрочный *люйши*, четверостишие *цзюэцзюй 绝句* (букв. «оборванные строки») и «поэма» *пайлюй 排律* с неограниченным количеством стихотворных строк, сгруппированных в четверостишия. Все чётные строки в регулярном стихе заканчивались рифмующимися слогами (первая строка обычно оставалась нерифмованной), причём, как правило, соблюдалась одна и та же рифма на протяжении всего стихотворения и рифмовались слова (слоги) предпочтительно ровного тона.

Парадокс заключается в том, что очень скоро определить рифму на слух стало практически невозможно. Произношение значительно отошло от заданных норм. Тем более невозможно услышать рифму классического китайского стиха современному носителю языка, и исключение составляют жители южных регионов Китая, например носители кантонского *юэ*, где ещё сохранилось старое произношение. Сейчас рифму могут определить только профессионалы со специальным академическим образованием, а школьники, заучивающие стихи наизусть, воспринимают его в большинстве случаев как ритмически организованный, но нерифмованный.

Для китайской школы заучивание наизусть и декламация вслух классических текстов (преимущественно поэтических) были основным методом обучения. Правила чтения иероглифов передавались из поколения в поколение с незначительными изменениями, которые были уступками реальному произношению. Там, где в рифмованном (поэтическом) тексте возникала проблема неточности или отсутствия рифмы, связанная с историческими изменениями, при чтении вслух преподаватель специально пояснял, что рифмующийся иероглиф в данном случае должен читаться не так, как он обычно читается в других местах того же текста, а иным способом, который сохранял требующуюся рифмовку строк. Это явление рифмовки с условным чтением иероглифа называлось «согласованной рифмой» (*сеюнь* 协韵).

Для определения того, рифмуются ли слоги, поэты на протяжении многих столетий обращались к стандарту уже упомянутого словаря *Цеюнь* 切韵 601 г. н.э., который отражал искусственную произносительную норму, сформированную как компромисс между диалектами. Практика смены рифм, то есть использование разных рифм в одном стихотворении (*хуаньюнь* 换韵 или *чжуаньюнь* 转韵)⁵, была явлением характерным прежде всего для более свободного стиха *цы*, но переход от одного рифмического класса к другому в рамках одного произведения встречался и в поэзии *гути* 古体 (подробнее о ней — см. ниже). Смена рифм в любом случае предполагала наличие достаточно веских обоснований её присутствия, то есть поддержки на содержательном уровне.

В двух последовательно расположенных стихах порядок следования ровных и ломаных тонов всегда по возможности зеркально отображался во втором стихе.

⁵ «Меняющаяся рифма» подробно описана в классическом исследовании Ван Ли: 王力. 汉语诗律学. 上海, 新知书店出版社, 1958; Ван Ли. Китайское стихосложение. Шанхай, Изд-во «Новые знания», 1958 – и в книге Е. М. Кравцовой о «поэзии вечного просветления»: Кравцова М. Е. Поэзия вечного просветления. СПб, Наука, 2001.

應共冤魂語 **ЛЛРРЛ**⁶

投詩贈汨羅 **РРЛЛР**;

чтобы невинных/близкие души общались

брось стихи/в воды реки ми-луо

(на краю неба думаю о ли бо)

Когда невозможно было избежать нарушения тональной структуры строки, требовалось «компенсировать» это нарушение в последующих строках. Как правило, речь шла об использовании ломаного тона там, где изначально предполагался ровный – в этом случае нужно было добавить ровный тон в допустимую позицию.

В последующие эпохи эти правила были сведены в простую формулу: «первый, третий, пятый всё равно какие», «второй, четвёртый, шестой чётко определены». Суть её сводится к тому, что тон первого, третьего и пятого слогов в строке может быть как ровным, так и ломаным, и в этих позициях допустимы нарушения соответствий. Однако тон второго, четвёртого, шестого и седьмого слогов всегда жёстко соответствует предписаниям.

Исключение из этого правила составляют строки типа РРЛЛР/РРЛРЛ и ЛЛРРЛЛР/ЛЛРРЛРЛ, где первый и третий слоги соответственно обязаны нести ровный тон (чтобы соблюдалось правило «одионого ровного»).

閨中只獨看 **РРЛЛР**

遙憐小兒女 **РРЛРЛ**

вижу тебя/одиоко глядишь на неё

⁶ Л – ломаный тон, Р – ровный тон.

милых детей/вдали уложила спать

(лунная ночь)

Смысл «правила одиночного ровного» (*гупин 孤平*) заключается в следующем: ровный тон никогда не должен быть окружён с двух сторон ломаными тонами, как, например, в случае ЛРЛЛР. Такую структуру необходимо переделать в ЛРРЛР, т.к. единственная позиция, в которой может появиться «одиночный ровный» – это рифмующаяся позиция на конце.

Тон четвёртого слога пятисложной строки и шестого слога семисложной строки на самом деле допускает вариации при условии «компенсации».

Одновременно со строго регламентированной поэзией *люйши* существовала и поэзия «старого стиля» (*гупи 古体* или *гуфэн 古风*), где при соблюдении общих правил рифмовки и количества слогов игнорировались жёсткие правила тонального рисунка. По иронии судьбы слава одного из самых известных поэтов-классиков – Ли Бо, в каком-то смысле воплощающего квинтэссенцию традиционной китайской поэзии, основана именно на более свободных по форме произведениях старого стиля. У Ду Фу они тоже есть, хотя в какой-то степени находятся на периферии. В настоящий сборник включено несколько стихотворений в формате *гуфэн* — это ***прощание стариков, воспоминания*** и одно из самых знаменитых стихотворений Ду Фу, которое знает каждый китайский школьник, ***песня о моей хижине размётанной осенним ветром***. Если в ***воспоминаниях*** 22 строки, но соблюдается равное количество иероглифов (7) в каждой строке, то из 23 строк ***хижины*** в 2 строках по 9 знаков, одна строка одиннадцатизначная, а в остальных традиционные 7. В произведениях *гуфэн* допускалась рифмовка в рамках 34 ассонансных групп, при этом рифмы ломаных тонов использовались так же свободно, как и ровного, а также игнорировались тоновые соответствия.

В *люйши* (формальном стихе) действовал свод законов, нарушение которых не приветствовалось:

- 1) использование рифм 106 стандартных категорий, предпочтительно в ровном тоне;
- 2) строгое соблюдение тоновой структуры;
- 3) тенденция к выстраиванию тонов в виде антитетических соответствий, особенно в последней части стихотворных строк (*се* 协):

ЛЛРРЛ

РРЛЛР

- 4) правило группировки ломаных или ровных слогов внутри строки парами, но не тройками (*нянь* 黏): РРЛЛР и РЛЛРР, например:

城春草木深 ***РРЛЛР***

весенний город/в траве и деревьях потерян

(видение весны)

- 5) допустимость использования троек сходного тона в случае, если они разделены цезурой: строка типа ЛЛЛ/РРР нежелательна, а РРЛЛ/ЛРР вполне допустима.

Цезура играет в китайском стихе важнейшую роль. Именно цезура позволяет как будто противопоставить две части строки, тем самым создавая напряжённый ритм. В пятисложном стихе цезура обычно появляется после второго слога, а в семисложном — после четвёртого.

Отличительная особенность стиха *люйши* — параллелизм на любых уровнях. Он прослеживается как в просодии, так и в синтаксисе и семантике. В

восьмистрочном стихотворении два средних двустишия, то есть 3 и 4, 5 и 6 строки всегда характеризовались внутренним параллелизмом, например:

*бéрега добавленьем/из песка вырастает тропинка
от мути отъяты/проступают ребристые камни*

(3-ья и 4-ая строки

из западного покоя смотрю на дождь).

В форме *цзюэцзюй* параллелизм мог присутствовать, но не являлся обязательным. В поэме *пайлюй* параллелизм требовался для всех двустиший, за исключением первой и последней пары.

Параллелизм классического типа (*дуйчжан 对仗*) продолжает активно употребляться не только в литературе, но и в разговорном китайском языке. Тем более актуален он в поэзии, где воспроизведение изоморфных с точки зрения синтаксиса парных конструкций, состоящих из равного числа слогов (слов), выступает как одна из наиболее явных характеристик текста.

При этом парадокс китайской литературной традиции заключается в правиле, налагающем формальный запрет на любые повторы в поэтическом тексте вне зависимости от его длины (в главном формате традиции – *люйши*). И это правило для китайских классических стихов аксиома. Повтор как фигура, которая воспринимается в качестве одного из базовых признаков поэтического текста и один из способов создания его связности, довольно методично изгоняется из классической поэзии. Повторы воспринимаются как стилизация под фольклор или женскую поэзию. Традиция описывает запрет словесного повтора как «избегание повтора иероглифа» (*би чун цзы 避重字*) и призывает соблюдать его по возможности строго. «Повтор иероглифа» без специальных

дополнительных условий допускается в единственном случае — в тавтофонах⁷ (два одинаковых слога подряд).

Хотя повтор слова (иероглифа) запрещен, однако в звуковом плане начальный согласный может играть очень важную роль, то есть стих может аккумулировать слова с одним начальным согласным, который либо имеет некоторый общий смысл, либо могут устанавливать его именно благодаря нахождению рядом. Этот принцип начального согласного тысячами позже развивался русскими футуристами, прежде всего Хлебниковым, как нечто новое и экспериментальное.

Очевидно, что слишком «простым» и поэтому неприемлемым приёмом объявляются анафоры (единачатие), и эпифоры (одинаковые концовки строк). Чтобы скомпенсировать отсутствие повторов, а также анафор и эпифор, в китайском стихе используется особого вида параллелизм (далее мы будем обозначать его термином *дуйчжан*). *Дуйчжан* основан на ритмической и мелодической парности структуры предложений и их частей, занимающих две смежные стихотворные строки. Он также означает принадлежность слов в сходных синтаксических позициях к одной семантической категории и их одинаковую частеречную принадлежность. *Дуйчжан* — это род синтаксического параллелизма, при котором сохраняется запрет на прямой повтор слова.

Приведём пример из классического стихотворения Ван Вэя (699–759) «На снег зимним вечером в память о прибежище отшельника Ху» (*Дун вань дуй сюэ и Ху цзюйши цзя* 冬晚对雪忆胡居士家):

隔 牖 风 惊 竹
开 门 雪 满 山

⁷ О тавтофонах см. подробнее в разделе «Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода»

*отгорожен окном ветер пугает бамбуки
раскрываю двери снегом полнятся горы.*

Первые слова, открывающие строки, – предикативы с близкими значениями в то же время образующие некоторую антитезу — *отгорожен окном* — окно, преграда, стоит на пути, ветер останавливается, не проникая внутрь — семантика разъединённости; *раскрываю дверь* — дверь распахивается, движение наружу, объединяющее внутреннее и внешнее пространство, что поддерживается и четвертыми словами в строках: *пугает* в первой (разъединение, противостояние), *полнятся* во второй (движение-к, объединение). Во второй позиции – несомненные существительные ‘окно’ и ‘дверь’, которые принадлежат к одному классу элементов конструкции дома. За ними, после цезуры, следует пара слов ‘ветер’ и ‘снег’ – оба обозначают стихии и выступают в роли субъектов. Затем опять возникают предикативы: ‘пугать, тревожить; изумлять’ и ‘заполнять, наполнять’, которые осуществляют функцию предикатов. Закрываются строки двумя однотипными существительными (‘бамбук’ и ‘гора’) в позиции объектов. Дополнительное измерение параллелизму придаёт контраст звукового образа в первой строке и зрительного образа во второй. Параллелизм подкрепляется ритмическим рисунком, в котором ровные и ломаные тоны чередуются так, чтобы создать их противопоставление в верхней и нижней строках.

Из приведённого примера видно, что китайский параллелизм «работает» на всех уровнях связности текста. Он основывается на тонком балансе повторяемости и различия. При этом *дуйчжан* нельзя назвать упражнением в риторике, риторическим украшательством по типу параллелизма в античной традиции. Он составляет интегральную особенность любого текста на классическом литературном языке *вэньянь*. «Вездесущность» китайского параллелизма заставляет нас воспринимать его не как поэтический приём, а как трансляцию видения мира, подчиняющего себе поэтический текст.

По выражению М.Ю. Лотмана, параллелизм как таковой конструирует особую узуальную соотнесённость смыслов⁸, а в китайском тексте он насыщает семантический объём каждого слова, толкая читателя в сторону многомерной интерпретации поэтического высказывания.

Языковые особенности *вэньяня* с его очевидным доминированием неизменяемых однословов и лабильностью грамматических категорий дают возможность отстраивать параллельные конструкции от слова к слову и от слога к слогу с невероятной точностью, невозможной в языках с активным словоизменением. И в то же время параллелизм из-за своего всепроникающего характера как будто прячется, не демонстрируя себя, и возможно он даже становится более заметен в переводе, чем в оригинальном тексте.

Когда мы говорим о любой поэтической традиции, почти всегда возникает вопрос насколько она отступает или наоборот приближается к обыденному языку. Для истории китайской литературы это тем более существенно. Поэзия танской эпохи обострила это противостояние, но справедливости ради, нужно подчеркнуть, что оно возникло не на пустом месте, а уже было заложено в классической прозе на *вэньяне*. Вообще, *вэньянь* мыслился прежде всего как письменный язык, недаром китайский иероглиф *вэнь* фактически ставит знак равенства между письменностью и культурой.

Будучи литературным языком, *вэньянь*, безусловно, отличался от современного его возникновению разговорного языка, хотя и основывался в значительной степени на нём. В постклассический период авторы продолжили писать тексты, имитирующие ранний письменный стандарт. Разрыв между разговорным и письменным языком увеличивался, и роль *вэньяня* в Средние века

⁸ Лотман Ю.М. К основаниям моделирующей поэтики. 1995. URL: http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy_ii/lotmanm.pdf (дата обращения 22.07.2016).

приблизилась к роли латыни в Западной Европе, то есть во времена Ду Фу (в VIII веке) многие формы и слова *вэньяне* уже воспринимались как устаревшие.

Ввиду почти полного отсутствия морфологии грамматические процессы в *вэньяне* были сведены к синтаксису. Порядок слов и использование частиц и других вспомогательных грамматических элементов (предлогов, вспомогательных глаголов и т.п.) составляли главные способы построения грамматических отношений, но в поэзии допускались и отступления от синтаксических норм.

В то же время поэзия использовала возможности «плотности» текста на *вэньяне*, где большой объём значения реализовывался в меньшем количестве слов (морфем). Текст на *вэньяне* порой походил на своеобразные формулы, а богатая литературная традиция насыщала язык значительным количеством легко считываемых знаками аллюзий, ещё сильнее «уплотняя» его пространство.

Китайские поэты эпохи Тан постарались воспользоваться всеми преимуществами, которые даёт письменный китайский язык, то есть сыграть на том, что это корневой (изолирующий) язык и одновременно вернуть ему его идеографическую сущность.

Чрезвычайно важную роль в китайском классическом стихе играет эллипсис. Этот феномен британский исследователь Арчи Барнс определяет как принцип экономии выражения и «факультативной точности» (optional precision)⁹. В известной работе Франсуа Чэна «Китайское поэтическое письмо» (*L'écriture poétique chinoise*)¹⁰ эллиптические конструкции разного рода описываются в терминах пассивных методов сознательно используемых поэтами для усиления неоднозначности и многозначности связей между элементами стихотворения.

⁹Barnes A. Chinese Through Poetry, an Introduction to the Language and Imagery of Traditional Verse. London: WritersPrintShop, 2007, с. 42.

¹⁰ Cheng F. Chinese Poetic Writing. Trans. D.A. Riggs, J.P. Seaton. Bloomington: IUP, 1982, с. 24-42.

Илья Смирнов замечает, что «принципиальная многозначность, открытость для толкований имманентно присущи китайскому стихотворению и зафиксированы в трактатах по поэтике в качестве особого понятия *хань сюй* — «таящегося накопления» в переводе акад. В.М. Алексеева»¹¹.

Для китайской поэтики очень важно противопоставление между так называемыми полными и пустыми словами речи, что весьма приблизительно соотносится с оппозицией знаменательных и незнаменательных частей речи в европейской грамматике. К пустым словам относились личные местоимения, наречия, предлоги, союзы, элементы сравнения, частицы и т.д. Именно игра на соотношении полных и пустых слов часто определяет ритм и структуру китайского стихотворения. Прежде всего поэт стремится опускать пустые слова и оставлять из них только некоторые наречия и союзы. С другой стороны, существует возможность, наоборот, превращать пустые слова в полные, то есть как будто наполнять пустые слова, например, использовать предлог как глагол или вместо глагола используется наречие:

老年常道路

遲日復山川

преклонный возраст/часто дорога путь

окончание день/ снова гора река.

(пословный подстрочник

писано во время плавания по реке)

¹¹ Смирнов И. Об одном стихотворении Ли Бо // Иностранная литература, №2, 2007, с. 275-288.

Здесь наречия *часто* и *снова* приобретают динамику, говоря о том, что субъект стихотворения очевидно отправляется в путь, идет по, видит и т.д. Но в то же время мы можем трактовать эти строчки совсем по-другому и приписать свойства субъекта пространству, и тогда путь-дорога будут часто сопровождать героя в преклонном возрасте, а река и горы неоднократно появляться на склоне дня. Мы видим, что именно «пустые» слова наполняются множеством значений, а эти пустые многозначные места, стоящие, к тому же, один под другим в стихе, и, что важно, после цезуры, создают ритм стиха. Хотя эллипсис присущ китайскому в целом, но именно Ду Фу считается большим мастером эллипсиса:

пруда куньмин чудесные воды/хань искусства успех

(осенние мысли седьмое)

Эллипсис сводит до минимума обязательные синтаксические связи между словами, давая возможность переставлять слова в разном порядке и создавать таким образом дополнительные смыслы. Однако два правила остаются неизменными — это порядок SVO (субъект, глагол, объект), если глагол переходный, а также в коротком пятистрочном стихе определение должно предшествовать определяемому. Именно короткий пятистрочный стих как наиболее концентрированный все время лавирует между глагольным и именным звучанием. Поэт постоянно балансирует между пустотой и полнотой так же, как он балансирует между словами со статической и динамической семантикой.

Таким образом, эллипсис становится основой китайской языковой стратегии, но эллипсис, как и параллелизм, перестаёт быть чистой риторикой и не принадлежит только к стилистике. Эллипсис призван обеспечить проникновение между миром человека и внешним миром, в частности миром природы. Так что подчас мы не можем с уверенностью сказать, относятся ли строки к внешнему или к внутреннему, или одновременно и тому, и к другому. Задача поэта — вернуть языку его идеографический статус и его подвижность, и решение этой

задачи обеспечивает интериоризацию любых внешних описаний во внутреннем мире человека.

Особое место в ряду эллиптических построений занимает опущение личных местоимений, бывшее нормой для китайской классики. Уже в вэньяне, в письменной прозе, часто использовалось отсутствие личных местоимений, с III по VI вв. местоимения постепенно вытеснялись из стихотворного текста, а в поэзии танской эпохи — это настолько обычно, что, напротив, присутствие местоимения становится заметным как исключение. Использование личных местоимений воспринималось либо как намеренная архаизация, либо попытка воспроизведения «разговорной речи». Самоустранение прямого субъекта из стихового пространства, столь легко осуществимое в китайском языке, позволяло усилить эффект неоднозначности, нелинейности высказывания. Китайский стих позволяет имплицировать сразу несколько субъектов. Читая стихотворения Ду Фу, мы можем вообразить, что поэт говорит о себе и одновременно о своих друзьях от имени мы. Или, обращаясь к Ли Бо, и как будто рассказывая его историю, он рассказывает свою собственную:

*муж благородный
сегодня запутанный в сети
птичьих крылья
откуда взял прилететь?*

(первый сон о ли бо)

Под благородным мужем поэт прежде всего имеет в виду себя, но китайский иероглиф не маркирует однозначно число, что чрезвычайно удобно поэзии, потому что позволяет совместить личное я и обращение к поэту Ли Бо.

В то же время, опуская прямое название субъекта, поэт может говорить не только от имени других людей, но и от имени других вещей.

*близится вечер/в темноте не смолкают звуки
им внимать/в ночь продвигаясь слухом*

(счастье дождя)

или

печально оглянешься наяву зазвучит/место песен и танцев

(осенние мысли шестое)

Благодаря эллипсису и благодаря возможности ряду глаголов быть одновременно и переходными и непереходными строчка из пяти иероглифов может реализовывать бесконечное количество смыслов. Глаголы как будто высвобождаются и начинают относиться и устанавливать связи сразу с несколькими существительными. Поэт играет и на возможности не указывать точно время действия, то есть он опускает те элементы, которые говорят нам о том было это в прошлом или в настоящем, таким образом он может скользить как во сне или в воспоминаниях с одного плана к другому¹²

Продолжая тему эллипсиса, можно упомянуть еще один приём характерный для поэзии Ду Фу и танской поэзии в целом — случай опущения сравнительного союза (*как, как будто, будто*) в, казалось бы, сравнительном обороте. Слова стоят рядом и читатель может только догадываться какая между ними логическая связь: сравнение, идентичность, превращение или что-то другое.

Необходимо подчеркнуть, что, редуцируя синтаксические связки, китайский классический поэт отнюдь не пытается упростить язык, а напротив он вводит в язык элемент скольжения, пустоты и неоднозначности. Только таким образом можно сказать то, что нельзя сказать. Как и в китайской живописи, где не

¹² См. комментарий к *осенние мысли первое*.

приветствуется изображение с натуры, в китайском стихе очевидно стремление избежать любого явного нарратива или прямой дескрипции.

В таком практически неизменном виде классическая поэзия *люйши* просуществовала вплоть до сегодняшнего дня. Трудно переоценить её влияние на ранние поэтические традиции Японии, Кореи и Вьетнама. Использование и развитие классической китайской поэзии активно продолжались и в первые десятилетия XX века, до движения «четвёртого мая» (1919 г.), и продолжают даже сегодня, в XXI веке.

Во время эпохи Тан поэтические правила были уже строжайшим образом формализованы, все форматы и жанры каталогизированы и кодифицированы. При этом лёгкие, но оправданные нарушения создавали индивидуальный стиль.