

УДК 81-13

DOI: 10.18384/2310-712X-2022-5-36-47

ОБРАЗНОСТЬ ЯЗЫКА КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Смертин Ю. Г.*Кубанский государственный университет**350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149, Российская Федерация*

Аннотация

Целью данной статьи является анализ китайской классической поэзии с точки зрения использованных языковых средств, при помощи которых автор воплощает идейно-художественный замысел.

Процедура и методы. Описываются характерные для китайской поэзии литературные приёмы, направленные на эстетическое осмысление действительности. В исследовании применяются культурологический и философско-эстетический подходы к анализу поэтических текстов, а также метод контекстного анализа.

Результаты. Исследование позволило сделать вывод о том, что образность классической поэзии неразрывно связана со специфическими особенностями китайского языка как части традиционной культуры.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что его основные результаты могут способствовать дальнейшему совершенствованию профессиональной и учебной переводческой деятельности в области китайской поэзии.

Ключевые слова: китайская поэзия, язык, поэтический образ, культура, поэтический приём

FIGURATIVE LANGUAGE OF CHINESE CLASSICAL POETRY

Y. Smertin*Kuban State University**Stavropol'skaya ulitsa 149, Krasnodar 350040, Russian Federation*

Abstract

Aim. The purpose of this article is to analyze Chinese classical poetry in terms of the linguistic means used, through which the author embodies the ideological and artistic idea.

Methodology. The author describes the literary techniques characteristic of Chinese poetry which are aimed at aesthetic understanding of reality. The study applies cultural and philosophical-aesthetic approaches to the analysis of poetic texts, as well as the method of contextual analysis.

Results. The study concluded that the imagery of classical poetry is inextricably linked to the specific features of the Chinese language as part of traditional culture.

Research implication. The main results of the study can contribute to the further improvement of professional and educational translation activities in the field of Chinese poetry.

Keywords: Chinese poetry, language, poetic image, culture, poetic technique

Введение

Поэтическое творчество в Китае всегда занимало исключительное место в духовной жизни общества. Конфуций утверждал, что «стихи могут возбуждать дух, могут раскрывать человека, могут способствовать общению, могут вызвать негодование» [8]. Китай-

ская традиционная поэзия была важнейшим средством коммуникации внутри образованного класса, средством передачи тончайших душевных переживаний и взглядов на природу и общество. В стихах, создаваемых учёным сословием, в концентрированной форме выражались этические, эстетические и политические взгляды мыслящего слоя общества. Поэзия была «тончайшим соком» китайской культуры [2, с. 140]. В большой степени это было обусловлено особенностями китайского языка. «Китайцы всегда понимали, что именно поэзия первична, потому что она появилась почти одновременно с рождением языка, знали, что, упорядочивая поэтическое творчество, люди упорядочивали язык и общение на языке» [1, с. 99].

Цель нашей работы – выявить основные устойчивые образы и приёмы, характерные для классической поэзии Китая, позволявшие автору обеспечить эстетическое воздействие в соответствии с его идейным замыслом. Для этого привлечена специальная литература как филологического, так и культурно-исторического характера, а также поэтические произведения на китайском языке и в переводах на русский язык. Данная цель определила задачи исследования: 1) проанализировать специфические особенности китайского языка, влияющие на создание поэтического текста и его восприятие; 2) исследовать художественные образы и приёмы, вызывающие у человека эстетическое отношение к жизни.

Научная новизна работы состоит в том, что предложен новый подход к изучению китайской классической поэзии, основанный на комплексном анализе её художественных средств, обогащающих стихотворные образы. Это позволяет найти скрытые смыслы, заложенные автором и понять его внутренний мир. Также впервые использованы и проанализированы в рамках поставленной проблемы стихи, ранее не попадавшие в поле зрения отечественных китаеведов и переводчиков.

Данное исследование находится на стыке лингвистической и литературоведческой традиции и потому может быть отнесено к такому разделу филологии, как лингвопоэтика. В этом разделе филологии предполагается осмысление литературного произведения с точки зрения трёх родственных наук – истории, литературоведения и языкознания. Теоретическую базу под практику такого подхода подвели В. В. Виноградов, В. Я. Задорнова, А. А. Липгарт. Последний определил лингвопоэтику как раздел филологии, «в рамках которого стилистически маркированные языковые единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи определенного идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта» [4, с. 18]. С этих позиций автор статьи стремился реализовать поставленную цель и задачи.

Текст и контекст

Китайский язык, как известно, не имеет склонений, спряжений, не отягощён падежами, родами, временами и т. п. Это даёт возможность автору литературного произведения максимально сконцентрироваться на сущностных вещах и быть максимально кратким, что делает китайскую поэзию необычайно выразительной. Можно продемонстрировать это на примере стихотворения Чжоу Панъяня (1056–1121 гг.).

桃 溪 不 作 从 容 住，
秋 藕 绝 来 无 续 处。
当 时 相 候 赤 阑 桥，
今 日 独 寻 黄 叶 路。
烟 中 列 岫 青 无 数，
雁 背 夕 阳 红 欲 暮。
人 如 风 后 入 江 云，
情 似 雨 馀 粘 地 絮。¹

¹ 古诗大全 [Электронный ресурс]. URL: www.gushi-mi.org (дата обращения: 28.03.2022).

В дословном переводе стихотворение выглядит следующим образом:

персик река не делать спокойно оставаться
осень корень лотоса отрывать не соединять место
тогда ждать красный перила мост
сегодня одинокий искать жёлтый лист дорога
туман среди располагаться вершина зелёный нет числа
дикий гусь назад заходящее солнце красный близко вечер
человек как ветер после проникать река облако
любовь как дождь остаток приклеивать земля серёжка (ивы)

Вариант поэтического перевода может выглядеть так:

Лишён спокойствия, стою перед рекой Цветущих персиков.
Осенний корень лотоса, коль вырвешь – уж не пересадишь.
Тогда – мост с красными перилами был местом нашей встречи,
Сейчас же – в одиночестве ищу дорогу, жёлтую листвой укрытую.
Туман подкрадывается к множеству вершин зелёных,
Пред темнотой краснеет солнце на пути гусей, домой летящих.
Бриз облаками реку всю заполнил: это на меня похоже...
После дождя серёжки ивы льнут к сырой земле: это любовь...

(перевод наш. – Ю. С.)

Образованные китайцы воспринимали зрительный ряд иероглифов и стоящие за ними смысловые значения как цельную выразительную картину, написанную крупными штрихами, и ясность, определённую в нашем понимании им вовсе не требовалась. В результате, считает Вэн Вэньсянь, создаётся особая структура предложения, простая и ясная, но в то же время с замаскированной связью чувства и обстановки, они находятся в состоянии смешивания, но не сливаются полностью, между ними остаётся большой зазор, который должен восполнить читатель [13, p. 188].

Серьёзные трудности возникают при переводе китайской поэзии на другие языки. Необходимо передать эту удивительную экономность стиха, содержащиеся в нём образы, ассоциации и символы, и в то же время сделать его понятным для людей с другой системой мышления и иным языком. При этом непременно теряется экспрессивность, рельефность и образность поэтического произведения и многое привносится от «креативных

возможностей переводчика» и культуры, которую он представляет [5, с. 116]. Возникают, по определению Суй Лихуна и Т. А. Казаковой, «образно-символические потери», наносящие большой урон контексту в переводах. Причины они видят не только в огромном расстоянии между культурно-поэтическими традициями, но и в различии переводческих установок [6, с. 496].

Большая часть художественных переводов на русский язык выполнена профессиональными поэтами, не знающими китайского языка и особенностей китайского стихосложения, по подстрочникам, сделанным китаеводами. Зачастую они привносят в перевод собственное мировоззрение, отличное от китайского, а стремление подобрать рифмующиеся слова приводит к искажению смысла произведения. Существует немало художественных переводов, выполненных профессиональными китаеводами, такими как Л. З. Эйдлин, М. Е. Кравцова, Б. Б. Вахтин, Л. Е. Черкасский и др. Однако даже в самом хорошем переводе

утрачиваются многие стилистические, композиционные, тональные и другие особенности китайского языка, делающие его уникальным явлением мировой культуры.

Отсутствие времён в китайском языке даёт возможность поэту представить читателю сцену не в определённой системе временных координат, а с точки зрения вечности. Нас не приглашают, например, наблюдать конкретную весну, видимую конкретным человеком в определённый момент; нам дают почувствовать квинтэссенцию «весенности», как это делает, например, Се Линъюнь (385–433 гг.):

По лутам, зеленея, весенние травы взошли,
А скитальца в дороге тоскливые думы манят.
Небо крыльями чертят проворные стаи
стрижей,
Молодыми цветами покрыт абрикосовый сад.
И свежа, и душиста садовых деревьев листва,
В вышине не смолкает веселая птичья игра.
На высокую крышу спускается тень облаков,
Над речною долиной прозрачные дуют ветра.
(перевод Л. Бежина)¹

Поэт не навязывается читателю, не вторгается собственной персоной в изображаемую сцену. Место субъекта в этой сцене свободно и легко может быть занято читателем или воображаемым персонажем. Поэтому китайская поэзия была в основном безличной, слово «я» в ней практически не употреблялось (хотя при переводах оно с необходимостью появляется, как это произошло в приведённом ранее переводе стихотворения Чжоу Панъяня). Как отмечал М. Галик, «китайская культурная среда никогда не знала индивидуализма того типа, который существовал в романтической Ев-

ропе» [11, р. 197]. Однако это не значит, что китайская поэзия неэмоциональна. Наоборот, эмоция (*цин*) стала ядром китайской поэтической мысли, она концептуализируется через словесные узоры и визуальное проявление. Эмоции проявляются в узорчатых звуках и иероглифах, а эта узорчатость, в свою очередь, порождает визуальные проявления при изображении мира человека и природы. Можно согласиться с Цай Цзунци, американским профессором китайского происхождения, полагающим, что «ни в одной другой литературной традиции мы не найдём концепции создания поэзии, столь последовательно и тщательно обоснованной в таком динамическом взаимодействии и слиянии эмоций, словесных узоров и визуализации» [10, р. 1].

Иногда в стихотворении даже глаголы опускаются, и строчки могут состоять из серий существительных, лишённых всех соединительных связей, таких как союзы, глаголы, требуемые в прозе. Читаем стихотворение Ма Цзыюаня (1270–1330 гг.):

Засохшая лоза, деревья старые, вороны в полумраке,
Мост небольшой, бегущая вода, людей жилища,
Дорога древняя, холодный ветер западный, конь измождённый².
(перевод наш. – Ю. С.)

Поэт разворачивает сцену как свиток китайской живописи, и наше внимание последовательно движется от одного объекта к другому. Отсутствие глаголов создаёт ощущение тишины, безмолвия. Всё застыло в неподвижности, и время как бы остановилось. «Носитель китайского языка глубоко созерцателен по отношению к окружающему миру», – отмечает Тань Аошуан. – «Он умеет абстрагировать формы и упорядочивать их. Он может игнорировать противопоставления единственного и множественного ...

² 古诗大全 [Электронный ресурс]. URL: www.gushimi.org (дата обращения: 28.03.2022).

¹ См.: Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (стихи, поэмы, романсы, арии) / под общей редакцией И. С. Лисевича. М.: Издательство Московского университета, 1984 [Электронный ресурс] // ЛитВек: [сайт]. URL: <https://litvek.com/book-read/561035-kniga-kollektiv-avtorov-kitayskaya-peyzazhnaya-lirika-iii-xiv-vv-chitat-online> (дата обращения: 28.03.2022).

Слух его обострённо воспринимает все шумы природы» [7, с. 49].

Китайская грамматика подвижна, изменчива, «не архитектурна». По мнению американского исследователя китайской литературы Дж. Лю, в западных языках слова являются отдельными кирпичиками, из которых строится сложное здание предложений и абзацев. В китайском же языке слова представляют собой химические элементы, которые с большой лёгкостью создают новые соединения. Китайское слово не может быть сведено к «части речи» и т. п., это подвижный элемент, постоянно вступающий в реакцию с другими элементами (словами) [12, р. 42]. Это даёт возможность китайским поэтам писать максимально краткие, сжатые стихи и в то же время украшать их деталями. Поэтому в четверостишие, состоящее всего из 20 иероглифов-слов, могут быть спрессованы сущность сцены, настроение, весь жизненный опыт. «В песчинке можно увидеть мир», – говорили китайцы.

Художественный образ как обобщённая картина бытия

Классическая литература Китая необычайно многосложна и многослойна. Она насыщена традиционными образами, устойчивыми понятиями, намёками, явными и скрытыми цитатами из литературных произведений, напоминаниями о событиях прошлого и т. п. Поэтому каждое стихотворение имеет, как правило, свой подтекст с переносными значениями, что делает китайскую поэзию малопонятной для западного читателя, если он не является специалистом в области китайской культуры. Смысл стихотворения находился, как говорили тогда, «в стороне от сказанных слов». Сверхзадача поэзии состояла в том, чтобы выявить этот смысл на эмоциональном уровне. Восприятие китайской поэзии – это акт творчества, со-трудничества, со-участия.

Обычно стихотворение скорее намекает на поэтический образ и настроение

поэта, чем подробно изображает их. Например, в стихотворении Ли Бо (701–763 гг.) «Озеро Танъян» читаем:

Черепаша гуляет по листу лотоса;
Птица отдыхает в цветке камыша;
Молодая девушка гребет в легкой ладье,
Звуки ее песни следуют по течению вод.
(перевод В. Грубе)¹

Четыре строки содержат четыре слегка намеченных эскиза, соединённых в одну общую картину в рамках строфы. Читателю предоставлена возможность воссоздать весь пейзаж и распределить отдельные образы в рамках единого целого. Эта краткость художественного языка заставляет фантазию читателя как бы творить вместе с поэтом, воссоздавать образ богатый и многогранный.

Возьмём, к примеру, стихотворение поэта Ло Биньвана (619–684 гг.) «Прощание у реки Ишуй».

На этом вот месте Цзин Кэ попрощался с яньским Данем.

И шапка упала, «ударом волос» снесена ...

Подобных героев не сыщешь теперь между нами,

Но также, как прежде речная вода холодна!

(перевод Б. Мещерякова)²

Без знания исторических реалий невозможно даже приблизительно понять смысл этого произведения. Обладая определённым любознательностью, можно выяснить, что в основу стихотворения положен эпизод из «Исторических запи-

¹ Грубе В. Духовная культура Китая. Литература, религия, культ. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1912. С. 79.

² Стихи 1000 поэтов. Антология китайской классической поэзии «ши» VI–XVI вв. в переводах Б. Мещерякова // Электронная библиотека TheLib.Ru. URL: https://thelibrary.ru/books/avtor_neizvesten/antologiya_kitayskoy_klassicheskoy_poezii_shi_vixvi_vv_v_perevodah_borisa_mescheryakova-read.htm (дата обращения: 28.03.2022).

сок» основателя китайской историографии Сыма Цяня (135–86 гг. до н. э.). Цзи Дань, наследный принц государства Янь в период Сражающихся царств, отправил Цзин Кэ под видом посланника в царство Цинь с целью убить тамошнего свирепого правителя, будущего императора Поднебесной Цинь Шихуанди. Герой был настроен настолько решительно, что его волосы поднялись дыбом и сбросили головной убор. Попытка была неудачной, и Цзин Кэ закололи подоспевшие слуги. Становится ясным, что в стихотворении присутствуют конфуцианские мотивы верности правителю и, видимо, буддийские сентенции о скоротечности жизни на фоне бесконечной природы. Вроде бы всё. Глубинный подтекст раскрыт, все намёки поняты, второй план выявлен.

Но оказывается, что здесь есть ещё одно измерение, доступное для понимания глубоким знатокам китайской древности. В «Исторических записках» приведена песня, которую пел Цзин Кэ в момент расставания: «Сильный ветер шумит, шумит, ах, в И-реке *холодная вода* // Храбрый муж как отправится в путь, так уж не вернётся сюда»¹. И сразу смысл и значимость произведения приобретают более глубокий характер.

Для этого стихотворения характерно также использование двух традиционных поэтических приёмов. Первый из них – аллюзия (намёк), т. е. соотнесение описываемого с устойчивым понятием или словосочетанием, известным из истории или мифологии. Уловить её, как уже отмечалось, подчас трудно даже для специалиста. Это может быть всего одно-два слова из известной в те времена фразы. В данном случае таким намёком выступает «холодная вода». Такие аллюзии

были понятны посвящённым и просвещённым, они демонстрировали глубину интеллекта как поэта, так и понимающего читателя.

Ещё один пример аллюзии – стихотворение Ван Вэя (699–759 гг.) «Вдова князя Си».

Не приневолишь милостью нынешних дней
К пренебрежению любовью минувших лет.
Глядит на цветы – на ресницах слезы у ней,
Чускому князю слова не молвит в ответ.

(перевод Арк. Штейнберга)²

В этом произведении поэт вспоминает известную древнюю историю, согласно которой правитель царства Чу по имени Вэнь-ван убил государя царства Си, а вдову его сделал своей наложницей. Женщина постоянно тосковала о муже, и, несмотря на все старания, Вэнь-ван долгие годы не мог добиться от неё ни единого слова. Фраза «слова не молвит в ответ» является здесь аллюзией.

Второй традиционный приём, ярко выраженный в приведённом стихотворении Ло Биньвана, – обращение к историческому прецеденту. Как и в случае с аллюзией, обращение к историческому прецеденту усиливается тем фактом, что это идёт из прошлого и освящено им. Данный приём часто применяется не столько для описания реальной ситуации, сколько для придания ей символического значения. По словам Д. Бодде, в своей простейшей форме использование в китайской традиции прецедента включает краткую ссылку на событие или, что более часто, на персонажей, которые могут быть как полуполюгендарными, так и историческими [9, р. 244]. В идеальном случае простого упоминания такого персонажа достаточно, чтобы вызвать в воображении читателя особое качество или отношение, а в лучшем случае комплекс качеств и отношений. В приведённом

¹ Стихи 1000 поэтов. Антология китайской классической поэзии «ши» VI–XVI вв. в переводах Б. Мещерякова // Электронная библиотека TheLib.Ru. URL: https://thelibrary.ru/books/avtor_neizvesten/antologiya_kitayskoy_klassicheskoy_poezii_shi_vixvi_vv_v_perevodah_borisa_mescheryakova-read.htm (дата обращения: 28.03.2022).

² Ван Вэй. Река Ванчуань. СПб: Кристалл, 2001. С. 165 (Серия: Библиотека мировой литературы. Восточная серия).

стихотворении таким персонажем является Цзин Кэ, чья судьба была хорошо известна образованным людям спустя много веков.

Хорошим примером обращения к историческому прецеденту может служить стихотворение Юй Синя (513–581 гг.).

Грустно пою, переплыв Ляошуй,
Еле бреду, Янгуань покинув.
Некогда здесь Ли Лан проходил,
Шел на погибель Цзин Кэ отсюда.
Нет больше писем, нет голосов,
Образы близких в памяти стерлись.
Мне облака закрывают юг,
Снежные горы тревогу внушают.
Ныне, Су У, на мосту речном
Странник с тобой попрощаться должен!
(перевод В. Рогова)¹

Здесь нужно понять минорное состояние поэта, обусловленное целым рядом обстоятельств. Янгуань – это застава, через которую лежал путь в земли западных кочевников, откуда всегда исходила угроза Китаю. Ляошуй иначе называлась Ишуй (И-река), и на её берегу уже упоминавшийся прощался с Цзи Данем. Что касается Ли Лана и Су У, то это не менее грустная история. Согласно «Истории Хань», полководец Ли Лан (II–I вв. до н. э.) был послан императором воевать против сюнну (гуннов). Однако он потерпел поражение и пробыл в плену до конца жизни. Вернувшись к дипломатии, китайские власти отправили с поручением к сюнну сановника Су У. Предводитель кочевников попытался переманить посланника на свою сторону, но Су У отверг все предложения и 18 лет провёл в далёкой ссылке. При следующем ханьском государе было заключено перемирие, и Су У смог вернуться на родину. Хотя скорее

всего Ли Лан и Су У не встречались, будучи пленниками, предание свело их в момент возвращения последнего в Поднебесную. Прощаясь, Ли Лан якобы написал стихи, в которых были строки о расставании на мосту². Эта сцена неоднократно описана или упоминается в стихах китайских поэтов многих поколений.

Таких знаковых фигур в китайской литературе немало, хотя они и разнятся по масштабу. Это мифические совершенномудрые правители глубокой древности Яо, Шунь и Юй, давшие китайцам основы социальной, материальной и духовной основы жизни. К ним по значимости примыкает Фу Си, чьё правление считается «золотым веком».

Символом противостояния несправедливой власти были иньские чиновники, братья Бо-и и Шу-ци, жившие в XI в. до н. э. После прихода к власти чжоусцев они отказались служить узурпатору У-вану, основателю династии Чжоу. Удалившись на гору Шоюан, братья питались только дикими травами и умерли от голода.

Примерно ту же функцию в китайской литературе выполнял Чэнь Чжуцзы, брат министра древнего государства Ци. Будучи несогласным с политикой брата, он покинул Ци и поселился в царстве Чу. Государь Чу, прослышав о добродетелях Чэня, пригласил его к себе на службу, но тот отказался и продолжал зарабатывать себе на пропитание поливкой чужих огородов. Поэтому, когда в стихотворении автор собирается «поливать огороды», это означает, что он покидает службу из-за разногласий с властью.

Мудрым праведником считался любимый ученик Конфуция Янь Хуэй, живший в бедности. Он довольствовался в день «одной корзиночкой еды», жил в переулке, населённом нищими, но всегда был весел и позитивен.

Идеалом женской красоты в поэзии выступает Си Ши, наложница правите-

¹ Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии / сост.: С. Серебряный, П. Сомасундарама и др. М.: Художественная литература, 1977. С. 236 (Серия: Библиотека всемирной литературы. Т. XVI).

² 漢書 (Han Shu) [Электронный ресурс] // Chinese Text Project: [сайт]. URL: <https://ctext.org/han-shu> (дата обращения: 28.03.2022).

ля царства Юэ. Последний подарил её государю царства У, своему главному военно-политическому сопернику. Тот настолько увлёкся Си Ши, что забросил государственные дела, чем и воспользовался правитель Юэ. Войска влюблённого конкурента были разбиты, а сам он свергнут с престола¹.

Все эти и другие персонажи китайской истории и мифологии густо населяют пространство традиционной китайской поэзии.

С обращением к историческому прецеденту и аллюзиями связан такой приём китайской литературы, как цитирование. Он более характерен для прозаических произведений, но довольно часто встречается и в поэзии. Цитаты могут иметь ссылку на автора, но могут быть и безымянными, что усложняет их идентификацию.

Примером цитирования в поэзии может служить отрывок из цикла Тао Юаньмина (365–427 гг.) «За вином». В нём рассказывается, как к автору, решившему уйти со службы и поселиться в деревне, ранним утром пришёл старый крестьянин. Угощая Тао вином, старик высказал сомнение в правильности его поступка и в конце своего монолога произнёс фразу: «Хочу, государь мой, чтоб с грязью мирской ты плыл!»², т. е. продолжил работать на благо государства и народа. Крестьянин, видимо, был знатоком древней поэзии, так как это не что иное, как строка из произведения великого поэта Цюй Юаня (IV–III вв. до н. э.) «Отец-рыбак».

Ещё одним литературным приёмом является параллелизм, что означает тождественное или сходное расположение смежных частей стиха, которые, соотно-

сясь друг с другом, создают единый поэтический образ. В китайской поэзии – это параллельные образы из природы и жизни человека.

Возьмём, к примеру, стихотворение Ван Вэя из цикла «Жена тоскует о далёком муже».

Тело и тень, на заре расстались они,
Пар и волна, меж ними тысячи ли.
В сторону ту, где я поджидаю, взгляни:
Лишь облака плывут неспешно вдали.
(перевод Арк. Штейнберга)³

В первой паре строк, содержатся мотивы расставания, взятые из природы, а во второй – человеческие переживания по поводу разлуки. Классификация вещей по понятиям, по аналогичным парам, как и использование уже упомянутых литературных приёмов, порождала тенденцию рассматривать какой-либо феномен в терминах устойчивых символов, а не реальностей. Эти традиционные символы китайской поэзии, выступая зачастую вместо конкретных образов, позволяли обобщать, передавать определённые понятия, фиксировать личное отношение автора к окружающему миру [7].

Ещё одним выразительным средством китайской поэзии была рифма (*юнь*). Китайцы первыми в истории человечества открыли рифмованный стих и тем самым внесли бесценный вклад в развитие поэтического творчества. Рифма стала неотделимым элементом китайского стиха, ей придавалось огромное значение, она была показателем художественного мастерства. О том, какое внимание ей уделялось, свидетельствуют уникальные для мировой культуры словари рифм «Цзюнь» и «Танъюнь», изданные, соответственно, в 601 и 732 гг.

В авторской лирической поэзии рифмовались преимущественно чётные строки, и эта строгая система рифм была

¹ Xi Shi, the Fairest Beauty of Ancient China [Электронный ресурс] // SHINE: [сайт]. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1709113498/> (дата обращения: 28.03.2022).

² Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии // сост.: С. Серебряный, П. Сомасундарама и др. М.: Художественная литература, 1977. С. 219 (Серия: Библиотека всемирной литературы. Т. XVI).

³ Ван Вэй. Река Ванчуань. СПб: Кристалл, 2001. С. 167 (Серия: Библиотека мировой литературы. Восточная серия).

неразрывно связана с общим эстетическим планом построения стихотворения, с его композицией [3, с. 150]. Однако эволюция китайского устного языка привела к тому, что нынешнее чтение иероглифов стиха часто не даёт этой звучавшей в старину рифмы. Главными характеристиками произведения становятся внутренний ритм и тональность.

Китайская поэзия была отражением социальных и натурфилософских идей и

потому широко пользовалась их символами. Среди системообразующих символов или понятий, которые формируют образ китайской культуры, следует назвать, прежде всего, наличие оппозиционных сил *Ян-Инь*, порождающих в своём вечном противоборстве-взаимодействии-взаимодополнении весь феноменальный мир. Каждый член такой пары осмысливается только в соотношении с другим членом (см. рис. 1).

ЯН

свет
жар
твёрдость
активность
начало
рассеивание
сила
жесткость
мужественность
верх
небеса
влажность
солнце
юг
нечётные числа



ИНЬ

тьма
холод
мягкость
пассивность
завершение
объединение
слабость
гибкость
женственность
низ
земля
сухость
луна
север
чётные числа

Рис.1 / Fig. 1. Китайская модель всего сущего / The Chinese Model of Everything

Источник: составлено автором.

Инь и *Ян* содержатся в разной пропорции во всех вещах, непрерывно взаимодействуя и порождая циклические изменения: смену тёплого и холодного сезонов, ночи и дня, солнца и луны и т. д. Таким образом, аспекты *Инь* и *Ян* представляются универсальными источниками творчества, всякого созидательного процесса, появления чего-то нового.

Взаимодействие *Инь* и *Ян* можно встретить в любом китайском стихотворении, причём вряд ли авторы всегда сознательно включали эти символы в ткань произведения, чтобы придать ему философский подтекст.

Возьмём, к примеру, стихотворение Бо Цзюйи «В Северной беседке провожу ночь». Уже в названии явно ощущается наличие *Инь* – «север», «ночь». С каждой строчкой присутствие *Инь* всё нарастает.

В немой тишине у прохладной стены кровать.
За шелком цветным догорающая свеча ...
И ночь настает, я один в беседке лежу.
А чудится мне, что я в храме буддийском сплю.
(перевод Л. Эйдлины)¹

¹ Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.). М.: Художественная литература, 1987. С. 305 (Серия: Библиотека китайской литературы).

«Прохладная (остывающая) стена», как и «догорающая свеча», наступающая ночь – это убывание *Ян* и прибывание *Инь*. «В беседке лежу», т. е. в состоянии покоя, неподвижности – это тоже *Инь*. И тогда становится понятной последняя строчка. Происходит угасание, утеkanie жизненной энергии, засыпание, что собственно и является высшей ценностью буддизма в образе нирваны.

Та же динамика в изменении соотношения *Инь* и *Ян* прослеживается в стихах на осенние темы. Вот стихотворение того же автора «Во дворе прохладной ночью».

Роса на циновке – и **капли** ее как жемчуг,
Мой полог под ветром – и **тень** его словно **волны**.

Сижу я печальный – **с деревьев листва**
слетает,

В садовой беседке так **много луны** сегодня.
(перевод Л. Эйшлина)¹

Роса, капли, тень, волны, покойное состояние, листопад, луна и, наконец, «полг под ветром» (символ пассивности) – всё это качества *Инь*.

Но бывает в осени период, когда *Ян* и *Инь* находятся в равновесии, и такие моменты крайне благоприятны для человека и его творческой деятельности. Об этом повествует Лю Юйси (772–842 гг.) в стихотворении «Осень».

Ясные горы, чистые воды, с ночи лежащий иней.

В яркой листве краснота деревьев тронута желтизною.

Если к тому же взойти на башню, свежесть проникает в кости.

Это не то что дурман весенний и от него безумье.

(перевод Л. Эйшлина)²

¹ Горечь разлуки: Китайские четверостишья / сост. Г. Филатова. М.: ООО Издательский дом Летопись, 2000. С. 220.

² Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии / сост.: С. Серебряный, П. Сомасундарама и др. М.: Художественная литература, 1977.

Заключение

Образность – главная черта китайской поэзии. Создаваемые ей образы вызывают в воображении ассоциации и сравнения. Это приводит ценителя поэзии к состоянию умственного пробуждения, просветления (*син*). А это и есть цель китайской поэзии.

В значительной степени эта образность определяется спецификой китайского языка. Иероглифическая письменность позволяет воспринимать текст зрительно. Ключевым атрибутом китайской поэзии является то, что она лаконична, в каждом иероглифе помещена мысль, впечатление, образ. Нет необходимости в формальной грамматике, что является нормой для западных стихов. Акцент делается на использовании ритма и иероглифов-пиктограмм. Читатель собирает отдельные впечатления в целое произведение прямым образом.

Поэт воплощает свои чувства и мысли с помощью образов. Главным из них была природа во всех её проявлениях. Автор говорит о знакомом, всеми наблюдаемом явлении, но он не обрисовывает его, а открывает читателю в новом, неожиданном свете. Такие образы раскрывали внутренний мир поэта и предполагали некий духовный резонанс, встречные чувства читателя. Важная особенность китайской поэзии заключается в том, что в ней, как правило, сопоставляются природные сцены с социальной или личной ситуациями. Читатель видит это сходство или контраст и приходит к новому осознанию каждого из этих состояний.

На восприятие китайского стихотворения, прочувствование его атмосферы работают многочисленные и разнообразные художественные приёмы, используемые автором. Некоторые из них имеют аналоги в западной поэзии, например, аллюзия, сравнение, метафора и др. Но национальный характер китайскому сти-

С. 162 (Серия: Библиотека всемирной литературы. Т. XVI).

ху придают специфические поэтические приёмы. Среди них следует выделить обращение к историческому прецеденту, известному событию, описанному в хрониках; цитирование, прямое или скрытое, классических произведений; параллелизм, когда в стихотворении сопоставляются образы природы и человека; отсылка, зачастую неявная, к натурфилософским положениям. Вообще, китайская классическая поэзия – это поэзия намёков и скрытых подтекстов, понятная

только образованному, интеллектуально развитому читателю.

Поэзия в императорском Китае была главным из искусств, наряду с каллиграфией и живописью. Всех их объединяли особенности китайского языка: живопись была каллиграфична, каллиграфия – живописна, а поэзия превращала иероглифы в звуки, которые, по традиции, идущей от Конфуция, гармонизировали Вселенную.

Дата поступления в редакцию 25.04.2022

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цзиньлин, Колкер Я. М. Проблемы передачи голоса поэта: из опыта перевода китайской поэзии династии Тан // Иностранные языки в высшей школе. 2017. № 3 (42). С. 99–106.
2. Кобзев А. И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблемы человека в традиционных китайских учениях: сборник статей / отв. ред. Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1983. С. 140–152.
3. Кравцова М. Е. Стихосложение // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2008. С. 149–151.
4. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. М.: КомКнига, 2006. 168 с.
5. Сорокин Ю. А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры. М.: Гнозис, 2002. 160 с.
6. Суй Лихун, Казакова Т. А. Особенности перевода китайской классической поэзии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2019. Т. 16. № 3. С. 480–500. DOI: 10.21638/spbu09.2019.309.
7. Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. 232 с.
8. Федоренко Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая // Philology.Ru: Русский филологический портал. URL: <http://philology.ru/literature4/fedorenko-87.htm> (дата обращения: 28.03.2022).
9. Bodde D. Chinese Thought, Society, and Science. The Intellectual and Social Background of Science and Technology in Pre-Modern China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. 480 p.
10. Cai Zong-Qi. Introduction: Emotion, Patterning, and Literature. Thought and Beyond // Journal of Chinese Literature and Culture. 2019. Vol. 6. Iss. 1. P. 1–14. DOI: 10.1215/23290048-7496807.
11. G6lik M. The Concept of Creative Personality in Traditional Chinese Literature Criticism // Oriens Extremus. 1980. № 27. Iss. II. P. 183–202.
12. Liu J. Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 164 p.
13. Weng Wenxian. A Critic of the Aesthetics of “Xing” in the Book of Songs and its Correspondence to Contemporary Poetry – A Case Study of Xia Yu’s Poetry Language // Parallel Processes in the Language of Modern and Contemporary Russian and Chinese Poetry. Moscow: Institute of Linguistics, RAS, 2019. P. 184–211.

REFERENCES

1. Wang Jinling, Kolker J. M. [Rendering the voice of the poet: from the experience of translating Chinese poetry of the Tang epoch]. In: *Inostrannyye yazyki v vysshey shkole* [Foreign Languages in Tertiary Education], 2017, no. 3 (42), pp. 99–106.
2. Kobzev A. I. [On the philosophical and symbolic meaning of images of nature in Chinese poetry]. In: *Problemy cheloveka v traditsionnykh kitayskikh ucheniyakh* [Human problems in traditional Chinese teachings]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 140–152.

3. Kravtsova M. Ye. [Versification]. In: *Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. T. 3. Literatura. Yazyk i pis'mennost'* [Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 volumes. Vol. 3. Literature. Language and writing]. Moscow, Vostochnaya literature Publ., 2008, pp. 149–151.
4. Lipgart A. A. *Osnovy lingvopoetiki* [Fundamentals of lingvopoetics]. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 168 p.
5. Sorokin Yu. A. *Perevodovedeniye: status perevodchika i psikhogermenevticheskiye protsedury* [Translation studies: the status of a translator and psychohermeneutic procedures]. Moscow, Gnozis Publ., 2002. 160 p.
6. Xu Lihong, Kazakova T. A. [Specifics of translation of classical Chinese poetry]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura* [Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature], 2019, vol. 16, no. 3, pp. 480–500. DOI: 10.21638/spbu09.2019.309.
7. Tan Aoshuang. *Kitayskaya kartina mira. Yazyk, kul'tura, mental'nost'* [Chinese picture of the world. Language, culture, mentality]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 232 p.
8. Fedorenko N. T. [The oldest monument of the poetic culture of China]. In: *Philology.Ru: Russkiy filologicheskii portal* [Philology.Ru: Russian philological portal]. Available at: <http://philology.ru/literature4/fedorenko-87.htm> (accessed: 28.03.2022).
9. Bodde D. Chinese Thought, Society, and Science. The Intellectual and Social Background of Science and Technology in Pre-Modern China. Honolulu, University of Hawaii Press, 1991. 480 p.
10. Cai Zong-Qi. Introduction: Emotion, Patterning, and Literature. Thought and Beyond. In: *Journal of Chinese Literature and Culture*, 2019, vol. 6, iss. 1, pp. 1–14. DOI: 10.1215/23290048-7496807.
11. Gálík M. The Concept of Creative Personality in Traditional Chinese Literature Criticism. In: *Oriens Extremus*, 1980, no. 27, iss. II, pp. 183–202.
12. Liu J. Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago, University of Chicago Press, 1966. 164 p.
13. Weng Wenxian. A Critic of the Aesthetics of “Xing” in the Book of Songs and its Correspondence to Contemporary Poetry – A Case Study of Xia Yu’s Poetry Language. In: *Parallel Processes in the Language of Modern and Contemporary Russian and Chinese Poetry*. Moscow, Institute of Linguistics, RAS Publ., 2019, pp. 184–211.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Смертин Юрий Григорьевич – доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры зарубежного регионоведения и востоковедения Кубанского государственного университета;
e-mail: usmer@hotmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuri G. Smertin – Dr. Sci. (History), Prof., Department of Foreign Regional Studies and Oriental Studies, Kuban State University;
e-mail: usmer@hotmail.com

ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Смертин Ю. Г. Образность языка китайской классической поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2022. № 5. С. 36–47.
DOI: 10.18384/2310-712X-2022-5-36-47

FOR CITATION

Smertin Yu. G. Figurative language of Chinese classical poetry. In: *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Linguistics*, 2022, no. 5, pp. 36–47.
DOI: 10.18384/2310-712X-2022-5-36-47