杜甫

Проект

Наталии

Азаровой

Ду Фу

Москва

2019

УДК 82-1+82.09
ББК 84(0)3+5783.3
Д79

Издание второе, пересмотренное

Художественное оформление и макет Андрея Бондаренко

Ду Фу
Д79 Ду Фу. Проект Наталии Азаровой; пер. с кит. — М.: ОГИ, 2019. — Текст парал. рус., кит. — 374 с.

ISBN 978-5-94282-???????

В сборнике представлено около ста стихотворений великого китайского поэта Ду Фу (712—770). Основную часть книги составляют параллельные тексты его стихотворений и новые переводы, сделанные поэтом Наталией Азаровой. Корпус переводов дополнен статьями о разных аспектах китайской поэзии, которые позволят читателю не только лучше понять Ду Фу, но и понять, что такое китайская поэзия в целом и как ее специфические формы могут быть переданы в рамках русской поэзии, выучившей уроки модернизма и авангарда и пошедшей дальше.

УДК 82-1+82.09
ББК 84(0)3+5783.3

© Н. Азарова, составление, переводы, комментарии, 2012, 2019
© А. Уланов, предисловие, 2012, 2019
© Х. Шталь, статья, 2019
© Ю. Дрейзис, Д. Дерепа, комментарии, 2012, 2019
© А. Бондаренко, оформление, 2012, 2019
© ОГИ, 2019

Содержание

Предисловие ко второму изданию 7
Предисловие к первому изданию 9
К «проекту Ду Фу» Наталии Азаровой 18

Ду Фу

Переводы Наталии Азаровой 39

Комментарии к стихотворениям 213

Статьи о классической китайской поэзии и о поэзии Ду Фу 217

Приложения

Хронология жизни и творчества Ду Фу 353
Эскиз-карта странствий Ду Фу (712—770) 356
Индекс собственных имен, географических и исторических названий и мер 358

Предисловие ко второму изданию

Поэзия великого китайского поэта Ду Фу (712—770) — это исключительный пример не только историко-культурной, но и собственно-поэтической актуальности на протяжении стольких веков. Сохранившийся корпус стихотворений Ду Фу включает 1400 стихотворений, причем бóльшая часть известных текстов была им написана уже в зрелом возрасте; в сборнике представлены переводы около 100 стихотворений Ду Фу.

Основу настоящего издания составляют параллельные тексты Ду Фу в полных иероглифах и мои переводы, выполненные с оригиналов. Стихотворения даны в хронологическом порядке и снабжены краткими комментариями. Первое издание этой книги (2012) было приурочено к 1300-летию Ду Фу.

Что произошло за 7 лет со времени первого издания? Вырос интерес к Китаю и его культуре. В 2017 году прошло X Московское Биеннале поэтов с участием китайских и русских авторов, которое обнаружило удивительную созвучность Ду Фу современной поэзии и актуальность его даже для новейших поэтических текстов. Я совершила путешествие по Янцзы по следам Ду Фу, посетила знаменитый музей Ду Фу в Чэнду, где хранятся в том числе все его известные переводы и теперь хранится и русскоязычный Ду Фу. Все эти годы я возвращалась не только к текстам Ду Фу, но и к его личности: больше всего меня интересовало удивительное сочетание конфуцианства, социальной ответственности, с даосизмом, возможностью ухода

в себя, чистого созерцания. Все это породило не только новые переводы, которые вошли в настоящее издание, среди них одно из самых известных стихотворений Ду Фу *песня о моей хижине размётанной осенним ветром,* но и много научных текстов, которые могут быть интересны и более широкому читателю. Часть из них написана специально для этой книги.

Сегодня задача собственно поэтической, образовательной и научной деятельности могут свободно объединяться. Это позволяет совместить в одном издании оригиналы стихов и их переводы, биографию автора, общеобразовательные комментарии и научные тексты, сделать Ду Фу более домашним и более академичным одновременно.

Хочется выразить благодарность всем, кто своими компетентными и заинтересованными советами, замечаниями, помощью участвовал в работе над этой книгой: М. Фроловой, Ю. Дрейзис, И. Смирнову, А. Уланову, М. Амелину, А. Бондаренко, С. Валишину, Е. Абушиновой, А. Лазареву, О. Новиковой, Д. Кузьмину, Д. Дерепе, М. Мартынову, В. Лапицкому, Б. Констриктору, Х. Шталь, К. Зоффелю.

Также хочется еще раз поблагодарить всех поэтов, принявших участие в проекте *Дань Ду Фу*, который был опубликован в первом издании книги: В. Аристова, М. Галину, И. Ермакову, Н. Звягинцева, Г. Каневского, К. Корчагина, С. Литвак, Т. Грауз, И. Оганджанова, А. Прокопьева, А. Штыпеля.

Наталия Азарова

Предисловие к первому изданию

Есть радикальный разрыв между речью, поясняющей наличное, и речью, стремящейся увидеть новое. Ничего общего, кроме букв, они не имеют.

Европейское авангардное изобразительное искусство конца XIX — начала XX века сформировалось во многом благодаря японской и китайской графике. Еще Ван Гог с восхищением копировал японские гравюры (не догадываясь, что однажды аккуратно воспроизвел рекламную надпись публичного дома). Привлекала именно выразительная концентрация — не тысячи нудных штрихов академического рисунка, а несколько точных и динамичных линий и пятен.

Вскоре и литература Запада открыла для себя концентрированность иероглифического языка. Без работы Эзры Паунда непредставима не только англоязычная, но и любая современная европейская поэзия. В России в то время китайским языком интересовался, например, Алексей Крученых (что нашло отражение в некоторых его произведениях).

Далее русская литература (и живопись) оказалась на коротком поводке удобопонятности. Соответственно, перевод стал изложением смысла в привычной среднему читателю форме, то есть в виде бледного подражания Золотому (порой — о неслыханная свобода! — Серебряному) веку русской поэзии. Такой перевод обычно добросовестно воспроизводил содержащиеся в стихе китайские имена, исторические события, реалии культуры, но часто возникало ощущение, что гораздо интереснее читать обо всем этом непосредственно в комментарии к тексту.

Китаеведы прекрасно понимали, с чем они имели дело. Н. И. Конрад, комментируя «Восемь стансов об осени» Ду Фу, замечал: «Но сейчас же вслед за словами “во второй раз расцвели” идут слова “других дней слезы”. Они именно идут вслед, а не входят в состав какого-то синтаксического целого. Грамматической связи между этими двумя словосочетаниями нет никакой». Так что же в этих повторно расцветших хризантемах? Воспоминания о прошлых горестях? предчувствие горестей будущих? предчувствие будущих слез при воспоминании об этих цветах? Все это вместе, и многое другое. Поэтому китайские комментаторы не единодушнее. Послушаем снова Н. И. Конрада (об «Одинокий челн крепко привязан»): «Цянь Цянь-и передает содержание этого стиха так: поэт крепко привязал здесь свою лодку, держа ее на случай: может быть, и окажется возможным отправиться в путь. Он сделал это потому, что в его душе все время жила мысль о родных местах. Иначе толкует эти слова Шао Фу: он считает, что образом крепко привязанной лодки поэт хочет выразить мысль о том, что телом он привязан к этим местам, но душа его — далеко. Наконец, третье толкование дает Гу Чэнь: лодка поэта привязана к берегу крепко; так же крепко привязано, сковано его сердце, все время стремящееся к родным местам». На многозначность синтаксиса накладывается многозначность образности. Другой знаменитый китаист, В. М. Алексеев: «“Яшмовый” по-русски не звучит, но для китайца это — эпитет ко всему дорогому, лучшему, как к предметам, так и к отвлеченным понятиям. Так, имеем целый ряд приложений этого эпитета к следующим словам: девица, доблесть, лучший человек, милый, прекрасный человек, весна, лютня, столица (эмпиреи), чара вина, сосуд и его сравнения, луна, небо, чистое сердце, друг, облик, письмо, лицо, красота и т. д., наконец, царь и бог. Происходит это несоответствие языковых возможностей оттого, что в китайской поэзии яшма обладает мистическими свойствами: она чиста, струиста, тепла и влажна, мягка и тверда, не грязнится, блестит, бела, обладает чистым звуком; влажна, но не потеет; угловата, но не убивает и т. д. Всех этих образов в русской поэзии, а следовательно, и в русском поэтическом языке нет». Но понимать — одно, решиться изменить поэтический язык (который может быть очень пластичным, а может — очень косным) — другое.

Чтобы перевод стал стихотворением — то есть событием языка — он должен принадлежать поэту, способному активизировать язык, развернуть его потенциальность. Собственные стихи Наталии Азаровой, концентрированные, многозначные, внимательные, полные превращений друг в друга мира и речи, дают основу для ее переводов. Другая основа — рефлексия. Азарова — один из немногих филологов, исследующих язык современной поэзии. Поэтому есть смысл обратить особенное внимание на ее комментарий переводчика «Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода». Это обоснование не только принципов перевода (что само по себе важно), но и принципов современного обновления русского поэтического языка.

Все-таки, видимо, именно концентрированность, множественность смыслов (а не рифма или разделение на отдельные строки) и является признаком поэтического языка. Благодаря ей поэзия и может что-то открывать, а не быть рекламным слоганом (который тоже в рифму) или перечнем действий по включению стиральной машины (который тоже разделен на строки). Благодаря ей и возможна встреча поэзии и поэзии в переводе. Работа Азаровой предлагает средства услышать эту многозначность.

перед домом моим
обнажённым белое вижу
наполняют его
комья тёмные хризантем

Нечто настолько ослепительно белое, что на его фоне темны хризантемы? Или мертвящий холод, в котором завяли цветы?

Если дать языку возможность уйти от чрезмерно разъясняющих, ограничивающих смысл связок — он сможет передать взаимопроникновение и взаимопревращение вещей:

зависает стрекозами медленно мягко
поверхность воды дрожащей

превращением ветер трепетом в свет
текут меняясь местами

Превращаются друг в друга и события, в которых далеко не всегда можно однозначно выделить причину и следствие:

сменой света и тьмы день
окончание года торопит

В том и дело, что торопят друг друга и день, и окончание года.

весною ленив изношенный свет

Свет изношен сам по себе? Весной? Значит, весна не только раскрывает бутоны, но и изнашивает? А как светит этот изношенный свет? Поэтическая речь и должна далеко заводить и поэта, и читателя — а иначе зачем она?

Концентрации смысла способствует и связь синтагмы одновременно и с предыдущей, и с последующей:

расставаясь о возвращеньи
обычно смущённая речь
нелёгкой была
и твоя дорога сюда

Да, речь нелегка, но и дорога не легче. Так речь становится течением реки, где каждая волна отдельна, но связана с другими.

свеча
догорает дрожью
нескончаема ночь звуком рога
скорбь
говорит собой
лунный цвет в целом небе

Номинативный ряд, расположение слов рядом друг с другом в ассоциативной, а не синтаксической связи русская поэзия постепенно осваивает. А вот то, что Ч. Олсон называл пространственной композицией, движение по всей поверхности страницы — пока не очень. Между тем в иероглифической поэзии возможность совместного прочтения слов, соседних по вертикали — очевидное дело.

Открытия продолжаются.

берег реки цветами вдоль

Протяженным может быть не только пространство, но и качество (когда философия наконец догадается воспользоваться накопленной в поэзии многозначностью мира, а не просто видеть в поэзии иллюстрацию к тем или иным своим положениям?).

вот заполняется
сплошью сплошною воздух

Повторение может быть углублением, возведением в степень. Может быть небольшим сдвигом, уводящим затем далеко, как в музыке минималистов. Может переводить в иное пространство (ночь ночи — не ночь, скорее всего, и не темнота, а совсем другое). Повторения и нет — в одну реку дважды не войти.

Причем соблюдение предложенного В. М. Алексеевым принципа равенства количества иероглифов в строке оригинала и (не служебных) слов в строке перевода приводит к тому, что перевод Азаровой оказывается метрически урегулирован: строки китайского стихотворения одинаковы по количеству иероглифов, соответственно, перевод получается с одинаковым количеством ударений в строке.

Поэзия Ду Фу помогает и восстановить внимание к такому огромному, но почти невостребованному в современной русской поэзии источнику смыслов и ассоциаций, как природа (о многочисленных перепевах на тему «травка зеленеет, солнышко блестит» речь не идет). У Ду Фу даже простые упоминания природных объектов ведут к очень непростым результатам. «В глициниях и плюще на скалах — луна // Вот уже освещает на отмели тростников и мискантов цветы» — обычный пейзаж? Но Н. И. Конрад замечает, что глицинии и плющ цветут летом, а тростник и мискант — осенью. И получается то ли ощущение ирреальности внешнего, то ли наложение нескольких временны́х слоев (где? в памяти?), то ли… и так далее.

Разумеется, читая Ду Фу, следует помнить, что это поэзия времени и культуры, в которых отсутствовало само понятие индивидуальности. Отсюда, например, перегруженность стихов риторическими общими местами. Современная китайская поэзия развивает не Ду Фу и Ли Бо, а скорее, Т. С. Элиота (чья «Бесплодная земля» была переведена на китайский в 1927-м, через год после выхода на английском; русский язык ждал ее до 1975-го). А из китайских классиков в Китае сейчас появляется только что-то подобное заполоняющим Россию копиям с копии копии Пушкина.

Но если учесть, что Т. С. Элиот растет из Э. Паунда, то это тоже в каком-то отношении китайская классическая поэзия... Во всяком случае, никакая традиция не поможет поэзии оставаться живой без взаимодействия с литературами на других языках.

А с третьей стороны, например, в американских и европейских исследованиях по дзен-буддизму нередка мысль, что западный человек способен взять из дзен-буддизма больше, чем человек традиционной восточной культуры, именно потому, что для него это не устоявшийся канон (каковым дзен все-таки является на Востоке), а голос среди многих других, индивидуально подвижная точка зрения.

С четвертой — поклонник рифмы и особой пригодности для нее русского языка явно не уступает в косности китайцу, считающему всех иностранцев варварами. Если все-таки услышать Ду Фу, Эзры Паунда, Алексея Крученых и Наталию Азарову — возможно, получится понять, что язык поэзии может быть гораздо свободнее (что вовсе не означает — бессвязнее).

А Ду Фу продолжает идти через голод и мятежи, бездомность и отчаянье. Готовый к службе государству, но отказывающийся от нее, поскольку такому государству нет смысла служить. Там, где привилегию критиковать императора дают только тем, кто ею не воспользуется, где приходится последнее одеяло менять на рис, а птицы промокли так, что не могут взлететь. Внутри катастрофы.

осенью думать можно спокойно
об уже ушедшей стране

Но, несмотря на это, продолжает идти, благодарный разнообразию мира и речи.

знаю место где должно
ответить весеннему свету
благодарный с хорошим вином устроюсь
на посланной доле судьбы

Александр Уланов

«В ночь продвигаясь слухом»

К «проекту Ду Фу» Наталии Азаровой

Предлагаемая читателю книга Наталии Азаровой «Ду Фу» впервые была опубликована еще в 2012 году, к юбилею поэта, считающегося, наряду с Ванг Вей и Ли Бо, одним из величайших классиков Танского периода. Тираж в 1000 экземпляров оказался распродан совсем быстро. Наконец мы можем порадоваться долгожданному новому изданию книги, включающей в себя выбор самых лучших и значительных стихотворений Ду Фу.

Эта книга нам нужна сразу по несколько причинам, представляя собой значительный вклад в развитие не только русской, но и мировой поэзии.

Фундаментально отличаясь от общераспространенных форм антологий или поэтических книг переводов, «Ду Фу» открывает новые измерения поэтического перевода. Ведь Наталия Азарова не предлагает простого подстрочника, хотя бы поэтически украшенного, ее книга не вписывается в давнюю традицию культурного трансфера и культурной адаптации чужого текста с образовательными целями.

Книга «Ду Фу» представляет собой самостоятельное и целостное поэтическое сочинение. С одной стороны, она обогащает язык русской поэзии, расширяя его пределы в неожиданном масштабе, а с другой — демонстрирует теоретически осмысленный инновационный концепт современного поэтического перевода. Более того, в книге создается высоко оригинальный образ китайского поэта. Это не книга стихов в виде лишь тематически связанного сборника или репрезентативного выбора стихов Ду Фу, но настоящий роман, составленный из отдельных и автономных стихотворений. Выбор и последовательность стихотворений образуют целостную картину развития жизни и творчества древнекитайского поэта в разных её этапах и поворотах; путь поэта оказывается «мифом» в аристотелевском смысле — действием с общечеловеческими, архетипическими измерениями.

Хотя она основана на китаеведческих источниках и комментариях к стихам Ду Фу, книга воплощает творческую интерпретацию не только его сочинений и поэтики, но и его личности. Эта поэтическая интерпретация Ду Фу не столько отражает научное знание, сколько сама дает плоды, которые еще ждут своего научного подтверждения и изложения. Поэтический перевод оказывается инструментом познания, приобретая научное значение. Такое соединение науки, включающее состояние исследований по теме, с вольной поэтической интуицией и творческой энергией, открывающей еще не известные глубины познания, — редкостное явление поэтического перевода в ландшафте мировой поэзии. Книга Азаровой — доказательство того, что поэзия сегодня не просто эстетическое явление, не имеющее самостоятельной ценности для интеллектуальных востребований мирового общества знаний, но имеет существенное значение как самостоятельное средство познания.*

* Благодарю своего Трирского коллегу Хуири Лиу (Huiru Liu) за сведения о китайских оригиналах стихотворений Ду Фу.

Язык

Работа с языком в книге «Ду Фу» напоминает не только о приеме «остранения» Виктора Шкловского, но и об изречении Вальтера Беньямина в знаменитой статье о «Задаче переводчика» (1923), что следует при переводе «позволить» собственному языку «прийти в движение под мощным воздействием иностранного»*. Азарова «китаизирует» русский язык, используя приемы и стратегии современной поэзии, обогащенной опытом модернистских и авангардистских традиций. Тем самим ее перевод далеко выходит за рамки традиций перевода китайских классиков — традиций, устанавливающих целью подражание поэтическим правилам и приемам при максимальной смысловой близости и соблюдении стандартных языковых норм.

Наталия Азарова проводит «китаизацию» русского языка двумя способами: во-первых, она создает своеобразные эквиваленты признаков китайского языка и письма; во-вторых, она воспроизводит китайские поэтические композиционные принципы, как общепринятых в Танский период (строй формы жанра «люши»), так и индивидуальных приемов Ду Фу (например, применение им антитез к параллелизмам, предусмотренным жанром «люши»).

Начнем с первого способа: подражая изолирующему и паратактическому характеру китайского языка, в своем переводе Азарова уменьшает гипотаксические зависимости слов и синтагм, типичные для русского языка. В соответствии с парадигматическим строем она избегает пунктуации и использует падежи, допускающие многозначность интерпретации, как то родительный и творительный, — в особенности в цепном расположении слов, стоящих в одном и том же падеже. Кроме того, она многократно употребляет инверсии и гипербатоны, переходящие даже через границы строф. Еще она часто переворачивает обычную последовательность частей, например: причина — следствие, тема — рема, субъект — объект или предмет. В целом используются многореференциальные отношения как в грамматике, так и в денотации.

Аналоги пиктографическому характеру китайских знаков, моделирующих смысл образами и их взаимоотношениями посредством сходства, Азарова создает с помощью анаграмматических приемов. Установка на передвижение слоговых границ (по образцу футуристской «сдвигологии») и сознательное распределение определенных букв или буквосочетаний по пространству текста вписывают в стихотворение скрытые слова и образы, восполняющие эксплицитно выраженный смысл. В целом композиция букв как в звуковом, так и в графическом пластах текста сгущена и выступает самостоятельным генератором смыслов.

Второй способ китаизации реализуется переносом начал поэтики Ду Фу в современность. Перевод Азаровой — не перевод, а новое, целостное современное стихотворение, которое очевидно прошло опыт русской поэзии, выявляя зрелые плоды ее развития с истоков еще в барокко. Но при всей этой

* http://kassandrion.narod.ru/commentary/11/6ben.htm

самостоятельности, ее перевод не теряет близости с оригиналом. Азарова переводит компетентно и профессионально, как poeta doctus двух литератур, русской и китайской, взаимно перенося их практики друг на друга: она воспроизводит внешнюю форму китайских стихотворений, строго соблюдает порядок знаков и слов в оригинале даже вопреки нормам русского языка и пытается создать некие аналогии китайским тонам. Однако, эта близость реализуется менее на уровне лексики, нежели в пласте именно смыслопорождающих сил, выраженных в композиционных принципах языка и поэтики оригинала и соединенных в переводе с устоявшимися в русской поэтической традиции стратегиями. Именно это взаимодействие способно придать мощный импульс современной русской поэзии.

Идеограмма

Паратактические и монтажные приемы языка в книге Азаровой превращают стихотворения в сугубо визуальные явления. Этот подход к переводу укоренен в понимании китайских знаков как идеограмм в понимании Эзры Паунда, развивавшего, с опорой на важную для него статью Эрнеста Феноллоза «Китайский иероглиф как средство поэзии», идею пиктографического характера знаков в целую теорию поэтических образов. Идеи в поэзии должны не обозначаться, но моделироваться знаками и их соотношениями в пространстве текста. Американский синолог Мишель Йе называет концепт китайской поэтической идеограммы и визуально-пространственного характера письма «выдумкой» американского модернизма, так как в классической китайской поэзии и в Танский период вообще, а в частности у Ду Фу, поэтическое употребление пиктографического потенциала знаков не было принято*.

Азарова, наоборот, признает ценность поэтического потенциала этого модернистского понимания китайской поэзии и развивает этот концепт дальше. Она расширяет пиктографический характер знака до целостности стихотворения и даже всей книги, пропуская понятие идеограммы Паунда через призму структуралистской теории «языка искусства» (Юрий Лотман). Каждое стихотворение, и сама книга «Ду Фу», — ОДИН знак, сложный и многослойный. Этот поэтический знак не обозначает смысл, но моделирует его. При помощи структуралистских приемов создания эквивалентностей во внешнем, но и внутреннем языковых пластах стихотворение превращается в целостное пространство, смыслопорождающее как на графическом, так и на семантическом уровнях и путем их взаимодействий. Таким образом, каждое стихотворение само по себе и книга в целом образуют «языковой дом». Идейные корни этого понимания языка и поэзии, характерного для поэтики самой Азаровой, восходят к экзистенциальной философии.

* Yeh, Michelle: The Chinese Poem: The Visible and the Invisible in Chinese Poetry. In: The Poem behind the Poem. Translating Asian Poetry. Edited by Frank Stewart. Washington: Copper Canyon Press, 2004. Pp. 251—259.

«Проект»

Наталия Азарова неслучайно называет свою книгу стихов Ду Фу «проектом», подчеркивая, что это не перевод в обычном смысле. Ее определение «проекта» можно понять скорее исходя из известного определения Жан-Поля Сартра, согласно которому «человек — проект», который сам «проецирует себя в будущее», но не станет «таким, каким он пожелает». В его очерке «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946) читаем дальше:

> Человек — это прежде всего проект, который переживается субъективно, а не мох, не плесень и не цветная капуста. Ничто не существует до этого проекта, нет ничего на умопостигаемом небе, и человек станет таким, каков его проект бытия. Не таким, каким он пожелает.*

Проект открыт. Его развитие, хотя оно основано на субъекте и его свободе и, тем самым, максимально субъективно, выходит за рамки его сознания, которое во многом определено не тем, чем станет человек, а тем, чем он уже стал — т. е. его прошлым. Таким образом, человек в понимании «проекта» одновременно выше субъекта, универсален: он, по Сартру, репрезентирует «человека вообще». Итак, проект экспериментален и инновативен, он — замысел возможной постройки, допускающей множество планов и их реализаций в текущем процессе жизни.

С идеей «человека как проекта» соединена и другая экзистенциалистская философема: что человек «живет» в языке как в своем «доме», а этот «дом» — «бытие», и оно как таковое уходит далеко за рамки сознательного существования и понимания самого человека. Этот дом, хотя имеет четкие формы, открыт подобно «проекту» — он строится вокруг человека. Фрейбургский философ и поэт Мартин Хайдеггер, высоко ценимый Азаровой, которая не только обращается к его мыслям, но и числится одним из немногих исследователей его поэзии, сформулировал эту идею в своем известном «Письме о гуманизме», сочиненном за год после очерка Сартра и представляющем собой возражение ему:

> Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища. Их стража — осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке.*

Однако Наталия Азарова уловила перекличку идей в этом философском споре и соединила концепты «проекта» и «дома бытия» в своей поэтике, положенной в основу книги: биография Ду Фу представлена как «проект», а этот «проект» реализуется в его поэтическом творчестве поверх и помимо того, что сам поэт

* Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / пер. с фр. А. А. Санина // Сумерки богов: переводы / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 323

* Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 192.

о себе думал и понимал. Его индивидуальность осуществляется в творческой эволюции поэта как в своем «доме». Не случайно книга не называется «Стихи Ду Фу», но именно «Ду Фу», т. е. сама персона поэта дала книге ее название. С точки зрения Азаровой, Ду Фу проектирует самого себя в своем поэтическом творчестве, оно (а не его знаменитая соломенная хата) — его дом. В качестве принципа упорядочения и последовательности стихотворений взяты важные фазы и события его биографии, которые со своей стороны реконструированы наукой, из-за отсутствия других источников, в основном, при помощи именно его стихов.

Таким образом можно объяснить, почему Азарова предпочитает в своем выборе преимущественно более «серьезные» стихотворения Ду Фу и пренебрегает его игровой юмористической поэзией. Ее выбор определяется темами поэтологических, но и метафизических размышлений, темами природы, политики и исторических событий в связи с биографией поэта. Азарова комбинирует три классических образа Ду Фу и обозначает ими стадии его развития: Ду Фу начинает как «поэт-мятежник», становится признанным «летописцем» своего времени, а перед смертью — «мудрецом».

Книга построена в хронологическом порядке и раскрывает в комментариях исторические и биографические контексты. Начиная с раннего стихотворения с поэтологически программным значением и заканчивая предсмертной рефлексией позднего текста, она следует при выборе ритму года — с весны до цикла осенних мыслей и стихов о старости и близкой смерти. Параллельно биографической эволюции язык становится все более сложным, отвлеченным, иероглифичным, изолирующим. Путь Ду Фу у Азаровой ведет от поэзии как средства самовыражения и борьбы с устарелым бытием — через способ экзистенции к мудрости поэта. Сущность его пути — в преодолении субъекта и его границ поэтическим языком. Азарова создает определенный образ поэта Ду Фу, который одновременно является и архетипичным образом поэта вообще.

Этому образу Ду Фу соответствует ось композиции книги: *поэтология* перебрасывает мост от *антропологии* к *метафизике*. Весь «проект Ду Фу» насквозь эмблематичен (хотя в синологии эмблематичность поэзии самого Ду Фу спорна). На примере «проекта Ду Фу» Азарова развивает целую концепцию современного поэтического перевода, которая затрагивает в особенности те же три аспекта, выводя их с уровня частного случая на концептуальный, общезначимый уровень: *поэтологию* или мета-поэзию («как» поэзии), *антропологию* или поэтический субъект («кто» поэзии) и *метафизику* или энтелехию, цель поэзии («к чему»). Эти три аспекта тесно взаимосвязаны и переплетаются практически в каждом стихотворении, хотя и в разной степени наглядности. Обращение к этим трем аспектам управляется одной главной парадигмой, характерной для «проекта Ду Фу» в целом: *транзиторностью*, т.е. подвижностью перемещения и превращения границ на разных уровнях текста. Устоявшиеся формы и границы представляют собой точки отправления для перемещения и их трансформаций.

В дальнейшем мы рассмотрим эти три аспекта более подробно на примерах.

Первое стихотворение книги, люши с названием «сокол на картине», — из ранних стихов Ду Фу. Это стихотворение с программным значением не только для раннего Ду Фу, но и для поэтики перевода Азаровой в целом. Текст задает тему перехода между искусством и жизнью, представляющую ось книги: нарисованный сокол, символ поэта и личности Ду Фу, кажется живым, словно вылетая из картины как из окна. Однако сокол в переводе не нарисован (как это дано в китайском оригинале), а «сделан». Этой аллюзией на знаменитую статью Эйхенбаума («Как сделана «Шинель» Гоголя») подчеркивается фактура текста.

Данное стихотворение наглядно демонстрирует строй люши, распадающегося на две части: в первой даются процессы восприятия, во второй — мысли о них. Далее оно построено на параллелизмах, в которые встраиваются типичные для Ду Фу скрытые антитезы. Например, стихотворение обрамлено антитезой «*белого* шелка» и «крови» (*красный* цвет подразумевается), т.е. задан цветовой контраст, а также оппозиции материала (мертвого, но как бы текущего мягкого вещества и жизненосящей жидкости), и «снежная пыль» и «перья» (легкость частиц, белый цвет, но мертвое вещество и атрибут животного, сокола). Шелк и перо — отсылают к искусству (пишут на шелке пером), а кровь и снег к жизни сокола.

Текст ведет от оппозиции «искусство — жизнь» (шелк-снег, сделан — сокол) через хиазм внешнего — внутреннего — внешнего (*телом* — **мысли** — **тоскою** — *глаз*) к снятию противоположностей в двойной семантической референции слова «перекладина», так как она служит одновременно палкой, на которой сидит нарисованный сокол, и свитком, на котором заворачивается картина с соколом.

Идея скрытого единства противоположностей реальности или внешнего мира и виртуальности и искусства или внутреннего мира реализуется еще и в фактуре текста. Заглавие «сокол на картине» встраивается в звуковую ткань:

из бе**л**о**к**о шёл**к**а	**сок**
взлетает **с**нежная пыль	
сделан вели**кол**епно	**кол**
серый с пр**ос**едью **сокол**	**сокол**
вытянут те<u>ло</u>м	
<u>о</u> зайце <u>лук</u>а<u>в</u>о<u>м</u> мы<u>сл</u>и	
обезьяньей т<u>оско</u>ю	
бе<u>спок</u>ойный и<u>ско</u>са г<u>л</u>аз	
блестящую цель	
<u>к</u>ажется м<u>о</u>жно осл<u>а</u>бить	
дост<u>и</u>жимо висит	
пер**ек**л**а**д**ина** т**а**к **р**еаль**на**	**= на картине**
выдохнет явно	
ат<u>ак</u>ой на мелких п<u>ти</u>чек	
п**о** ди**к**им **ра**в**нина**м	
рас**плеск**ивать п**е**рья и кр**о**вь	**=> сокол на картине**

Постепенно вводятся буквы слова «сокол», потом «на картине», а в конце их соединение «сокол на картине». Сокол (жизнь) буквально содержится тексте (искусстве) и, при внимательном чтении, словно вылетает из текста. Тем самим стихотворение визуально воплощает свою главную идею в переплетении букв, становясь идеограммой. В китайском подлиннике подобной игры не замечается.

Нападение сокола на мелких птичек — метафора борьбы юного поэта с устоявшейся традицией, может быть перенесена еще и на борьбу Азаровой с традицией поэтического перевода. Само стихотворение, как оригинал, так и перевод, воплощает эту двойную борьбу, подчеркивая самоуверенную претензию мятежника на авангардность. Как сокол или поэт у Ду Фу Азаровой, ее перевод схожим парадоксальным образом, оставаясь при этом русским языком, отстраняет поэтическими приемами «блестящую цепь», в данном случае: категорий и синтаксических правил русского языка, — которые мешают адекватной передаче парадигматического и изолирующего строя китайского текста. Граница между текстом Ду Фу и его переводом становится прозрачной подобно границе между жизнью и искусством; это программа Ду Фу, но заодно и его перевода как нового современного стихотворения.

Азарова не случайно выбирает для открытия «проекта» одно из «картинных» стихотворений Ду Фу: поэтический текст (и перевод) должен стать, по китайскому образцу Ду Фу, иероглифичным, визуально-пространственным, одновременно отрицая и стимулируя устремленное вперед движение чтения

во времени. Поэтому Азарова подчеркивает в комментарии прием зеркальной перестановки темы-ремы — главная тема, но и субъект обозначены не в начале, а помещены после предиката или ремы («взлетает снежная пыль» — «сделан» сокол; жизненная реальность — искусственная картина), а также двойную референциальность (перекладина, изображенная на картине, и есть свиток самой картины). Перекладина — символ границы искусства и жизни, которая трансцендирует самую себя — оставаясь искусством, картина (т.е. стихотворение) есть жизнь или перевод — настоящее и современное стихотворение.

Антропология

Преодоление и трансформация пределов связана с тематикой субъекта, выходящей в некоторых стихотворениях на передний фон. Начиная с первого стихотворения книги, эксплицитная форма субъекта во многих текстах отсутствует. Но зато в них употребляются техники, обращающие внимание на процесс чтения и самого читателя, противодействуя линеарному потоку чтения. Фокус чтения должен перемещаться в тексте назад и вперед и одновременно учитывать разные взаимоисключающие возможности отнесения слов и смыслов друг к другу. Текст оказывается пространством, в котором надо подвижно ориентироваться, глядя в разные стороны с разных точек зрения, в буквальном смысле взятых как места нахождения в пространстве самого текста, но и отображенного в нем

пространства или места действия. При помощи инверсивных и гипербатонических синтаксических структур и двойной или даже множественной референциальности соотнесенных друг с другом слов, иногда помещенных весьма далеко друг от друга, смысл натягивается, подобно «тетиве», между полюсами, которые могут быть анаграмматически связанны, как св**ет** и **те**нь в следующем примере:

Тонко-натянут свет / тетивой начальной восходит // но-наискось тень / неустойчивой катится дрожью

Кто восходит? Луна, отмеченная в заголовке, свет или тень?

перед домом моим / обнаженным белое вижу // наполняют его / комья темные хризантем

Это «дом», который «обнаженный», или «белое»? Хризантемы — «темные комья» или «белое»?

Процесс подвижного чтения дополнительно усиливается образной структурой текста. В данном стихотворении («новая луна») взгляд направляется сначала вверх и вдаль («восходит»), потом вниз и приближается («катится»), от отвлеченного («белое») к конкретному («хризантемы»), переходит между светлым и темным, прошлым («вышла», «укрылась») и настоящим («восходит», «катится») в инверсивной форме (вышла луна, укрылась, поэтому и свет восходит и тень катится). Создается процессуальный смысл «в промежутках» слов, который выходит за пределы обычной пространственно-временной логики.

Но остается до конца не ясным, где находится говорящий и воспроизводящий свои восприятия субъект текста — в доме, вне дома или перед домом? Говорящий субъект текста перемещается своим взглядом, он тождествен с чистым актом видения («вижу»). Таким образом, субъект становится процессуальным, находясь в перемещающемся движении, он — насквозь транзиторен. Преодолевая противоположности своим актом видения, совпадающим с говорением или сочинением стихов, субъект создает самого себя. Субъект не данность, но творческая самореализация.

В стихотворении «счастье дождя» субъект расширяется не только в пространстве и выходит за его пределы, но и во времени — он с утра до ночи в «сейчас» или в текучем времени, становясь чистым восприятием или «слухом», т.е. вниманием. Оставаясь в процессуальности, субъект переходит в несубъективное, не разделенное на субъект и объект сознание: «в ночь продвигаясь слухом» как в «другое» дневного дифференцированного сознания. Внимание перемещает субъект в метафизические измерения мира. Этот процесс выхода за пределы субъекта вниманием («слухом») осуществляется в среде и при помощи самого поэтического языка и может открыть субъекту глубокие, даже пророческие знания.

Субъект стихов Ду Фу в переводе Азаровой показан открытым и динамичным. Говоря вслед за Сартром: субъект проектирует самого себя в акте поэтического творчества. Типичный

для древнекитайской поэзии «открытый» субъект в переводе оказывается воспроизведенным по-новому — через призму экзистенциальной философии. Но антропология перевода Азаровой еще и имеет метафизический слой.

Метафизика

Последнее стихотворение, прощальное в «проекте Ду Фу», подчеркивает эмблематичность книги — вместо устоявшего осмысления двух знаков заголовка как названия двух рек Хан и Янцзы, Азарова их прочитывает как «человек на реке», т.е. как аллегорию человека на жизненном пути. Биографическое положение Ду Фу в конце жизни превращается в универсальный образ поэта вообще: поэт — «чужак» в мире, для которого он стар и болен, т.е. он не годится для практических задач. Его р*один*а — смерть или бытие за миром, и в ней он укоренен, как сигнализирует анаграмматическая игра: уч*е*ный (*он*) — ***один*** — р***один***а, и его мысли — река и одновременно сущность самого мироздания, в котором эти ключевые слова собраны вместе:

уч*е*ный (*он*) — ***один*** — р***один***а
*янд*з*ы* — м*ы*сл*и*:
*ми*р*о*з*д*а*н*ь***и***

Поэт — на границе миров и их посредник. Поэтому он, подобно луне, бросает свет во мрак незнания, т.е. он открывает *мудрость*. Болезнь и смерть, «осень жизни», являются для поэта

источником новых творческих сил, но и метафизических познаний. Рождение смысла и образа и вместе с тем знания метафизических глубин по ту сторону пространственно-временных пределов сознания происходит из самого поэтического языка, что еще яснее показывает другое стихотворение.

Диптих «сон о ли бо» изображает сон как способ преодоления пространственно-временных пределов: поэт Ли Бо, друг Ду Фу, является последнему во сне. Но главные образы этого сновидения создаются из материала самого языка. Поэтический язык во втором стихотворении диптиха рождает определенный образ, в котором заключается пророческий смысл: знание о будущей судьбе поэта, как и раскрывает Азарова в своем комментарии. Ли Бо утонет, а текст заключается просьбой, чтобы «не завладел бы тобой / злой водяной дракон». Образ «водяного дракона» создается, с одной стороны, из вербальной метафорики текста: используются глаголы, связанные с движением «погружения» или с жидкостью и водой: «погрузились», «проливаясь», и свет переходит в образ «в*о*ды» и «в*о*лны». С другой стороны, рождается слово «д**ра**к**о**н» как «рок» Ли Бо из самой звуковой ткани текста:

д*у*ша — д**о**р**о**ги — м**рак** — **к**ом**н**ату — ши**рок**ой — **дракон**

Однако дракон не только рок и смерть, но он есть, как это заложено в его русских буквах, также «конь», который и в китайской символике означает поэтическое творчество. Метафизическое знание о роке и поэтическое творчество имеют

единый, совместный источник, который есть бытие за рамками дневного сознания субъекта, заключенного во временных и пространственных пределах. Поэтический язык позволяет трансцендировать эти пределы.

Перевод отображает поэтический язык Ду Фу средством пророчества и самого поэта пророком (poeta vates) — представление, чуждое самопониманию Ду Фу и его поэтике. Хотя сам китайский текст не дает поводу такому толкованию, Азарова в переводе актуализирует скрытые, как бы в подсознании текста заложенные смыслы. Самый глубокий слой стихотворения — насквозь метафизичен. Оно — иероглиф в исходном смысле древнегреческого слова — «святой знак».

В «проекте Ду Фу» плодотворно соединяются влияние разных культурных и идейных традиций — древнекитайские, пропущенные через призмы как китаеведения, так и авангардистских американских, но и русских поэтических практик и литературных теорий (Паунд, формализм и структурализм), а также философские (немецкий и французский экзистенциализм). Таким образом, можно назвать поэтику перевода Азаровой транскультуральной. Вторая отличительная черта этой поэтики — ее транзиторность, осуществляющаяся в трех отношениях: во-первых, *поэтологии*, определяющей как отдельные стихотворения, так и книгу в целом как идеограмму, перемещая пределы исходного и целевого языков; во-вторых, *антропологии* с развитием открытого и транзиторного субъекта, и в-третьих, *метафизики*, понимающей поэзию как дом бытия. Поэтология полагает поэзию и поэтический перевод как способ экзистенции человека, понятого как открытого транзиторного субъекта, и открывает путь к метафизике достижения глубин бытия языком. Одним словом, поэзия, но и поэтический перевод как одна из форм ее реализации, есть, как и сам человек: «проект» и его же «дом».

Хенрике Шталь

Ду Фу

Переводы

Наталии Азаровой

杜甫

畫鷹

素練風霜起
蒼鷹畫作殊
攫身思狡兔
側目似愁胡
絛鏇光堪摘
軒楹勢可呼
何當擊凡鳥
毛血灑平蕪

сокол на картине

из белого шёлка
взлетает снежная пыль
сделан великолепно
серый с проседью сокол
вытянут телом
о зайце лукавом мысли
обезьяньей тоскою
беспокойный искоса глаз
блестящую цепь
кажется можно ослабить
достижимо висит
перекладина так реальна
выдохнет явно
атакой на мелких птичек
по диким равнинам
расплёскивать перья и кровь

春日憶李白

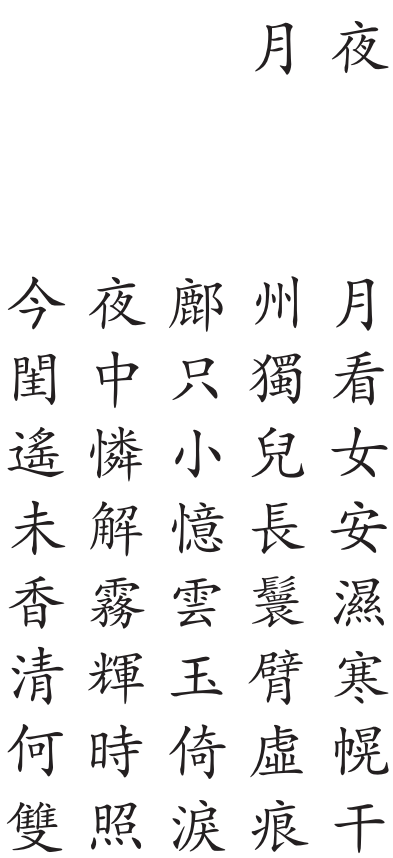
白也詩無敵
飄然思不群
清新庾開府
俊逸鮑參軍

渭北春天樹
江東日暮雲
何時一樽酒
重與細論文

весенним днём
думаю о ли бо

вряд ли кто-либо
соперником будет ли бо
собою парят
мысли над массой стихами
юная свежесть
подобна дворцовой ю синя
строй изощрённо-изящен
будто у генерала бао

здесь-на-севере вэй
небо в весенних деревьях
на востоке янцзы
в дымке вечернее солнце
скоро ль вдвоём
за вином усядемся вместе
обсудим стихи
в тончайших подробностях вновь



этой ночью
наверно в фучжоу луна
вижу тебя
одиноко глядишь на неё
милых детей
вдали уложила спать
они и во сне
не вспомнят отца в чанъане
ароматных волос
распущенный в облако узел
плечи морозны
чистым сиянием яшмы
когда же луна
нам застывшим у ширмы
светом своим
след высушит слёз?

悲陳陶

子水聲死箭市啼至
家中戰同日洗都北軍
良澤無血飲向官
郡陶清軍來歌面望
十陳天義歸胡回更
冬作曠萬胡唱人夜
孟血野四群仍都日

скорбь по
чхэн тао

под чхэн тао лучших семей
сыновей десяти провинций
ранней зимою смешана кровь
с грязной болотной водой
кристально пустынное дикое небо
не слышатся звуки битвы
императорских воинов сорок тысяч
погибли в один день
варваров орды возвращаются в город
стрелы от крови чистить
напиться идут на рынки столицы
горланят кочевничьи песни
столичный народ обращает на север
горе заплаканных лиц
пока на приход верных войск
ночью и днём надеясь

雪對

鬼翁暮風綠紅斷空書
新老薄回無似息書
多獨低舞樽火消正
哭吟雲雪棄存州坐
戰愁亂急瓢爐數愁

по направлению к снегу

новых погибших
сливаются множества в вопль
старческий голос
говорит о тоске одиноко
облака́ в беспорядке
снижаются к вечера кромке
неспокоен снег
в танце ветра верчёном
ковш отброшен
вина не увидишь в чарах
печи огонь
лишь по подобию красный
из провинции шу
известий поток прервался
пишу в пустоте
рукой на краю печали

春望

在深涙心月金短簪
河木濺驚三萬更勝
山草花鳥連抵掻不
破春時別火書頭慾
國城感恨烽家白渾

в стране раскромсанной
гор и рек посреди
весенний город
в траве и деревьях потерян
в тоске совпадая
цветы распыляют слёзы
муторно наперекор
птицы тревожат сердце
языками огня
месяца три едины
тысячу диней
за письма отда́л бы из дома
головы́ седина
здесь ещё поредела
смутные мысли
в волосах не удержат шпильку

月

近清沒生苦明地營
期影不長心髮滿西
秋月蟾兔丹白知國
上間河藥益忝戈照
天人入搗只能干休

луна

наверху в небесах
осени близость заметна
отчётливее на земле
людские прочерчены тени
отраженьем в реке
лунная жаба не тонет
толчёт эликсир
заяц готовя бессмертье

в сияньи твоём
горечь сердец растёт
волос белизну
белым являешь ярче
заполонили страну
знаешь вóйны раздоры
светить перестань
на западный лагерь несчастный

首一
二其
江
曲

春人眼唇翠麟樂身
卻愁經入翡麒行此
減正花酒巢臥須絆
飛點盡多堂塚理名
花萬欲傷小高物浮
片飄看厭上邊推用
一風且莫江苑細何

вьющейся речке
первое

с каждым летящим цветным лепестком
плоть убывает весны

ветром несомы тысячи точек
в мои порывы тоски

жадно пока глазами держу
остатки весенних цветов

пью и пью невольно вино
наносящее раны губам

в крошечном доме речном зимородок
изумрудное свил гнездо

у края дворцового парка гробница
спит высокий единорог

если помыслить всё мирозданье
до́лжно восторгом жить

тогда о скользящие почести славы
зачем спотыкаться мне?

首二其二 江曲

衣歸有稀見飛轉違
春醉處來深款流相
典盡行古深款共莫
日頭常十蝶蜓光賞
日江尋七蛺蜻風相
回日債生花水語時
朝每酒人穿點傳暫

вьющейся речке
второе

с дневных церемоний дворцовых несу
в залог весенний наряд

с речного берега пьяным вконец
вечерами домой возвращаюсь

куда бы я ни пошёл повсюду
долги за вино у меня

ну так дожить до семидесьти лет
очень немногим удастся

в бабочках насквозь подвижны цветы
глубже видимы вглубь

зависает стрекозами медленно мягко
поверхность воды дрожащей

превращением ветер трепетом в свет
текут меняясь местами

на время совместно моё любованье
совместность к чему разрушать?

夢李白二首之一

死別已吞聲
生別常惻惻
江南瘴癘地
逐客無消息

故人入我夢
明我長相憶
恐非平生魂
路遠不可測

первый сон
о ли бо

смерть разлучает
уже проглоченным вздохом
расставанье при жизни
часто болит больней
на юг от янцзы
местность болотных миазмов
из края болезней
нет от изгнанника вести

друг пришёл
меня повидать во сне
подтвердить мне
долгую памяти связь
муж благородный
сегодня запутанный в сети
птичьи крылья
откуда взял прилететь?

душу твою
в обычной ли вижу жизни?
дороги длину
боюсь непросто измерить
появляешься ты
зелёным клёновым лесом
по возвращеньи во мрак
погрузились проходы в горах

в комнату проливаясь
сходит луна по балкам
измученный лик
различаю ль сомнением в свете
воды глубóки
смуты широкой вóлны
не завладел бы тобой
злой водяной дракон

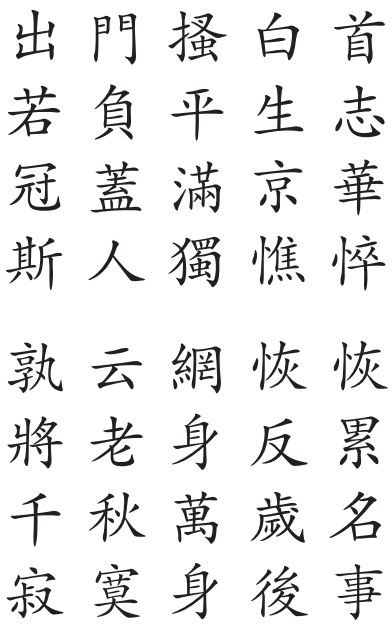
二之首二白李夢

行至君意促
日不夢君易
終久頻見常
雲子夜親歸
浮遊三情告
苦道來不風
江湖多恐失
舟楫恐墜波

второй сон
о ли бо

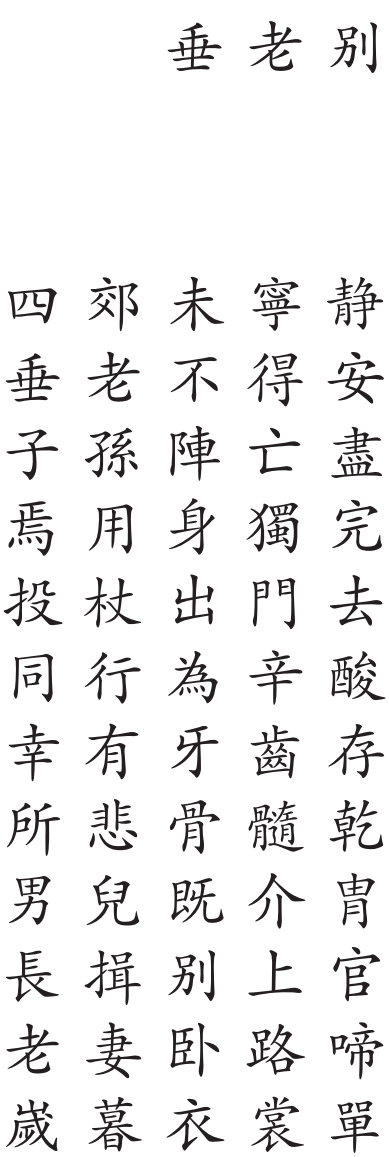
плывут бесконечно
облака́ движением дня
приплывёт ли бродяга
в них встреча неразличима
третью ночь
всё приходишь во сне
мысли твои
зримо видел родными

расставаясь о возвращеньи
обычно смущённая речь
нелёгкой была
и твоя дорога сюда
по озёрам и рекам
ветрами множатся волны
одинокая джонка
потонет боюсь безвозвратно



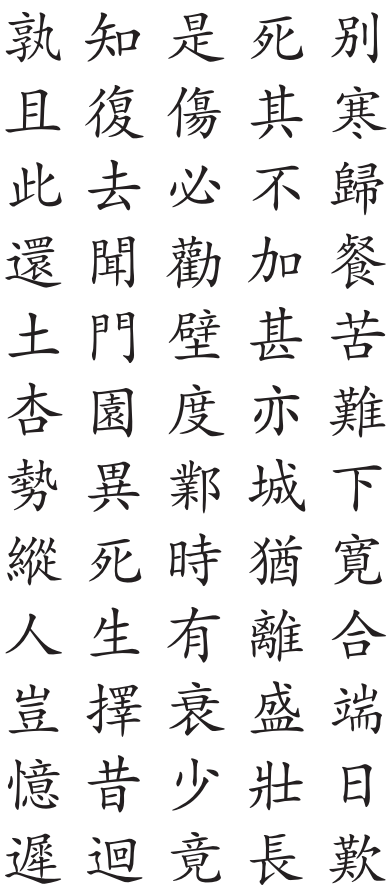
седину ероша
сомненьем прощанья в воротах
в целях высоких
удручён своей неудачей
столица полна
наводняют чиновничьи шапки
одиноко стоишь
непохож изъят непонятен

кто сказал
в поднебесной за правдой правда
стал стариком
а напротив вконец истрепался
через тысячу осеней
дальше на десять тысяч
бессмертье без смысла
будет тоскливой наградой

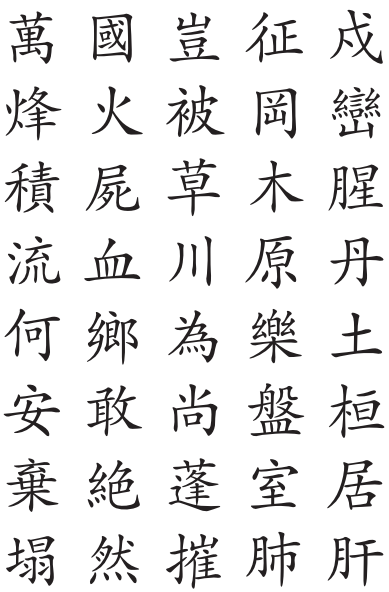


прощание стариков

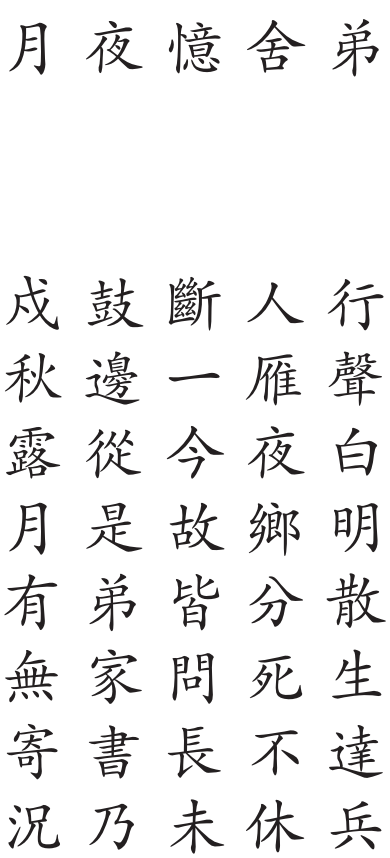
нет мира
по всем сторонам от столицы
близится старость
мне покоя не обрести
погибли в бою
все дети и внуки
зачем же хранить
мою в одиночестве жизнь?
посох отбросив
когда собираюсь в поход
сочувствуют мне
со мною идущие вместе
зубы целы
это ещё хорошо
огорчает только
иссохли хрупкие кости
раз надел
латы и шлем муж
кланяйся в пояс
чину приказывающему идти
на дорогу ложится
воет жена старуха
год к концу
а она в худое одета



знаю прекрасно
навсегда прощание это
всё ж беспокоюсь
как бы она не простыла
понимает что мне
живым не вернуться уже
уговоры её
получше питаться слышу
глинобитные стены
взять непросто весьма
сложностью ведь известна
син юань переправа
совсем другой
была ечхэна осада
пусть и умру
но время пока осталось
жизнь человека
это прощанья и встречи
старые юные
разве не все наравне
крепкими вспомню
нас молодых прежних
путь вздохом
долгим невольно медлю



война поглотила
силы тысячи царств
горы усеяны
огнями костров сигнальных
крови вонь
под грудами трупов трава
потоки равнину
в цвет киновари красят
безмятежных спокойных
нет на земле мест
сомнения прочь
больше не смею мешкать
с убогим прошлым
рву покидая жилище
всё враз-упало
у меня внутри развалилось



лунной ночью
думаю о моих братьях

движенье людей
прервут барабаны войны
осени на границе
кричит одинокий гусь
вижу что здесь
ночи пока светлы
на родине в детстве
луна сияла вовсю
разбросаны братья
разлукой за много вёрст
никого не спросить
они живы ли умерли ли
письма послать
им не дойти далеко
к тому же войны́
непрерывно движенье вокруг

秦州雜詩
二十首其十六

東柯好崖谷
不與眾峰群
落日邀雙鳥
晴天卷片雲
野人矜險絕
水竹會平分
採藥吾將老
兒童未遣聞

циньчжоу
шестнадцатое стихотворение

долина дункхэ
красотой уступов и круч
во множестве прочих
ущелий и скал несравненна
за уходящим солнцем
улетают парами птицы
óблачка завиток
в чистейшем небе один
здешние простолюдины
неприступностью места кичатся
поделены ровно
повсюду вода и бамбук
стариться тут
цигун практикуя мечтаю
только об этом
сыновьям пока не пишу

天末懷李白

涼風起天末
君子意如何
鴻雁幾時到
江湖秋水多
文章憎命達
魑魅喜人過
應共冤魂語
投詩贈汨羅

на краю неба
думаю о ли бо

край неба
пуст и приподнят ветром
холодным днём
думаю я о чём?
весть о тебе
гусь-дикий когда прокричит?
ведь осенью
реки полны́ водой
видных поэтов
не всегда достигает судьба
чудища любят
что люди проходят мимо
чтобы невинных
близкие души общались
брось стихи
в воды реки ми-луо

初月

上安外端色寒露團
初未塞雲改自白花
弦輪古暮不空有菊
細斜升隱漢山前滿
光影微已河關庭暗

тонко-натянут свет
тетивой начальной восходит
но-наискось тень
неустойчивой катится дрожью
едва наверх
над старой заставой вышла
сразу укрылась
в сумрачный край облаков

река серебрится
она не меняет тона
холмов посреди
в промежутках белеет холод
перед домом моим
обнажённым белое вижу
наполняют его
комья тёмные хризантем

萬丈潭

青溪含冥莫
神物有顯晦
龍依積水蟠
窟壓萬丈內

跼步凌垠堮
側身下煙靄
前臨洪濤寬
卻立蒼石大

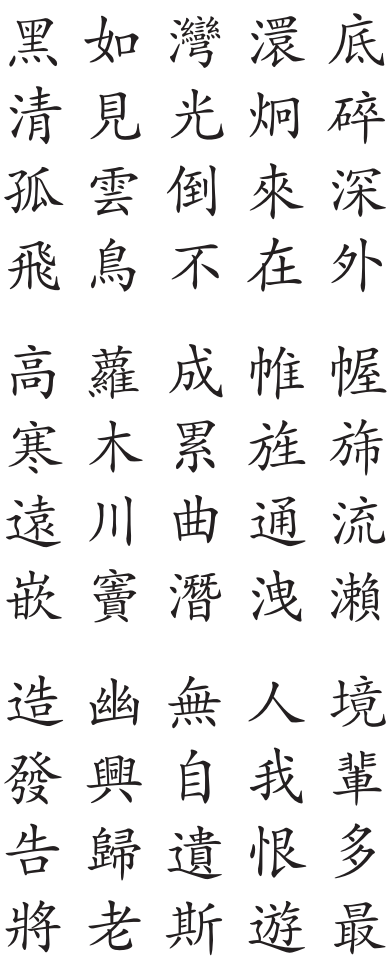
山色一徑盡
崖絕兩壁對
削成根虛無
倒影垂澹瀨

бездонное озеро

кроется жуть
в зелёном ручье безмолвья
дивные вещи
чуть проявляет мрак
на-поверхности вод
свернувшись лежат драконы
логово их
вглубь на тысячу джанов

шагом тигриным
крадусь распластавшись к краю
свеситься телом
вниз в ползущую дымку
близятся впереди
возрастая широкие волны
за-спиной отступают
огромные бледные камни

горная тропка
в одночасье подходит к концу
отвесно напротив
по двум обрывается скалам
отдельные кручи
растут в ничто беспредельность
колеблются тени
свисая в потока мельканье



чернотою клубится
ото дна как будто извив
вдребезги разбиваясь
луч отчётливо виден
облако одиноко
вглубь провалилось зависло
пересекая его
насквозь пролетают птицы

длинные мхи
шатрами спущены сверху
окаменелых стволов
точно знамён стена
издалека изгибы
речек сливаясь теченья
каверны скрытые
точат выныривая в перекат

тих и безлюден
затерянный край у границ
видно единственный
я оказался тут
вынужден возвращаться
мне тяжко и говорить
в старости будет
лучшим странствием это

зарылся дракон
чешуйки чешет упрятан
перегорожены камнем
огромным выходы входы
когда оживёт
раскалённым небом нагретый
шквалом рванёт
прежней порадует мощью

成堂

茅郊葉梢子巢宅嘲
白青風露滴數新雄解
蔭俯吟滴將定揚作
成熟日煙烏燕比心
堂路礙和飛語錯無
郭江林竹止來人惰
背綠榿籠暫頻旁懶

хижина построена

построена хижина крышей белеет
спиной к городу тростником
дорога знакомая вьётся рекой
к зелёным предместьям ведёт
ольховые чащи от солнца щадят
ветерком колышется шелест
уходит в туманы высокий бамбук
отрывается капля с листа
сюда залетают на время вороны
суетливо растят детей
набегают болтливые ласточек тучи
выбирают место для гнёзд
иные сравнят мой приют
по ошибке с жилищем ян сюна
спорить мне лень не хочу
трудиться творить обличенья

野老

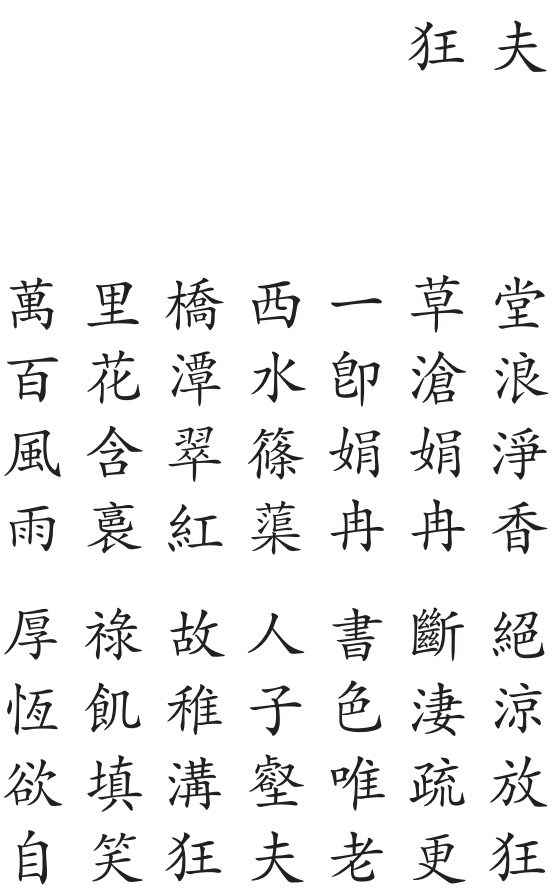
野老籬邊江岸回
柴門不正逐江開
漁人網集澄潭下
賈客隨船返照來

長路關心悲劍閣
片云何意傍琴台
王師未報收東郡
城閉秋生畫角哀

старик-деревенщина

плетень стариковский в деревне откуда
отвернулся берег петляя
вкривь изгибу реки открытый
неверно хворост ворот
вместе в бездонье чистое рыбаки
вереницей спускают сети
за отблеском солнца и друг за другом
приходят лодки купцов

расстояний даль оставляет горечь
тревожит терем мечей
вольно пёрышку-облаку к лютневой
веранде прибиться легко
лоян ли вернули государевы люди
вряд ли доложат об этом
город скорбно доносит осень
военным звучаньем рожков



от моста бесконечной длины на запад
соломенной крыши хижина

пруд ста цветов рядом
с иссиня синей цаньлань

юный бамбук тонкий тончайший
насквозь на ветру прозрачен

от лотоса красного мокрого под дождём
лёгкой лёгкости аромат

от прежних друзей в чинах богачей
письма уже иссякли

только детей ненакормленных лица
голодных в который раз

в пропасть эту бросился бы сумасшедшим
отпустил бы себя развязался

так смешно что безумец к старости
ещё безумнее стал

雨喜夜春

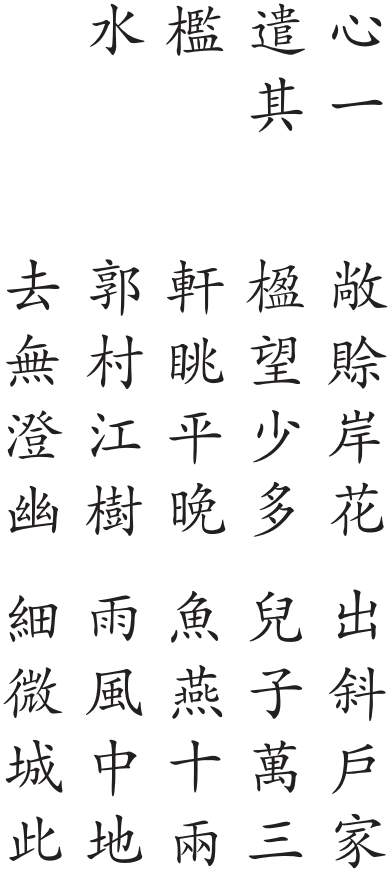
節生夜聲
時發入無
知乃潛細
雨春風物
好當隨潤

黑明處城
俱獨濕官
雲火紅錦
徑船看重
野江曉花

весенней ночью
радуюсь дождю

дождь благодатный
чувствует время своё
наступает весна
тогда и идёт он
по следам ветерка
проникает в целое ночи
всё пропитав
влагой беззвучной и тонкой

сплошь облака
темнотой устилая дороги
в лодке рыбачьей
на реке огонёк одинокий
рассветом проявлен
красный пятен промокший
наполнен цветами
тяжёлыми город парчовый



глядя на воду
освобождаю сердце
первое

на расстоянии город
беседка открыта просторна

нет деревень
даль видна бесконечно

с чистой рекою
вровень положен берег

темнеют деревья
цветами множится вечер

прыгают из воды
мальки в тончайшем дожде

наклонен полёт
ласточек лёгких ветром

в городе там
сто тысяч дворов

здесь всего
два три дома

春水

浪花桃月三
痕舊複流江
尾沙沒來朝
門柴動色碧

餌芳垂縷接
園小灌筒連
鳥數無添已
喧相故浴爭

весенние воды

волнами марта
цветение персика по́лно
переливаясь река
находит прежнее русло
тонет заря
в том-что было песок
к дощатым воротам
подберётся её изумруд

свисает с порога
нить с душистой наживкой
прилажу жёлоб
крошечный сад поливать
вот прибывая
нарастает бесчисленность птиц
спорщиков гам
в сплошной толчее купанья

绝句漫兴九首
其一

隔户杨柳弱袅袅
恰似十五女儿腰
谓谁朝来不作意
狂风挽断最长条

девять оборванных строк
о вдохновении
первое

в воротах двора тонко тонко
изгибаются ветки вербы

будто гнётся изящная талия
пятнадцатилетней девушки

разбуженный утром кто сможет
её красотой не увлечься

безудержный ветер сломал и волочит
самую длинную ветку

首二 九其 兴 漫 句 绝

主家得花
无似欺枝
非还相数
李低风折
桃墙春吹
种老似来
手野恰夜

девять оборванных строк
о вдохновении
второе

посадил персик своими руками
не то чтобы нет хозяина

у старика-деревенщины низкие стены
но всё же это мой дом

как будто подувший весенний ветер
подвёл меня обманул

ночью прошёлся порывом и обломал
цветущие ветки в саду

首三
九其
兴
漫
句
绝

小频内人
低来书着
绝故琴打
斋子污虫
茅燕点飞
知上泥接
熟江衔更

девять оборванных строк
о вдохновении
третье

о столь приземистой тесной хижине
как-то прознали ласточки

влетают сходу прямо с реки
привычно снуют мельтешат

жидкая глина капает с клювов
книги и цинь пачкает

а ещё вдобавок натыкаются на меня
за мошкарой суматошной гоняясь

首四
九其
兴
漫
句
绝

来回事杯
月几穷限
三能无有
破春外前
已逢身生
月老思尽
二渐莫且

девять оборванных строк
о вдохновении
четвёртое

февраль подошёл к концу и проходит
вот уже наступает март

ещё постарел сколько раз
положено встретить весну?

пора перестать так тревожиться
о куче сторонних вещей

всё-таки стоит при жизни допить
остаток в чарке вина

绝句漫兴九首
其五

肠断春江欲尽头
杖藜徐步立芳洲
颠狂柳絮随风舞
轻薄桃花逐水流

девять оборванных строк
о вдохновении
пятое

горечь и боль оттого что
весна уходит с реки
опираясь на посох бреду и услышав
аромат с берегов замираю
пушинки вербы в безумном танце
кружатся вслед за ветром
персика лепестки скользят невесомо
влекомые беглой водой

首六
九其
兴
漫
句
绝

村门静昏
出柴中外
不掩林野
堪在酒风
无日浊春
慢儿苔水
懒呼苍碧

девять оборванных строк
о вдохновении
шестое

днём не покидая деревни сижу
дома неспешная лень
с убогим плетнём поравнялось солнце
когда созывают детей
в тихом лесу на зелёном мху
наслаждаюсь дешёвым вином
за бирюзовой водой за весенним ветром
дальше сгущается мрак

绝句漫兴九首
其七

糁径杨花铺白毡
点溪荷叶叠青钱
笋根雉子无人见
沙上凫雏傍母眠

девять оборванных строк
о вдохновении
седьмое

тропка укутана в рисовый войлок
в сваленный то́поля пух

ручей весь в лотоса пятнах
россыпь зелёных монеток

под ростками бамбука запрятаны фазанята
незаметные там внизу

на прибрежном песке утята спят
укрытые мамой уткой

首八
九其
兴
漫
句
绝

拈纤夏甜
可纤已蜜
叶复春如
桑麦何醪
柔细几香
西畔生放
舍江人不

девять оборванных строк
о вдохновении
восьмое

листья шелковицы на запад от хижины
можно помять в ладонях

снова хрупкие колоски отовсюду
по речным берегам полезли

весна и раз уже лето
доведётся ль ещё увидеть?

вина остаток сладкий как мёд
захочется бросить едва ли

绝句漫兴九首
其九

眼见客愁愁不醒
无赖春色到江亭
即遣花开深造次
便教莺语太丁宁

девять оборванных строк
о вдохновении
девятое

созерцаю тоскливо тоскливого странника
мутная муть неотступна

бездарно никчёмно весенний восторг
подходит к речной беседке

а завтра цветы своевольно раскроет
где угодно поспешно без меры

ещё и вконец утомил сладкий
назойливой иволги голос

後遊

處時待私簿
游渡有無光
曾再如更煙
憶憐山柳潤
寺橋江花暄
野沙客捨愁
日色為何全
此復之

воспоминанием храма
прошлым сохранно место
мóста чувство
вновь переправит время
горы и реки
живут ожиданьем моим
столь бескорыстны
сами цветы и ивы

влажные травы
светятся утренней дымкой
в тёплом песке
цвет вечерний замедлен
моё беспокойство
я исчерпал вполне
куда же ещё
из обители этой идти?

江畔獨步尋花・其一七絕句

江上被花惱不徹
無處告訴只顛狂
走覓南鄰愛酒伴
經旬出飲獨空床

иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
первое

берег реки цветами вдоль
всё огорчает меня
переброситься не с кем словом
словно безумный бреду
решил пойти к соседу на юг
любителю выпить вдвоём
тот давно отправился пить
одинокое ложе пусто

花二尋其・步獨句・畔絕七江

濱春在人頭白使怕江畏實驅危堪理蕊亂欹尚須料步花稠詩酒未行

иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
второе

в густом беспорядке цветов завязь
в берег речной запрятана
опасаясь бреду шатким шагом
весны реальность пугает
пока-ещё есть стихи и вино
с достоинством посланы мне
вот-и нечего зря сочувствовать
старику с седой головой

江畔獨步尋花
七絕句・其三

江深竹靜兩三家
多事紅花映白花
報答春光知有處
應須美酒送生涯

иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
третье

река глубока спокоен бамбук
на берегу два-три дома
тревога цветов суетлива красных
отражением в белых цветах
знаю место где до́лжно
ответить весеннему свету
благодарный с хорошим вином устроюсь
на посланной доле судьбы

江畔獨步尋花
七絕句・其四

東望少城花滿煙
百花高樓更可憐
誰能載酒開金盞
喚取佳人舞繡筵

иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
четвёртое

переполнен дымкой цветов чхэнду
на востоке едва различим
просторную башню сотен соцветий
растущей печалью вижу
кто наполнит вином теперь
разомкнёт золотые чаши
созовёт заполучит красавиц на пир
танцевать перед по́логом шитым

江畔獨步尋花
七絕句・其五

黃師塔前江水東
春光懶困倚微風
桃花一簇開無主
可愛深紅愛淺紅

иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
пятое

у усыпальницы мудрого хуан ши
река течёт на восток
весною ленив изношенный свет
льнёт иссякая ветер
гроздь за гроздью персик бесхозный
распускает цветы без надзора
розовой тёмной то розовой светлой
я любоваться свободен

花尋步獨畔絕句・其六

蹊低舞啼
滿枝時恰
花壓時恰
家朶蝶鶯
娘萬戲嬌
四朶連在
黃千留自

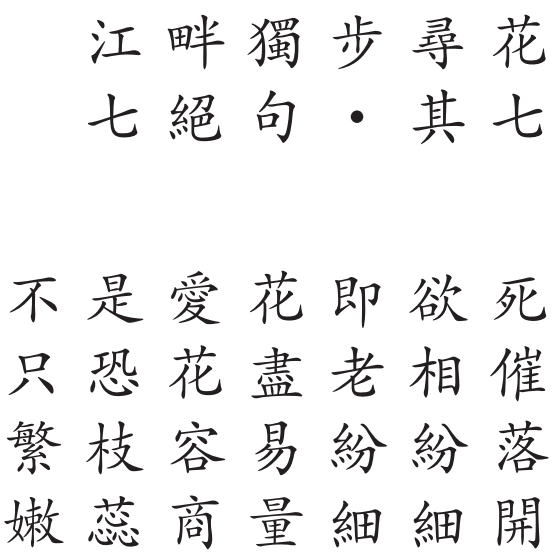
иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
шестое

к домику тётушки хуан сы
тропинка полна цветами

бутонов тяжестью тысячи тысяч
ветки на землю легли

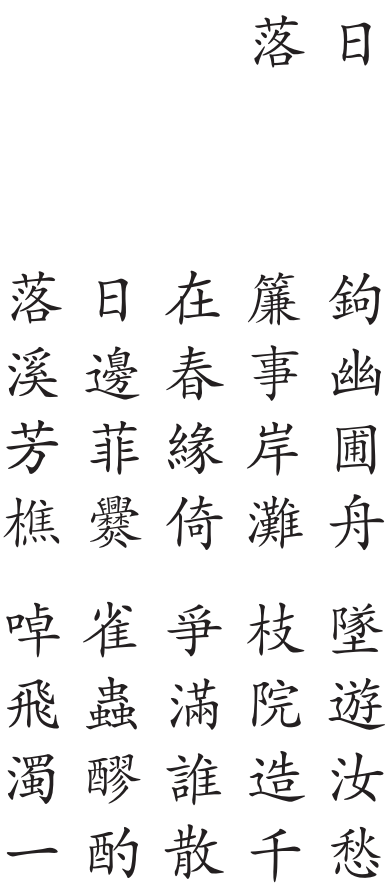
бабочек здесь безотрывна игра
постоянен прерывистый танец

в изнеженной взвеси как-раз зазвучит
свободной иволги крик



иду вдоль берега срывая цветы
семь четверостиший
седьмое

не то что я приближаясь к концу
до́ смерти рад цветам
боюсь они исчерпав цветенье
притянут старость мою
торопливо пышные щедрые ветви
опадают то тут то тут
прошу раскрываются пусть бутоны
понемногу медля чуть-чуть



закатное солнце
зацепило крючки занавесок
вдоль по реке
весенние стихли работы
ароматы навстречу
источают сады с берегов
по отмели дым
стряпни на причаливших лодках

гомон птенцов
пихаясь валятся с ветки
заполняется двор
насекомых гудящим роем
кто-тот кто-придумал
пить молодое вино
с первым глотком
растворяется сотня тревог

首二
其二
成
漫

春晨鸟人过频老真
仲清看应字壺眉是
已复贪错难满峨懒
皋下面头书酒识予
江花仰回读对近知

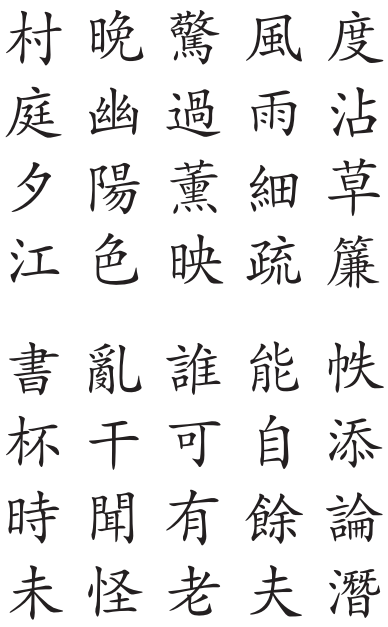
на случай
второе

берега́ реки
вовсю в разгаре весеннем
под увядшими ветками
снова прозрачны рассветы
голову задираю
птичьему пенью навстречу
обернулся на оклик
как будто кому-то ответить
теперь темно́ты
легко пропускаю читая
передо мною вино
наполняю чарку за чаркой
здесь по соседству
старец с горы эмэйшань
меня справедливо
настоящим считает лентяем

晚晴

村晚驚風度
庭幽過雨沾
夕陽薰細草
江色映疏簾

書亂誰能帙
杯干可自添
時聞有餘論
未怪老夫潛



вечер после дождя

вечерней деревней
порыв внезапного ветра
двор затаён
дождём прошедшим промокший
закатные травы
подкоптило тонкое солнце
в цвете речном
отражая разорванный полог

разбросаны книги
расставить мне недосуг
опустевшую чашу
в силах наполнить и сам
временами сюда
доходят обрывки суждений
неудивительно что
запрятался старый дурак

茅屋为秋风所破歌

八月秋高风怒号
卷我屋上三重茅
茅飞渡江洒江郊
高者挂罥长林梢
下者飘转沉塘坳
南村群童欺我老无力
忍能对面为盗贼
公然抱茅入竹去
唇焦口燥呼不得
归来倚杖自叹息
俄顷风定云墨色

песня о моей хижине размётанной осенним ветром

завывает ревёт гневный ветер
уже середина осени

разметал мою тростниковую кровлю
все три её слоя

кровля порхает перелетает реку
берег усеян соломинками

взмывая длинными прядями виснут
на острых верхушках сосен

планируют над водой их уносит
поток в запруду и тонут

мальчишки соседней южной деревни
меня унижают пользуясь немощью старика

терплю их бесстыжий грабёж
на глазах у меня тащат

и нахально охапками тростника гружённые
в бамбуковой чаще скрываются

вслед пересохшим запёкшимся ртом
тщетно пытаюсь кричать

потом опираясь на посох и охая
ни с чем возвращаюсь назад

в одночасье стихает ветер и облака́
тёмные цвета туши

秋天漠漠向昏黑
布衾多年冷似铁
娇儿恶卧踏里裂
床头屋漏无干处
雨脚如麻未断绝
自经丧乱少睡眠
长夜沾湿何由彻
安得广厦千万间
大庇天下寒士俱欢颜
风雨不动安如山
呜呼何时眼前突兀见此屋
吾庐独破受冻死亦足

густые завесы осеннего неба
вползают в чёрные сумерки

старое стёганое изношенное одеяло
не греет холодное как железо

его во сне ногами по швам
разодрали дурные дети

крыша хижины над кроватью течёт
не осталось сухого места

дождь всё идёт как волокна
пенькú он бесконечен

со времени смуты утрат и войн
сон напрочь потерян

долгую ночь промокшим насквозь
как дотянуть до рассвета?

ах вот если бы дом и в нём
десять тысяч покоев

громадный такой чтоб собрать со всей поднебесной
и обрадовать бедных продрогших учёных

и в ветер и в дождь такой устоит
прочной горе подобный
да что это я!

стоит только представить что
перед глазами тут воздвигнуты эти хоромы

как холод в доломанной хижине я и готов
терпеть и насмерть замёрзну довольный

喜雨

雨雲漠紛
無出漠紛
旱江才已
國朝空迥

巢林晚應
燕花來得
高潤聲夜
飛色不深
盡分絕聞

счастье дождя

нет дождя
сушь южного края
утром сегодняшним
облака пошли над рекою
вот заполняется
сплошью сплошною воздух
уже распыляя
разделённой раздельностью брызги

ласточки в гнёзда
высь исчерпав прилетели
цветы лесные
от сочной влаги заметней
близится вечер
в темноте не смолкают звуки
им внимать
в ночь продвигаясь слухом

倦夜

竹野重稀　涼月露星　侵滿成乍　臥庭涓有　內隅滴無

暗水萬空　飛宿事悲　螢鳥干清　自相戈夜　照呼裡徂

томительная ночь

холодный бамбук
проникает в спальню вовнутрь
луна без удержу
до краёв наполняет двор
повисает роса
вырастают капельки капли
дробных звёзд
будто нет будто есть вдруг

светлячков одиночек
свет летает во тьме
птиц перекрёстный
у ручья просыпается крик
здесь в мире
вокруг тыща дел
тщетные мысли
с ночью прозрачной умрут

句三
絕其

柳天雪船
翠青秋裡
鳴上千萬
鸝鷺嶺吳
黃白西東
個行含泊
兩一窗門

оборванная строка
третье

громких пар жёлтых иволг
крик в изумрудных ивах

ряд белых цапель взлетает
в небес зелёную синь

цепь западных гор в снегах
многолетних окно обрамляет

далёкая лодка восточного у
у ворот на причале рядом

宿府

清秋幕府井梧寒
獨宿江城蠟炬殘
永夜角聲悲自語
中天月色好誰看
風塵荏苒音書絕
關塞蕭條行路難
已忍伶俜十年事
強移棲息一枝安

ночую в штабе

пронзительной осенью в штабе пустом
колодец
морозных платанов

остался один в чхэн ду
свеча
догорает дрожью

нескончаема ночь звуком рóга
скорбь
говорит собой

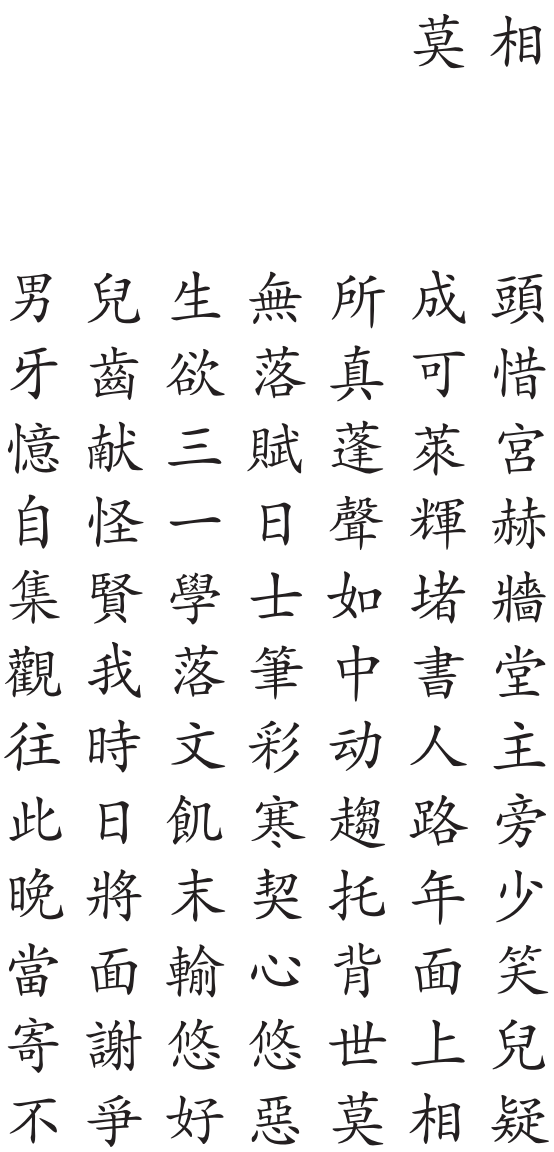
лунный цвет в целом небе
кому
любоваться им?

тянется время сквозь смутную пыль
весть
прерывается писем

перекрыты проходы в безлюдной округе
путь
отсюда неодолим

терпеньем покорен скитаньям уже
десять
мучительных лет

птицей на ветке с трудом принимаю
приют
в одиноком покое



первенец в семье от рождения я однако
нисколько не преуспел до седой головы

довольно досадно на самом деле что
зубы вывалятся вот-вот

помню в трёх одах показанное
во дворце пэнглай мастерство

собственной славой в один день
нечаянно был поражён

учёные советники императора стеной
обступили меня окружили

в центре зала канцелярии ловили
движение кисти каждое

в прошлом мой тиснёный слог
волновал самого властителя

стороной сегодня холодный голодный
тороплюсь по обочине краем

на склоне лет обречён искать
поддержку у тех-кто моложе

тех кто в лицо восхваляет
а за спиной зубоскалит

простите меня плыву и плыву
первенцем этого мира

лучше ли хуже ли вас неважно
клеветать на меня не стоит

春日江村五首
其一

農務村村急
春流岸岸深
乾坤萬里眼
時序百年心

茅屋還堪賦
桃源自可尋
艱難賤生理
飄泊到如今

весной в деревне на берегу реки
первое

от деревни к деревне
прибывают множась работы
от берега к берегу
глубже потоки вод
глаз замечает
на тысячу ли всё то же
смена времён
тысячу лет тревожит

о соломенной хижине
ещё хорошо писать
в надежде найти
здесь персиковый источник
истины не обрёл
за трудные годы печали
скитаясь причалил
к подобью дома сегодня

古柏行

孔明廟前有老柏
柯如青銅根如石
霜皮溜雨四十圍
黛色參天二千尺

君臣已與時際會
樹木猶為人愛惜
雲來氣接巫峽長
月出寒通雪山白

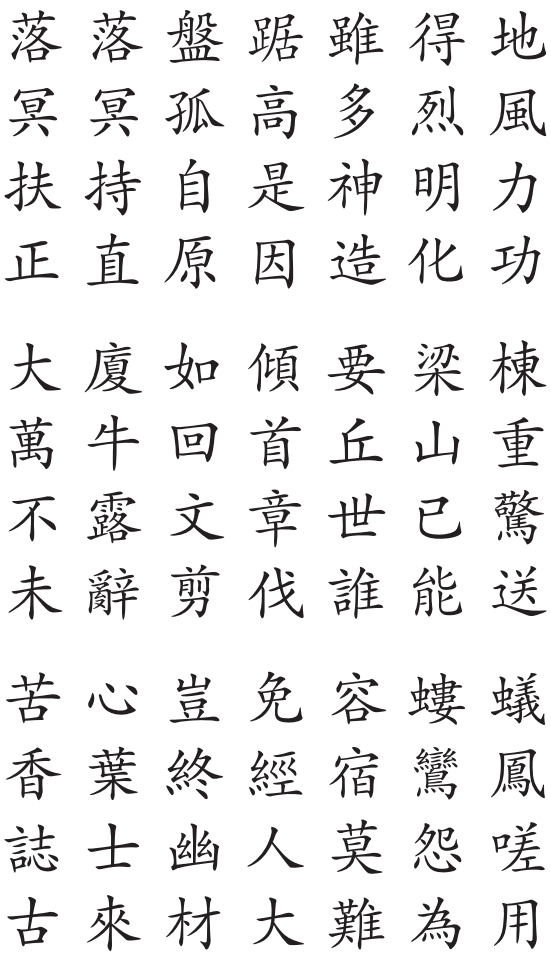
憶昨路繞錦亭東
先主武侯衕閟宮
崔嵬枝乾郊原古
窈窕丹青戶牖空

напев
старого кипариса

мудреца-полководца храм рядом
старый стоит кипарис
древней бронзе подобный телом
корни подобны скале
влажная кожа дождями омыта
со́рок в обхвате рук
зелени копоть вторгается выше
ввысь касаясь небес

правителя прежнего свиту его
по чину уже проводили
достойное дерево всё ещё
любимо и чтимо людьми
идут облака становятся взвесью
длиной ущелья усья́
всходит луна пробираясь морозом
белым снежной горы́

вспоминаю вчера от чхэнду на восток
дорога петляла к храмам
предка хань и его министра
соседствуют их кумирни
над древней равниной вздымаются ветви
огромных двух кипарисов
заброшена стен роскошная роспись
в провалах оконных дверных



укоренившись собою собою прочно
место занял один

гордый кроной кроной открытый
стольким ветрам жестоким

сам по себе стойкий духом
питомец творящей силы

созиданий судьбы изменений успеха
она причина забота

заменить опоры чтобы не рухнул дворец
древесина его хороша

но тыще быков утащить не под силу
тяжесть целой горы́

наружным разве красуется блеском
но толпу поражает собой

откажет разве срубленным быть
но чему послужить ему?

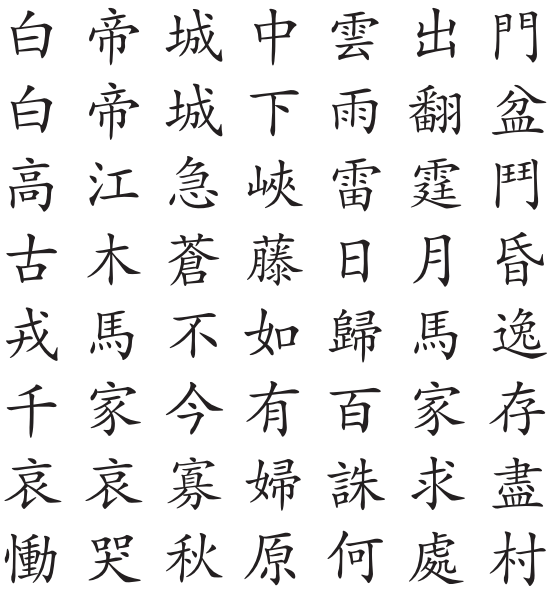
не избежать муравьёв вселились и гложут
сердце горькое изнутри

фениксов пара всё ж обрела
в ароматных ветках приют

удалённым от дел великим мужам
мир не стоит винить

с древности дереву таланту трудно
из величия пользу извлечь

白帝



бай ди облака́ посреди
выползают-из городских ворот
город бай ди у подножья
дождём до краёв переполнен
с-высот в ущелье встревает река
раскатами льётся с грозой
отсветы вьются по древним деревьям
лунным соседством с солнцем
лошадям на войне всё-же лучше
чем вернуться бесхозными в стойло
там где тыща была дворов
насчитать бы сегодня сотню
сдержан стон безутешных вдов
до предела исчерпана скорбь
по равнине безлюден осенний плач
из какого селенья доносит?

郭州夔居移

县城别清说情石平
帝柳船人鸟断饶土
安帝催放闻见饶功
云白催与事光功就
枕居知江农山禹且
伏迁春

переезжаю в уезд
куйчжоу

в юньани в постели
пролежал бессильным больным

уезжаю отсюда
в город байди жить

явленье весны
подгоняет покинуть ивы

ясным теченьем
принимает лодку янцзы

деревенские разговоры
о начале работ слышу

наблюдаю птиц
в горах любовные игры

раздробившему скалы
великому юю спасибо

хотя бы кусочек можно
ровной земли найти

閣邊江宿

徑山延色瞑
門水次齋高
宿際巖雲薄
翻中浪月孤
靜飛追鶴鸛
喧食得狼豺
伐戰憂眠不
坤乾正力無

ночь в павильоне
у реки

сумерек цвет
притянут горной тропою
высоко кабинет
речной заставе открыт
тонкими облаками
ночные расслоены скалы
перекатами волн
одиноко несётся луна
аистов и журавлей
тишине послушен полёт
волкóв и шакалов
врезаются алчные вопли
в тревоге не сплю
мысли бессонны о войнах
не в силах поправить
земли и неба разлад

西閣雨望

樓雨沾雲幔
山寒著水城
徑添沙面出
湍減石棱生

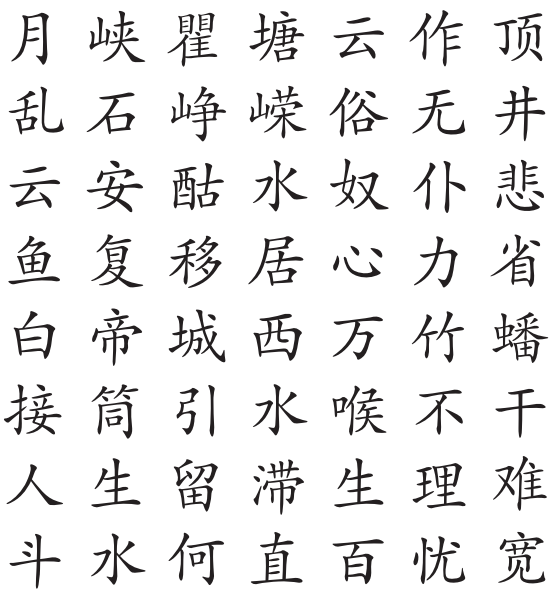
菊蕊淒疏放
松林駐遠情
滂沱朱檻濕
萬慮傍簷楹

из западного покоя
смотрю на дождь

в верхних покоях
облака́ занавесок промокли
холодом с гор
из воды проясняется город
бе́рега добавленьем
из песка вырастает тропинка
от мути отъяты
проступают ребристые камни

здесь хризантемы
скомканы скорбны смяты
свежестью дальней
бор сосновый протянут
влажен от ливня
красный лак балюстрады
к опоре навеса
в сомненьях моих прислоняюсь

水引



двух ущелий верхушками облака
стали крышей сомкнувшись

подневольны скалы громоздкие без колодцев
хаос бесформен сух

за водой к торговцам ходить обуза
ныли в юньани слуги

тревоги и траты казалось уйдут
пересе́лимся лишь в юйфу

множатся к западу от байди́ заросли
своевольно лезет бамбук

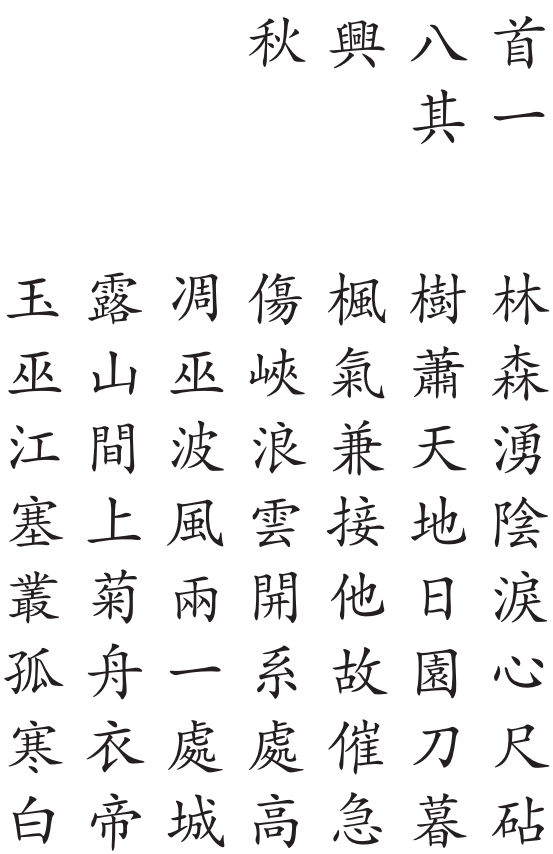
в жёлоб коленца скрестив доставляют
жаждущим воду по трубам

чужакам задержавшимся здесь то там
обживаться тягостный труд

ста печалям нескольких вёдер-воды́
вряд ли достаточно будет

首一
八其
興
秋

林森湧陰淚心尺砧
樹蕭天地日園刀暮
楓氣兼接他故催急
傷峽浪雲開系處高
凋巫波風兩一處城
露山間上菊舟衣帝
玉巫江塞叢孤寒白



осенние мысли
восемь стихотворений
первое

осенью белых рос искалечен
оголённый клёновый лес
у-шань гора и ущелье у-сья
грустью туманной взвеси
к земле темнеющей тянет ветер
тучи с горных скоплений
хлещет небо валами волн
вторит бурлящей реке
снова цветёт куст хризантемы
слезами ушедших дней
с одинокой лодкой на привязи сердцем
возвращаюсь в родные пределы
повсюду с зимней одеждой повсюду
торопятся нож и мерка
в сумерках горных высоких город
вальками звучит байди

косыми лучами заката оставлен
заброшенный город куйчжоу

появляется низкий северный ковш
обращён к блестящей столице

третий как в песне гиббонов крик
настоящие слёзы льются

осенью послан впустую плот
не обрести млечный путь

аромат расписанных залов курильниц
не для тех кто к подушкам прикован

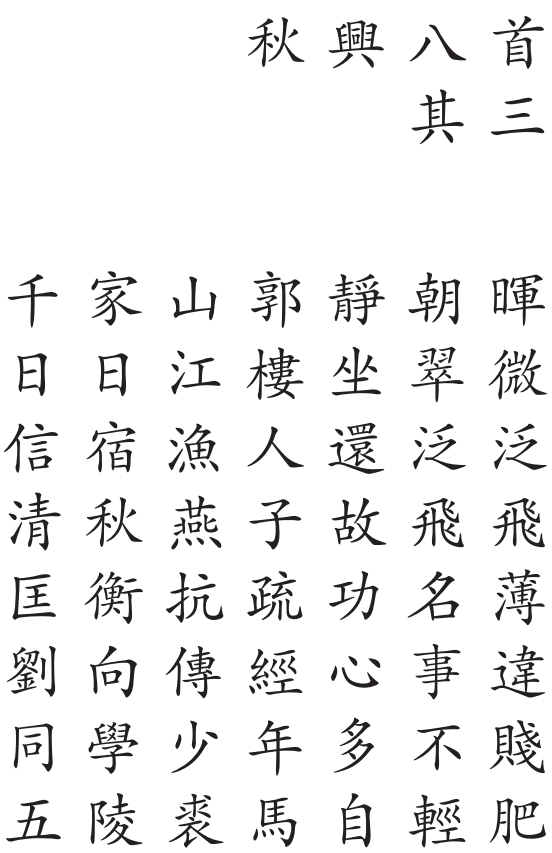
с башен здешних белёсых зубцов
дудки доносят тревогу

тут гляди по камням луна
цветущим плющом вьётся

и-уже уводя отраженья на отмель
камышей освещая метёлки

首二
八其
興秋

斜華淚槎枕笳月花
日京聲月伏悲蘿荻
落望三八違隱藤蘆
城斗下隨爐堞上前
孤北實虛香粉石洲
府依猿使省樓看映
夔每聽奉畫山請已



осенние мысли
третье

несчётных дворов горный контур
утром проявлен еле

день за днём сижу над рекою
на террасе о́тцвет пурпурный

рыбаки прорыбачив которую ночь
с возвращением медлят и медлят

ласточки осенью всё-ещё здесь
мелькают в мельканьи настырном

советник великий представив доклад
тощую славу снискал

хранителю знаний мечте передать
мудрость потомкам не сбыться

мои одноклассники многие быстро
преуспели в постах немалых

в легчайших мехах и на тучных конях
в знатных кварталах столицы

首四
八其
興
秋

棋悲主時
弈勝新昔
似不皆異
安事宅冠
長世第衣
道年侯武
聞百王文

振馳冷思
鼓書江所
金羽秋有
山馬寒居
關車寂平
北西龍國
直征魚故

осенние мысли
четвёртое

часто говорят шахматной доске
подобен чхэн ань
только последних ста лет
игра не исчерпать печалей
новые всё хозяева занимают
дома местной знати
не на тех что-прежде одежда военных
на других чиновничьи шапки

прямо на север по горным заставам
то барабанов то гонга дрожь
на запад летят боевые повозки
оперённые срочной вестью
здесь залегли в холодной реке
дракон и рыбы на дно
осенью думать можно спокойно
об уже ушедшей стране

пэнглай небожителей смотрит порталом
обращённым в горы на юг
золотой вознёсся стебель к небесной
реке собирая росу
на западе видится в яшмовый пруд
нисходит сама сиванму
с востока к заставе близясь растёт
лаоцзы лиловым окутан
облака́ раздвигаются раскрываются во дворце
опахала фазаньих хвостов
на чешуйках сверкая дракона солнце
являет священный лик
задремал едва у холодной реки
пугаюсь как уже поздно
сколько у бирюзовых ворот рассветов
в ожиданьи двора переклички?

首五
八其
興秋

山間母關扇顏晚班
南漢王函宮聖歲朝
對霄降滿開識驚點
闕莖池氣尾鱗江瑣
宮金瑤紫雉龍滄青
萊露望來移繞臥回
蓬承西東雲日一幾

首六
其八
興
秋

头秋气愁鹄鸥地州
江素御边黄白舞王
曲接通入围起歌帝
口烟城苑柱墙怜古
峡风夹小绣牙可自
塘里萼蓉帘缆首中
瞿万花芙珠锦回秦

осенние мысли
шестое

на тысячу ли от извилистой речки
до горловины ущелья здешней

вездесущий ветер гонит туман
слепляя белую осень

к своей любимой беседке шествует
по галерее вдоль император

за духом вслед в садик лотосовый
проникает соседняя скорбь

по жемчужным завесам узорным колоннам
ходят жёлтые цапли

из шёлка снасти мачты из кости
взмывают белые чайки

печально оглянешься наяву зазвучит
место песен и танцев

уходящая в циньскую древность столица
область правителей славных

осенние мысли
седьмое

пруда куньмин чудесные воды
хань искусства успех

у-ди император возникает внезапно
стяги блестящие в центре

небесной ткачихи зряшная пряжа
ночью в сияньи луны

каменный кит чешуёй шевелит
ветром подвижен осенним

разводы болтаются чёрного риса
туч утонувших черней

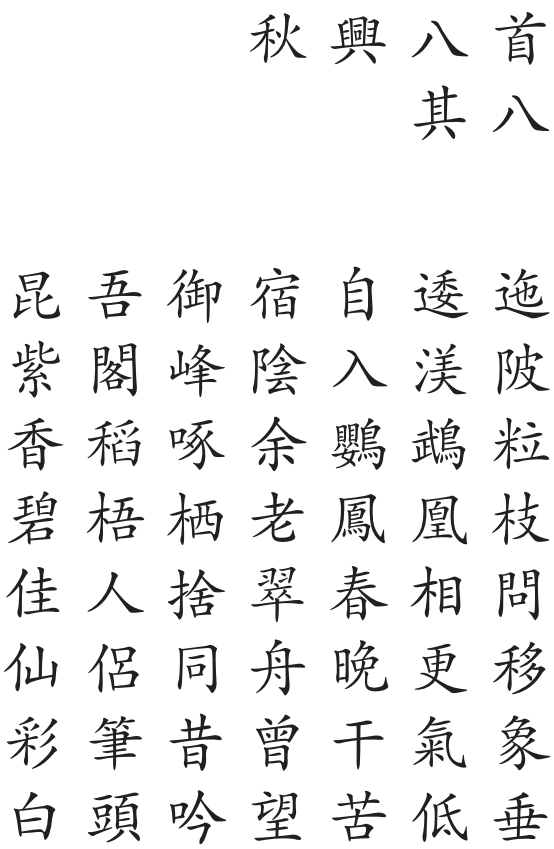
засохшие лотосы холодом рос
сыплются в красную пыль

у края неба стоит застава
путь лишь птичий наверх

на земле затерян один рыбак
бесчисленных рек посреди

首七
八其
興秋

功中月风黑红道翁
时眼夜秋云粉鸟渔
汉在虚动沉坠惟一
水旗丝甲米房天地
池旌机鳞菰莲极满
明帝女鲸漂冷塞湖
昆武织石波露关江



осенние мысли
восьмое

тропинки извивами речки юйсу
сами петляют к парку
опрокинута тень пурпурного пика
в горные воды мэйпи́
ароматного крошки просыпаны риса
попугаи склевав обронили
на древнего дерева ветви место
осталось где феникс гнездился

феи мои изумруд собирали
меняясь дарами весны
мои друзья бессмертные вместе
выплывали со мною в ночь
бывало властно цветущей кистью
вторгался в природу вещей
теперь потупив седины пою
лишь горестный взгляд вдаль

归夜

过虎冲来来归夜
卧低大炬个歌那
眠江空两一复能
已向当嗔闻舞谁
中斗星烛猿罢睡
家北明把惊老不
黑见看前口头藜
山傍仰庭峡白杖

возвращаясь ночью домой

сгущаются сумерки и я возвращаясь
чуть было нарвался на тигра

дóма под чёрной горой мои
уже все легли

во мгле виден северный ковш
к тёмной реке кренится

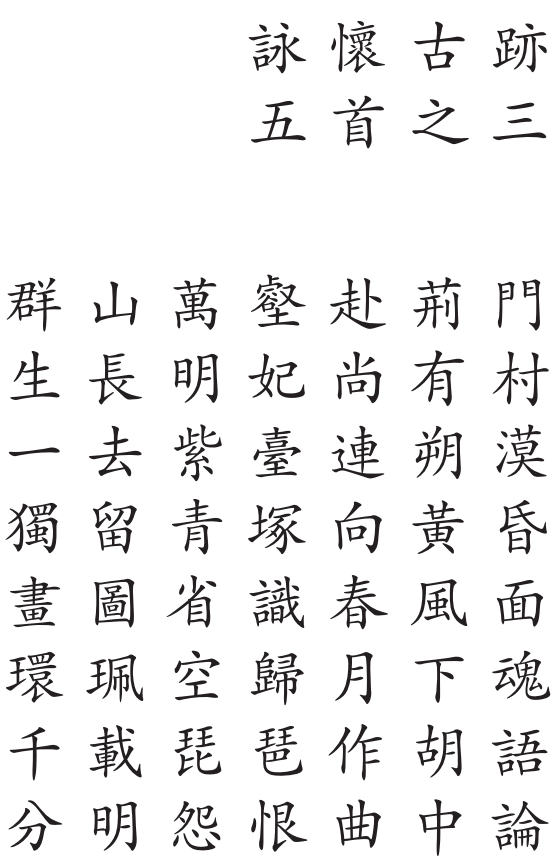
голову задираю одна звезда
растёт пустоты посреди

далеко во дворе два язычка
пламени хищно вспыхнули

пугаюсь услышав от входа в ущелье
обезьяны отчаянный крик

старый седой но всё же живой
напевая шагаю вприпрыжку

посох в руке ночью не сплю
ну и как с этим быть?



из цикла
«пять стихотворений о древности»
третье

цепи громоздки пропасть расщелин
всё устремилось в дингмынь
наложницы ясной родная деревня
издревле покойна лежит
она покинув имперский дворец
по темнотам пустым пришла
теперь заросла одиноко гробница
на смутном краю тумана
по портретам чуть знаю её
нрав весенний лица
дух возвращается в лунную ночь
украшением звякая яшмы
тысячу лет уже в диких
лютнях кочевников речи
среди песенных строк различима
мелодия горьких упрёков

夜閣

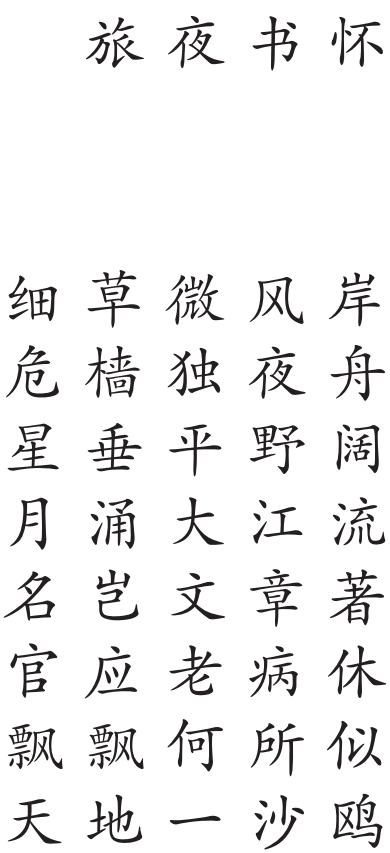
景宵壯搖伐樵土寥
短寒悲動戰漁黃寂
催霽聲影聞起終漫
陽雪角河家處馬書
陰霜鼓星千數躍音
暮涯更峽哭歌龍事
歲天五三野夷臥人

сменой света и тьмы день
окончание года торопит
вслед за снегом ясный мороз
подсвечена месяцем ночь
ранний надрыв барабанов и ро́га
слышен рассветом особо
в трёх ущельях рекой отражённым
движеньем колеблются звёзды

в плаче пустынном тысяч семей
военный поход различим
доносятся первые песни чужие
дровосеки встают рыбаки
император-бунтарь и мудрец-полководец
похоронены в жёлтой пыли
над делами людскими и отзвуком писем
высотой разливается тишь

旅夜书怀

细草微风岸
危樯独夜舟
星垂平野阔
月涌大江流
名岂文章著
官应老病休
飘飘何所似
天地一沙鸥



ночью в пути о сокровенном

тра́вы по берегам
мягко ветер колышет
шаткая мачта
одинокой ночью на лодке
свесились звёзды
вширь расстилают равнину
стекает луна
большую реку торопит
едва ли можно прославиться
только тем что написано
старому и больному
чиновнику стоит исчезнуть
перекати-поле скиталец
чем себя вижу?
на песчаной отмели
чайкой между землёй и небом

八月十二夜其一

鏡刀遠高雪毛兔毫
明大地天霜羽白秋
飛折行仰疑見瞻數
月心蓬桂路棲時欲
滿歸轉攀水林此直

луна на пятнадцатый
день восьмого месяца
первое

летящим зеркалом
ясным полнится взгляд
меч из песни
кромсает тоской по дому
перекати поле
на краю земли оказался
до столицы отсюда
ухватить что корицу на небе
дорожка лунная
ослепительным светится снегом
в лесу разглядишь
гнездящихся птиц перья
всё же наверх
на белого зайца смотрю
считаю подряд
шерстинки осеннего меха

十六夜玩月

舊挹金波爽
皆傳玉露秋
關山隨地闊
河漢近人流

谷口樵歸唱
孤城笛起愁
巴童渾不寢
半夜有行舟

лунная ночь
шестнадцатого дня

вчера зачерпнул
чистых волн золотых
яшмовых рос
явью сверкала осень
проходы в горах
уводили в раскрытую даль
млечный путь
приближался к людским потокам

на перевалах поют
возвращаясь домой лесорубы
одиноко звучит
флейтой отдельной город
мальчишки куйчжоу
не спят никогда как будто
по половине ночи
ясно движутся лодки

十七夜对月

秋月仍圆夜
江村独老身
卷簾還照客
倚杖更隨人
光射潛虬动
明翻宿鸟頻
茅斋依橘柚
清切露華新

луне семнадцатого дня

осенней луны
ещё не утрачен круг
одинокого старика
в прибрежной деревне фигура
занавески отдёрну
пускай на меня светит
за путником устремится
на посох лишь обопрусь
глубину пробивает
тревожит драконов юных
будит сияние
ночующих птиц череду
под окном кабинета
растут мандарины помéло
росинки на них
блеском рассвечены новым

登高

風急天高猿嘯哀
渚清沙白鳥飛回
無邊落木蕭蕭下
不盡長江滾滾來
萬裡悲秋常作客
百年多病獨登臺
艱難苦恨繁霜鬢
潦倒新停濁酒杯

взбираясь наверх

ветром нервным взвивается к небу
обезьяний плач по умершим

у отмели белой брызги вращеньем
кругами птиц над водой

так беспрестанно теряют деревья
шуршанье шуршание листьев

так бесконечно катит янцзы
теченье течение встречи

в тысяче вёрст от дома чужой
печальной осенью долгой

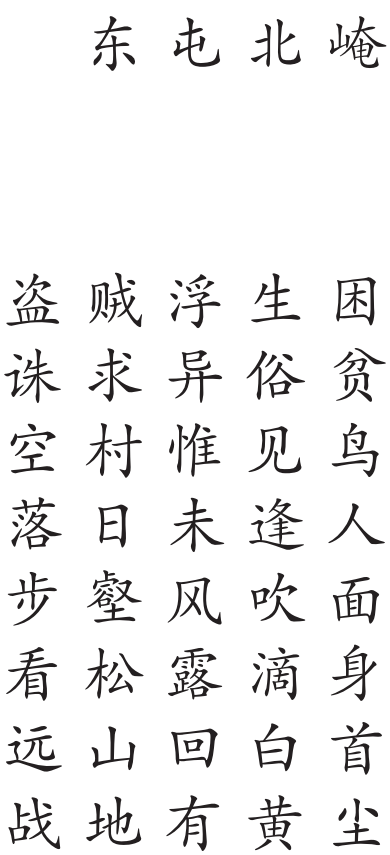
годы прожиты болен и одинок
карабкаюсь всё же на башню

тяжко и трудно от горести нелюбви
на висках расцветает иней

странно гляжусь незадачливым старцем
но больше не пью вина

东屯北崦

盗贼浮生困
诛求异俗贫
空村惟见鸟
落日未逢人
步壑风吹面
看松露滴身
远山回白首
战地有黄尘



деревня восточнее горы яншань

чужая непрочная жизнь
а ещё и грабители
здешний нищенский люд
разорили поборами
деревня странно пуста
птицы лишь различимы
ни человека в низких лучах
и солнце заходит
вдоль ущелья иду и с гор
ветер в лицо
на сосны смотрю и с веток
падают капли
седой головой обернулся
к далёким пи́кам
как будто над полем битвы жёлтая
пыль клубится

江漢

客儒遠孤壯蘇馬途
歸腐共同猶欲老長
思一天月心病存取
漢坤雲夜日風來必
江乾片永落秋古不

у притока янцзы
о возвращеньи на родину мысли
учёный недужный
один во всём мирозданьи
парит на краю
обрывок облачной выси
ночью далёкой
одинока так же луна

ближе к закату
сердце точно окрепло
на осеннем ветру
легко отступает болезнь
в древние времена
уважали старых коней
на дальние расстояния
их посылать не пристало

воспоминания
второе

вспоминаю славные дни сюань-цзуна
прошлый расцвет и подъём

даже крошечные города таили
по десять тысяч домов

колосья риса маслом сочились
было белым зерно

что в казённых что в частных амбарах повсюду
было полным полно

вдоль дорог всех девяти областей
не шастали тигры и волки

для начала пути благоприятный день
выбирать не стоило вовсе

с тонким из ци и плотным из лу
стук-перестуком повозки с шёлком

крестьяне пахали в пору крестьянки
собирали листья шелковицы

во дворце императора музыка совершенномудрых
звучали «врата облаков»

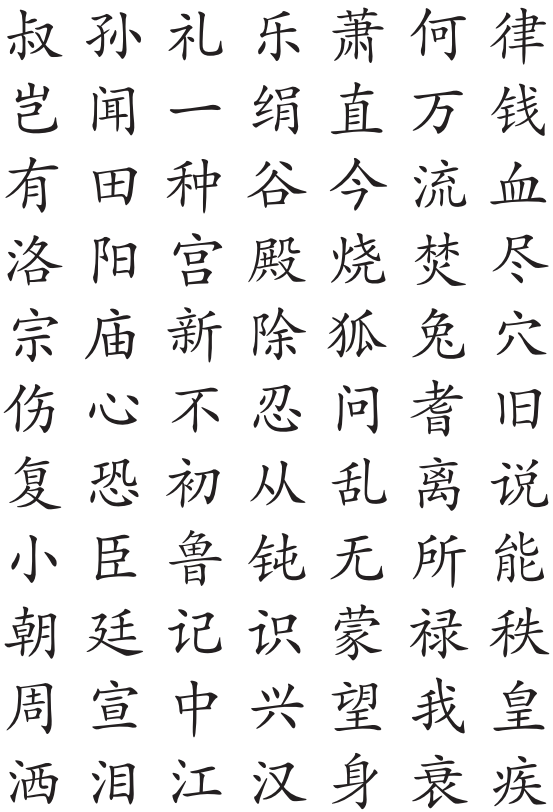
в поднебесной друзей соседей союз
неразделим был и прочен

сто с лишним лет прошло
без бу́нтов бедствий переворотов

首二忆昔

其二

日室白实虎出班失门漆变
盛家米丰豺日班相云胶灾
全万粟俱无吉车不奏皆未
元藏脂廪路劳缟桑人友间
开犹流仓道不鲁女圣朋年
昔邑米私州行纨耕中下馀
忆小稻公九远齐男宫天百



ритуал и музыка от шусуня ещё
сяо хэ неизменны законы

неслыханно было чтобы шёлк для одной
картины тысячи стоил

поля тогда колосились злаками
ныне залиты кровью

в лояне царский дворец дотла
сожжён огнём уничтожен

из заброшенных храмов гоняют зайцев и
и лис вырывших норы

невыносимо больно расспрашивать стариков
скорбные горькие разговоры

боюсь они снова начнут
о смуте разлуках раздорах

я никчёмный мелкий чиновник
бестолковый ни на что не годный

мне тем не менее дали опять
при дворе правителя должность

как бы хотелось при моём императоре
вернуть сюань-чжуна годы

но в ханьшу и янцзы льются слёзы
да и сам я убог и болен

夜闻觱篥

上向伤壮寒湍满难
江所感悲夜风戈路
沧情多欷此复干行
觱篥耳听更霜管地湖
闻年侧一三飞急天江
夜衰邻舟曲雪灯知见
不君孤塞积

ночью слышу
бамбуковый рожок

в ночной темноте рожок различим
доносится с речки цанцзян

хорошо бы понять звук откуда
напрягая старческий слух

или с лодки неподалёку слышим едва
задевая растущей тоской

или с дальней полночной заставы вдруг
суровым бесстрашьем тревог

оседая на снежных заносах ночью
холодом копится снег

печальный рожок одинокий фонарь
повторяют ветер поток

известно весь мир до неба
полон раздоров войн

трудно мирный путь разглядеть
озер посреди и рек

Комментарии к стихотворениям

Стихотворения Ду Фу в переводах Наталии Азаровой располагаются в хронологической последовательности. Китайская версия воспроизводится по текстовому варианту антологии «Полное собрание танских стихов» («Цюань тан ши» 全唐詩).

Транскрипции имен собственных и китайских реалий даются в примечаниях по общепринятой системе Палладия. В переводах используются и альтернативные транскрипции, в большей степени приближенные к реальному звучанию*.

СОКОЛ НА КАРТИНЕ

В танском Китае становятся чрезвычайно популярными стихи, воспевающие произведения изобразительного искусства. Позднее, уже в эпоху Сун (960—1279), их начнут помещать непосредственно на живописных полотнах. Стихотворение ***сокол на картине*** принадлежит данному жанру. Это одно из немногих ранних произведений поэта, написанное, вероятнее всего, в последние годы под девизом правления *кайюань* (開元, 713—741).

В двух начальных строках стихотворения используется так называемый прием «обратного акцента» (главная тема излагается в конце произведения, вопреки обычному порядку) — в данном случае вызванное объектом чувство называется прежде самого объекта.

с. 23 *из белого шелка... снежная пыль* — китайские художники писали на белом шелке;

* См. также «Индекс собственных имен, географических и исторических названий и мер».

обезьяньей тоскою — в толковании этой строки традиционные комментаторы расходятся: одни считают, что глаз сокола сравнивается с глазом китайской макаки, другие — с лазоревым глазом северного варвара-*ху*;

перекладина так реальна — перекладина, на которой висит свиток с изображением птицы, но одновременно и перекладина, на которой сидит сокол, изображенный на картине;

на мелких птичек — как отмечали старые комментаторы, молодой амбициозный поэт подразумевает заурядных людей, сравнивая себя с готовым воспарить соколом.

ВЕСЕННИМ ДНЕМ ДУМАЮ О ЛИ БО

С великим китайским поэтом Ли Бо (701—762) Ду Фу познакомился в 744 г. в Лояне благодаря посредничеству известного автора Гао Ши (702—765). Ли Бо, устав от интриг, покинул столицу, где в течение двух лет его талант весьма ценили при дворе. Поэты стали друзьями, несмотря на разницу в судьбе, характере и поэтике, однако после 745 г. больше ни разу не встречались.

Стихотворение написано весной 746 г. или 747 г. в Чанъани. В творческом наследии Ду Фу более десяти произведений, посвященных его старшему современнику, в то время как сам Ли Бо посвятил Ду Фу лишь два — оба созданы в начале их дружбы.

Односторонний характер взаимоотношений двух литераторов объясняется во многом различием их индивидуальностей: если Ли Бо

не был чужд эскапизма, то Ду Фу выступал как активный реформатор; эскапист с большей легкостью и отстраненностью относится к человеческим взаимоотношениям, зато идеалист-преобразователь не откажется от верности дружбе, даже если он не получает ответа.

с. 25 *юная свежесть подобна дворцовой ю синя* — Юй Синь (513—581) — поэт эпохи Южных и Северных династий (420—589), творчество которого считается одной из вершин инновационной поэтики, послужившей фундаментом для расцвета танской поэзии;

строй изощренно-изящен будто у генерала бао — Бао Чжао (414—466), один из крупнейших поэтов эпохи Южных и Северных династий, писавших в жанре *юэфу*; критики высоко ценили его аллегории и аллюзивную образность; Бао Чжао служил советником Главного военного штаба;

здесь-на-севере вэй — находился тогда Ду Фу, в то время как Ли Бо был *на востоке янцзы*; Вэй — приток Хуанхэ, на котором стоял Чанъань.

ЛУННАЯ НОЧЬ

Написано, вероятно, в захваченной мятежниками Ань Лушаня (755—763) столице в полнолуние Праздника середины осени, то есть 13 сентября 756 г., обращено к жене и детям, которые остались в деревне Цянцунь в Фучжоу. Позднее Ду Фу вернется к описанию луны в те же

дни в своеобразном цикле: *луна на пятнадцатый день восьмого месяца, лунная ночь шестнадцатого дня, луне семнадцатого дня.*

с. 27 *вижу тебя одиноко* — поэт использует традиционный мотив, связанный с Праздником середины осени — временем семейного единения, когда обычай предписывает любоваться луной. Он и его жена смотрят на одну и ту же луну, разделенные расстоянием;

не вспомнят отца в чанъане — одно из названий танской столицы. Чанъань значит «долгий мир», «долгий покой». Эти строки можно трактовать двояко: «дети слишком малы для того, чтобы помнить, как они жили с отцом в Чанъане» или «дети, которые выросли в обстановке войны, не знают, что такое жить в мире, покое».

скорбь по чхэн тао

Стихотворение создано в 756 г. в Чанъани. В названии подразумевается битва при Чэньтао в окрестностях танской столицы 17 ноября 756 г. Войска императора под началом канцлера Фан Гуаня встретились там с повстанцами Ань Лушаня и потерпели сокрушительное поражение. Разгром почти сорокатысячной армии, павшей жертвой политических амбиций Фана и его приспешников, глубоко потряс Ду Фу.

с. 29 *сыновей десяти провинций* — десять северо-западных округов, где было набрано поверженное войско императора;

варваров орды... кочевничьи песни — примкнувшие к восставшим северные племена кочевников считались варварскими.

по направлению к снегу

Стихотворение написано в 756 г. во время оккупации Чанъани мятежниками Ань Лушаня. После сдачи столицы Ду Фу решил бежать, но оказался схвачен по пути и водворен обратно. Незадолго до этих событий войско канцлера Фан Гуаня было сокрушено в решающем сражении, унесшем многие тысячи жизней (см. стихотворение ***скорбь по чхэн тао***).

с. 31 *погибших множества вопль* — погибших в битве при Чэньтао;

ковш отброшен вина не увидишь в чарах — в оригинале упоминаются тыквы-горлянки, которые в высушенном виде служили сосудами для вина или чая; для обозначения вина поэт пользуется словом *люй* — «зеленое»;

огонь по подобию — поэту нечем растопить очаг, комната озарена иллюзорным пламенем, и все опаляется кровавым цветом;

из провинции шу — в оригинале — «из множества (*шу*) округов»;

известий поток прервался — фронт проходил по среднему течению Хуанхэ в окрестностях Чанъани, в этих строках поэт описывает наступившую полную неизвестность, когда оказались прерваны все связи;

пишу в пустоте — аллюзия на историю из сборника V в. «Новое изложение рассказов, в свете ходящих» (世說新語). Когда военачальник Инь Хао был сослан в Синьань, он посвящал все дни тому, что «чертил знаки в воздухе», сокрушаясь о своих неудачах.

видение весны

Стихотворение датируется мартом 757 г., когда Ду Фу по-прежнему пребывал в плену у мятежников. В это время семья поэта находилась далеко от него и беременная жена Ду Фу вот-вот должна была родить. Поэт оставался в неизвестности, родился мальчик или девочка и все ли прошло хорошо. Незадолго до этого, в 755 г., умер один ребенок, оставшемуся вдалеке единственному наследнику должно было исполниться пять лет, именно поэтому *письма из дома* стоят *тысячу диней*.

с. 33 *в стране раскромсанной* — столица Чанъань в 757 г. все еще находилась во власти войск повстанцев;

языками огня месяца три едины — война продолжается целых три весенних месяца;

тысячу диней — дословно десять тысяч, т. е. несчетное множество, золотых; *динь* (*цзинь*) — мера веса для драгоценных металлов, около 37,3 г чистого серебра;

не удержат шпильку — взрослые мужчины традиционно собирали волосы в узел и закалывали его шпилькой на макушке.

луна

Посвящение луне было создано осенью 757 г., когда генерал Го Цзыи с шестидесятитысячной армией отвоевывал столицу для нового императора Су-цзуна (711—762). Ду Фу удалось наконец покинуть Чанъань после восьмимесячного плена и тяжелой болезни.

с. 35 *жаба не тонет* и *заяц готовя бессмертье* — в традиции тени на луне представлялись китайцам жабой, в которую превратилась сбежавшая с земли фея, или зайцем, который толок в ступке эликсир бессмертия. Однако поэт, вероятно, подразумевает под этими именами также низких людей, приближенных ко двору. Под жабой, затеняющей луну, возможно, имеется в виду наложница императора, ставшая затем императрицей Чжан; зайцем же считали могущественного евнуха Ли Фуго. Несмотря на разоблачения, оба всегда оставались у трона;

западный лагерь — ставка генерала Го в местечке Фуфэн в пригородах столицы.

вьющейся речке (первое и второе)

Диптих написан поздней весной 758 г. в местечке Цюйцзян (*букв.* Вьющаяся речка) — дворцовых угодьях, где император Сюань-цзун развлекался в обществе любимой наложницы Ян-гуйфэй. Танские войска вернули себе Чанъань, но дворцовый парк не избежал запустения во

время смуты, оказались заброшенными и могилы важных особ. Ду Фу вернулся в столицу и занял пост советника, но к июню впал в немилость и был сослан в Хуачжоу в должности провинциального инспектора.

с. 37 *в доме речном зимородок* — зимородок свил гнездо в заброшенном павильоне парка;

единорог — сказочный зверь *цилинь*, с копытами оленя, головой дракона и медвежьим хвостом, чье появление считалось добрым знаком, символизирующим скорое появление выдающегося мудреца;

с. 39 *с дневных церемоний... весенний наряд* — чиновники переоблачались в соответствии со временем года, а некоторым, как в этом стихе Ду Фу, приходилось отдавать в залог прошлое платье.

первый сон о ли бо

Осенью 758 г. Ли Бо попал в опалу, т. к. во время смуты оказался замешан в военных действиях на стороне мятежного принца Ли Линя, и вскоре был сослан императором Су-цзуном в отдаленный район Елан современной провинции Юньнань. Весть о ссылке Ли Бо не давала покоя Ду Фу. Весной 759 г. Ли Бо был прощен, и ему позволили возвратиться в столицу, однако Ду Фу не знал об этом. Именно поэтому первое стихотворение диптиха изображает Ли Бо во власти преследователей.

с. 41 *местность болотных миазмов* — юго-запад Китая, куда сослали Ли Бо, был рассадником малярии;

с. 42 *зелёным клёновым лесом* — аллюзия на фрагмент из «Призывания души» (招魂), написанного, по легенде, поэтом Сун Юем (III в. до н. э.), чтобы вернуть душу погибшего Цюй Юаня (см. комм. к стихотворению ***на краю неба думаю о ли бо***); поэт соблазняет душу описанием природных красот китайского юга;

с. 43 *не завладел бы тобой злой водяной дракон* — своеобразное заклинание-оберег в адрес друга словами из Цюй Юаня вызвано страхом, как бы Ли Бо не повторил его судьбу. Примечательно, что Ду Фу косвенно предсказал смерть Ли Бо, который умер в 762 г. в низовьях Янцзы.

второй сон о ли бо

Стихотворение написано, очевидно, через несколько дней после ***первого сна о ли бо***.

с. 45 *плывут облака бесконечно* — строка частично цитирует стих Ли Бо из произведения «Провожаю друга» (送友人);

с. 47 *наводняют чиновничьи шапки* — чиновники носили особые шапочки с жесткой окантовкой.

ПРОЩАНИЕ СТАРИКОВ

Стихотворение написано в 759 г. в составе своеобразного цикла «Три прощания» (三别) («Прощание молодоженов» (新婚别), «Прощание стариков» (垂老别) и «Прощание бессемейного» (無家别)). После катастрофического поражения императорских войск под Ечэном в 758 г., дабы предотвратить повторное наступление повстанцев с запада, начался набор солдат в окрестностях Лояна — забирали всех, даже детей и стариков.

с. 49 *кланяйся в пояс чину приказывающему идти* — очевидно, местному чиновнику, ответственному за сбор новобранцев;

с. 51 *глинобитные стены* — заставы Тумэнь (*букв*. Земляные врата) в окрестностях уезда Холу современной провинции Хэбэй, где состоялось одно из сражений мятежников с императорскими войсками;

сложностью ведь известна син юань переправа — Синъюань (*букв*. Абрикосовый сад) — название поселка в уезде Цзисянь современной провинции Хэнань. Генерал Го Цзыи во главе императорской армии пересек Хуанхэ у поселка Синъюань и окружил город Вэйчжоу, обороняя поселения на северном берегу реки;

совсем другой была ечхэна осада — у Ечэна (современный Аньян в провинции Хэнань) в кольцо окружения попало шестисоттысячное войско под командованием генерала Ли Гуанби.

ЛУННОЙ НОЧЬЮ ДУМАЮ О МОИХ БРАТЬЯХ

Стихотворение датируется 759 г., когда мятеж Ань Лушаня был еще в разгаре, хотя сам он пал от руки собственного сына. С юга повел свои войска мятежный генерал Ши Сымин, захватывая города в Шаньдуне и Хэнани, сея всюду хаос и разрушение. Тогда военачальник Го Цзыи отвел остатки императорских отрядов, чтобы защитить Лоян, но в Восточной столице уже началась паника. Люди спешно покидали город, опасаясь повторения кровавой резни и жестоких погромов, устроенных около трех лет назад при взятии Лояна Ань Лушанем.

Ду Фу в это время находился в Лояне, в окрестностях которого он надеялся встретить своих братьев, однако никого не нашел — всех разбросала война. Поэту пришлось покинуть многострадальную Восточную столицу, переходившую из рук в руки, так и не выполнив основной цели своей поездки — ему не удалось встретиться с военными высоких чинов и повлиять на ход боевых действий.

Настроение неопределенности и неустроенности сказалось и на последовавшем вскоре решении оставить службу в Хуачжоу. Причиной ему послужило ощущение собственной невостребованности, к которому присоединились материальные проблемы. Сильная засуха 759 г. повлекла голод, и многие крестьянские семьи остались без риса, что отразилось и на выплатах чиновникам. Ду Фу с женой решили покинуть Хуачжоу и перебраться в пограничный городок Циньчжоу, куда их давно звали друзья. Однако судьба младших братьев не переставала тревожить поэта и в Циньчжоу.

В классической поэзии того времени мотив разлуки с близкими или друзьями был довольно распространен, что требовало от автора максимальных усилий по преодолению банальностей.

Предельно выверенная композиция стиха построена на диалектике прерывности и непрерывности: тема прерывания движения из первой строчки вертикально проходит через все стихотворение, завершаясь темой непрерывности движения войны в последней строке.

с. 55 *движенье людей прервут барабаны войны* — в военное время по ночам вводился комендантский час, оповещением о чем служил бой барабанов на сторожевой башне, знаменующий смену ночных страж (пяти двухчасовых отрезков ночи с семи часов вечера до пяти часов утра);

кричит одинокий гусь — см. комм. к стихотворению ***на краю неба думаю о ли бо***.

циньчжоу

В смуте военных лет Циньчжоу продолжал оставаться относительно мирным местом на западе современной провинции Ганьсу. Когда в 759 г. семья поэта поселилась в городе, для нее наконец наступили спокойные времена. Ду Фу совершал долгие прогулки по окрестностям, посещая местные храмы. За полтора месяца пребывания в Циньчжоу он написал около сотни стихотворений, которые входят в число лучших образцов его наследия. В изобильной и плодородной долине Дункэ поэт едва не остался жить.

Однако он был вынужден отказаться от своих намерений: жизнь в Циньчжоу стоила недешево, кроме того, Ду Фу приходилось делать слишком много визитов, живя в провинциальном городке, где каждому хотелось принять у себя именитого автора. Его тяготила роль знаменитого поэта, в честь которого устраивают бесконечные обеды и загородные прогулки; ему хотелось одиночества и сосредоточенной работы.

с. 57 *поделены ровно... вода и бамбук* — поэт описывает пейзаж изобильной долины, где обустроены каналы и посадки, ни клочка земли не пропадает без дела;

сыновьям пока не пишу — видимо, отражает неуверенность Ду Фу в возможном идиллическом будущем жизни в этих местах.

на краю неба думаю о ли бо

Стихотворение посвящено Ли Бо, которого император Су-цзун сослал в отдаленный район Елан — в 759 г. поэт находился на пути к месту ссылки, но был прощен, так и не успев достигнуть Елана.

Ду Фу снова (см. комм. к стихотворению ***первый сон о ли бо***) сопоставляет мытарства Ли Бо с судьбой легендарного Цюй Юаня (339—278 до н. э.), основоположника авторской поэзии в Китае. Цюй Юань, оклеветанный, лишенный чинов и сосланный, покончил жизнь самоубийством в водах реки Мило. Каждый год в пятый день пятого месяца по лунному календарю принято отдавать ему почести — в этот день обычай предписывает выплывать на лодке и бросать в воду рыбам клейкий рис, чтобы они не терзали тело умерше-

го. По легенде, поэта долго изводил дух-дракон реки Мило, который не давал ему даже коснуться жертвенных кушаний, предлагавшихся душе усопшего.

с. 59 *гусь-дикий* — согласно ханьской хронике, однажды во дворец залетел с севера дикий гусь, император метко пустил стрелу и лишь потом увидел, что к его лапе привязано письмо от министра, находившегося в плену у варваров; с тех пор диким гусем называют вестника или весточку издалека;

Вторая строфа от *видных поэтов... чудища любят* до *брось стихи в воды ми-луо* обращена одновременно и к Ли Бо, и к Цюй Юаню. Мило — река в современной провинции Хунань, образованная слиянием двух рек: Ми и Ло. Многие литераторы, проезжая Мило, писали стихи и прозу в память о Цюй Юане.

НОВАЯ ЛУНА

В начале 759 г. Ду Фу по-прежнему оставался в Циньчжоу. Хотя он жаловался на старость, болезни и немощь (поэт и в самом деле страдал лихорадкой — следствием перенесенной малярии), здесь было написано немало стихов, в т. ч. ***новая луна***.

Стихотворение построено на чередовании светлого и темного, вертикалей, горизонталей и диагоналей; в максимально концентрированном тексте поэту удается передать глубину пространства и движение времени. Подобная поэтика характерна для большей части пейзажной лирики Ду Фу этого периода.

с. 61 *река серебрится* — может относиться и к реальной реке и к Небесной реке (Млечному Пути).

БЕЗДОННОЕ ОЗЕРО

Стихотворение датируется 759 г., когда Ду Фу покинул Циньчжоу и отправился в путешествие на юго-запад до района Ханьюань, а оттуда — в Каштановый город, расположенный в живописном уезде Тунгу. Поэт надеялся, что там ему с семьей будет легче прокормиться, но вскоре он испытал глубокое разочарование: Каштановый город оказался вовсе не так гостеприимен, как он рассчитывал, и Ду Фу пришлось обивать пороги в поисках случайного заработка.

Приезд был ответом на приглашение от незнакомого местного жителя, который в письме превозносил ждущие поэта красоты, хотя не исключено, что лишь с целью продать Ду Фу свой дом. Пейзаж действительно очаровал поэта, но Ду Фу находился в крайне стесненном положении и был вынужден скитаться по окрестностям в надежде одолжить у кого-нибудь денег.

В стихотворном пейзаже доминируют мотив предельности и фигура спирали, проявляющаяся как в движении героя, так и в образах драконов, водоворотов, тропинок, но и времени, в том числе времени жизни поэта. О пейзажной лирике по отношению к Ду Фу можно говорить чисто условно, так как у Ду Фу не существует пейзажа в отрыве от саморефлексии.

с. 63 *свернувшись лежат драконы... вглубь на тысячу джанов* — стихотворение посвящено пруду Ваньчжан (*букв*. глубиной в десять

тысяч, т. е. несметное множество, *чжанов*), который расположен на юго-востоке уезда Тунгу. По легенде, в омуте на дне пруда обитают драконы; чжан (джан) — традиционная мера длины, равная 3⅓ м;

с. 67 *прежней порадует мощью* — поэт словно возвращается к ведущему настроению ранних стихотворений, таких, как ***сокол на картине***.

ХИЖИНА ПОСТРОЕНА

В конце 759 г. Ду Фу с семьей переехал в Чэнду (современная провинция Сычуань) по приглашению местного губернатора Пэй Ди и временно поселился в Монастыре Соломенной хижины у реки Цзиньцзян. В Сычуани он провел пять следующих лет. Здесь, севернее Пруда Сотен цветов, недалеко от Бесконечного моста, поэт принялся строить новый дом — «Соломенную хижину», которую завершил поздней весной 760 г., хотя некоторые комментаторы датируют стихотворение 762 г. («Соломенная хижина» Ду Фу воссоздана, сейчас это музей поэта).

Ду Фу написал целый ряд стихотворений, в заглавии или тексте которых упоминается «Соломенная хижина». Отдельные из них некоторые комментаторы не признают подлинными, объясняя это существованием большого количества подражаний Ду Фу.

К осени 760 г. Пэй Ди, оказывавший Ду Фу знаки внимания и покровительства, был смещен с поста; возобновились проблемы с деньгами, и поэт начал рассылать стихи с просьбами о помощи своим друзьям и знакомым. Наибольшее содействие Ду Фу оказал друг и бывший коллега Янь У, который был назначен новым губернатором Чэнду.

Несмотря на финансовые проблемы, время, проведенное в Сычуани, стало одним из самых счастливых и безмятежных периодов в жизни Ду Фу.

с. 69 *хижина... спиной к городу* — дом на пригорке был развернут лицом к дороге, над рекой;

с жилищем ян сюна — Ян Сюн (53 до н. э. — 18 н. э.), известный философ, лексикограф и сановник времен Западной Хань (206 до н. э. — 9 н. э.). Родился в Чэнду, жилище свое тоже называл «Соломенной хижиной». Его оды-*фу* (рифмованная проза) служили эталоном для подражания. Ян Сюн обличал общество, противопоставляя ему уединение поэта; Ду Фу, напротив, подчеркивает, что он уединился не для обличения, а чтобы вести частную жизнь.

СТАРИК-ДЕРЕВЕНЩИНА

Стихотворение написано в Чэнду в 760 г.

с. 71 *неверно хворост ворот* — лишенный собственного дома из-за осеннего ветра, разметавшего верх «Соломенной хижины», Ду Фу был вынужден ютиться с семьей под дырявой крышей; дверной проем устроен «неверно», т. к. выходит на реку, и дом оказывается открыт всем ветрам;

с. 71 *терем мечей* — Цзяньгэ (*букв*. Терем мечей), округ и застава, носящая то же имя, по преданию, была возведена в эпоху Троецарствия (220—280) по приказу знаменитого стратега Чжугэ Ляна (181—234) на месте естественного перевала, и представляет собой форпост, охраняющий проход на территорию провинции Сычуань;

лютневая терраса — поэт Сыма Сянжу (179—117 до н. э.), как и Ян Сюн, был знаменит своими одами-*фу* и мастерством музыканта; по легенде, его весьма ценил император, однако поэт поселился в Чэнду, своем родном городе, чтобы остаться простым хозяином винной лавки; «Лютневой террасой» называлось месторасположение кабачка Сыма Сянжу, т. к. поэт играл на семиструнной китайской лютне-*цинь*;

лоян ли вернули — восточная столица, захваченная мятежниками, к 760 г. еще не была отвоевана императорскими войсками.

сумасшедший

Стихотворение, как и несколько предыдущих, создано в сычуаньский период и датируется летом 760 г.

с. 73 *моста бесконечной длины* — мост Ваньли (*букв*. десяти тысяч, т. е. несметного количества, *ли*) — небольшой каменный мост в предместье Чэнду, недалеко от «Соломенной хижины». Традиционно связан с именем Чжугэ Ляна (см. комм. к ***ночь в покоях***);

ли — мера длины, в 300 или 360 шагов, в древности составляла 516 м, сейчас ½ км;

пруд ста цветов — расположен к востоку от моста и к северу от «Соломенной хижины»;

иссиня синей цаньлань — река Цанлан, приток Ханьшуй, в древности славилась чистотой своих вод. Буквально *цанлан* означает «синие волны»;

пропасть — относится как к реальной пропасти, в которую может броситься поэт, так и к пропасти между пятой (*друзей в чинах богачей*) и шестой (*детей ненакормленных лица*) строками.

весенней ночью радуюсь дождю

Весной 761 г. исполнилось два года, с тех пор как Ду Фу обосновался в Сычуани. Поэт занимался трудом землепашца, выращивал цветы и овощи в окрестностях «Соломенной хижины». Так же, как знаменитый Тао Юаньмин (365—427), автор «Возвращения к садам и полям», Ду Фу с чувством истинного земледельца радовался весеннему благодатному дождю, который идет ночью, чтобы не мешать сельским работам.

Стихотворение построено как живопись, постепенно проявляющая краски и контуры, незаметные издалека.

с. 75 *красный пятен промокший* — красные цветы, отяжелевшие от дождя;

город парчовый — Чэнду был центром выделки шелковой парчи.

глядя на воду освобождаю сердце

Первое стихотворение диптиха написано в 761 г., когда рядом с «Соломенной хижиной» у воды был сооружен помост для ловли рыбы и созерцания.

Стихотворение построено на параллелях и чередовании большого и малого, множественности и единичности, планов дали и близи. На фоне горизонталей бесконечной дали и дали города, ровной реки и берега выделены волнообразные движения мальков, прыгающих из воды, и ласточек в воздухе, образующих диагонали. В композиции стихотворений Ду Фу, как и в живописи, диагонали играют не меньшую роль, чем вертикали и горизонтали.

с. 77 *наклонен полёт ласточек лёгких ветром* — ласточки летают, используя направление ветра и постоянно меняя угол полета.

девять оборванных строк о вдохновении

Цикл создан в 761 году, на второй год после того, как Ду Фу обосновался в хижине, построенной в окрестностях Чэнду. Описывая природу, поэт использует традиционные пейзажные формулы «голос иволги», «весенний восторг», «цветение» с обратным знаком, заставляя их демонстрировать плохое или тревожное настроение.

третье

С. ??? *Цинь* — общее название ряда струнных музыкальных инструментов, распространённых в Китае. В классическую эпоху под цинем прежде всего подразумевали «древний цинь» (гуцинь), считающийся одним из немногих исконно китайских инструментов. Игра на цине – одно из традиционных занятий китайского интеллектуала.

повторное путешествие

Осенью 760 г. Ду Фу в сопровождении поэта Пэй Ди посетил несколько храмов, расположенных в сычуаньском уезде Синьцзинь, и посвятил этому небольшое стихотворение.

Ранней весной 761 г., когда старый друг поэта Гао Ши был назначен губернатором Пэнчжоу, Ду Фу, очарованный красотой этих мест, повторил свое путешествие и создал два поэтических посвящения храмам уезда. В самом конце весны он ненадолго вернулся в «Соломенную хижину», а затем еще раз отправился в Синьцзинь — тогда и было создано ***повторное путешествие***.

В первых двух строчках стихотворения заложено двойственное толкование: не только поэт вспоминает место, но и храм вспоминает место путешествия поэта; то же можно отнести ко времени и к соотношению мост / поэт. В третьей строчке подобный принцип исполь-

зуется как совмещение идеи ожидания гор и ожидания поэта. В то же время прошлое (место) и настоящее (время) постоянно образуют пару, иероглифы стоят друг под другом.

С. ??? *в тёплом песке цвет вечерний замедлен* — вечером песок, нагретый солнцем, теплый, солнце медленно уходит, цвет медлит исчезнуть. Эти строки говорят о том, что поэт находился в описанном месте от рассвета до заката.

весенние воды

Стихотворение датируется 761 г.

Характерной чертой поэтики стихотворения является присутствие семантики воды в каждой строчке, однако само слово *вода* не используется в тексте стихотворения, появляясь только в заглавии.

с. 79 *волнами марта цветение персика полно* — в пору цветения персика идет много дождей, и реки выходят из берегов, но и персик зацветает неравномерно, образуя на местности волны цветения;

прилажу жёлоб крошечный сад поливать — в Сычуани использовали деревянные (бамбуковые) трубы и желоба, чтобы поднимать воду на следующие уровни для орошения.

иду вдоль берега срывая цветы

семь четверостиший

Цикл из семи стихотворений в форме *цзюэцзюй* (*букв*. оборванные строки) написан весной 761 г. в Чэнду на берегах ручья Хуаньхуа, где располагалась «Соломенная хижина» Ду Фу. У Ду Фу не так много «оборванных строк»; этот цикл один из самых известных.

В это время поэт Гао Ши (702—765), с которым Ду Фу связывали теплые отношения, был назначен губернатором соседней области Пэнчжоу. К нему измученный нуждой Ду Фу обратился с просьбой о помощи — Гао, конечно, откликнулся на просьбу друга, но та небольшая сумма, которую он смог одолжить (находясь на посту губернатора, ему приходилось помогать многим беженцам с севера), не спасла поэта от всех несчастий.

Цикл описывает самое начало весны, когда из-за обилия цветов не видно берега. Но это и самое тревожное время года. Богатство цветов это в то же время исчерпанность и приближение конца и смерти.

первое

с. 81 *к соседу на юг любителю выпить вдвоём* — возможно, некий Хусы Жун, приятель Ду Фу, живший неподалеку.

четвёртое

с. 87 *просторную башню сотен соцветий* — Башня ста цветов (Байхуа) — постоялый двор на юго-западе Чэнду.

пятое

с. 89 *у усыпальницы мудрого хуан ши* — наставник Хуан (Хуан *ши*), который похоронен на берегу ручья, ранее владел этой местностью, а ко времени действия стиха уже покоится в усыпальнице-пагоде.

шестое

Четверостишие построено на диалектике бесконечности и прерывистости. В последней строчке крик иволги прерывает безграничное, бесконечное наступление весны.

с. 91 *тётушки хуан сы* — некая Хуан четвертая (*сы*) была, как указывают комментаторы, по всей видимости, соседкой Ду Фу.

седьмое

с. 93 *до́ смерти рад цветам* — поэт считает себя стариком, для него неприемлем юношеский пафос темы смерти. Третью и четвертую строки стиха также интерпретируют как относящиеся к поэтике. Ду Фу стремится избавиться, с одной стороны, от лишних жизненных бурь, а с другой, от обременения лишними поэтическими средствами (торопливо пышные щедрые ветви опадают то тут то тут). Цель поэта обрести прозрачность и простоту в жизни и языке (прошу раскрываются пусть бутоны понемногу медля чуть-чуть).

НА СЛУЧАЙ

второе

Стихотворение написано в 761 году.

С. ??? в разгаре весеннем — речь идёт о так называемой середине весны (чжунчунь), в Китае принято делить каждое время года на три части: чу, или начальную, раннюю, чжун, или среднюю, и мо, или конечную, позднюю.

теперь темно́ты — Ду Фу иронизирует над тем, что он не сдал в своё время императорские экзамены из-за интриг и невежества экзаменаторов. Его уровень понимания трудных древних текстов был столь высок, что его объяснения не смогли понять.

Эмэйшань — гора в провинции Сычуань, недалеко от Чэнду. Эмэйшань наряду с Путошань, Утайшань и Цзюхуашань считается одной из четырёх священных гор китайских буддистов.

ЗАКАТНОЕ СОЛНЦЕ

Стихотворение датируется весной 761 г.

Лирика сычуаньского периода Ду Фу становится не так *густа*, как раньше. *Густота и разреженность* — традиционные категории китайской эстетики, часто употребляемые для оценки стихов и живописи. Применительно к Ду Фу эти категории означают, что в лирике сычуаньского периода появляется больше воздуха, больше пустотности —

поэт как будто уподобляется живописцу, который ценит незаполненное поле белого листа бумаги не меньше, чем сам рисунок. См. также: ***весенние воды, глядя на воду освобождаю сердце, весенней ночью радуюсь дождю, вечер после дождя, счастье дождя*** и др.

вечер после дождя

Второе стихотворение триптиха ***вечер после дождя*** написано, скорее всего, как и предыдущее, в сычуаньский период.

В первом четверостишии каждая из трех начальных строчек соотносится с разным отрезком времени; при этом второе четверостишие представляет собой полную параллель первому, но уже по отношению к самому поэту.

счастье дождя

В декабре 761 г. новым губернатором Чэнду становится друг поэта Янь У. Не получив официального назначения на должность (формально Ду Фу находился в служебном отпуске), поэт превращается в неофициального помощника губернатора.

Когда в районе Чэнду случилась засуха, грозившая погубить урожай, Ду Фу подал Янь У доклад, напоминая ему, что стихийные бедствия посылаются Небом в наказание за несправедливые поступки людей, и посоветовал выпустить всех заключенных (это в основном были крестьяне, не сдавшие налогов, и рыночные воришки). Губернатор велел открыть двери тюрем, и Небо, словно в ответ на это, послало на землю дождь.

Основная тема — предельность как полнота, исчерпанность и возможность преодолеть предел.

с. 99 *ласточки в гнёзда высь исчерпав прилетели* — ласточки взлетают ввысь и возвращаются назад в гнезда перед дождем.

песня о моей хижине размётанной осенним ветром

Это одно из самых хрестоматийных стихотворений Ду Фу. Оно было написано в августе 761 года. Осенью 759 года Ду Фу оставил свою должность и переехал в Циньчжоу (современная провинция Ганьсу), а затем через Тунгу отправился южнее, в Балин (современная Хунань). Весной 760 года Ду Фу сообщил друзьям и родным, что построил хижину у реки Хуаньхуаси в Чэнду и решил обосноваться там надолго — это отражено в стихотворении Хижина построена (759). Хижина сильно пострадала во время грозы в августе 761 года.

Стихотворение входит в обязательную школьную программу, а две строки знает наизусть каждый китаец:

ах вот если бы дом и в нём
десять тысяч покоев
громадный такой чтоб собрать со всей поднебесной
и обрадовать бедных продрогших учёных

В настоящее время на месте хижины Ду Фу находится его музей и большой парк.

ТОМИТЕЛЬНАЯ НОЧЬ

В 763 г. помощник градоправителя Сюй Девятый (Сюй Чжидао) поднял в Чэнду кровавый мятеж. Вскоре сопротивление правительственных гарнизонов было подавлено, и 31 июля он провозгласил себя губернатором. Ду Фу, который за год до этого принимал самозванца в «Соломенной хижине», был вынужден бежать в соседний город Цзычжоу, чтобы избежать предложения перейти на сторону мятежников.

Тем временем императорская армия вместе с союзными войсками уйгуров разгромила отряды Ши Чаои, последнего предводителя восстания Ань Лушаня. 20 ноября произошла решающая битва, в результате которой была освобождена и основательно разграблена Восточная столица (Лоян), а 17 февраля 763 г. отрубленную голову Ши Чаои доставили в Чанъань к императорскому двору.

В стихотворении удивительно точно передано движение времени от заката до рассвета.

с. 103 *повисает роса вырастают капельки капли* — ночь становится все холоднее, росы́ все больше, маленькие росинки повисают на бамбуке, но они же в свете луны кажутся звездочками;

дробных звёзд будто нет будто есть вдруг — росинки, отрываясь от бамбука, барабанят дробью по полу спальни; луна входит в зенит и затмевает звезды на небе; поэт на грани яви и сна смотрит сквозь полуприкрытые веки (моргает);

светлячков одиночек свет летает во тьме — уже прошло некоторое время, луна на западе, скоро будет рассвет, но пока мир погружается во тьму, остаются видны только светлячки; образ светлячка-одиночки относится и к самому поэту, мысли которого далеки от *тыщи дел*, происходящих вокруг, т. е. поэт в этом стихотворении намеренно отходит от военной темы.

ОБОРВАННАЯ СТРОКА

Третье из четырех стихотворений в форме *цзюэцзюй* (оборванные строки) датируется 764 г., когда Ду Фу ненадолго (до весны 765 г.) вернулся в «Соломенную хижину».

с. 105 *восточного у* — удельное царство эпохи Весны и Осени (770—476 до н.э) располагалось в нижнем течении реки Янцзы.

НОЧУЮ В ШТАБЕ

В феврале 764 г. Янь У стал генерал-губернатором Цзяннани — большого района к югу от Янцзы. Летом того же года знатный гость посетил «Соломенную хижину» Ду Фу и заручился согласием поэта поступить на службу в качестве военного советника генерал-губернатора. В этой должности он помогал Янь У освобождать юг от вторгшихся в сентябре тибетских отрядов. Ду Фу отдавал все силы работе и часто оставался ночевать в управе, засыпая над страницами очередного доклада.

Несколько стихотворений, написанных в стенах управы, носят оттенок горечи; для них характерна тема одиночества. Одной из при-

чин неудовлетворенности поэта стало осознание ревности и зависти более молодых сослуживцев и окружавшая его обстановка клеветы (см. также ***не подозревайте меня***).

Стихотворение характеризует не совсем традиционная для семисловного размера структура. Оно построено по схеме 4 + 1 + 2, т. е. с двумя цезурами, в результате чего целый ряд слов оказывается специально выделен. Последняя строка перекликается с первой и отсылает к притче Чжуан-цзы об одинокой птице: ее гнездо — вся гуща леса, а не отдельная ветвь. Поэт против собственного желания тоже очутился на одинокой ветке, его покой — вынужденный.

с. 107 *десять мучительных лет* — десять лет прошло с момента начала мятежа Ань Лушаня и скитаний Ду Фу.

НЕ ПОДОЗРЕВАЙТЕ МЕНЯ

Стихотворение датируется 765 г.

с. 109 *помню в трёх одах показанное во дворце пэнглай мастерство* — императорский дворец Пэнлай располагался на востоке танской столицы. Пэнлаем традиционно именовался сказочный остров бессмертных, который китайцы помещали в заливе Бохай (см. также прим. к ***осенние мысли***). В 747 г. Ду Фу во второй раз держал государственный экзамен на должность (первая попытка была неудачной), однако ни один из кандидатов не выдержал испытания. После этого Ду Фу оставил надежду сдать экзамен и вместо этого несколько раз обращался с петициями напрямую к императору — в 751, 754 и, вероятно, в 755 г. В 754 г. он приподнес императору три оды-*фу*;

тех кто в лицо восхваляет а за спиной зубоскалит... — см. прим. к ***ночую в штабе***.

ВЕСНОЙ В ДЕРЕВНЕ НА БЕРЕГУ РЕКИ

Цикл из пяти стихотворений, вероятнее всего, был написан весной 765 г. в «Соломенной хижине». Здесь приводится первое стихотворение цикла.

с. 111 *о соломенной хижине ещё хорошо писать* — в оригинале используется слово *фу* — т. е. сочинять рифмованную прозу;

персиковый источник — этот образ используется как традиционное выражение утопии. Легенда о Персиковом источнике была записана поэтом Тао Юаньмином (365—427). Герой, заблудившись в горах, попадает в волшебную страну, где, в удалении от мира, люди живут счастливо и не знают бед и страданий. В сычуаньский период Ду Фу часто сравнивал себя с Тао Юаньмином, который умел довольствоваться малыми радостями простой крестьянской работы и уединения среди «садов и полей».

НАПЕВ СТАРОГО КИПАРИСА

23 мая 765 г. умер Янь У, и Ду Фу остался в Чэнду безо всякой поддержки. Он решил покинуть город, отправившись с семьей на восток по Янцзы. В 766 г. семейство Ду, проделав долгий и трудный путь по реке, обосновалось в городке Куйчжоу.

Стихотворение в оригинале названо «напевом» (*син*). Напев представляет собой одну из форм поэзии в жанре *юэфу,* первоначально (с ханьской эпохи) тесно связанную с определенной мелодией. К танскому времени сами мелодии были, вероятно, утеряны, однако сохранились мелодические схемы, допускавшие более свободное обращение с рифмой и метром, чем в классическом уставном стихе (*люйши*).

с. 113 *мудреца-полководца храм рядом старый стоит кипарис* — в Куйчжоу перед храмом Чжугэ Ляна (см. комм. к ***ночь в покоях***) рос огромный кипарис;

древней бронзе подобный телом — уже во времена Ду Фу ценились древние бронзовые сосуды, темная патина которых имела зеленоватый оттенок; таким образом цвет здесь указывает на величие;

правителя прежнего свиту его — Лю Бэй (162—223), один из наиболее могущественных полководцев эпохи Троецарствия и создатель западнокитайского царства Шу, под началом которого служил мудрец Чжугэ Лян; столица Шу располагалась в Чэнду;

идут облака становятся взвесью длиной ущелья усья́ — холодный воздух, встречаясь с теплым влажным воздухом ущелья, образует туман, распространяющийся по всей длине ущелья и дающий возможность увидеть всю длину ущелья; ущелье Уся — см. комм. к ***байди***;

предка хань и его министра — Лю Бэй именовал основанную им династию малой Хань, поэтому поэт называет его *предком хань*, под *министром* имеется в виду Чжугэ Лян;

длиной ущелья усья́ — см. комм. к ***осенним мыслям***;

от чхэнду на восток дорога петляла к храмам — поэт возвращается мыслями к покинутому Чэнду, где храмы Чжугэ Ляна и Лю Бэя были расположены очень близко, в отличие от Куйчжоу; перед ними росло два старых кипариса, по легенде, посаженных самим легендарным стратегом;

над древней равниной — Чэнду, в отличие от Куйчжоу, расположен на равнине.

Вторая половина стихотворения может быть воспринята в трех планах: речь идет о дереве, Чжугэ Ляне и самом Ду Фу.

БАЙДИ

Стихотворение написано осенью 766 г., когда Ду Фу с семьей жил в Куйчжоу, Городе Белого Императора (Байди). Это название Куйчжоу

получил по имени его основателя Гунсунь Шу, присвоившего себе в 25 г. н. э. титул Белого Императора. Город находится совсем рядом с самым опасным из трех ущелий Янцзы — Уся.

В описании местности (первое четверостишие) поэт использует фольклорные мотивы, но причудливо ломаным ритмом выходит за рамки песенной устной традиции.

Комментаторы особо отмечают рифменые сбои в тех местах, где рифма должна быть точной, и почти полное соответствие конечных слогов в месте, где рифмы быть не должно. Эта манера стиха подчеркивает смятение окружающего мира после событий, связанных с бунтом Ань Лушаня. Звуковой строй стиха, по мнению комментаторов, интерпретирует фольклорные мотивы с повторяющейся интонацией плача.

с. 117 *облака… выползают… до краёв* — город находится высоко в горах, Ду Фу же описывает его с еще более высокой точки. Стихотворение полно противопоставлений: *облака посреди* графически и семантически в оппозиции *у подножья дождем* (сверху и снизу); река *с-высот — в ущелье*; отсветы *вьются* (движение вверх) *по древним деревьям* (с высот вниз) и т. д.; рисуется взаимонаправленное движение в трех плоскостях;

лошадям на войне… лучше чем… бесхозными — с одной стороны, лошади с всадниками, с другой — те, чьи хозяева погибли, оставив коней искать обратную дорогу домой.

ПЕРЕЕЗЖАЮ В УЕЗД КУЙЧЖОУ

Стихотворение вероятнее всего написано в 766 году, когда Ду Фу с семьёй переехал в Куйчжоу (Байди).

С. ??? *в юньани в постели* — уезд Юньань располагался на территории нынешнего уезда Юньян (город центрального подчинения Чунцин). Название уезда означает «к солнцу [то есть к югу] от Юньаньских соляных копей».

великому юю спасибо — Юй Великий — один из древних мифических государей в Китае. Свои дарования и энергию он проявил при императоре Яо, когда ему удалось вернуть воды, затопившие землю, в прежние их границы (китайский миф о Потопе).

НОЧЬ В ПАВИЛЬОНЕ У РЕКИ

Стихотворение написано весной 766 г. в Западных Покоях перед окончательным переездом туда (см. комм. к ***из западного покоя смотрю на дождь***).

По настроению стихотворение перекликается с циклом ***осенние мысли***.

с. 119 *аистов и журавлей тишине послушен полёт / волков и шакалов врезаются алчные вопли* — птицы питаются рыбой, а потому охотятся днем, в то время как волки и шакалы выходят за пропитанием

ночью. Комментаторы отмечают, что это аллегория: в смуте грабят народ.

из западного покоя смотрю на дождь

Осенью 766 г. в Куйчжоу прибыл новый губернатор — господин Бо Маолинь, которого Ду Фу хорошо знал, поскольку они некогда вместе служили под началом Янь У. Губернатор Бо дружески относился к Ду Фу и взял поэта на службу частным секретарем. Эта должность не требовала каждодневного присутствия в управе: Ду Фу был волен гулять, навещать друзей и заниматься сочинительством. Губернатор предложил ему поселиться в жилых комнатах Западных Покоев (Западной Палаты) — удивительного по красоте здания, одной из достопримечательностей Куйчжоу.

Именно там был написан целый ряд известных стихотворений, в частности ***ночь в покоях***, ***осенние мысли*** и др. По традиции кабинет чиновника должен был выходить на запад для того, чтобы использовать более длинный световой день для работы.

Стихотворение построено на диалектике добавления и отъятия, образы соединены по принципу слойности, кулисности; целый ряд образов относится одновременно и к описанию архитектуры, и к внутреннему состоянию поэта.

с. 121 *красный лак балюстрады* — из стихотворения следует, что верхний этаж высокого здания окружала веранда с красной лаковой балюстрадой. Скорее всего, именно с этой балюстрады открывались те виды, что описаны в стихотворении ***осенние мысли***.

доставляя воду

Стихотворение вероятнее всего написано в 766 году, когда Ду Фу с семьёй переехал в Куйчжоу. Скорее всего речь идет о горловине ущелья Луны, которое также называется ущелье Цюйтан, одно из знаменитых Трех Ущелий в округе Чунцин.

С. ??? Юйфу — ныне Фэнцзе, уезд города центрального подчинения Чунцин.

осенние мысли
восемь стихотворений

Цикл относится к 766 г., когда Ду Фу пребывал в Куйчжоу. Это один из самых знаменитых и комментируемых циклов Ду Фу.

Стихи цикла выстроены по принципу «параллельного панно», где начало повторяет (семантически или лексически) конец предыдущего.

первое

С точки зрения живописи стихотворение построено по фрактальному принципу: каждая часть картины подобна целому, и части подобны друг другу. Соответственно, прослеживается тема водоворота, повторов, возвращения, кружения.

с. 123 *осенью белых рос* — сезон белых рос, один из двадцати четырех сезонов традиционного календаря, начало которого приходится на пятое—девятое сентября;

у-шань гора и ущелье у-сья — горы и ущелье на Янцзы неподалеку от Куйчжоу; ущелье Уся входит в состав знаменитых Трех ущелий (Санься) в среднем течении Янцзы; см. также комм. к ***байди***;

вальками звучит байди — в традиционной китайской поэзии стук валька — привычный знак осени, т. е. тогда устраивали большую стирку, прежде чем сложить летнее платье в сундуки. Упоминанием об осенней стирке заканчивается в стихотворении перечисление примет осени.

второе

В этом стихотворении, как и во многих последующих циклах, действие разворачивается одновременно в двух временны́х и пространственных планах — прошлое в Чанъани и настоящее в Куйчжоу. В последних двух строчках лунный свет показывает ход времени. Сначала он вьётся по цветущему плющу (это было в прошлом в Чанъани, тем более что плющ цветет в конце весны), а затем уже в дикой местности вокруг Куйчжоу по камням (сухие метелки камышей — признак осени).

с. 125 *появляется низкий северный ковш обращён к блестящей столице* — северным ковшом называлось созвездие Большой Медведицы; Полярная звезда, указывающая на север, обращена в сторону Чанъани;

третий как в песне гиббонов крик настоящие слёзы льются — строка заимствована из старинной охотничьей песни, приведенной в «Книге вод» («Шуй цзин») при описании ущелий Сычуани. В ней говорится: «Кричат обезьяны. И при третьем их крике слезы уже льются у меня на одежду». Третий крик соотносится с третьим ущельем;

осенью послан впустую плот не обрести млечный путь — существует легенда о том, как некто в восьмой лунный месяц (что приблизительно соответствует сентябрю) увидел на берегу моря плот и отправился на нем в путешествие. На плоту этот человек достиг Небесной реки — Млечного Пути. В стихотворении речь тоже идет об осени, но поэт сомневается, удастся ли ему в странствиях достичь Чанъани;

с. 125 *аромат расписанных залов* — поэт вспоминает покои императорской столицы;

с башен здешних белёсых зубцов — башни города Куйчжоу.

третье

В первых двух строчках резкий перепад времени, от легких контуров в утренней дымке до пурпурного послезакатного свечения, говорит о проходящем монотонно времени; повторы в третьей и четвертой строчке продолжают тему кружения, превращающегося в неизбежность, в невозможность выбраться из неучастия в жизни.

с. 127 *горный контур* — расположенного в горах Куйчжоу;

советник великий представив доклад — подразумевается советник императора Юань-ди (48—33 до н. э.) Куан Хэн, известный своей мудростью; однако в этой и следующей строке Ду Фу говорит одновременно и о себе самом — он, в отличие от советника Куан Хэна и эрудита Лю Сяна, оказался отвергнут и не понят властями;

хранителю знаний — Лю Сян (77—6 до н. э.), крупнейший эрудит своего времени, всю жизнь посвятил собиранию и упорядочению литературного наследия древности;

в легчайших мехах и на тучных конях — аллюзия на слова Конфуция: «Я слышал, что когда Чи (Цзы-хуа) отправился в Ци, то он поехал на сытой лошади и одет был в легкую (богатую) шубу. Благородный муж помогает нуждающимся, но не прибавляет к богатствам богатых» («Лунь Юй» (論語), 6:3).

четвёртое

с. 129 *шахматной доске подобен чхэн ань* — в течение мятежа Ань Лушаня столица Чанъань непрерывно переходила из рук в руки: сначала была захвачена восставшими, затем отбита правительственными войсками, разорена тибетцами и, наконец, возвращена танским правителям;

чиновничьи шапки — см. прим. к стихотворению ***второй сон о ли бо***;

то барабанов то гонга дрожь — в древности сигналом к атаке служил бой барабанов, а звон гонга — сигналом к отступлению. Ду Фу снова намекает на радикальные изменения расстановки сил в ходе восстания;

оперённые срочной вестью — в средневековом Китае в знак срочности в послание втыкались птичьи перья;

с. 129 *здесь залегли в холодной реке дракон и рыбы на дно* — по поверьям, осенью водяные драконы погружаются в спячку на дне.

пятое

с. 131 *пэнглай небожителей... в горы на юг* — Пэнлай — обитель бессмертных небожителей. Здесь, скорее всего, имеется в виду загородный императорский дворец Дамингун. Построение резиденции копировало заоблачные чертоги: во дворце, как и у мифической владычицы Запада Сиванму, был Яшмовый пруд (Яочи) — в нем купалась фаворитка императора Ян-гуйфэй. Горы Чжуннань (*букв*. Южные горы) были расположены к югу от дворца Дамингун;

золотой вознёсся стебель — золоченый столп Чэнлу (*букв.* Принимающий росу) представлял собой медное изваяние небожителя с чашей в руке, стоявшее перед императорским дворцом в эпоху Хань. В чаше собиралась утренняя роса — божественный напиток, дающий здоровье и долголетие;

с востока к заставе близясь растёт лаоцзы лиловым окутан — по преданию, когда мудрец Лао-цзы, решив уйти на запад, на буйволе приблизился к пограничной заставе Ханьгу, начальник заставы узнал в нем совершенномудрого по дымке; зримая дымка, в которой концентрируется животворящий эфир, окружает бессмертного;

опахала фазаньих хвостов... дракона солнце являет священный лик — лицо императора, который почитался потомком дракона и воплощением животворящей силы-*ян*, ассоциируемой с солнцем, во время аудиенции скрывали опахала из перьев фазана;

пугаюсь как уже поздно — поздно и в буквальном смысле и в фигуральном: поздно думать о возвращении.

шестое

Стихотворение построено на совмещении планов Чанъани и Куйчжоу, дальних и ближних пространства и времени; это становится возможно благодаря туману белой осени, сообщающему всему вокруг пустотную однородность и делающему возможным любые типы перемещений и совмещений. Призрачные видения столицы (*желтые цапли, белые чайки* и т. д.) возникают на фоне картин окружающей поэта дикой природы, причем эти же образы можно трактовать и как элементы декора дворца.

с. 133 *извилистой речки* — см комм. к ***вьющейся речке***;

слепляя белую осень — осень называется белой, т. к. согласно концепции *усин* (пяти первоэлементов или стихий) этому времени года соответствует белый цвет;

к своей любимой беседке шествует по галерее вдоль император — в оригинале упоминается Хуаэ (*букв*. Венчик цветка) — одна из башен императорского дворца, от которой начиналась стена с прогулочной дорожкой и высоким парапетом. В этих строках читается не только восхищение, но и упрек (император уединяется с Ян-гуйфэй, оставляя государственные дела);

с. 133 *уходящая в циньскую древность столица* — имеется в виду Чанъань. Во времена династии Цинь (221—206 до н. э.) столицей был город Сяньян, расположенный непосредственно к северо-западу от Сианя (Чанъани).

седьмое

с. 135 *пруда куньмин... у-ди император... стяги блестящие* — пруд Куньмин в окрестностях столицы был создан по приказу государя династии Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) У-ди (140—86 до н. э.), прославленного своими завоеваниями;

небесной ткачихи зряшная пряжа — согласно широко известной легенде о Пастухе и Ткачихе, дочь небесного владыки была искусной ткачихой, изготовлявшей в небесах облачную

парчу. Полюбив земного юношу-пастуха, она вышла за него замуж и забыла о своей обязанности, тогда разгневанный отец разлучил влюбленных. Звездным супругам было разрешено встречаться лишь раз в году, пересекая разделяющий их Млечный Путь по мосту из сорочьих хвостов. Легенда отчасти созвучна с судьбой поэта, оторванного от семьи и друзей. Возвращение к прошлому невозможно, именно поэтому пряжа *зряшная* (см. прим. ко второму стихотворению цикла). Скульптуры, изображающие Пастуха и Ткачиху, располагались на пруду Куньмин;

каменный кит чешуёй шевелит — каменный кит находился некогда в центре пруда Куньмин;

затерян один рыбак — образ мудрого старца-рыбака заимствован у Цюй Юаня (см. комм. к ***на краю неба думаю о ли бо***).

восьмое

с. 137 *речки юйсу… тень пурпурного пика… воды мэйпи́* — все эти географические реалии (горная речка Юйсу, пик Пурпурная башня, озеро Мэйпи) находились к югу от столицы, в императорском парке; Мэйпи — один из самых популярных танских пейзажей;

ароматного крошки просыпаны риса — рисинки, оставшиеся от ароматного кушанья, не склевали попугаи; попугаи символически связаны с дворцом ханьской эпохи; крошки — это и буквальные крошки, и крошки прошедших эпох;

место… где феникс гнездился — присутствие мифической птицы феникс считалось признаком процветания страны и благоденствия народа, ибо в золотой век древности «фениксы кормились близ городских стен». Ду Фу упоминает о фениксах, подчеркивая, что время расцвета страны миновало;

с. 137 *мои друзья бессмертные вместе выплывали со мною в ночь* — эта строчка относится одновременно и к небожителям, и к реальным друзьям поэта в Чанъани, талант которых он высоко ценил;

бывало властно цветущей кистью вторгался в природу вещей — аллюзия на известную легенду о том, что поэту во сне дали цветущую кисть, и он стал писать великолепные стихи; потом кисть пришлось вернуть, и его стихи потеряли прежнюю красоту; поэтический дар, таким образом, не мыслится как что-то раз и навсегда данное, он может уйти вместе с эпохой. Точнее, речь идет о способности поэта материализовать слово, превращать слово в реальность, буквально — творить реальность словом. Если рассматривать все предыдущие строчки стихотворения с точки зрения этого образа, то они и демонстрируют эту способность Ду Фу. Но и все ***осенние мысли*** отвечают этой задаче: сделать неразличимым словесное и действительное.

ВОЗВРАЩАЯСЬ НОЧЬЮ ДОМОЙ

Дата создания стихотворения неизвестна. Вероятнее всего оно написано в поздний период жизни поэта. Стихотворение строится на антитезе хрупкости и недолговечности человеческой жизни и необъятности космоса. Во втором четверостишии два язычка пламени перекликаются с глазами тигра, от которого поэту удалось ускользнуть. Крик обезьяны, что, очевидно, стала добычей тигра, напоминает поэту о бывшем так близко исходе его собственной жизни. Стихотворение заканчивается разговорным, почти детским нэнна, отражающим вызов, независимость и ребяческую радость.

ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ О ДРЕВНОСТИ»

Третье стихотворение цикла написано в 766 г. В нем описывается излюбленный сюжет китайской литературы — трагедия жизни легендарной красавицы Ван Чжаоцзюнь. Ханьский император Юань-ди (75—33 до н. э.) знакомился с наложницами гарема по картинкам. Художник, которого не подкупила Чжаоцзюнь, изобразил ее непривлекательной, и император заочно выдал ее замуж на чужбину в племя северных кочевников. Когда он увидел девушку, то осознал свою ошибку, но было поздно.

Чжаоцзюнь стала любимой женой вождя и родила ему двоих сыновей, а когда он умер, обратилась к императору, сменившему Юань-ди, с просьбой вернуться на родину. Однако император убедил ее последовать традициям кочевников и стать женой следующего правителя. Чжаоцзюнь умерла в северных степях, так и не увидев вновь родных мест.

с. 139 *всё устремилось в дингмынь* — с высот Куйчжоу открывался вид на город Цзинмэнь, расположенный у восточного прохода в ущелья Янцзы. Деревня, откуда была родом Ван Чжаоцзюнь, расположена неподалеку;

в диких лютнях кочевников речи — четырехструнная лютня-*пипа*; этот инструмент попал в Китай от северных варваров-*ху*, обычно на нем исполнялись хуские мелодии. Именно этот инструмент был традиционно связан в стихах с именем Чжаоцзюнь.

НОЧЬ В ПОКОЯХ

Стихотворение написано зимой 766 г. в Западных Покоях Куйчжоу (см. комм. к ***из западного покоя смотрю на дождь***).

с. 141 *ранний надрыв барабанов и рога* — часы, когда занимается заря, соответствуют пятой страже (см. комм. к ***лунной ночью думаю о моих братьях***), которую отбивают на сторожевой башне; рог и барабан использовались в древности, чтобы подавать сигналы на поле боя; упоминая эти инструменты, поэт намекает на непрекращающуюся войну;

в трёх ущельях рекой отражённым — см. комм. к циклу ***осенние мысли***;

песни чужие — песни восточных народностей;

император-бунтарь — полководец Гунсунь Шу (см. комм. к ***байди***);

мудрец-полководец — Чжугэ Лян (181—234), известнейший государственный деятель и стратег эпохи Троецарствия. Храм Чжугэ Ляна находится неподалеку от храма Белого императора.

НОЧЬЮ В ПУТИ О СОКРОВЕННОМ

Стихотворение написано вероятнее всего в 767 году, в наиболее плодотворный период, когда Ду Фу путешествовал, двигаясь от верховья Янцзы вниз по реке. В третьей и четвертой строках параллельные луна и звезды относятся также к традиционным китайским манифестациям человеческого духа и к бессмертию творений человека.

ЛУНА НА ПЯТНАДЦАТЫЙ ДЕНЬ ВОСЬМОГО МЕСЯЦА
ЛУННАЯ НОЧЬ ШЕСТНАДЦАТОГО ДНЯ
ЛУНЕ СЕМНАДЦАТОГО ДНЯ

Своеобразный цикл из трех стихотворений, посвященных полной луне, датируется осенью 767 г., когда во время сбора урожая поэт провел несколько ночей подряд в хижине у ручья Западный Нан. Даты примерно соответствуют 12, 13 и 14 сентября по григорианскому календарю.

с. 143 *летящим зеркалом ясным полнится взгляд* — яркая луна похожа на парящее зеркало и одновременно отражается в зеркале;

меч из песни кромсает тоской по дому... корицу на небе — по легенде о китайском Сизифе, некто У Ган за свои преступления разлучен с семьей и осужден рубить на луне вечно зарастающее коричное дерево. Кору кассии (китайской корицы) также толчет в ступке в качестве эликсира бессмертия лунный заяц (см. ниже);

в лесу разглядишь гнездящихся птиц перья — яркость лунного света пронизывает даже лесную чащобу;

на белого зайца смотрю — т. е. лунного зайца (см. комм. к стихотворению ***луна***);

с. 145 *млечный путь приближался к людским потокам* — см. комм. к ***осенним мыслям***;

с. 147 *растут мандарины поме́ло* — см. прим. к ***взбираясь наверх.***

ВЗБИРАЯСЬ НАВЕРХ

В 767 г. Ду Фу купил два участка земли в окрестностях Куйчжоу — в Восточной деревне, расположенной на берегу ручья Восточный Нан, и на западной окраине Куйчжоу, у ручья Западный Нан. На западе он приобрел дом с цветником и огромным фруктовым садом (2,4 га), в котором были замечательные посадки цитрусовых (упоминается, в частности, в стихотворении ***луне семнадцатого дня***), а в Восточной Деревне — несколько рисовых полей и дом, выходящий на Янцзы (упоми-

нается в стихотворениях ***луна на пятнадцатый день восьмого месяца*** и ***лунная ночь шестнадцатого дня***). Деньги на покупку собственности, очевидно, Ду Фу получил от губернатора Бо (традиционно процветающему чиновнику полагалось делать подарки уважаемым друзьям, оставляющим службу). Ду Фу активно занялся хозяйством, пока ему позволяло здоровье.

Стихотворение ***взбираясь наверх*** создано в 767 г. во время Праздника двойной девятки (отмечается ежегодно в девятый день девятого месяца по лунному календарю), когда уже изможденный воспалением легких Ду Фу по-прежнему пребывал в Куйчжоу. Обычай предписывал подниматься в этот день на возвышенности, горы или башни и пить вино из хризантем, но ослабевший поэт вынужден был отказаться от этой радости. После случайного падения с лошади здоровье Ду Фу сильно ухудшилось: у него болели ноги, мучили приступы лихорадки; поэт почти потерял слух, и жене приходилось объясняться с ним жестами или писать на бумаге.

с. 149 *обезьяний плач* — в Трех ущельях на Янцзы обитало множество гиббонов;

больше не пью — намек на то, что Ду Фу, видимо, по совету врача, в это время отказывается от спиртного; так, неделю спустя он пишет стихотворение о своих друзьях, которые пьют, а поэт просто смотрит на них.

ДЕРЕВНЯ ВОСТОЧНЕЕ ГОРЫ ЯНШАНЬ

Стихотворение написано осенью 767 года в Куйчжоу, где Ду Фу получил должность заведующего государственными землями. В восточных предместьях Куйчжоу он любил подолгу гулять, наслаждаясь пейзажем. Во время одной из прогулок он останавливается в разорённой войной местности.

Яньцзы, Яньшань — гора в провинции Ганьсу, а также мифическая гора, за которой заходит солнце.

Под грабителями Ду Фу имеет в виду участников восстаний Ань Лушаня (703—757) и Ши Сымина (703—761), а также силы, подконтрольные генералу Цуй Нину (723—783), создавшему фактически независимый от центрального правительства режим на территории современной Сычуани. В эти же годы танский Китай подвергался активным набегам тибетцев-тубо.

ЧЕЛОВЕК НА РЕКЕ

Летом 767 г. Ду Фу навестил в Куйчжоу двоюродный брат Ду Гуань, и эта встреча вызвала мысли о возвращении. Ду Фу решил отложить свой отъезд до осени, чтобы набраться сил и снарядиться в путь, однако затем был вынужден перенести его до следующего года. Причиной новой отсрочки послужило то, что в район Чанъани снова вторглись тибетцы и переселяться туда с семьей было опасно.

Весной 768 г., продав дом, семейство Ду отплыло в Цзянлин. Здесь поэт встретил своих друзей, которые начали вновь собираться вместе, чтобы заниматься сочинительством. Осенью оттуда поэт

с семьей продолжил по реке путь на север, но его остановили слухи об очередном вторжении тибетцев. В уезде Гунъань нашелся человек, согласившийся приютить путешественников, и семья осталась там до февраля 769 г.

с. 151 *учёный недужный* — Ду Фу называл себя ученым-конфуцианцем;

на осеннем ветру легко отступает болезнь — строка перекликается со стихами Ли Бо, который пишет о том, что осень необязательно будит в душе тоску; тело поэта возрождается наперекор внешнему миру и полно сильных чувств; он плывет по реке, и болезнь уходит;

в древние времена уважали старых коней — в древности заботились о старых конях для того, чтобы использовать не их силу, а их разум. Это аллюзия на историю из памятника «Хань Фэйцзы» (韓非子), созданного в конце эпохи Сражающихся царств (475—221 до н. э.). Правитель царства Ци Хуань-гун возвращался на родину из военного похода и заблудился в лесу. Советник правителя, мудрец Гуань Чжун посоветовал ему пустить вперед старого коня, который сам найдет дорогу к дому. Ду Фу, подобно Цао Цао (155—220), который сравнивал достигшего старости, но все еще мечтающего о дальнем походе скакуна со стойким и доблестным мужем, подразумевает под *старым конем* себя.

С. ??? *вспоминаю славные дни сюань-цзуна* — Ду Фу вспоминает ранние годы правления танского императора Сюань-цзуна (712—756), до начала мятежа Ань Лушаня в 755 году, эпоху процветания и мира, которую ему довелось застать.

вдоль дорог всех девяти областей — то есть вдоль дорог всей территории империи.

с тонким из ци и плотным из лу — имеется в виду шёлк высокого качества, который производился на территории современной провинции Шаньдун, т.е. там, где располагались исторические царства Ци и Лу (1030—221 гг. до н.э.).

звучали «врата облаков» — одна из классических мелодий, под которую осуществлялись императорские жертвоприношения Небу и Земле.

ритуал и музыка от шусуня ещё — Шусунь Тун вначале служил Цинь (221—206 гг. до н. э.), но затем перешел на сторону ханьского императора Гао-ди (202—195 гг. до н. э.). В 200 году до н. э. совместно с учеными, вызванными из земель бывшего владения Лу, родины Конфуция, разработал правила придворного этикета, представлявшие соединение древних установлений

с правилами династии Цинь. За эту работу он был назначен на должность начальника обрядового приказа.

сяо хэ неизменны законы — Сяо Хэ (?—193 г. до н.э.) происходил из среды канцелярских служащих Циньской империи, как и Шусунь Тун. Он был известным стратегом, сражавшимся на стороне Лю Бана, будущего императора Гао-ди, во время противостояния Хань и Чу (206—202 гг. до н.э.).

С. ??? как бы хотелось при моём императоре вернуть сюань-чжуна годы — Сюань-чжун — одиннадцатый правитель Чжоу, предполагаемые даты его правления — 827/25—782 гг. до н.э. Он занимался восстановлением центральной власти после периода междуцарствия, когда чжоуский правитель был изгнан своими вассалами. Он также сражался с «западными варварами» (вероятно, племенами сяньюнь) на реке Хуайхэ.

ночью слышу бамбуковый рожок

Стихотворение написано зимой 768 года по дороге в Юэян, на реке Янцзы.

Юлия Дрейзис, Наталия Азарова, Дмитрий Дерепа

Китайская поэзия и поэзия Ду Фу

Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык*

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 читателей. Другие тра-

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

дицонные формы (оды-фу* 赋, городской романс-цы** 词,

* 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* 律赋), в большей степени приближенные к поэзии. У Ду Фу од классического типа крайне мало.

** *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 простонародной культурой.

арии-цюй* 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

* 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* сохранялся 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 оттуда 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

значением и написанием). 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 «ломаные» (*цзэ* 仄). К ровным относился лишь первый тон (который сейчас носит то же название «ровный» и имеет графическое обозначение —) все остальные характеризовались как ломаные. Сложные метрические схемы регулировали чередование ровных и ломаных 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 ис-

пользоваться 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 г.) и *Гуанъюнь* (1008 г.) 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 г. 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.), 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)*, была явлением характерным

* «Меняющаяся рифма» подробно описана в классическом исследовании Ван Ли: 王力. 汉语诗律学. 上海, 新知识出版社, 1958; *Ван Ли.* Китайское стихосложение. Шанхай, Изд-во «Новые знания», 1958 —

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.

應共冤魂語 ***ЛЛРРЛ****
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.

и в книге Е. М. Кравцовой о «поэзии вечного просветления»: *Кравцова М. Е.* Поэзия вечного просветления. СПб.: Наука, 2001.

* Л — ломаный тон, Р — ровный тон.

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 «одиночного ровного»).

闺中只独看　***РРЛЛР***
遥怜小儿女　***РРЛРЛ***
вижу тебя/одиноко глядишь на неё
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» (*гути* 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* допускалсь 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 ЛЛ/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:

бе́рега добавленьем/из песка вырастает тропинка
от мути отъяты/проступают ребристые камни
(3-я и 4-я 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 класси-

ческой 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 тавтофонах* (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 тысячелетиями 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.

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

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
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 одну 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 упражнение в риторике, риторическим украшательством по типу параллелизма в античной традиции. Он составляет интегральную особенность любого текста на классическом литературном языке *вэньянь*. «Вездесущесть» 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 смыслов*, а в китайском тексте он насыщает семантический объём каждого слова, толкая читателя в сторону многомерной интерпретации поэтического высказывания.

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

Языковые особенности *вэньяня* с его очевидным доминированием неизменяемых однослогов 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 приблизилась к роли латыни в Западной Европе, то есть во времена Ду Фу (в VIII в.) многие формы и слова *вэньяня* 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 больший 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 знатоками 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)*. В известной работе Франсуа Чэна «Китайское поэтическое письмо» (L'écriture poétique chinoise)** эллиптические конструкции разного рода описываются в терминах пассивных методов сознательно используемых поэтами для усиления неоднозначности и многозначности связей между элементами стихотворения. 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»***.

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

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

** Cheng F. Chinese Poetic Writing. Trans. D. A. Riggs, J. P. Seaton. Bloomigton: IUP, 1982. С. 24—42.

*** Смирнов И. Об одном стихотворении Ли Бо // Иностранная литература, 2007, № 2. С. 275—288.

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)

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 ки-

тайской классики. Уже в вэньяне, в письменной прозе, часто использовалось отсутствие личных местоимений, с III по VI в. 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
птичьи 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 называние 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 другому*

Продолжая тему эллипсиса, можно упомянуть еще один приём характерный для поэзии Ду Фу и танской поэзии в це-

* См. комментарий к осенние мысли *первое.*

лом — 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 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 в., до движения «четвёртого мая» (1919 г.), и продолжаются даже сегодня, в XXI в.

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.

Наталия Азарова, Юлия Дрейзис

Циклы и названия циклов в поэзии Ду Фу*

Ду Фу писал как отдельные стихи, так и стихи, которые, условно говоря, объединяются в циклы под одним названием. Однако сам формат этого объединения далеко не идентичен европейскому циклу в привычном понимании. Эти тексты занимают как бы промежуточное место между поэмой (но лирической поэмой), длинным многочастным стихотворением и собственно циклом стихов. Подобный формат, не характерный для европейской традиции, как ни странно, представляется очень актуальным и современным.

Интересно здесь восприятие западной литературы и западных литературоведов. Например, мы читаем: «The Autumn meditations of Du Fu is a cycle of eight poems»**. Мы будем говорить цикл, хотя мы понимаем, что это название более чем условно, и здесь мы имеем в виду именно китайский цикл так же, как говоря рифма по отношению к китайской поэзии, мы подразумеваем то, что китайская рифма не имеет никакого отношения к нашему европейскому пониманию рифмы.

В китайской традиции нет стихов без названий и в то же время, как правило, нет названий отдельных частей, то есть часть называется так же, как целое. При назывании отдельного стихотворения из цикла называется целое название и номер

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

** http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/tu-fu.htm

стиха. Более того, в названия как правило включается количество стихов в цикле. Например, у Ду Фу *осенние мысли (восемь стихотворений)*, *вьющейся речке (два стихотворения)*. Это довольно древняя традиция начиная с III в., уже есть у Тао Юаньмина (365—427).

Необходимо отметить, что стихи могли писаться как на свитках, так и в рукописных книгах, которые не предполагали повтор названия. Но в то же время китайская культура богата составлением антологий, а в антологию часто включалось одно—два стихотворения цикла, а не цикл целиком. И при этом каждый раз транслировалось название и номер стиха. Это было связано и с тем, что стихи часто дарились в рукописном виде. При подарке название части было таким же, как в антологии.

Обязательность номера и, казалось бы, невозможность переставить стихи местами говорит о том, что связанность частей гораздо больше или о наличии лирического нарратива. Об этом говорит и обязательность указания на номер стиха при его отдельном воспроизведении.

В то же время о том, что это все-таки отдельные стихи, а не поэма, свидетельствует правило повторов. В китайском классическом стихе ши (формальном стихе) одним из формальных правил был запрет на повтор любого слова внутри стиха. Безусловно, в циклах он выдерживается в рамках отдельных стихов, но повтор все-таки возможен между стихами. Это говорит в пользу того, что это не единый формально организованный текст.

В циклы объединяются стихотворения только с формально идентичными частями, то есть их можно считать многочастными композициями, в которых много раз транслируется название.

Как уже говорилось, в китайском стихе в строке может быть или 7 знаков (иероглифов), или 5. Во всех стихотворениях цикла выдерживается этот формальный принцип: все стихотворения либо по 7, либо по 5 знаков. Соответственно, количество строк в стихе ши кратно 4. Основных вариантов 2 и один дополнительный: 8 строк (самый классический) — «осенние мысли» — 8 стихотворений по 8 строк каждое; 4 строки (обычно называются оборванной строкой), все стихи в цикле по 4 строки; сдвоенные строфы по 16, могут писаться как единым текстом, так и состоять из двух строф.

Еще один важный формальный принцип — это цезура. В китайском формальном стихе обязательна цезура. Место цезуры в 5-знаковой строчке может быть либо 3/2, либо 2/3, а в 7-ми, как правило, 4/3, но может быть и 3/4. Место цезуры сохраняется на протяжении всего цикла. То есть если это строчки 3/2, то весь цикл будет 3/2.

Из всего вышесказанного понятно, что эти формальные признаки построения ши являются обязательными признаками объединения в цикл. Разнородные формальные элементы

в цикл не объединяются. Это исключает цикличность другого менее формально организованного формата *цы*. Цы — это стихи с варьирующейся длиной строки, как правило, они опирались на мелодию и поэтому не циклизировались. То есть сам автор никогда не объединял цы в цикл. Однако указания на мелодию, может быть, даже древнюю и забытую, которая изначально лежала в основании того или иного цы очень часто присутствовало в заглавии стихотворения. Поэтому совершенно, казалось бы, разные стихи на основании повторяющегося элемента в заглавии могут быть вторично циклизированы исследователями или публикаторами. То есть здесь трансляция заглавия будет соответствовать ритмическому принципу циклизации.

Возвращаясь к формальному стиху, очень частый вариант подобных циклов у Ду Фу — это циклы из коротких оборванных строк (то есть строф из 4 строк). Возможно, сама идея оборванности требует продолжения. Здесь у Ду Фу часто появляется элемент движения, продвижения, что нередко включается и в название стихотворения. Например, очень известный цикл *иду вдоль берега срывая цветы*. Это цикл из 7 оборванных строк. Здесь характерна идея шага. Вот эти пространственные наименования движения, продвижения от стиха к стиху очень характерны для Ду Фу. Здесь в заглавии, с одной стороны, безусловно, мы видим самого поэта, который передвигается от текста к текста, а с другой — китайская грамматика и китайская поэтика позволяют прямо не указывать субъекта. То есть там нет непосредственно Я. Это может относить как к 1, так и к 3 лицу — как *иду*, так и *идешь*, и даже безличную конструкцию — *идя*, или близкое к имени — *прогулка*. Но все это вместе при повторении названия каждой части с номером стиха само по себе дает идею продвижения, в том числе текстового.

Похожий цикл из оборванных строк — это «девять оборванных строк о вдохновении». Это 9, по 4, по 7.

Очень часто встречаются миницикллы из 2—3 стихов: *вьющейся речке* (*первое*), *вьющейся речке* (*второе*), *получив известие от брата* (*два стихотворения*), *деревня тьен* (*три стихотворения*). При переводе каждый раз повторяется заглавие и указывается номер. Например, *деревня тьен* (*три стихотворения*): *деревня тьен первое*; *деревня тьен второе*; *деревня тьен третье*.

Особое место занимают стихи по 16 строк. Они, как правило, 5-знаковые. Относительно этих стихов принцип циклизации более свободный. У них отсутствует общее название, но названия отдельных частей практически идентичны, и в них может присутствовать номер. Так организован один из самых известных циклов Ду Фу, посвященный Ли Бо: *первый сон о ли бо* и *второй сон о ли бо*. Оба 5 на 16. Но общего названия нет. В литературоведении в традиционных описаниях это не называется циклом. Хотя именно эти стихи подходят под европейское понимание цикла.

5 на 32 — это гуши (то есть древние стихи)*. Стихи о прощании связаны с войной. Публикуются вместе, явно

* См. раздел «Система классического китайского стиха: Стихосложение. Правила построения текст. Жанры. Язык».

перекликаются, но название варьируется — *прощание стариков*, *прощание молодоженов*, *прощание бездомных* (т. е. лишившихся дома из-за войны). Стихи такого формата позволяют поэту, в отличие от более формальных 8 и 4-сложных, говорить от лица персонажа, как правило, из более низкой, чем сам поэт, среды — из народа. В заглавии варьируется лицо, чей рассказ мы услышим. Первое стихотворение от лица старика, которого забирают на войну, с которой он уже не вернется, второе от лица девушки, молодого мужа которой забирают на войну (они только поженились и даже не успели пожить вместе), третье — от лица женщины, потерявшей кров.

Принцип объединения в таком цикле может быть календарным: *луна на пятнадцатый день восьмого месяца*, *лунная ночь шестнадцатого дня*, *луне семнадцатого дня*.

Говоря о переводе стихов, обычно, когда мы цитируем европейский цикл, мы говорим: такое-то стихотворение из такого-то цикла. В китайском мы просто повторяем каждый раз название и номер стиха, кроме длинных стихов. В современных антологиях и переводах название повторяется каждый раз, даже если все части присутствуют. Эта идея представляется удивительно современной, потому что если представить себе современный поток информации и способы репрезентации, то повтор заглавия в каждой части не только создает определенный ритм и относит к целому, но и обеспечивает динамику и, условно говоря, позволяет не забыть, о чем идет речь. Важнее другое — в современном чтении мы подразумеваем, что читаться может не подряд, а в любом порядке или частями, отдельные части должны всегда представлять собой самостоятельный текст, не зависящий от целого цикла. Поэтому повтор названия стиха хорошо транслируется не только в переводах древней поэзии, но может быть актуален для новейшей поэзии. При составлении последней моей книги «Революция и другие поэмы» я столкнулась с тем, что художник Андрей Бондаренко настаивал на традиционном помещении названия целой поэмы сбоку или наверху, а я настаивала на названии целого при названии каждой части: «мосты. пространство № 1». При чтении поэмы «Революция», даже если читаешь поэму целиком, каждый раз хочется повторить: «революция. дидактическая поэма. часть 1. наброски».

При переводе особое место занимает псевдоциклизация. Это имеет отношение к очень известным стихотворениям старых классиков. Часто делаются издания, в которых одно и то же стихотворение предстает в переводе значительного числа авторов. При этом, если книга не билингва и мы не видим оригинального китайского текста, то стихотворения идут без оригинального названия. В результате каждый автор предлагает свой вариант перевода заглавия. И для непосвященного читателя это может выглядеть как некий цикл древнего поэта, тем более все заглавия на языке перевода разные. Это эффект достигает максимума, если просто читать оглавление с заглавиями переводов.

Tu Fu “Thoughts While Traveling at Night” (37 translations):
My Reflection by Night
A Night Abroad
A Traveller at Night Writes His Thoughts
Thoughts While Traveling at Night
Night Thoughts While Travelling
Night Thoughts of a Traveller
Traveling night write thoughts
Thoughts Written While Travelling at Night
Thoughts on a Night Journey
A Traveler at Night Writes His Thoughts
Night Thoughts Afloat
Night Thoughts
Night Thoughts Aboard a Boat
Thoughts of a Night on Board
travel night write feelings
Writes of what he feels, traveling by night
Expressing My Feelings, on a Night of Travel
Night Journey Thoughts
Nocturnal Reflections While Traveling
Recording My Thoughts While Traveling at Night
Night Sail
A Night Traveler’s Thoughts

При анализе перевода раньше сравнивался язык перевода с языком оригинала. Теперь перевод — это больше чем два языка, по крайней мере поэтический перевод. Переводчик поэзии обращается не только к тексту и комментариям, но сосуществующим переводам на разные языки. Примером может служить недавняя диссертация Suárez Girard, Anne-Hélène (2009). Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712—770). Исследователь сравнивает переводы стихотворений на разные языки: 6 переводов одного стихотворения Ду Фу на английский, 4 на французский и 3 на испанский не только по отношению к языку оригинала, но между собой. Публикация стихов в такой диссертации создает современную реальность межъязыкового цикла.

Наталия Азарова

Вода и камень в классических стихах Ду Фу*

Китайское 山水 *шаньшуй* (пейзаж) — термин, который расшифровывается как *горы и воды*, но это можно понимать и буквально: в китайском пейзаже должны обязательно присутствовать горы и воды**. Эта характерная пара может появляться в разных вариантах и восприниматься и как единое (природа, пейзаж), и как взаимодействующая оппозиция***, как в поэзии Ду Фу, классика средневековой поэзии, например, в стихотворении *повторное путешествие*:

寺憶曾游處　　воспоминанием храма
　　прошлым сохранно место
橋憐再渡時　　мóста чувство
　　вновь переправит время
江山如有待　　горы и реки
　　живут ожиданьем моим

* Эта статья была впервые опубликована в сб. «Живой камень: от природы к культуре» / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. М.: Институт мировой культуры МГУ, 2015.

** Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.

*** «Только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы» (Малявин 2014, 337). «В дополнение к <…> непосредственному дуализму противоположностей китайцы распространили принцип *инь — ян* и на взаимное влечение объектов того же рода. “Гора-хозяин нуждается в горах-гостях”» (Там же, 336).

Если смотреть на графическое соотношение воды и камня в корпусе стихов Ду Фу в целом, то очевидно, что воды больше: так, вода чаще выносится в заглавие стихов (水檻遣心 其二 *глядя на воду освобождаю сердце*, 春水 *весенние воды* и др.), и это, не считая дождя, — дождь может быть отдельной темой. Тем интереснее в паре *вода-камень* сделать акцент на камне. Камень, в отличие от воды, не входит в пять элементов (вода, огонь, земля, металл, дерево), вода — это первый элемент*, поэтому, возможно, не настолько связан символическими отношениями, несколько более свободен. С другой стороны, камень (ши — 石), хотя и соотносится с горой (шань — 山), это самостоятельный иероглиф и самостоятельная сущность: если горы чаще мыслятся как нечто неподвижное, то камень сравнительно подвижен. Тем не менее в стихотворениях традиционная пара-оппозиция по вертикали в сходных позициях может формироваться как водой и горами, так и водой и камнем.

宿江邊閣　　*ночь в павильоне у реки*

暝色延山徑　　сумерек цвет
　　притянут горной тропою
高齋次水門　　высоко кабинет
　　речной заставе открыт
薄雲巖際宿　　тонкими облаками
　　ночные расслоены скалы

* Гране М. Китайская мысль. М., 2004.

孤月浪中翻　　перекатами волн
одиноко несётся луна

Ночь в павильоне у реки демонстрирует классическое построение стиха: первой и второй строчке иероглиф гор (山) и иероглиф воды (水) стоят друг под другом, а в третьей и четвертой гора и вода выступают в виде ключей в иероглифах *скала* и *волна* (巖 и 瀾). Оппозиция, представленная большими иероглифами, сразу привлекает к себе внимание и формирует композиционный центр, а затем уже развивается как тема в ключах. Гора и вода традиционно взаимодействуют в вертикальном построении текста, но могут и в горизонтальном, например, в стихотворении *весной в деревне на берегу реки*:

春流岸岸深　　от берега к берегу
глубже потоки вод.

Здесь два иероглифа *берег* с ключом *гора* (岸岸) (берег всегда каменный, горный) обрамлены двумя иероглифами с ключами *вода* — *поток* и *глубина* (流 и 深). В русском переводе, естественно, нет возможности передать ключи, но можно подчеркнуть тему, усилив элемент воды в тексте: в русском варианте семантика воды присутствует уже в трёх словах — *глубже потоки вод*.

Второе стихотворение Ду Фу из знаменитого и часто комментируемого цикла *осенние мысли* демонстрирует разнонаправленное взаимопроникновение воды и камня:

請看石上藤蘿月　　тут гляди по камням луна
цветущим плющом вьётся
已映洲前蘆荻花　　и-уже уводя отраженья на отмель
камышей освещая метёлки

Действие разворачивается одновременно в двух временных и пространственных планах — прошлое в Чанъани (столице) и настоящее в Куйчжоу (южная провинция). В последних двух строчках лунный свет показывает ход времени. Сначала он как будто вьётся по цветущему плющу на камнях (это было в прошлом в Чанъани, тем более что плющ цветет в конце весны), а затем уже в дикой местности вокруг Куйчжоу по отмелям (сухие метелки камышей — признак осени). Камень в стихотворении представлен отдельным иероглифом (石), а под камнем, на следующей строчке, стоит отмель (洲), ключ которой вода. Почему вьющийся плющ? На самом деле есть только камень, а плющ существует только в воображении, которое рисует его на гранях камня.

Грани очень важны в китайской живописи и поэзии, и камень нередко рисуется как многогранник. Грани дают возможность принятия лунного света — именно начало *ян* способно принимать свет, ведь если бы камень был темный, шершавый, он бы поглощал свет. Грани скал дают понимание, почему камень изображён ясным и четким, поэтому он легко принимает Инь — лунный свет, и светится, как осколок стекла при свете луны. Попутно вспомним, что образы камешков, принимающих лунный свет, есть и в русской поэзии — знаме-

нитое лермонтовское *Сквозь туман кремнистый путь блестит*. Блестит, потому что кремнистый, каменный. И поэтому камни (горы и камни изображаются в китайской живописи во «вьющихся гранях») при свете луны могут напоминать плющ.

У Ду Фу именно камень связан с прошлым, со столицей (мы ещё вернёмся к тому, почему камень связан с прошлым). Камень уводит вглубь. Камень — это как бы проступание, собирание во времени и пространстве, которое кажется ясным. В воде, наоборот, происходит рассыпание, растрачивание как возвращение, то есть отмель в воде в этом стихотворении — знак возвращения в настоящее.

Любопытно, что изначальная метафора воды и камня может использоваться применительно к самому концепту «текст». Отрывок из текста Вэнь Фу (文赋) *Трактат о словесности* (о литературе) — трактат Лу Цзи (261—303), написанный в жанре *фу*, т. е. ритмической прозы (прозиметрии) за 500 лет до Ду Фу, представлен как диалектика воды и камня. В иероглифической записи двух строк: *камень блестит, когда в его скалах есть яшма / вода сверкает, когда поток несет жемчуг* — вода стоит под камнем, жемчуг — под яшмой, поток — под горой.

石韫玉而山輝水懷珠而川媚*

О чем идет речь, учитывая, что это трактат о литературе? И яшма (граненая, квадратная), и жемчуг (круглый) — символы

* Lu Ji., Wen Fu. Prosopoema del arte de la escritura. Madrid, 2010.

плодородия и изобилия, что может интерпретироваться так, что изолированные красоты составляют богатство текста (просвечивают сквозь красоту всего текста), а красота отдельных слов проявляется в целом тексте. Интересно, что концепт *язык* в сочетаниях *риторическая фигура речи*; *риторические украшения* 摛藻 *писать изящным стилем* 文藻 *литературные украшения, сочинение; литературная работа* 盛藻, соотносится со значением *водные растения*, изящные и тонкие, и поэтому значит *утонченный, элегантный язык* стиха. Образ языка, выведенный из водной стихии, относится в основном к горизонтали, в то время как мысль движется в вертикальном поле, будучи высокой, глубокой.

Обратим внимание на то, что иероглиф горы (山) визуально похож на иероглиф потока (川), и графика нужна, для того чтобы обеспечить некое подобие, которое одновременно является и противопоставлением, и неким взаимным проникновением и/или дополнением. В этом отрывке нам интересно и другое. Яшма явно относится к полю *яна*, а жемчуг — к полю *иня*. Яшма (камень жизни) сохраняет нетленность тела, препятствует его разложению, жемчуг обеспечивает новое рождение*. Этот бином яшмы и жемчуга использовался в китайской культуре для обеспечения сохранности тел умерших, поэтому он может относиться и к бессмертию текста. В тексте нефрит обеспечивает сохранность прошлого и сохранность воспоминаний, а жемчуг и стихия воды — рождение. Если вернуться

* Chevalier J. Diccionario de simbols. Barcelona, 1995.

к строчкам Ду Фу из второго стихотворения *осенние мысли*, то это утверждение тоже может быть соотносимо с образами вьющегося плюща по камням — *сохранного воспоминания* — с одной стороны, и отмели — *настоящего рождения* — с другой.

Заметим, что камень и вода не просто взаимодополняемы, но и взаимообращаемы: камень изначально был жидким, осадочные породы, а затем может снова им стать. В Китае ценились причудливые валуны с множеством отверстий, такими были группы камней в китайском саду — божественные камни со дна озера Тайху. Камни сначала обрабатывались каменотесами, а затем опускались в озеро и подвергались природному воздействию воды. Природа как бы доделывала, совершенствовала начатое людьми. Считается, что камни, полученные взаимодействием воды и камня, похожи на священную каллиграфию даосов. Таким образом, соединение воды и камня дает ещё один выход в текст, каллиграфию.

Вернёмся к стихотворению *на краю неба думаю о ли бо*:

涼風起天末	край неба пуст и приподнят ветром
君子意如何	холодным днём думаю я о чём?

Во второй строчке в иероглифе цзюньцзы (君子) — благородный муж — казалось бы, знака камня нет даже в ключе, однако можно обнаружить спрятанный камень, что может быть подчеркнуто в каллиграфии.

В камне заложено ассоциативное подобие (человеческой головы, что вызывает знакомые сюжеты). Сравнительную подвижность камня и его антропоморфность можно проиллюстрировать на примере известнейшего романа, вышедшего через 1000 лет после поэзии Ду Фу — *сон в красном тереме**. Герой этого романа — камень, который реинкарнировался в человека. Второе название романа *записки о камне* (石头记). Его герой Баоюй — драгоценный нефрит, яшма, которую обронила богиня Нюйва. Камень взмолился даосскому монаху, чтобы тот взял его с собой, посмотреть мир, будучи в человеческом обличии, узнать людей. Важно, что яшма, фигурирующая в романе, — это именно камень, а не гора: камень мыслится гораздо более подвижным, даже размеры его могут изменяться. В романе (как и в стихе Ду Фу — камень-поэт) камень существует в окружении других камней — он и одинок, и принадлежит некоему множеству.

У Ду Фу камень сопряжён с *ян* и с одиночеством, а вода, доминирующая во второй половине стиха**, — это некоторая связь, которая может оказаться опасной.

* Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме / Пер. В. А. Панасюка. М., 1958.

** *ведь осенью реки полны водой // видных поэтов не всегда достигает судьба // чудища любят что люди проходят мимо // чтобы невинных близкие души общались // брось стихи в воды реки ми-луо*

Обратимся к стихотворению

西閣雨望	*из западного покоя смотрю на дождь*
樓雨沾雲幔	в верхних покоях облака́ занавесок **промокли**
山寒著水城	холодом **с гор** **из воды** проясняется город
徑添沙面出	бе́рега добавленьем из песка вырастает тропинка
湍減石棱生	от мути отъяты проступают ребристые **камни**
菊蕊淒疏放	здесь хризантемы скомканы скорбны смяты
松林駐遠情	свежестью дальней бор сосновый протянут
滂沱朱檻濕	влажен от ливня красный лак балюстрады
萬慮傍簷楹	опоре навеса сомненьях моих прислоняюсь

Почему из западного покоя? Кабинет ученого или чиновника должен был находиться на западе, чтобы можно было дольше работать при свете и было удобнее созерцать закат солнца. Отметим целый ряд соответствий воды и камня: во второй строчке первый иероглиф — *гора* (山), четвертый — *вода* (水) — горизонтальное (линейное) соответствие; вертикальные соответствия: во второй строчке *гора* (山), в четвертой — *ключ (вода)* (湍減) и между ними — первое слово на третьей строчке — *вода* как спрятанный элемент (添沙). В четвертой же строчке *большой камень* (石) предваряется двумя иероглифами *воды* (湍 減), а по вертикали взаимодействует с ключом *воды* в иероглифе *песок* (沙). В первой строчке ключ *вода* (沾) появляется в окружении двух *дождей* (雨雲), один из которых самостоятельный иероглиф *дождь* (雨), а другой ключ.

Весь второй вертикальный ряд, кроме второго иероглифа, проходит под знаком воды или дождя. И наконец, чисто визуально иероглиф *гора* (山) первый во второй строчке соотносится с последним иероглифом третьей строчки — (出) — выходить, выход, образуя видимую диагональ в тексте.

Первый катрен стиха можно рассматривать как некую картину, ключевыми знаками которой являются большие иероглифы горы, воды, камня и выхода, которые поддержаны разнообразными элементами и их сложными пространственными отношениями в тексте. Передать такую картину в переводе уже не представляется возможным. Однако в русском варианте важно поставить ключевые слова в сильные позиции текста: конца, начала строки или цезурной клаузулы. В этих позициях в переводе стоят слова *промокли*, *с гор*, *из воды*, *камни*.

Камень взаимодействует и с песком, при этом песок текучий, мелкий, множественный, камень — отдельный, большой, крупный. Песок можно сравнить с жемчугом, о котором шла речь. Песок — горизонталь, белая линия, камень — вер-

тикаль. Камень — ясность, ведет к опоре, и опора действительно появляется в конце стихотворения: эта опора — навес, на которую направлен взгляд, навес — это некая защита старости.

Камень, благодаря ребристости и антропоморфности, поддерживает узнаваемость, вода делает все неузнаваемым так же, как дождь, туман, дымка, влага. Камень ребристый — это то, что видно в тумане, ребра дают относительную незыблемость. Вода прячет, скрывает. Характерно соотношение начала второй строки и конца третьей — холод с гор и выход как прояснение, как ясность. Далее камни обеспечивают некую кристаллизацию. В переводе эта диагональ сохраняется: холод с гор — начало второй строки, ребристые камни — конец четвертой строки.

Очень интересны вторые иероглифы третьей (添) и четвертой строк (減). Оба они с водой, но первый добавлять как доливать, а второй убавлять как убывающая вода. И там, и там речь идет о прояснении, проявлении. Оно может осуществляться двумя способами: путем добавления (в поле воды, и таким образом проявляется тропинка, она как бы прорастает, намывается песок) или путем убавления, убирания лишней мути, и тогда уже вода попадает в поле камня.

В этом стихотворении как нельзя лучше видна похожесть и взаимопроницаемость воды и камня. Центральный вертикальный ряд, который заканчивается камнем, весь связан диагоналями, образует некоторое единство диагоналей. Нарастание диагоналей ведет от воды к камню, причем не нужно забывать, что камень=камни, как тропинка=тропинки. Поэтому в русском переводе, хотя тропинка передается единственным числом, а камни — множественным, реальной оппозиции по числу нет — это скользящие множества.

Мы сосредоточимся еще на одном большом стихотворении Ду Фу *бездонное озеро*. Приведём его целиком в переводе:

шагом тигриным
        крадусь распластавшись к краю
свеситься телом
        вниз в ползущую дымку
близятся впереди
        возрастая широкие волны
за-спиной отступают
        огромные бледные камни
горная тропка
        в одночасье подходит к концу
отвесно напротив
        по двум обрывается скалам
отдельные кручи
        растут в ничто беспредельность
колеблются тени
        свисая в потока мельканье
чернотою клубится
        ото дна как будто извив
вдребезги разбиваясь
        луч отчётливо виден

облако одиноко
вглубь провалилось зависло
пересекая его
насквозь пролетают птицы
длинные мхи
шатрами спущены сверху
окаменелых стволов
точно знамён стена
издалека изгибы
речек сливаясь теченья
каверны скрытые
точат выныривая в перекат
зарылся дракон
чешуйки чешет упрятан
перегорожены камнем
огромным выходы входы
когда оживёт
раскалённым небом нагретый
шквалом рванёт
прежней порадует мощью

Взаимопроникновение камня и воды, гор и воды в живописном плане осуществляется именно в монохромной живописи. Идеация лучше ощутима не в цветной живописи (учитывая, что цвет может восприниматься как нечто вульгарное). В *бездонном озере* вода и камень монохромны, но все-таки вода темная — зеленая (вода здесь бездна), а камень бледный, светлый,

вода полная, а камень пустой, пористый, изъеденный, вода впереди и внизу, камни за спиной и уходят вверх, но их форма исчезает, рассыпается, рассеивается.

В теории и практике китайской живописи часто присутствует один большой камень в окружении малых камней. То, что камень часто один, большой, огромный, сопровождается малыми камнями, — часто находит параллель в расположении иероглифов в тексте: за «большим» иероглифом камня могут следовать малые «камень», которые встроены либо как ключи, либо как элементы. Иероглифы или скрытые (спрятанные) элементы оказываются подобными друг другу еще до соотнесения с семантикой и воздействуют на чисто визуальном уровне — визуальная семантика предшествует концептуальной.

В третьей и четвёртой строчках бездонного озера сначала вода и камень появляются как элементы иероглифов, под ними отдельно иероглиф камня (石), который предваряется скрытым элементом камня, но не ключом в иероглифе «бледный, безжизненный» (蒼), то есть то, что уступает на шаг, исчезает. Здесь уместно вспомнить о пространственном положении прошлого и будущего: прошлое для китайцев уходит наверх, а будущее под ногами, внизу. Поэтому бездна — это будущее, куда заглядывает лирический субъект, а отступающее, рассеивающееся, бледное прошлое связано с камнем.

В русской картине мира прошлое, настоящее, будущее — горизонталь, в китайской — вертикаль. Будущее нарастает вместе с водой, с широкими волнами, прошлое убывает — край, обрыв, тропинка внезапно обрывается в третьем катре-

не. Лирического субъекта уже не будет в будущем, но вместе с тем он соотносится и с камнем, и с водой — он то убывает, то прибывает. Это не отношение со знаком плюс-минус, все стихотворение построено на цикличности доминант камня и воды. Так, в четвертом катрене отношения воды и камня построены на диагоналях. Именно здесь видна взаимообратимость первого иероглифа второй строки — (清) — *ясный*, с ключом *вода*, но здесь он относится к теме камня. Последний иероглиф этой же строчки (碎) *разбиваться* с ключом *камень*. Камень соотносится с одиночеством, но в то же время с ясностью, это и ясность воды, которая оборачивается её темнотой, глубиной.

В трактате *слово о живописи из сада с горчичное зерно* написано, что древние говорили: «Облака связывают воедино горы и реки»; облака «парят, как горные пики»*. Вспомним цитировавшееся стихотворение *из западного покоя смотрю на дождь*: «в верхних покоях облака занавесок промокли». Облака-занавески-верх-горы — это пространство соединения, обмена свойствами. Облако — некая промежуточная сущность между водой и камнем. В *бездонном озере* луч связан с расколотостью, с камнем, и в то же время дырчатость камня, пористость подобна облаку: облако одновременно и отчетливой формы (как и камень антропоморфно), но и проницаемо — его насквозь

* Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. Е. В. Завадская. М., 2001.

пролетают птицы. Речь идет о старости: и своей, и старости страны. Проницаемость камня подтверждается и в строках:

издалека изгибы
речек сливаясь теченья
каверны скрытые
точат выныривая в перекат.

Обратим внимание на предыдущую строчку в этом катрене *окаменелых стволов точно знамён стена*. В китайском тексте это иероглиф *мороз* (寒) и иероглиф *дерево* (木), то есть буквально это *морозное дерево*. В русском переводе представляется возможным усилить мотив камня, перевести это как *окаменелые стволы*. Описываются, безусловно, не деревья, скорее всего, эта картина создаётся эрозией гор и скал, выветривание которых напоминает стволы деревьев или ряды знамен — прежнюю, прошлую славу государства.

В последнем катрене два камня подряд: большой камень и ключ *камень* в слове *мешать*, *препятствовать* (石礙). Вспомним, что в горе всегда должны быть проходы. В начале стихотворения гора была диагонально противопоставлена входу и выходу и одновременно напоминала его. В конце текста камень, как и гора, «загораживает» проход, выход, поэтому так важен образ прохода в горах, выхода, входа. Камни отступают, пустые, изъеденные, в прошлое. Несмотря на то, что камень перегораживает настоящее, он тоже будет расколот. Камень больше, чем вода, задействован в сюжете, в частности, пото-

му что связан с прошлым. Камень более литературно-игровой элемент, а вода, более созерцательный, пространственный.

Переводы Ду Фу позволяют выявить те смыслы взаимосвязи воды и камня и те особенности их концептуализации, которые отсутствуют в русском (славянском) мышлении. Нужна ли их компенсация в переводе? Представляется возможным оставить некоторые сегменты текста странными, не переводя их на понятный концептуальный язык, даже если смысл ускользает при первом прочтении.

Китайская поэзия никогда не переходит в однозначно символический план, она всегда фактурна, точнее — изобразительна и фактурна, что, однако, не противоречит концептуализации, причем чаще всего намеренно неоднозначной. И у Ду Фу, в отличие от европейской поэзии, камень и вода не столь литературны (нарративны), это фактуры, элементы, пространственные отношения. Субъект уже реконструируется на основе этих пространственных отношений, в материи текста.

Наталия Азарова

Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода

«О переводимости языковой структуры надо продолжать размышлять и тогда, когда для человека она кажется непереводимой» — переводчик классической поэзии с неродственных языков неизбежно должен принять этот тезис Вальтера Беньямина*; с этой позиции основная задача комментария переводчика — не анализировать так называемые «трудности перевода», а поддерживать идею переводимости как продуктивную.

Ду Фу, признанный формалист, считается одним из самых «трудных» китайских классиков. Его поэзия неоднократно переводилась на основные мировые языки, в том числе на русский. В разное время его стихи появлялись по-русски в переводах Ю. Щуцкого, В. Алексеева, А. Гитовича, Л. Эйдлина. Несколько лет назад вышла замечательная книга «Дальнее эхо: Антология китайской лирики VII—IX вв.» И. Смирнова, в которую тоже вошли несколько его переводов Ду Фу.

Таких больших поэтов, как Ду Фу, каждая эпоха переосмысляет по-своему в зависимости от возможностей и развития поэтической техники и метаязыковой рефлексии. Например, в 1915 г. Э. Паунд издал «Cathay», антологию переводов классической китайской поэзии. Хотя знания китайского языка были весьма поверхностными, однако его переводы признаются не столько верными по содержанию, сколько верными в передаче ощущения. Т. С. Элиот назвал Э. Паунда «изо-

* См.: Беньямин В. Задача переводчика // Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М., 2000.

бретателем китайской поэзии», имея в виду, что тот создал актуальный образ китайской поэзии именно для своего поколения. Сейчас перед нами стоит задача перевода Ду Фу, соотносящегося с особенностями современного развития поэзии и переводческих техник и одновременно учитывающего традиции его переводов в прошлом веке.

Продуктивной представляется также идея перевода как продолжения жизни произведения: подобная позиция обеспечивает великим текстам переводимость в разные исторические эпохи, что исключает намеренную архаизацию текста и предполагает нахождение сходимости языка оригинала, прочтенного в XXI в., и языка перевода, то есть современного русского языка и средневекового китайского.

В то же время перевод, в отличие от оригинала, не может жить долго: в идеале каждое поколение переводчиков должно поддерживать жизнь оригинала, благодаря чему оригинал «возрастает» в переводе.

Беньямин в процитированной выше парадоксальной статье «Задача переводчика» характеризует отличительную черту плохих переводов как «неточную передачу несущественного содержания. Так происходит до тех пор, пока перевод старается служить читателю». Мне кажется, переводческие неудачи объясняются прежде всего проблемой адресации, ориентацией на широкого читателя (точнее, ориентацией на читателя как такового). Действительно, чаще всего перевод более адресован, чем оригинальный текст; переводчик поэзии, как правило, задумывается, какой конкретно аудитории адресован его перевод. В России в XX в. в переводе классической китайской поэзии присутствовал социальный заказ: перевод, адресованный читателю, мыслящему в определенной культурно-национальной традиции, даже если не был впрямую адаптирован, то был вынужден считаться с этой традицией.

Задача, которая ставилась переводчиками классических китайских поэтических текстов, часто не была собственно поэтической, это была задача культурологического характера, заведомо не предполагавшая обращения к неизвестному для читателя способу языкового мышления. Перевод, исходя из заведомой несамодостаточности и возможной непонятности для адресата «смысла» и реалий, подразумевал наличие дополнительной экспликации, комментариев разного рода; в русско-советской традиции сложилась модель культурологического и исторического комментария, практически не затрагивающего принципы поэтики.

Задача переводчика преподносилась в формулах типа *ввести в русскую культуру*, *познакомить русского читателя*, что вело к приоритету «передачи смысла оригинала» на языке перевода. Действительно, классические переводы с китайского, выполненные в XX в., представляют собой упрощение по отношению к оригинальному тексту, что объясняется как ограничениями, накладываемыми силлабо-тоническим стихом и конвенциональным синтаксисом, так и неправомерной корреляцией с русской романтической поэзией, злоупотреблением фольклорными компонентами и т. д.

Иными словами, язык оригинала играл подчиненную роль по отношению к языку перевода (русскому): максима переводчика XX в. классической поэзии Ду Фу сводилась к «извлечению смысла оригинала» и трансляции его в существующие (архаические даже по отношению к XX в.) русские поэтические традиции, так, чтобы стихотворение «хорошо читалось по-русски» неподготовленным читателем.

Как перевернуть эту формулу? Как заставить русский язык звучать по-иному (как трансформировать русский язык под влиянием китайского)? Что нужно сделать с русским языком (какова интенция в отношении русского языка), чтобы перевод был возможен? Таким образом интенция переводчика будет направлена не на перевод отдельного текста отдельного автора, а на весь язык в целом (русский) и русский поэтический язык в частности.

Структура современного русского стиха не только дает новые возможности для поэтического перевода с неродственных языков, но и позволяет найти точки схождения в языке современной русской и средневековой китайской поэзии. Современный стих дает возможность гетероморфного построения, расширяет понимание рифмы, в том числе внутренней, акцентирует все виды изоморфизма.

С другой стороны, текст и язык оригинала будят в переводчике стремление трансформировать свой язык. Эта стратегия трансформации собственного языка при взаимодействии с чужим может быть особенно значимой при переводе с неродственных языков. В таком случае может

реализоваться мысль о потенциальной сходимости языков и о переводе как выражении этой потенциальной сходимости.

Иными словами, вместо того чтобы излагать так называемый смысл китайского текста по-русски (что очевидно невозможно в отрыве от китайского языка), необходимо идти по пути развития потенциальности в русском языке и «превращения русского в китайский». Отсюда следует, что опыт перевода Ду Фу средствами современной поэзии направлен на *перевод* именно *языка поэзии Ду Фу*, а не так называемого «смысла» поэзии Ду Фу.

Или еще в более парадоксальной формулировке: язык переводится на язык. Таким образом, упрек переводчику — *так не говорят по-русски*, — можно перефразировать: *так потенциально говорят по-русски*, *так уже говорят по-русски*.

Здесь возникает трудность и перспектива, отмеченная еще Р. Якобсоном* — переводчику более всего мешает не отсутствие в языке перевода тех или иных форм и категорий, присутствующих в языке оригинала, а наоборот, присутствие «лишних» форм и категорий. В случае русско-китайского взаимодействия это становится наиболее очевидным: прежде все-

* Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16—24. См. также: Якобсон Р. О. К общему учению о падеже / Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985. С. 133—175.

го частеречная принадлежность*, большая часть глагольных категорий, падежная система и т. д., безусловно, должны вести к сужению семантического объема и недостаточной пластичности и мобильности элементов в русском тексте.

Язык оригинала обращает наше внимание не только на сковывающие рамки четкого отнесения слова к той или иной части речи, но и на избыточность прописных букв, знаков препинания и т. д.?** Стратегия переводчика в данном случае опирается не на общенациональную, а на внутрипоэтическую конвенцию своего времени, развивая ее при помощи интерференции генетически неродственного языка.

При сравнении китайского и русского поэтического текста возникает критерий *концентрированности* текста. Поэзия Ду Фу в этом смысле выступает как пример тройной концентрации. Во-первых, китайский язык как иероглифический предполагает гораздо больший семантический объем в меньшем количестве слов (морфем). Во-вторых, вэньянь вообще (и в частности, поэтический язык VIII в.) предполагает большую семантическую концентрацию по сравнению с современным китайским. И, наконец, письмо Ду Фу уже современники характеризовали как чрезвычайно сжатое, концентрированное, трудное для понимания. Известно высказывание Дун Цычана (XIV в.): «будет тебе пятьдесят, сможешь читать ты поэзию Ду». Недаром во вводной статье мы давали примеры на эллипсис именно из Ду Фу*.

Стратегия Ду Фу направлена на отказ от нарративов, отказ от злоупотребления деталями, на увеличение семантического объема каждого слова. Принцип экономии слов как основополагающее отличие лирической поэзии от нарратива (сказать больше меньшим количеством слов) выявляет ориентацию на читателя, способного к сложной интерпретации, прежде всего, читателя-поэта.

Подобная установка заставляет искать все возможные пути сокращения количества слов и увеличения их семантического объема в русском языке.

В. М. Алексеев выдвинул требование «научной точности» перевода, которое подразумевает, в частности, особое внимание к количеству и принципам отбора слов**. Интересно, что это требование перекликается с парадоксальным требованием дословности, выдвигаемым Беньямином. С одной стороны, «научно точный» перевод, по Алексееву, подразумевает, что в оригинале не пропущено ни одно слово, которое так

* См. раздел «Система классического китайского стиха: Стихосложение. Правила построения текста. Жанры. Язык» о частях речи.

** См. об этом подробнее в следующем разделе «Графика китайского стиха и проблемы ее перевода».

* См. раздел «Система классического китайского стиха: Стихосложение. Правила построения текста. Жанры. Язык» об эллипсисе.

** См.: Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978.

или иначе не влияло бы на перевод. В идеале оригинал должен максимально соответствовать подстрочнику, насколько вообще русский подстрочник возможен по отношению к китайскому тексту.

С другой стороны, Алексеев предложил формальный принцип соответствия иероглифов (слогов, слов, знаков) оригинала и слов перевода. Необходимо соблюдать количество знаков: соответственно, количество иероглифов в строчке традиционного китайского стиха (пять или семь) должно соответствовать количеству слов в русской стихотворной строчке (отступления возможны только для служебных слов).

Несмотря на то, что подобная структура труднодостижима в русском стихе (языке), гораздо более «многословном», чем китайский, я соблюдаю принцип точного соответствия количества неслужебных частей речи в переводе количеству иероглифов в оригинале (5 иероглифов — 5 слов или 7 иероглифов — 7 слов). Неукоснительное следование этому принципу открывает возможности расширения семантического объема слова и построения текста в режиме потенциальности (или потенциальной сходимости). Принцип количественного соответствия я соблюдаю не только в формальных стихах, но и в *гуфэнь*. Например, когда в *старом стихе* встречаются нестандартные строки, например 9 или даже 11 иероглифов, в переводе это передается соответствующим количеством русских слов, таким образом сохраняется ритмический рисунок оригинала:

安得广厦千万间
大庇天下寒士俱欢颜
风雨不动安如山
呜呼何时眼前突兀见此屋
吾庐独破受冻死亦足

ах вот если бы дом и в нём
десять тысяч покоев
громадный такой чтоб собрать со всей поднебесной
и обрадовать бедных продрогших учёных
и в ветер и в дождь такой устоит
прочной горе подобный
да что это я! Стоит только представить что
перед глазами тут воздвигнуты эти хоромы
как холод в доломанной хижине я и готов
терпеть и насмерть замёрзну довольный
(песня о моей хижине
размётанной осенним ветром)

В переводе соблюдается параллелизм китайского стиха*; кроме того, как и в оригинале, соблюдается правило избегания повторов одного и того же слова в тексте стиха (кроме служебных частей речи).

Вертикальное взаимодействие знаков создает возможность нелинейного движения по тексту, что, как в стихотворе-

* См. подробнее в разделе «Графика китайского стиха и проблемы ее перевода».

нии Ду Фу 月夜憶舍弟 (*лунной ночью думаю о моих братьях*) может лежать в основе философского прочтения стихотворения:

движенье людей
прервут барабаны войны
осени на границе
кричит одинокий гусь
вижу что здесь
ночи пока светлы
на родине в детстве
луна сияла вовсю
разбросаны братья
разлукой за много вёрст
никого не спросить
они живы ли умерли ли
письма послать
им не дойти далеко
к тому же войны
непрерывно движенье вокруг

Центральное положение первой и последней строки (третий иероглиф, первый после цезуры) занимают понятия 斷 (*прервать*) и 未休 (*непрерывно*), расположенные, соответственно, друг под другом; конец и начало стихотворения не только образуют круговую композицию, но графика становится выражением диалектики прерывности и непрерывности, характерной для поэтики Ду Фу.

Интонационно-графическое членение текста в переводе осуществляется при помощи строки и цезуры (полустроки): в семисловной строке используется цезура по формуле 4 + 3 (например, *ветром нервным взвивается к небу / обезьяний плач по умершим*), а в пятисловной строке 2 + 3 (например, *осени на границе / кричит одинокий гусь*), что находит точное отражение в переводе. Цезура соблюдается во всех без исключения стихах книги.

Как известно, ритм китайского стиха образуется целым рядом повторов, изоморфизмов, в частности омофонов, и переводом с тона на тон, или движением тонов. Поиск аналогичной структуры приводит к особому вниманию переводчика к движению гласных внутри строки, вертикальному соотношению гласных и ассонансной структуре стиха в целом.

Китайский язык обладает удивительной возможностью идеографических повторов (повторов элементов иероглифа), в полной мере реализующейся в поэтическом тексте. Китайский комплекс *тон — омофон — идеограмма* трансформируется в переводе в русский комплекс *ассонанс — анаграмма*[*].

Анаграмматическая техника современного стиха (в моих собственных поэтических текстах также развиваются возможности анаграмматического стиха) не только по звуковому, но и по каллиграфическому критерию в какой-то мере способна соотноситься с идеограммами в китайских иероглифах.

* См. подробнее в разделе «Графика китайского стиха и проблемы ее перевода».

Поиски схождения принципа идеографических повторов оригинала и принципа звукобуквенных повторов перевода представляет собой как межъязыковую, так и межсемиотическую творческую транспозицию. При этом не преследуется цель поиска парных или моделирующих соответствий.

Одним из «непереводимых» приемов китайской поэзии принято считать так называемые тавтофоны. Тавтофон передает и звукоподражание, и семантику; кроме того, он поддержан графическим повтором двух одинаковых иероглифов (тавтограммой). Интересно, что В. М. Алексеев в трактовке тавтофонов фактически руководствуется требованием *дословности*, понимаемым как максимальное сохранение формы оригинала.

Стратегия переводчика должна быть направлена на такую передачу звучания, которое было бы само по себе становящейся формой новой поэтико-философской мысли.

нет дождя
сушь южного края
утром сегодняшним
облака пошли над рекою
вот заполняется
сплошью сплошною
воздух уже распыляя
разделённой раздельностью брызги

(счастье дождя)

Приведем еще несколько примеров перевода тавтофонов: *wú biān luò mù xiāo xiāo xià (так беспрестанно теряют деревья шуршанье шуршание листьев)*; *bù jìn cháng jiāng gǔn gǔn lái (так бесконечно катит янцзы теченье течение встречи)*; *xín sù yú rén hái fàn fàn (рыбаки прорыбачив которую ночь с возвращением медлят и медлят) / qīng qiū yàn zǐ gù fēi fēi (ласточки осенью всё-ещё здесь мелькают в мельканьи настырном)*.

Еще несколько замечаний. Начавшаяся уже в XX в. борьба поэзии с кодифицированным синтаксисом также открывает ряд новых возможностей для перевода. Синтаксические связи слов в современном стихе более свободны и многомерны. Увеличивается синтаксическая гибкость слова, пластичность, возрастает количество возможных валентностей, что представляет больше возможностей соответствовать изолирующему языку (китайскому).

Поставив в переводе задачу достичь пластичности частей речи, можно попытаться воплотить семантику разнонаправленного превращения, подобно тому, как это происходит в китайском (корневом) языке. В этом смысле русский творительный падеж (*цветущим плющом*) осуществляет попытку существительного стать глаголом — это существительное, которое как будто притворяется глаголом или претворяется в глагол.

гляди по камням луна
цветущим плющом вьётся
и-уже уводя отраженья на отмель
камышей освещая метёлки

(*осенние мысли второе*)

О неназывании субъекта в китайской классической поэзии уже шла речь. Сейчас это кажется очень современным подходом и часто встречается в современной поэзии, но для перевода это по-прежнему представляется довольной трудной задачей, так как в русском языке даже если мы опустим личное местоимение, что, безусловно, создает некоторую неоднозначность, субъект все же сравнительно легко угадывается по личной форме глагола, окончанию глагола и т. д.:

в пропасть эту бросился бы сумасшедшим
отпустил бы себя развязался
так смешно что безумец к старости
ещё безумнее стал

(сумасшедший)

Поэтому деепричастия и инфинитивы, тщательно маскирующие субъекта, часто более удобны для перевода:

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

(счастье дождя)

Энантиосемия не воспринимается как игровой момент и передает сложную субъектную структуру китайского текста:

寺憶曾游處　воспоминанием храма
прошлым сохранно место
橋憐再渡時　мóста чувство
вновь переправит время
江山如有待　горы и реки
живут ожиданьем моим

(повторное путешествие)[*]

В первой строке поэт хранит воспоминание о храме, но и храм помнит о поэте; во второй и третьей строке актуализируются аналогичные структуры *поэт — мост*, *горы и реки — поэт* (попутно отметим, что немаловажно и вертикальное взаимодействие места и времени). В приведенном примере важнейшим грамматическим средством реализации субъектной структуры текста оказывается творительный падеж. Действительно, изолирующая семантика творительного сравнительного создает предпосылки для парадоксального движения русского творительного в сторону иероглифа.

В следующем примере при помощи параллельных конструкций с творительным разнонаправленные движения и переменный субъект превращаются в настоящую картину, которая благодаря своей многозначности может быть непростой задачей для художника. Луна несется по перекатам волн (тогда перекаты волн это некое место), или из-за света луны мы хорошо видим перекаты волн даже ночью, или благодаря

[*] См. также комментарий к этому стихотворению.

перекатам волн нам кажется, что луна быстро движется? И то, и другое, и третье:

тонкими облаками
ночные расслоены скалы
перекатами волн
одиноко несётся луна

(ночь в павильоне у реки)

Не раз исследованная лингвистами полисемия русского творительного при взаимодействии с китайским проявляет себя не только как удивительная возможность актуализации синкретических грамматических значений и частеречных трансформаций, а также неигровой реализации множественных валентностей, но и как способ максимальной концентрации текста.

Приведем еще несколько примеров подобных творительных в переводе: *тревога цветов суетлива красных отражением в белых цветах*; *зависает стрекозами медленно мягко поверхность воды дрожащей / превращением ветер трепетом в свет текут меняясь местами*; *осенью белых рос искалечен оголённый клёновый лес*; *снова цветёт куст хризантемы слезами ушедших дней / с одинокой лодкой на привязи сердцем возвращаюсь в родные пределы* и др. Усилия переводчика направлены на то, чтобы сдвинуть традиционные части речи, повысить пластичность синтаксических функций.

Перевод поэзии Ду Фу, таким образом, демонстрирует возможности иероглифического или подобного иероглифическому мышления на русском языке. Для поэзии очень важную роль играет то, что иероглифика представляет собой потенциально незамкнутую систему, а развитие иероглифического мышления предполагает возможность не мыслить язык как некую систему (диктат системы), требующую преодоления.

Наталия Азарова

Графика китайского стиха и проблемы ее перевода

В теории перевода до сих пор не уделялось внимания передаче графики стиха, хотя переводчики-практики постоянно сталкиваются с этой проблемой, особенно при переводе с неродственных языков или языков с разными системами письменности.

Такое игнорирование визуальной информации объясняется ориентацией на адресата, воспитанного в определённой культурной традиции. Интерес к пространству в литературе — недавнее явление, порождённое новыми коммуникационными технологиями: пожалуй, только в эпоху текстового процессора или компьютера мы как писатели начали обращать внимание на пространства между словами*. С другой стороны, вопросы о функции пустых пространств в литературных текстах были поставлены давно, ещё в конце XIX в., когда Малларме опубликовал «Бросок костей»**. В действительности речь идёт о разных вещах: с одной стороны, первенство Малларме трудно оспорить, с другой (что более важно для нашей темы) то, что в широкую культуру, вплоть до повседневной обыденной практики, обращение с пустыми пространствами текста входит именно в самом конце XX в. Когнитивные рамки восприятия текста, и поэтического текста в частности изменяются, и визуальная информация перестаёт маркировать только эстетическую функцию языка и считывается как обязательная. Очевидно поэтому вопрос о роли восприятия передачи визуальной информации в переводе возникает только сейчас.

Современный переводчик не может обращать внимание только на вербальную составляющую текста, оставаясь безразличным к его визуальным характеристикам. Визуальное при этом не воспринимается как нечто внешнее и декоративное по отношению к стиху, а напротив, трактуется как важнейшее смыслообразующее начало, требующее особых усилий переводчика, так как буквальное перенесение графической составляющей оригинала в перевод невозможно.

Графический дизайн стиха, то есть расположение текста на странице, его конфигурация и количественное соотношение длин текста и пробелов, а также его шрифтовые и пунктуационные характеристики, это не просто одно из выразительных средств, но и способ создания ритма и, в конечном счете, смысла, что необходимо отразить в переводе.

В таком критерии, как длина стихотворения, особенно заметна разница между восточной и западной поэзией. В самом общем виде это можно сформулировать так: в западной традиции длина стихотворения определялась жанром, а не визуальным обликом; в восточной поэзии длина стиха всегда соотносима со способом его написания и возможностью одновременно охватить глазом, независимо от того, пишется ли стих горизонтально или вертикально, самостоятельно или как

* West-Pavlov R. Space in Theory: Deleuze, Kristeva, Foucault. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

** Knowles K., Schaffner A. K., Wager U., Roberts A. M. Reading space in visual poetry: new cognitive perspectives // Writing Technologies, vol. 4 (2012). Pp. 75—106.

часть картины. Традиционная западная поэзия, напротив, почти на протяжении всей своей истории остается безразличной к визуальности целого текста как выразительному средству, несмотря на отдельные визуальные опыты (фигурных стихотворений, футуристической поэзии и др.). Благодаря диктату визуальности в культуре XXI в., этот критерий традиционной китайской поэзии представляется удивительно актуальным и необходимым для воплощения: одно стихотворение — одна страница. В переводе это соблюдение соотношения и общего объёма заполнения страницы, и количества строк (эквилинеарность).

Количественный принцип играет немаловажную роль не только по отношению к графическому объему целого текста и по отношению к количеству слов в строчке, то есть соблюдению формального соответствия количества знаков, о чем уже шла речь в предыдущем разделе книги*, но также выступает как важнейший способ создания графического ритма.

Уже знакомый читателю принцип параллелизма китайской поэзии выступает и как важнейшая составляющая глазного ритма и позволяет прочесть стихотворение альтернативным способом:

от деревни к деревне
прибывают множась работы

* См. раздел «Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода».

от берега к берегу
глубже потоки вод
глаз замечает
на тысячу ли всё то же
смена времён
тысячу лет тревожит
(весной в деревне на берегу реки первое)

Если в переводе параллельных построений точно соблюдать расположение одних знаков под другими, то русский текст можно читать не только справа налево, но и вертикально, тогда мы получим еще один текст, как бы существующий внутри целого текста: от деревни к деревне / от берега к берегу / глаз замечает / смена времен). В подобном тексте, которых у Ду Фу (особенно позднего) множество, читатель может позволить себе своеобразную медитацию и свободно двигаться по тексту, вычленяя, например, смысловые квадраты из 4 знаков (слов).

Подобие графических элементов — это одно из мощных выразительных средств в иероглифической поэзии, которое, казалось бы, невозможно передать в поэзии на европейском языке. Как известно, в китайском иероглифе «ключ» отвечает за то, в какое семантическое поле попадает то или иное слово, делает иероглиф идеограммой. Китайские поэты используют повторы ключей для создания глазного идеоритма, который не имеет ничего общего с повторами слов. Напрашивается утверждение, что это непереводимо, однако и здесь существуют пути достижения переводимости языковой структуры.

В стихотворении ***на краю неба думаю о ли бо*** три первых иероглифа в четырех строках — это гусь* (鸿), река (江), прохладный (凉) — содержат ключи воды (氵). Кроме того, вода присутствует и как отдельный иероглиф в четвертой строке.

凉風起天末	край неба
	пуст и приподнят ветром
君子意如何	холодным днем
	думаю я о чём?
鸿雁幾時到	**весть** о тебе
	гусь-дикий когда прокричит?
江湖秋水多	**ведь** осенью
	реки полны водой
文章憎命達	**видных** поэтов
	не всегда достигает судьба

(на краю неба думаю о ли бо)

Если графический ритм задан не целыми иероглифами, а ключами, возникает вопрос, насколько очевидна концептуализация ключей для китайского читателя. Скорее всего, для иностранного читателя этот ритм даже виднее, чем для носителя языка. С другой стороны, в китайском подобие и графический ритм может быть усилен каллиграфией. Однако подобный графический ритм необязательно должен восприниматься на сознательном уровне. И в этом смысле практически

* См. комментарий к стихотворению ***на краю неба думаю о ли бо***.

полным аналогом в переводе на европейский язык могут выступать **анаграммы**, которые работают как графически (через повтор букв), так и через озвучивание. В переводе ***на краю неба думаю о ли бо*** ритм создаётся анаграммой воды (**в/д**), преимущественно в начале, но и поддержанной в пятой строчке. Само слово водой появляется в конце четвертой строки, отбрасывает к началу строки — к ведь. Ведь в свою очередь соотносится еще с двумя началами строк — весть и видно. Таким образом, именно с помощью анаграмм задается зрительно-буквенное и звуковое восприятие воды, которое формируется словами ведь, весть, видных и воды.

Приведем еще один пример концентрации начальных букв как средства создания графического ритма:

тропинки извивами речки юйсу
сами **п**етляют к парку
опрокинута тень **п**урпурного пика
в горные воды мэйпи́
ароматного крошки **п**росыпаны риса
попугаи

***(осенние мысли** восьмое)*

Графический дизайн и количественные показатели более всего отражают установку китайского стиха на максимальную целостность текста; в переводе при попытке передачи целостности текста и графического дизайна возникают проблемы больших букв и знаков препинания.

Язык китайского оригинала ставит неизбежные вопросы: зачем прописные буквы, знаки препинания и т. д.? Характерно, что сходные вопросы некоторое время назад были поставлены и перед современной поэзией. В данном случае стратегия переводчика может опираться не на традицию перевода, а на внутрипоэтическую конвенцию своего времени, развивая ее при помощи интерференции генетически неродственного языка.

Традиционные знаки препинания усиливают линейность прочтения* и становятся препятствием в установке на гибкость и многопараметровость синтаксических и внутритекстовых связей (в том числе вертикальных) и представляются лишними, кроме знаков вопроса и восклицания. Текст без знаков или с минимумом знаков препинания воплощает установку на целостность глазного восприятия (картинка) и позволяет глазу свободно скользить по тексту в разных направлениях.

Значимой оказывается и проблема больших букв. Хорошо известно, что, традиция прописных букв не является универсалией. С другой стороны, сам концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В переводе большие буквы становятся некоторым препятствием в свободном продвижении взгляда и тем самым усиливают линейность (последовательность) и однозначность прочтения.

* Perloff M. Poetry on & off the page: essays for emergent occasions. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1998. Pp. 141—167

Современная поэзия, принявшая в начале XXI в. запись без больших букв как относительную внутрипоэтическую норму (что тоже объясняется, независимо от китайской поэзии, установкой на целостность текста), позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической.

Отказ от прописных букв и знаков препинания позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической и способствует выявлению иконизма языка, а графические инновации могут вести к иконизации текста.

Перевод с неродственного языка создает особые возможности для усиления графического восприятия текста и поиска новых способов связности. Например, встречаются некоторые интересные возможности усиления графического ритма при использовании цезуры. В стихотворении ночую в штабе Ду Фу использует двойную цезуру (после 4 и после 5 знака). Ряд выделяемых при помощи двойной цезуры в переводе слов образует самостоятельный текст внутри целого текста, некий колодец, который может читаться вертикально (колодец, свеча, скорбь, кому) как самостоятельный текст:

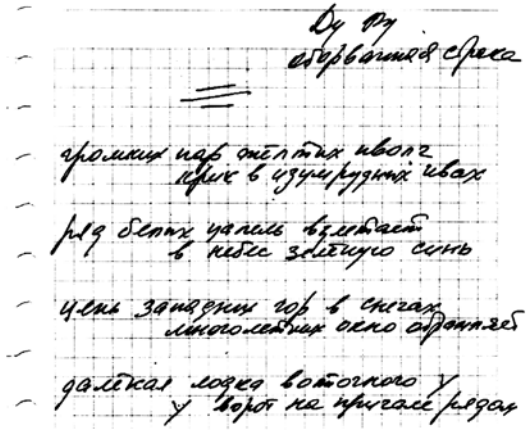
ночую в штабе

пронзительной осенью в штабе пустом
колодец
морозных платанов
остался один в чхэн ду
свеча
догорает дрожью

нескончаема ночь звуком ро́га
скорбь
говорит собой
лунный цвет в целом небе
кому
любоваться им?
тянется время сквозь смутную пыль
весть
прерывается писем
перекрыты проходы в безлюдной округе
путь
отсюда неодолим
терпеньем покорен скитаньям уже
десять
мучительных лет
птицей на ветке с трудом принимаю
приют
в одиноком покое

Особый способ чтения стиха — это чтение на свитке, предполагающее сочетание целостности восприятия и последовательности его развертывания. Это последовательность, которая, тем не менее, не предполагает постраничного разрезания на части. Если разрезать китайское стихотворение на несколько страниц печатного текста, это уничтожит саму материю стиха. Именно поэтому принцип «одно стихотворение — одна страница» сегодня соблюдается абсолютным большинством переводчиков китайской поэзии на разные языки. Парадоксальным образом именно современные медиа-носители, в частности сетевая презентация переводного текста, способны создать аналог свитку, то есть, возможно, более адекватно, чем книга, обеспечить прочтение «длинного» стихотворения (из 16, 32 или 36 строк).

Классическая китайская поэзия на протяжении веков была связана с каллиграфией. В ряде случаев при работе над переводами мне удавалось найти и некоторые каллиграфические возможности в русской записи переводного текста. Хотя подобные опыты не вошли в настоящее издание, мне бы хотелось привести пример:



Графический дизайн классического стихотворения люйши, отраженный в переводе, следующий: текст перевода должен содержать 8 строк, должен быть расположен на одной странице, не содержать или содержать минимально пунктуационные знаки, количество слов (5 или 7), их длина и расположение должны образовывать определенный графический ритм и конфигурацию текста, не противоречащие ритму китайского стиха. Кроме того, переводчик должен учитывать возможность вертикального прочтения текста и повторяемость отдельных графических элементов (ключей или частей иероглифа).

Сам перевод — это некий семиотический переход, перевод в другую семиотическую систему. Это важно и для переводчика, и для читателя, особенно читателя книги-билингвы. Читатель билингвы, даже не понимая параллельный оригинальный текст, всё равно находится в пространстве семиотического перехода, и само созерцание текста как картинки на другом языке облегчает сопутствующие семиотические переходы, увеличивает готовность читателя к считыванию визуальной информации, не только модифицирующей движение глаза (eye-movement), усиливая нелинейность, но и активизирует механизмы восприятия пространственности стиха. В то же время подобное чтение книги-билингвы ведёт к иконизации как текста на знакомом, так и на незнакомом языке. Если раньше переводы публиковались в основном на одном языке (русском), то в XXI в. книг-билингв становится все больше, и в будущем двуязычные книги, очевидно, станут не исключением, а нормой.

Необходимость пересмотра визуальной составляющей переводческой практики основывается на том, что современный поэтический текст не несёт исключительно вербальную информацию, а построен на взаимодействии разных составляющих, семиотических переходах и семиотической проницаемости. Это обусловливает готовность читателя к восприятию визуальной информации, и эта готовность безусловно должна учитываться современными переводчиками поэтического текста.

Наталия Азарова

Приложения

Хронология жизни и творчества Ду Фу

712 Ду Фу появляется на свет в окрестностях Лояна, в уезде Гунсянь.

730 неудачная попытка совершить путешествие на север. Ду Фу пересек Хуанхэ, но был остановлен наводнением малых рек.

731 начало юношеских странствий. Ду Фу достиг крайнего юго-востока империи.

735 возвращается домой и сдает отборочные экзамены, дающие право участвовать в императорских экзаменах.

736 неудача на императорских экзаменах в Чанъани. Ду Фу отправляется в новое путешествие на север.

740 смерть отца. Ду Фу хоронит отца на фамильном кладбище, а затем отправляется в Лоян на похороны воспитывавшей его в детстве тетки.

743 744 живет в Лояне. По предположению исследователей, дает частные уроки или служит домашним секретарем у знатного вельможи. Осенью 744 г. встречается с Гао Ши и Ли Бо.

745 проводит лето вместе с Гао Ши и Ли Юном, а осенью переезжает в деревушку, расположенную неподалеку от Каменных Врат. Зимой возвращается в Чанъань.

751 большие императорские жертвоприношения Лао-цзы, основателю даосизма. В честь этого события Ду Фу сочиняет три оды и посылает их во дворец. Император отдает приказ проэкзаменовать автора од и зачислить на должность. Ду Фу блестяще сдает экзамены, но должности так и не получает. Через три года он посылает императору еще две оды, но и эта попытка получить должность оказывается тщетной.

754 Ду Фу с семьей переезжает в Фэнсянь.

755 в третий раз посылает во дворец оду. Поэта назначают на должность секретаря правового ведомства во дворце наследного принца. Смерть сына. Начало мятежа Ань Лушаня.

756 вместе с семьей спасается бегством от мятежников Ань Лушаня. Попадает в плен к мятежникам и под конвоем возвращается в Чанъань.

757 бежит из захваченной врагами Чанъани. Пробирается в ставку императора и получает новое назначение на должность. Подает прошение об отпуске. Вместе с семьей живет в деревушке Цянцунь. Отправляется в Чанъань, освобожденную от мятежников, и вскоре перевозит туда семью. Поэта высылают из столицы в область Хуачжоу, где он служит инспектором по делам просвещения.

759 совершает служебную поездку в Лоян. Навещает родные места. Подает прошение о бессрочном отпуске и вместе с семьей отправляется в пограничный городок Циньчжоу.

760 строит «Соломенную хижину».

762 помощник градоправителя Сюй Девятый поднимает мятеж в Чэнду. Ду Фу бежит в Цзычжоу.

764 мятеж Сюя Девятого подавлен. Ду Фу возвращается в «Соломенную хижину» и становится военным советником генерал-губернатора Янь У.

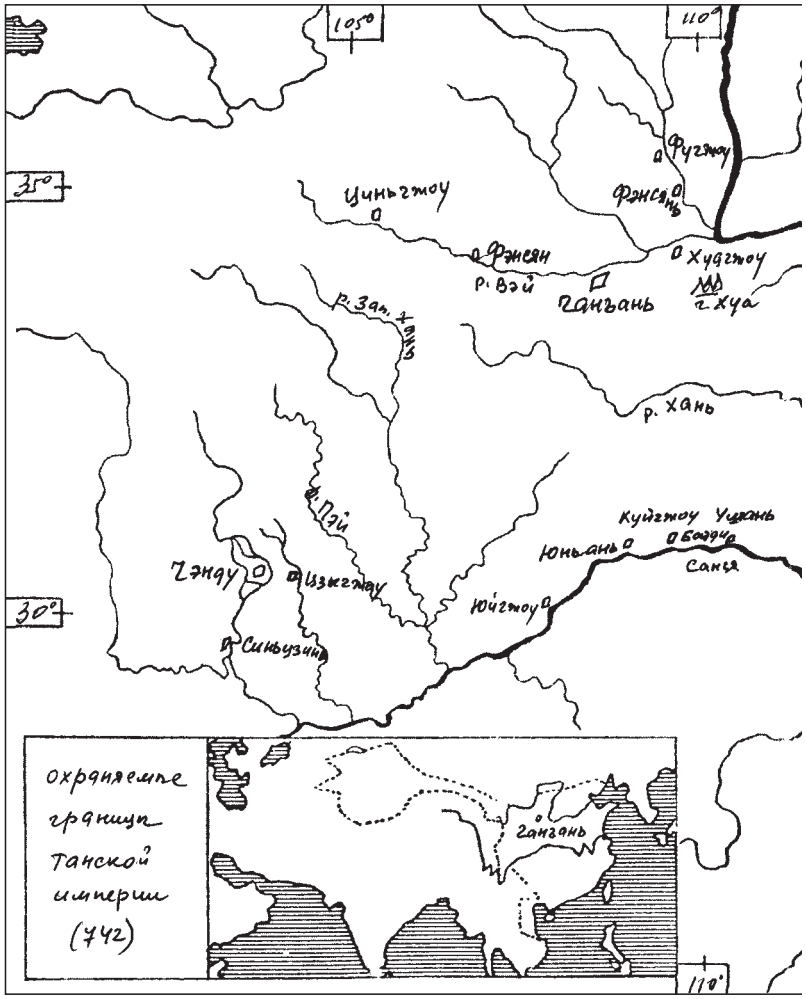
765 уходит с поста военного советника.

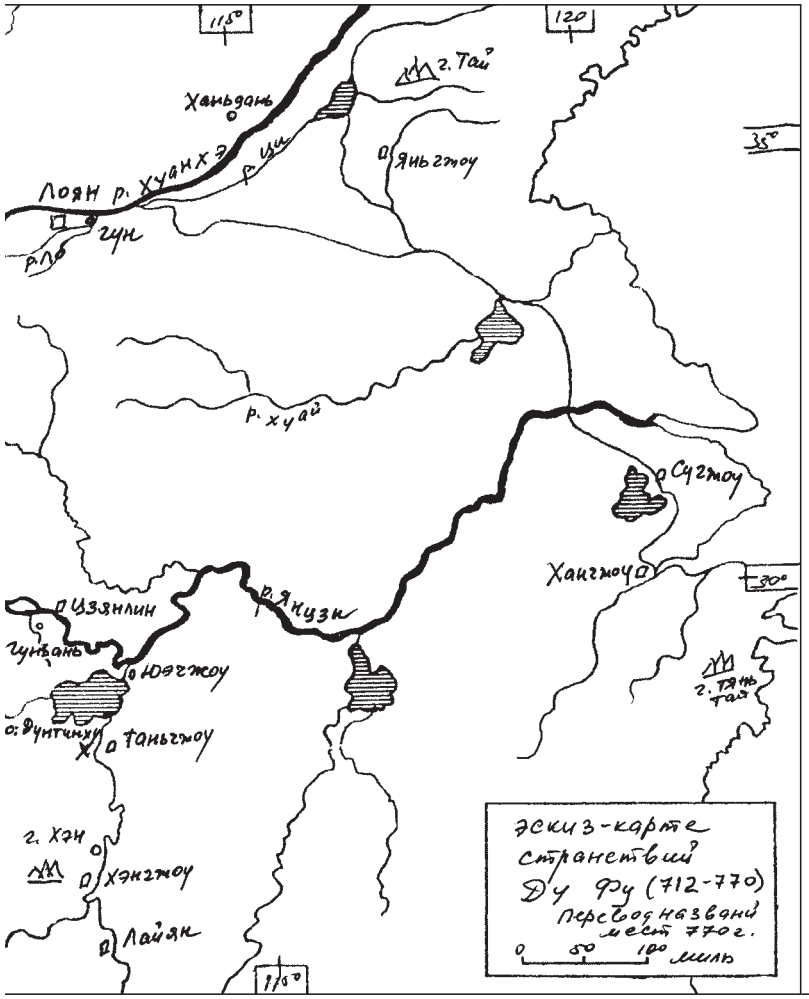
766 семья Ду Фу переезжает в городок Куйчжоу.

767 летом Ду Фу навещает двоюродный брат Ду Гуань. Поэт надеется осенью вернуться на север, но затем откладывает свой отъезд. В район Чанъани вторгаются тибетцы, и переселяться туда с семьей становится опасным. Ду Фу продает дом, отправляется в Цзянлин, а затем в Гунъань.

768 Ду Фу с семьей покидает дом господина Вэя, приютившего их в Гунъане. Странствия в Юэчжоу и Хэнчжоу. Летом семья Ду Фу перебирается в Таньчжоу, где они снимают небольшой домик на берегу реки.

770 мятеж в Таньчжоу. Последняя пора скитаний Ду Фу. Болезнь и смерть маленькой дочери. Ду Фу умер в ноябре или декабре на Янцзы.


105°
110°
35°
30°
Фугжоу
Фэнсянь
Циньчжоу
Фэнсян
р. Вэй
Ганьань
Хуагжоу
г. Хуа
р. Зап. Хань
р. Хань
р. Пэй
Куйчжоу
Ушань
Юньань
Бодзи
Санся
Чэнду
Цзючжоу
Юйчжоу
Синьцзинь
Ганьань
охраняемые границы Танской империи (742)


115°
120
35°
30°
г. Тай
Ханьдань
Лоян
р. Хуанхэ
р. Ци
Яньчжоу
Гун
р. Ло
р. Хуай
Сучжоу
Ханчжоу
р. Янцзы
Цзянлин
Гуньань
Юэчжоу
о. Дунтинхи
Таньчжоу
г. Тянь Тай
г. Хэн
Хэнчжоу
Лайян
эскиз-карте странствий Ду Фу (712-770)
переводназваний мест 770 г.
0 50 100 миль

Индекс собственных имен, географических и исторических названий и мер*

安祿山 Ань Лушань — лунная ночь 155; скорбь по чхэн тао 156; по направлению к снегу 157; лунной ночью думаю о моих братьях 163; томительная ночь 178; ночую в штабе 180; байди 184.

白帝 бай ди; байди; Байди — бай ди 117, 183; осенние мысли 123, 187; ночь в покоях 196.

百花 Байхуа — иду вдоль берега срывая цветы 174.

鮑照 бао; Бао Чжао — весенним днем думаю о ли бо 25, 155.

柏茂琳 Бо Маолинь — из западного покоя смотрю на дождь 185.

渤海 Бохай — не подозревайте меня 180.

王績 Ван Цзи — дикая долина 262.

王昭君 Ван Чжаоцзюнь — из цикла «пять стихотворений о древности» 195.

萬丈 Ваньчжан — бездонное озеро 168.

渭 вэй; Вэй — весенним днем думаю о ли бо 25, 155.

衛州 Вэйчжоу — прощание стариков 162.

甘肅 Ганьсу — циньчжоу 164.

高適 Гао Ши — весенним днем думаю о ли бо 154; иду вдоль берега срывая цветы 173; повторное путешествие 177.

郭子儀 Го; Го Цзыи — луна 159; лунной ночью думаю о моих братьях 163; прощание стариков 162.

管仲 Гуань Чжун — человек на реке 199.

公孫述 Гунсунь Шу — бай ди 183; ночь в покоях 196.

公安 Гунъань — человек на реке 199.

大明宮 Дамингун — осенние мысли 190.

丈 джан; чжан — бездонное озеро 63, 168.

荊门 дингмынь; Цзинмэнь — из цикла «пять стихотворений о древности» 139, 195.

金 динь; цзинь — видение весны 158.

杜觀 Ду Гуань — человек на реке 199.

東柯 дункхэ; Дункэ — циньчжоу 57, 164.

夜郎 Елан — первый сон о ли бо 160; на краю неба думаю о ли бо 165.

鄴城 ечхэн; Ечэн — прощание стариков 51, 162.

殷浩 Инь Хао — по направлению к снегу 158.

匡衡 Куан Хэн — осенние мысли 188.

夔州 куйчжоу; Куйчжоу — осенние мысли 125, 186, 187, 188; напев старого кипариса 181, 183; бай ди 183; из западного покоя смотрю на дождь 185; из цикла «пять стихотворений о древности» 195; ночь в покоях 196; взбира-

* Имена собственные и топонимы даны в нескольких вариантах в зависимости от их использования в стихотворениях и в комментариях, а также соответствующие им иероглифы; обозначаются названия стихотворений, в которых или в комментариях к которым используются данные имена, а также указываются соответствующие страницы.

ясь наверх 198; человек на реке 199; лунная ночь шестнадцатого дня 145.

昆明 куньмин; Куньмин — осенние мысли 135, 192, 193.

老子 лаоцзы; Лао-цзы — осенние мысли 131, 190.

里 ли — весной в деревне на берегу реки 111; осенние мысли 133.

李白 ли бо; Ли Бо — весенним днем думаю о ли бо 25, 154, 155; первый сон о ли бо 41, 160, 161; второй сон о ли бо 45, 161; лунной ночью думаю о мои братьях 164; на краю неба думаю о ли бо 59, 165, 166; человек на реке 200.

李光弼 Ли Гуанби — прощание стариков 162.

李輔國 Ли Фуго — луна 159.

洛阳 лоян; Лоян — старик-деревенщина 71, 170; весенним днем думаю о ли бо 154; прощание стариков 162; лунной ночью думаю о моих братьях 163; томительная ночь 178.

魯 лу; Лу — Глядя на гору Тай 233, 234, 235, 239, 240, 241; Глядя на священную гору Тай 238.

刘备 Лю Бэй — напев старого кипариса 182.

刘向 Лю Сян — осенние мысли 189.

汨罗 ми-луо; Мило — на краю неба думаю о ли бо 59, 165, 166.

渼陂 мэйпи́; Мэйпи — осенние мысли 137, 193.

裴迪 Пэй Ди — хижина построена 168; повторное путешествие 177.

蓬莱 пэнглай; Пэнлай — не подозревайте меня 109, 180; осенние мысли 131, 190.

彭州 Пэнчжоу — иду вдоль берега срывая цветы 173; повторное путешествие 177.

三峡 Санься — осенние мысли 186.

西安 сианьь; Сианьь — см. чхэн ань.

西王母 сиванму; Сиванму — осенние мысли 131, 190.

信安 Синьань — по направлению к снегу 158.

新津 Синьцзинь — повторное путешествие 177.

杏園 син юань; Синъюань — прощание стариков 51, 162.

宋玉 Сун Юй — первый сон о ли бо 161.

嵩山 Суншань — Глядя на гору Тай 262.

肅宗 Су-цзун — луна 159; первый сон о ли бо 160; на краю неба думаю о ли бо 165.

司馬相如 Сыма Сянжу — старик-деревенщина 170.

四川 Сычуань — хижина построена 168; старик-деревенщина 170; весенней ночью радуюсь дождю 171; весенние воды 173.

玄宗 Сюань-цзун — вьющейся речке два стиха 159.

徐知道 Сюй Чжидао — томительная ночь 177.

泰山 岱宗 Тай; Тайшань; Тайшань; Дай; Дай-цзун — Глядя на гору Тай 233—241, 262—264.

陶淵明 Тао Юаньмин — весенней ночью радуюсь дождю 171; весной в деревне на берегу реки 181.

吴剛 У Ган — луна на пятнадцатый день 197.

武帝 у-ди; У-ди — осенние мысли 135, 192.
巫峡 у-сья; усья; Уся — осенние мысли 123, 186; напев старого кипариса 113, 182, 183; байди 183.
巫山 у-шань — осенние мысли 123, 186.

房琯 Фан Гуань — скорбь по чхэн тао 156; по направлению к снегу 157.
扶風 Фуфэн — луна 159.
鄜州 фучжоу; Фучжоу — лунная ночь 27, 155.

漢 хань; Хань — хижина построена 169; напев старого кипариса 113, 183; осенние мысли 135, 190.
函谷關 Ханьгу — осенние мысли 191.
漢源 Ханьюань — бездонное озеро 167.
獲鹿 Холу — прощание стариков 162.
胡 ху — сокол на картине 154; из цикла «пять стихотворений о древности» 195.
黃師 хуан ши; Хуан Хуан ши — иду вдоль берега срывая цветы 89, 174.
黃四 хуан сы; Хуан четвертая сы — иду вдоль берега срывая цветы 91, 175.
黃河 Хуанхэ — весенним днем думаю о ли бо 155; по направлению к снегу 157.
桓公 Хуань-гун — человек на реке 200.
浣花 Хуаньхуа — иду вдоль берега срывая цветы 173.
華州 Хуачжоу — вьющейся речке два стиха 160; лунной ночью думаю о моих братьях 163.

華山 Хуашань — Глядя на гору Тай 262.
湖南 Хунань — на краю неба думаю о ли бо 166.
河北 Хэбэй — прощание стариков 162.
河南 Хэнань — лунной ночью думаю о моих братьях 163; прощание стариков 162.
衡山 Хэншань — Глядя на гору Тай 262.

滄浪 цаньлань; Цанлан — сумасшедший 73, 171.
曹操 Цао Цао — человек на реке 200.
锦江 Цзиньцзян — хижина построена 168.
汲縣 Цзисянь — прощание стариков 162.
梓州 Цзычжоу — томительная ночь 178.
江陵 Цзянлин — человек на реке 199.
江南 Цзяннань — ночую в штабе 179.
劍閣 Цзяньгэ — старик-деревенщина 170.
齊 Ци — Глядя на гору Тай 233, 234, 235, 238, 239, 240, 241.
秦州 циньчжоу; Циньчжоу — циньчжоу 57, 164, 165; новая луна 166; бездонное озеро 167; лунной ночью думаю о моих братьях 163.
秦 цинь; Цинь — осенние мысли 192.
屈原 Цюй Юань — первый сон о ли бо 161; на краю неба думаю о ли бо 165, 166; осенние мысли 193.
曲江 Цюйцзян — вьющейся речке два стиха 159.
羌村 Цянцунь — лунная ночь 155.

張 Чжан — луна 159.
莊子 Чжуан-цзы — ночую в штабе 180.

诸葛亮 Чжугэ Лян — старик-деревенщина 170; сумасшедший 171; напев старого кипариса 182, 183; ночь в покоях 196.

中南山 Чжуннань — осенние мысли 190.

长安 чхэн ань; Чанъань; сиань; Сиань — лунная ночь 27, 156; осенние мысли 129, 187—189, 191, 192, 194; весенним днем думаю о ли бо 154, 155; лунная ночь 156; скорбь по чхэн тао 156; по направлению к снегу 157; видение весны 158; вьющейся речке два стиха 160; томительная ночь 178; человек на реке 199; Ночую весной в Совете Двора 263.

成都 чхэн ду; чхэнду; Чэнду — иду вдоль берега срывая цветы 87, 173, 174; ночую в штабе 107; напев старого кипариса 113, 181—183; хижина построена 168, 169; старик-деревенщина 169, 170; сумасшедший 171; весенней ночью радуюсь дождю 172; счастье дождя 176; томительная ночь 177; Дикая долина 262.

陳陶 чхэн тао; Чэньтао — скорбь по чхэн тао 29, 156; по направлению к снегу 157.

承露 Чэнлу — осенние мысли 190.

山東 Шаньдун — лунной ночью думаю о моих братьях 163; Глядя на гору Тай 262.

史思明 Ши Сымин — лунной ночью думаю о моих братьях 163.

史朝義 Ши Чаои — томительная ночь 178.

蜀 Шу — по направлению к снегу 31, 157; напев старого кипариса 182.

瀟陽 Шэньян — Дикая долина 227.

庾信 ю синь; Юй Синь — весенним днем думаю о ли бо 25, 155.

元帝 Юань-ди — осенние мысли 188; из цикла «пять стихотворений о древности» 195.

御宿 юйсу; Юйсу — осенние мысли 137, 193.

雲南 Юньнань — первый сон о ли бо 160.

楊雄 ян сюн; Ян Сюн — хижина построена 69, 169; старик-деревенщина 170.

楊貴妃 Ян-гуйфэй — вьющейся речке два стиха 159; осенние мысли 190, 192.

長江 янцзы; Янцзы — весенним днем думаю о ли бо 25, 155; первый сон о ли бо 41, 161; взбираясь наверх 149; человек на реке 151; оборванная строка 179; ночую в штабе 179; напев старого кипариса 181; бай ди 183; осенние мысли 186; из цикла «пять стихотворений о древности» 195; взбираясь наверх 199.

嚴武 Янь У — хижина построена 169; счастье дождя 176; ночую в штабе 179; напев старого кипариса 181; из западного покоя смотрю на дождь 185.

瑤池 Яочи — осенние мысли 190.

Оглавление

7 Наталия Азарова. *Предисловие ко второму изданию*
9 Александр Уланов. *Предисловие к первому изданию*
18 Хенрике Шталь. *«В ночь продвигаясь слухом»: К «проекту Ду Фу» Наталии Азаровой*

Ду Фу

Переводы Наталии Азаровой

43 畫鷹 сокол на картине
45 春日憶李白 весенним днём думаю о ли бо
47 月夜 лунная ночь
49 悲陳陶 скорбь по чхэн тао
51 對雪 по направлению к снегу
53 春望 видение весны
55 月 луна
57 曲江二首・其一 вьющейся речке (*первое*)
59 曲江二首・其二 вьющейся речке (*второе*)
61 夢李白二首之一 первый сон о ли бо
65 夢李白二首之二 второй сон о ли бо
69 垂老別 прощание стариков
75 月夜憶舍弟 лунной ночью думаю о моих братьях
77 秦州雜詩・二十首其十六 циньчжоу (*шестнадцатое стихотворение*)
79 天末懷李白 на краю неба думаю о ли бо
81 初月 новая луна
83 萬丈潭 бездонное озеро
89 堂成 хижина построена

91 野老 старик-деревенщина
93 狂夫 сумасшедший
95 春夜喜雨 весенней ночью радуюсь дождю
97 水檻遣心・其一 глядя на воду освобождаю сердце (*первое*)
99 春水 весенние воды
101 絶句漫兴九首 девять оборванных строк о вдохновении
- 101 其一 *первое*
- 103 其二 *второе*
- 105 其三 *третье*
- 107 其四 *четвёртое*
- 109 其五 *пятое*
- 111 其六 *шестое*
- 113 其七 *седьмое*
- 115 其八 *восьмое*
- 117 其九 *девятое*

119 後遊 повторное путешествие
121 江畔獨步尋花 иду вдоль берега срывая цветы
七絕句 (*семь четверостиший*)
- 121 其一 *первое*
- 123 其二 *второе*
- 125 其三 *третье*
- 127 其四 *четвёртое*
- 129 其五 *пятое*
- 131 其六 *шестое*
- 133 其七 *седьмое*

135 漫成二首・其二 на случай (*второе*)
137 落日 закатное солнце
139 晚晴 вечер после дождя
141 茅屋为秋风所破歌 песня о моей хижине размётанной осенним ветром
145 喜雨 счастье дождя
147 倦夜 томительная ночь
149 絕句四首・其三 оборванная строка (*третье*)
151 宿府 ночую в штабе
153 莫相疑行 не подозревайте меня
155 春日江村五首・其一 весной в деревне на берегу реки (*первое*)
156 古柏行 напев старого кипариса
161 白帝 бай ди
163 移居夔州郭 переезжаю в уезд куйчжоу
165 宿江邊閣 ночь в павильоне у реки
167 西閣雨望 из западного покоя смотрю на дождь
169 引水 доставляя воду
171 秋興八首 осенние мысли (*восемь стихотворений*)
- 171 其一 *первое*
- 173 其二 *второе*
- 175 其三 *третье*
- 177 其四 *четвёртое*
- 179 其五 *пятое*
- 181 其六 *шестое*
- 183 其七 *седьмое*
- 185 其八 *восьмое*

187 夜归 возвращаясь ночью домой
189 詠懷古跡・五首之三 из цикла «пять стихотворений о древности» (*третье*)
191 閣夜 ночь в покоях
193 旅夜书怀 ночью в пути о сокровенном
195 八月十五夜月・二首之一 луна на пятнадцатый день восьмого месяца (*первое*)
197 十六夜玩月 лунная ночь шестнадцатого дня
199 十七夜对月 луне семнадцатого дня
201 登高 взбираясь наверх
203 东屯北崦 деревня восточнее горы яншань
205 江漢 человек на реке
207 忆昔二首 ・ 其二 воспоминания (*второе*)
211 夜闻觱篥 ночью слышу бамбуковый рожок

Ю. Дрейзис, Н. Азарова, Д. Дерепа
213 *Комментарии к стихотворениям*

Статьи о классической китайской поэзии и о поэзии Ду Фу

269 Наталия Азарова, Юлия Дрейзис. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык
295 Наталия Азарова. Циклы и названия циклов в поэзии Ду Фу
304 Наталия Азарова. Вода и камень в классических стихах Ду Фу (на материале поэзии Ду Фу)
321 Наталия Азарова. Поэзия Ду Фу и стратегия современного поэтического перевода
338 Наталия Азарова. Графика китайского стиха и проблемы ее перевода

Приложения

353 *Хронология жизни и творчества Ду Фу*
356 *Эскиз-карта странствий Ду Фу (712—770)*
358 *Индекс собственных имен, географических и исторических названий и мер*
366 *Сведения об авторах*

Ду Фу

Проект Наталии Азаровой

Издание второе, пересмотренное

Ответственный редактор Максим Амелин
Верстка: Стас Валишин

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
105005, Москва, ул. Бауманская, д. 43/1, стр. 1.
Тел.: (495) 626-24-75; e-mail: izdatelstvo.ogi@yandex.ru

Книги можно заказать по тел. (495) 626-24-70
или на сайте: ogi.ru

Подписано в печать 21.10.19. Формат 84×108/32.
Бумага офсетная. Гарнитура Свифт.
Печать офсетная. Объем 11,75 п. л.
Тираж 1000 экз. Заказ №