



ФИЛОЛОГИЯ

DOI: 10.54631/VS.2023.72-473607

КЛАССИЧЕСКАЯ ВЬЕТНАМСКАЯ ПОЭЗИЯ ЭПОХИ ЛИ – ЧАН

К. Ю. Леонов¹

Аннотация. Принципиальным вопросом анализа развития вьетнамской культуры и даже цивилизации является ее неразрывная феноменологическая связь с китайским искусством, литературой, философской мыслью. В настоящей работе обсуждается связь и влияние китайской поэзии, главным образом, времен китайских династий Тан и Сун, на все аспекты рождения и развития вьетнамского стихосложения. В статье также представлены анализ отдельных вьетнамских стихов как органической составляющей общей дальневосточной просодической традиции и поиск того нового, что вьетнамские авторы сумели в нее внести.

Ключевые слова: Вьетнам, поэзия, рифма, метр (в стихосложении), традиция, шедевр

Для цитирования: Леонов К. Ю. Классическая вьетнамская поэзия эпохи Ли – Чан // Вьетнамские исследования. 2023. Т. 7. № 2 S. С. 74–135.

CLASSIC VIETNAMESE POETRY OF THE LY–TRAN EPOCH

K.Yu. Leonov²

Abstract. The core problem of the Vietnamese culture and in some sense civilization, is its historical bond with the phenomena of the Chinese art, script and thought. The present work discusses the interconnection or influence of the classical Chinese poetry – mostly of the Tan and Song era – on the rime, prosody and most of all metrology of the Vietnamese verse of the period. The time when this genre was born, developed and matured and its rules shaped in full accordance with the classical model. Specifics of this process is the main content of the first part of this paper. The second is the analyses of some Vietnamese masterpieces in the context of the classical poetic tradition.

Keywords: Vietnam, poetry, Ly-Tran, rime, metrology, tradition, masterpiece

For citation: Leonov K. Yu. (2023) Classic Vietnamese poetry of the Li–Tran epoch. *Russian Journal of Vietnamese Studies*, 7 (2 S): 74–135.

¹ Леонов Кирилл Юрьевич, к. и. н., независимый исследователь. E-mail: kirill.ladvn@gmail.com.

² Leonov Kirill Yu., Ph.D. (History), Independent Researcher. E-mail: kirill.ladvn@gmail.com

Некоторые общие замечания³

Прежде всего, что такое «эпоха Ли – Чан»? Сам собирательный термин «Ли – Чан» сформировался давно. Так, в своем предисловии 1497 г. к антологии вьетнамских стихов им уже широко пользуется составивший этот сборник учёный-книжник Хоанг Дык Лыонг [TVLT-1: 16]. Многие исследователи, например, современный вьетнамский ученый Нгуен Хюэ Ти, рассматривают его как относящийся ко всему раннему средневековью, то есть ко времени правления династий Нго (939–967), Динь (968–980), Ранние Ле (980–1009), Поздние Ли (1009–1225), Чан (1225–1400) и Хо (1400–1407) [Nguyễn Huệ Chi 1977: 49]. Другими словами, «эпоха Ли – Чан» – это императорский Вьетнам до минского завоевания. С таким подходом вполне можно согласиться. О стихах, созданных в это весьма продолжительное (X–XIV вв.) историческое время, написано на удивление мало, в том числе на вьетнамском языке. Обобщающих или теоретических работ по данной теме нет вовсе. Существующие современные исследования, по сути, продолжают классическую традицию каталогизации, поиска, атрибуции, уточнения биографий авторов, то есть всего того, чем и занимались составители поэтических сборников начиная с первой половины XV в., времени, когда для вьетнамских интеллектуалов и монархии стала очевидной необходимость формирования исторического, политического и культурного фундамента империи, всё больше приобретающей характер моноэтнического государства. Интересно, что и работа в этих направлениях была поручена одним и тем же людям. Так, например, составителем первой поэтической антологии «Việt am thi tập» оказался Фан Фу Тиен, один из первых и основных авторов главной вьетнамской исторической хроники «Đại Việt sử ký toàn thư» («Полное собрание исторических записок Дайвьета»).

Недостаток внимания к стихам раннего средневековья может вызвать недоумение по нескольким причинам. *Во-первых*, именно корпус этих стихов (в рамках данного исследования говоря «стихи», мы всегда подразумеваем исключительно произведения в жанре 詩 *thi*, вьет. *thi*) так или иначе просто в силу хронологии лежит в фундаменте того, что сегодня обозначается расплывчатым, по ряду объективных причин, термином «вьетнамская литература». Сложности, с которыми сталкиваются исследователи при попытке определить содержание и стратегические особенности понятий «вьетнамская мысль», «вьетнамская культура» и, дополним, «вьетнамская литература» коротко, но точно описаны А. В. Никитиным и В. В. Зайцевым [Зайцев, Никитин 1996: 6–8]. Мы с удовольствием отсылаем заинтересованного читателя к этой работе.

Во-вторых, стихов этих сохранилось настолько много (на три увесистых тома издания «Thơ văn Lý Trần» (TVLT), где собрано около девятисот больших и малых произведений), что их можно было бы исследовать любыми, в том числе и статистическими, методами.

В-третьих, будучи написаны на вэньяне/ханвьете⁴, они не устаревали, по крайней мере, в смысле понимания текста и оставались легкодоступными для образованной части вьетнамского общества вплоть до начала XX в.⁵ Вэньянь и для средневекового книжника, и

³ Эта работа была задумана исключительно как текстологический опыт. Выходить за эти рамки я не планировал, поскольку не являюсь ни литературоведом, ни тем более специалистом по китайской литературе. Однако в процессе чтения вьетнамских средневековых стихов возникли некоторые замечания, соображения и обобщения, с которыми я счёл уместным познакомить читателя. Что касается обобщений, то, чем они шире, тем менее я склонен на них настаивать.

⁴ Все рассуждения о взаимоотношении и даже самом существовании (одного из двух) этих языков оставлены за рамками настоящего исследования.

⁵ Европейцу, с трудом читающему тексты трёхсотлетней или около того давности (в зависимости от языка), такая ситуация может представляться уникальной. Но это не так. Явление не универсальное, но часто

для интеллектуала Нового времени оказывается языком, «который не родной, но – родней», как характеризовал Бродский немецкий Марины Цветаевой в эссе «Об одном стихотворении» (о цветаевском «Новогоднее»). Там же он отмечал, что «детская привязанность к языку завершается для взрослого человека преклонением перед поэзией (как формой высшей зрелости данного языка)» [Бродский 2015: 205]. Похоже, вполне универсальная формула. Во всяком случае, актуальная для китаизированных культур Дальнего Востока.

Всё так, но попытаемся объяснить сложившуюся ситуацию.

Та самая «образованная часть общества» никогда не была до конца уверена (это относится и к узкому кругу современных исследователей, для которых чтение стихов остается доступным в оригинале) в самостоятельной художественной ценности этих стихов. Говорить, а тем более писать об этом, считая их вторичными по отношению к танской и сунской поэзии, изначально было не принято. Собственно говоря, в рамках нашей темы разделение корпуса китайских стихов по династическому признаку можно счесть условностью, тем более что периодизация литературы, основанная на исторических процессах и явлениях, а не на внутренних свойствах самой литературы, выглядит явным анахронизмом. То, что стихи танской и сунской эпох имеют много общего, было понятно всегда, а современные исследования, опирающиеся на лексические базы данных корпуса поэзии, наглядно продемонстрировали полное соответствие лексики произведений этих двух эпох: стихи Тан и Сун – это единая ветвь филогенетического дерева китайской поэзии [Yu Lili, Liang Lin 2015: 13–14]. Результаты подобного, несколько пренебрежительного отношения не замедлили сказаться: и на современную национальную поэзию «оказывают влияние» танские поэты [Nguyễn Xuân Diện, Trần Văn Toàn 1998], а вовсе не национальные времен Ли – Чан (ситуация, конечно же, противоестественная), писавшие в похожем ключе и, как мы постараемся продемонстрировать в дальнейшем, подчас не уступающие китайским классикам в мастерстве. Это тем более удивительно, если принять во внимание, что среди вьетнамских поэтов нет ни одного, в современном понимании этого рода деятельности, профессионала. Поэтами оказываются, как правило, высокого ранга чиновники или даже императоры. И их репутация как поэтов не подкреплена необычной биографией (например, как у Ли Бо) или многочисленными историческими анекдотами, как у экстравагантного танского поэта Цзя Дао (779–843).

Политические, идеологические, лингвистические и культурные процессы, которые сформировали вьетнамскую государственность, вьетнамский этнос и в определённом смысле вьетнамский национализм, оформлялись и набирали силу начиная с XV в. во многом как реакция на минское вторжение. Даже не столько на вторжение, сколько на непродуманную экономическую и социальную политику минской администрации в Северном Вьетнаме, исключившую, и похоже навсегда, даже теоретическую возможность мирной интеграции этой области в состав китайской империи [Федорин 2014: 27–29; Деопик 1994: 182–186]. Одним из следствий такого обстоятельства (в ракурсе нашей темы) стало то, что решительно настроенные государственные идеологи, начиная с тех времен и вплоть до сегодняшнего дня, часто пытались рассматривать стихотворение как политический памфлет. Или в лучшем случае погружались в поиск самобытности, «вьетнамскости» национальной литературы. Этого компонента в поэзии Ли – Чан попросту не существовало. Поэты той эпохи, несмотря на войны с Юанями, бесконечные пограничные стычки, споры за горные районы (по

встречающиеся. Например, персидские стихи далеких IX–X вв. не представляют сложности для понимания у современных иранцев. Более того, написанные за последние пятьсот лет стихи, при условии анонимности и отсутствия исторических аллюзий, невозможно датировать. Подробно об этом см.: [Brown 1999: 2].

большому счёту ни тем, ни другим не нужные), не вдохновлялись и не подпитывались ресентиментом, а лозунги типа «отечество в опасности» ещё не вошли в моду. Другими словами, поэзия интересующей нас эпохи оставалась лирикой.

Средневековые стихи на современный вьетнамский необходимо переводить и, более того, снабжать обширным справочным аппаратом. Собственно, это также справедливо и в отношении восприятия китайской классической культуры в современном Китае. Связь между ними в реальности носит поверхностный характер. А в общественном сознании, в том числе китайском, эта связь сильно преувеличена⁶. Учтём и то, что как конструкция средневековая литература вообще – и поэзия в первую очередь – перегружена (во всяком случае, если смотреть на нее с берегов Атлантики) системой формальных правил, без хорошего знания которых адекватное восприятие стихов просто невозможно. Излишне говорить, что современному читателю они неизвестны. Ему, ценящему прежде всего творческую смелость, чужд сам «код» средневековой вербальной культуры, это «безудержное прорастание формы за пределы идеи», по выражению Йохана Хёйзинги [Хёйзинга 1995: 251]. То есть именно то, что китайскими знатоками осознается как смысловая глубина и многозначность.

Наконец, то, о чем точно и изящно сказал Салман Рушди в эссе, посвященном современной индийской литературе, лучшие представители которой, за редким исключением, пишут на языке своих бывших «поработителей»: ...the ironical proposition that India's best writing since independence may have been done in the language of the departed imperialists is simply too much for some folks to bear. It ought not to be true, and so must not be permitted⁷. Так или иначе современное национальное вьетнамское литературоведение вынужденно обслуживает именно это положение, а в большинстве исследований присутствует нередуцируемый идеологический компонент.

Место стихов Ли - Чан в системе классической просодии Дальнего Востока

История формирования корпуса стихов Ли – Чан относительно непротиворечива и хорошо изучена. Этому способствовало то обстоятельство, что она, точно также как и процесс создания исторической хронологии, строго линейна и представляет собой растянувшийся на века ряд последовательных редакций одной и той же книги. Желаящих (владеющих вьетнамским или китайским языками) отсылаем к многочисленным средневековым и современным предисловиям к последовательным изданиям сборников стихов Ли – Чан, которые собраны в предисловии к первому тому TVLT. Уточним всё же, что предлагаемая каноническая схема научной критике, как таковой, никогда не подвергалась, и многие её детали ещё могут быть существенно уточнены. Это касается и авторства отдельных произведений, и времени их создания, тем более что самые ранние сохранившиеся ксилографы собраний стихов Ли – Чан датируются лишь началом XVIII в.⁸ Краткая история вопроса

⁶ Это достаточно очевидное соображение все-таки подкрепим авторитетом академика В.М. Алексева. См., например: [Чистые... мелодии 2020: 310–312].

⁷ «...определённую иронию, заключающуюся в том, что лучшая в Индии литература с момента завоевания независимости создана на языке убравшихся восвосяи империалистов, некоторые просто не в состоянии вынести. Это просто не должно быть правдой и, соответственно, не должно быть разрешено» Цит. по: [Rushdie 1997].

⁸ Тут в качестве иллюстрации будет уместно вспомнить историю, случившуюся с творческим наследием заметного позднетанского поэта Инь Яофаня. Оказалось, что значительная часть стихов, автором которых он считался более тысячи лет, на самом деле была создана в эпохи Юань и Мин и была ему «приписана» минскими редакторами. Подробно об этом эпизоде и практике подделок и фальсификаций см.: [Owen 2006: 39–40]. Очевидно, что в стране, где традиция литературной критики менее развита, подобные истории, скорее всего, еще будут происходить.

такова: работу по собиранию стихов и аранжировке будущих компиляций начал знаменитый историограф Фан Фу Тиен сразу после окончания минской оккупации, ещё во время правления основателя династии императора Ле Тхай-то (1418–1433), продолжил учёный-конфуцианец и ветеран войны с Минами Тю Са и в 1459 г. завершил чиновник и поэт Ли Ты Тан, после чего книга была вырезана на досках и напечатана. Это издание было утрачено, но в 1729 г. «восстановлено», и сегодня мы имеем три первые из первоначально имевшихся шести главы этого воссозданного издания (подробнее об этом см.: [Nguyễn Huệ Chi 1977; Trần Văn Giáp 1990: 26–30]). Механизм «восстановления», строго говоря, неизвестен, и нам остается верить в добросовестность редакторов и издателей. Тем более что такие признанные корифеи, как Чан Ван Зяп и вслед за ним Нгуен Хюэ Ти, считают, хотя и не приводят убедительных доводов, что это новое издание в точности воспроизводит «Việt âm thi tập» Фан Фу Тиена [Nguyễn Huệ Chi 1977: 65]. Собственно, источниковедческие вопросы не являются принципиальными для нашего исследования, тем более что при составлении TVLT было использовано, как указали авторы, тридцать сочинений, из которых ни одно составители антологии не рассматривают в качестве приоритетного [TVLT-1: 161]. Для нас существенно то, что аутентичность подавляющего большинства произведений, вошедших в антологию, сомнений не вызывает, чего не скажешь об их «качестве» как художественных произведений. Попытка обосновать это утверждение с эстетических позиций (мы помним замечание академика Алексева о том, что иностранец вообще не имеет права отбирать в антологию то, что ему нравится) выглядела бы слишком самонадеянно. Посмотрим на ситуацию иначе, методологически. Начиная с танской эпохи и далее по нарастающей сочинение стихов демонстрирует принадлежность к определённому социуму, становится существенной составляющей общественной жизни образованных слоев общества, в том числе вьетнамского. Формально сочинять стихи было необходимо только на экзаменах, да и то не во все исторические эпохи. Но на практике каждый грамотный, будь то чиновник любого уровня, военный в походе, отшельник в горной хижине, сельский учитель, – все предавались этому занятию с детских лет и до глубокой старости. Удивительно, но на Дальнем Востоке не нашлось своего Горация, чтобы предостеречь: «Кто не держал ни мяча, ни диска, не бегал, не прыгал, тот не пойдет состязаться, чтоб стать посмешищем людям. Только стихи сочиняет любой, не боясь неумения» [Гораций 1970: 392–394]. О том, что неумелый поэт может «насмешить», пишет в нескольких местах в своей «Поэтике» Аристотель. А вот китайский или вьетнамский автор мог, с точки зрения читателей и критики, оказываться лучше или хуже, но не мог в их глазах выглядеть смешным. Интересный феномен. Всё это естественным образом приводило к появлению астрономического количества и поэтических произведений, и самих поэтов. Другими словами, нет серьёзных оснований называть «стихами» всё из того, что мы имеем сегодня на руках [Owen 2006: 25]. Это всё равно что называть «прозой» все сочинения на школьных выпускных экзаменах по русскому языку и литературе. Для уяснения «литературного веса» необходима процедура и фильтры, которую прошли китайские произведения, получившие статус шедевров. Например, от танской эпохи сохранилось более 40 тыс. стихотворений-*шю*, принадлежащих перу 2510 авторов [Lee, Wong 2012]. А признанных поэтов из них не более двух десятков. Безусловных мастеров – в пределах одного. А непререкаемой классикой признаются триста произведений, отобранных в 1763 г. для «Тан ши сань бай шоу» («Триста танских стихотворений»). Естественно, нелепо безоговорочно следовать за китайской филологической традицией и отделять эти триста непреодолимым барьером от всего остального. Но это уже совершенно другая тема. В отношении же поэзии Ли – Чан критическая работа ещё не проделана. Нет даже формальной метрической и жанровой классификации, обязательной в китайских классических антологиях. Из корпуса стихов не исключены,

например, как в Китае в случае с творчеством танского Ван Фаньчжи, простонародные, полуфольклорные сочинения. А качество стихов (сочтём такое выражение уместным в исследовательских целях) современные специалисты продолжают оценивать, исходя из «исторического веса», известности, «встроенности» поэтов в парадигму «отцов основателей» вьетнамского государства. Тут в экзаменационных сочинениях не писали: «Нет-нет, да и возникает страшное подозрение: а что если и среди наших высокочтимых предков попадались попросту дураки?» [Два ларца... 2007]. А вот очевидным примером отсутствия внимания к более чем достойному автору может служить отношение к творчеству Чан Нгуен Дана (1325–1390): практически полное забвение на фоне его несколько двусмысленной биографии. Современных исследований о его творчестве нет. Исключение – небольшая журнальная статья [Nguyễn Hoàng Thân 2007]. И то в ней главным образом рассматривается его влияние на «личность и мировоззрение» важных для исторической и литературной традиции, но куда менее талантливых авторов. Правда, стоит заметить, что попытки дать развернутую и объективную, если такое вообще возможно, оценку творчеству вьетнамских поэтов наталкиваются на существенное и объективное препятствие: максимальное число произведений одного автора в TVLT составляет два-три десятка. Этого явно недостаточно. Для сравнения, творческое наследие Бо Цзюйи насчитывает более трёх тысяч стихотворений или 187 964 иероглифа [Lee, Wong 2012]. Для лучшего понимания – примерно столько же слов в романе Толстого «Война и мир».

Как представляется (теоретизирующие построения на эту тему должны существовать, но мне они неизвестны), формирование (в контексте отбора) любой национальной литературы имеет два различных, но вполне очевидных механизма. Первый, характерный для «больших» языков, предполагает критическое отношение к тексту⁹ и отбор из большого объема произведений того, что в будущем сформирует «классику»¹⁰; второй, актуальный для «малых», предлагает объявить классикой всё имеющееся в наличии. Удивительным образом Вьетнам двигался или, скорее, топтался на месте особым третьим способом: количество средневековых поэтических произведений велико, однако актуальный «отбор в классику» так и не осуществлён. Эта аномалия, конечно, в первую очередь вызвана смещением всей литературной парадигмы от вэньяня к *куокнгы*. Наиболее активная фаза этого тектонического сдвига пришлась, как мы знаем, на вторую половину XIX в., на время, когда с подъёмом национализма во всём мире и в Азии, в частности, шли процессы формирования классической и даже «канонической» литературы (Нгуен Зу во Вьетнаме, Рисаль на Филиппинах, Тагор в Индии и т.п.).

Позволим себе одно общее замечание, которое поможет уточнить место «ли –чанских» стихов во вьетнамской литературе. Если рассматривать языковую ситуацию в средневековом Вьетнаме как двуязычие, а именно так трактует её современная наука (см., например: [Phạm Văn Khoái 1997]), создать сколько-нибудь целостную картину не получается. Правильный и продуктивный путь – признание феномена диглоссии. Принципиальное различие следующее: при ситуации двуязычия два языка функционируют параллельно и имеют определённый набор общих функций; при диглоссии функции сосуществующих языков взаимно дополняют друг друга, никогда не пересекаясь. Как правило, эти два языка бывают книжным (высоким) и

⁹ Уже средневековая китайская литературная критика не щадит буквально никого. Ли Паньлун (1514–1570), составивший *Тан ши сюань*, писал о Ли Бо, что в некоторых стихах (семисловные *гуши*) «первейший гений попросту дурачит слух людской» [Чистые... мелодии 2020: 11].

¹⁰ Канон китайской классической средневековой поэзии окончательно сформировался при династии Мин, при династии Юань стал безальтернативной догмой и в таком качестве зафиксирован в современных китайских школьных и университетских учебниках.

некнижным (разговорным) и могут казаться тем, кто ими пользуется, разными формами (кодифицированной и нет) одного языка. Пример такого рода – церковно-славянский и русский разговорный языки. Нам уже приходилось высказываться на данную тему [Леонов 2007], а теоретические аспекты этого явления подробно разобраны в «Истории русского литературного языка» [Успенский 2002: 23–28].

Все видовые признаки средневекового китайского стиха, безусловно, характерны и для творчества поэтов Ли – Чан. А именно, это рифма в окончании строк, которая задается в 1-й или 2-й строке (рифмуются 1, 2, 4, 6, 8 либо 2, 4, 6 и 8-я строки); равносложность строк (в Китае – доминирующая; во Вьетнаме – единственная форма, количественно преобладают стихи с пяти- (короткой) и семисловной (длинной) строкой, уставные стихи *люйши* (вьет. *luật thi*) – формы доминирующие и в китайской поэзии); короткие стихотворения в один куплет – оборванные строки *цзюэцзюй* (вьет. *tuỳt cú*)¹¹; грамматические и смысловые параллелизмы в соседних строках; колометрический ритм и цезура перед тремя последними знаками в строке, что делает первую половину короче в пятисловной строке и длиннее в семисловной¹²; отсутствует такое явление, как перенос смысла из одной строки в другую (энджамбент)¹³, то есть синтаксическая единица (их может быть и две, и даже три) всегда заключена в одну строку; стихи написаны чаще всего катренами, октавами или парными строками («Немцы с давних времен привыкли к рифме; стихотворцу она облегчает его работу, сводя её к наивному подсчету слогов» [Гёте: 10.02.2023]). В стихах эпохи Ли – Чан полностью отсутствует личное местоимение «я» (кит. 我 *wǒ*; 吾 *wú*; вьет. *ngã, ngô*) и, таким образом, лирический герой. Это безусловно предоставляющее читателю дополнительную свободу восприятия обстоятельство становится характерной чертой китайской лирики начиная с эпохи Тан [Cai Zong-gi 2008: 164]¹⁴. Очевидно, надлежащее чередование музыкальных тонов (для части читателей возможность насладиться ритмической эвфонией было главным при чтении стихов) тоже соблюдено, но по современным словарям оно не всегда реконструируется. Это вполне понятно, имея в виду фонетическую эволюцию языка за последние шесть-семь столетий. И это не только проблема современного вьетнамского читателя. Оригинальная рифма танских и сунских стихов точно так же с трудом прослеживается при прочтении их на современных диалектах китайского языка – пекинском, кантонском и пр. То есть, современному читателю звучание стиха, несмотря на возможность механической реконструкции, практически недоступно. Вопрос о состоятельности фонологических ретроспектив, в том числе и на базе синтетического материала, остается актуальным [Norman 1988: 53].

Точно так же трудно с уверенностью определить, на какой словарь рифм ориентировались поэты Ли – Чан. На суйский *Цеюнь*, увидевший свет в 601 г.? На его многочисленные улучшенные и дополненные танские редакции? Или уже на сунский *Гуанюнь*? Поскольку принято считать, что рифмы *Цеюня* представляют собой компромисс

¹¹ Широко распространённая в средневековом Вьетнаме и одна из наиболее универсальных форм поэтического творчества. Сравним, например, с историей персидских четверостиший *рубай*, завоевавших исключительную популярность во всех странах Ближнего и Среднего Востока.

¹² При тщательном рассмотрении семантическая структура строки оказывается несколько более сложной. Подробнее см., например: [Cai Zong-gi 2008: 104].

¹³ Строго говоря, это явление всегда говорит о некотором стилистическом «примитивизме». Например, явление переноса в малороссийских народных песнях «если встречается, указывает на книжность и польское влияние» [Потебня 1976: 236].

¹⁴ Исключение из этого правила, где «я» свободно употреблялось, это сознательно стилизованные стихи в жанре *гу ти ши* («стихи древнего стиля»). Например, в цикле «Впечатления от встреченного» и других стихах Чэнь Цзыана (661–702).

между северной и южной произносительной нормой¹⁵ и, кроме того, являясь результатом диахронических компромиссов, вовсе не отражают произносительную норму эпохи [Nogman 1988: 41; Kwong 2009: 200], и уж тем более что ни один диалект не мог содержать все зафиксированные в словаре рифмы, он вполне мог быть использован и вьетнамскими авторами. Впрочем, ориентиром могли служить и более поздние издания такого рода. Определённо на эту тему можно утверждать только то, что непосредственно во Вьетнаме словари рифм национального языка никогда не составлялись. И именно из-за отсутствия зафиксированной (а без словаря рифм это просто невозможно сделать) вьетнамской национальной просодии стихи Ли – Чан, скорее всего, стоит рассматривать как составную часть классической дальневосточной словесности. Тем более что исследователи, читавшие и китайские, и вьетнамские стихи, отмечают близость китайской и вьетнамской рифмы [Зинин 1997: 101–102]. Впрочем, даже предпоследнее слово на эту тему ещё не сказано¹⁶. И всё же хотелось бы заметить, что само появление просодических словарей и справочников, чьё главное назначение очевидно утилитарное – обучение стихосложению, возможно, говорит о том, что стихи создаются уже на мертвом языке. Так, когда в живой, разговорной латыни Раннего Средневековья было утрачено составлявшее основу античной просодии различие долготы и краткости слогов, стали появляться базирующиеся на классических примерах словари для обучения стихосложению.

То же самое, в смысле близости к китайской традиции, можно сказать и о жанровой вариативности стихов Ли – Чан. В антологии доминируют произведения жанров «реки и горы» (*шаншуй*)¹⁷, «поля и сады» (буколики, *гуанюань*), «древний ветер» (*гуйфэн*), «уносясь мыслями в прошлое» (*хуайгу*). Интересно, что все вьетнамские сочинения, написанные в этом последнем из перечисленных жанре, посвящены эпизодам из китайской истории, которая для автора эпохи Ли – Чан выступала в качестве мировой¹⁸. А вот столь популярные у танских поэтов темы любви, женской красоты, развлечений при императорском дворе, то есть то, что принято называть дворцовой поэзией *гун ми ши* (вьет. *cung thé thi*), полностью отсутствуют. Не писали вьетнамские авторы и в жанре «пограничной поэзии» (кит. *бянь сай ши пай*, вьет. *biên tác thi phú*). Видимо, вопреки современным историко-психологическим реконструкциям,

¹⁵ Единственное нам известное явление подобного рода – это современная попытка создания межславянского языка – славянского эсперанто. Суть в том, что кодификация проводится на базе уже существующих языков и предвывает, как правило, длительный этап формирования и использования складывающейся в определённых исторических условиях системы.

¹⁶ Например, в корпусе стихов Ли – Чан может присутствовать некоторое количество произведений, написанных в стиле *гу ми ши* («стихи древнего стиля»), вовсе не предполагающего соблюдения чёткого тонового рисунка. Тут необходим специальный тщательный анализ.

¹⁷ Заметим, что пейзажная лирика, а это именно она, на европейских языках появляется гораздо позже. В средневековой поэзии пейзаж может выступать лишь как дополнение, иллюстрация чувств, переживаний и пр. То же самое в живописи.

¹⁸ Интересно, что самая знаменитая стихотворная строка во вьетнамской литературе из программного, известного каждому вьетнамскому школьнику, написанного (возможно) в 1077 г. в жанре «уносясь мыслями в прошлое» стихотворения-воззвания, приписываемого Ли Тхьонг Киету: «Горами и реками Южной Державы владеют (живут, находятся) императоры Юга» (вьет. *Nam Quốc sơn hà Nam đế cư*) почти дословно воспроизводит строчку танского поэта Лю Юйси из стихотворения «По дороге в Цзинчжоу уношусь мыслями в прошлое»: «Горы и реки Южной Державы – владение прежних императоров». У Лю Юйси речь идет об императорах династии Поздняя Лян (555–587) эпохи Южных и Северных династий. Текстуальных различий три: вместо *son хуэп* (горы и реки) у Ли Тхьонг Киета синонимичное *son hà*; вместо *cư* (прежние) – *Nam* (южные, ради этой замены всё и затевалось); вместо *ki* (ставить столицу) нейтральное *cư* (находиться, скорее всего неточность, вызванная похожим звучанием иероглифов).

проблемы пограничья, что северного, что южного, не особенно интересовали вьетнамскую общественность XI–XIV вв.

Интересна ситуация с употреблением вина, которое ведёт не к физическому раскрепощению (европейский, в частности, вполне сформировавшийся к XVI–XVII вв. русский обычай) [Костомаров 1860: 134–135], а к высвобождению духа и, как следствие, творческой активности. В китайских стихах есть две очевидно разные ситуации: в первой пьют одну-две чарки, встречаясь или прощаясь с друзьями, по случаю праздника, загрузив, как Ли Цинчжао (1084–1151); во второй – это безудержное пьянство и, как например, у Ли Бо знаменитые танцы с тенью под луной, которые (луна и тень) являются и собутыльниками классика. У вьетнамских авторов вина в стихах тоже много, но это исключительно первый вариант. Нет во вьетнамских стихах тревоги, грусти, боли разлуки, столь характерных для танских и особенно сунских произведений. А вот обилие снега, льда, зимы и холода «личанская» поэзия, как это ни удивительно, унаследовала. Стихи почти всегда оказываются впечатлением от движения: вертикального – подъём на башню, гору, к заброшенной буддийской пагоде, даосскому скиту, или горизонтального – плавание в лодке, поход к другу. Если же автор статичен, то течёт река, клубятся туманы и тучи, столбиками уходят к небесам дымы деревенских хижин.

Кажется, есть и ещё один секрет, понять который помогает живопись, которая «...постепенно приучила нас видеть красоту во всем. Но в историческом освоении красоты её учились видеть понемногу, поначалу не всюду и не везде, а лишь в отмеченных местах и моментах. Около храмов, на вершинах холмов, в часы рассвета и заката» [Раппапорт 2004: 51]. Тексты стихов часто отсылают нас (иногда прямо называя имя) к творчеству Ван Вэя, Тао Юаньмина, Ду Фу, Ли Бо, уже более позднего Су Ши и некоторых других. Популярность танских поэтов, вероятно, объясняется и вполне практическими причинами: известно, что вплоть до последних дней существования цинской монархии на государственных экзаменах продолжало существовать требование составлять стихи «в танской манере» [Yu 2002]. Возможно, что подобное требование существовало и при Ли, и при Чан. Как результат, мы видим хорошее знакомство вьетнамских поэтов Раннего Средневековья с образцами танской словесности. При этом по всем структурным параметрам стихи Ли – Чан близки, точнее, просто неотличимы от произведений сунской эпохи. Это касается названий стихотворений, размера, тем, словоупотребления, возможных настроений, образности, характерного холистического взгляда на мир – собственно, всего того, из чего и «конструируется» литературное произведение. И речь здесь не о попытках обнаружить «влияния», «подражания», «заимствования», что составляет плоть и кровь европейского литературоведения. Такой подход просто невозможен потому (это не более чем ощущение, конечно), что китайские, а с ними и вьетнамские средневековые поэты существуют в некоем подобном вечности гомогенном пространстве-времени, где все – современники.

На доминирующую роль танской поэзии, которая выступает как синоним китайской, прямо указывает в своем предисловии Хоанг Дык Лыонг: «[Я], Дык Лыонг, в знании стихов, опираюсь только на танских поэтов. И как же тогда разобраться с поколениями поэтов Ли – Чан»? И далее, после сетований по поводу сохранности рукописей и общего состояния книжного дела в стране, Лыонг продолжает: «О Боже! Да как же так могло получиться, что в просвещённой стране, государственность которой насчитывает тысячелетия, нет книг, на которые можно бы было опереться?! Дошло до того, что приходится обращаться к [стихам] поколений танских поэтов! Разве же это не стыдоба?!» [TVLT-1: 16]. К сетованию Хоанг Дык Лыонга стоит относиться серьезно. Это вовсе не дежурная «фигура речи» или условная формула. В мире конфуцианской традиции создание книг, литературы – это одна из самых

серьезных задач государства, и вьетнамский учёный действительно испытывает самый настоящий стыд¹⁹.

Интересно, что длина строки стихов Ли – Чан на протяжении XI–XIII вв. постепенно эволюционировала от пяти- к семисловной точно так же, как в Китае. С той разницей, что в Китае семисловные стихотворные строки количественно преобладают уже с VIII в. Пятисловный же строй стихотворения продолжал жить во многом из-за того, что именно так требовалось писать стихи на государственных экзаменах. Как и большинство авторов в Китае, например, Бо Цзюйи, Ли Бо, многие поэты эпохи Ли – Чан, в том числе один из безусловно лучших, император Чан Нян-тонг, в своём творчестве пользовались и пятисловной, и семисловной строкой.

Именно длина строк в сочетании с цезурой и большей или меньшей паузой в конце строк формирует систему стихосложения, которую в отношении поэзии Дальнего Востока мы можем называть метром. Пожалуй, вьетнамских поэтов сближает с танскими и их очевидная религиозность. Это редко эксплицитно выражено в стихах, но с очевидностью «чувствуется». Как, скажем, пантеизм у Тютчева, или Ахматовой, или танского Чэнь Цзыана в его «Впечатлениях от встреченного». А Су Дунпо в стихотворении «Провожая [наставника] Цань-ляо (Безымянное Начало)» подвел итог: «Поэзия и религия не противоречат друг другу». И действительно, как только произведение оказывается бессюжетным (а именно таково подавляющее большинство и танских, и ли-чанских стихотворений), так в них может быть усмотрена религиозная «составляющая» [Owen 2006: 89–91]. Особенно легко, как это часто и происходит в литературоведческих исследованиях, вести речь о «даосских мотивах», что вполне объяснимо, так как склонный в определённом смысле к философскому и мировоззренческому релятивизму даосизм оказывается, несмотря на подробно разработанную мифологию, обширный пантеон фей и бессмертных, наиболее «бессюжетным» религиозным учением и легко «встраивается» в лирику. Лучший пример – лирика Ли Бо. При этом между «стихами с настроением» и действительно религиозными, доктринальными сочинениями в плане использования специфической лексики и особой образности пролегает совершенно непроницаемая граница.

Естественно, невозможно разграничить средневековые стихи двух стран и исходя из их грамматического строя. В китайском и вьетнамском языках, во всех их формах и диалектах, во все эпохи существительные, стоящие перед глаголом, являются подлежащими; а стоящие после – дополнениями. Разумеется, такой порядок сохраняется и в произведениях на ханвьете (если по традиции допустить существование такого языка)²⁰ и формирует единый грамматический код «вьетнамских» и китайских средневековых стихотворений. Кроме того, стихи Ли – Чан также, по аналогии с китайскими, практически не содержат служебных слов [Яхонтов 1976: 66–75]. «Содержательно», и это самое неожиданное, стихи Ли – Чан с незначительными оговорками тоже воспроизводят китайские.

¹⁹ К моменту составления лянским (южнокитайская династия Лян, 502–557) наследным принцем Сяо Туном (501–531) авторитетной, хорошо известной и вьетнамским книжникам средневековой антологии «Вэнь сюань» («Избранные произведения изящной словесности») положение о том, что составление книг является делом государственной важности, уже стало общим местом.

²⁰ В рамках данного исследования я даже бегло не собираюсь останавливаться на этой большой и сложной теме. Но одно замечание всё-таки необходимо. Ханвьет в период до появления национального литературного языка (вьетнамского) выступал в функции литературного языка. Однако далеко не факт, что утверждение: «ханвьет являлся вьетнамским литературным языком в определённый исторический период» будет правильным. Подобно тому, как латынь выступала в функции литературного языка у немцев и французов, но не являлась при этом французским или немецким литературным языком.

Как уже было отмечено, основной массив стихов можно отнести к «пейзажной лирике». При этом нет ни одного с описанием тайфуна или мощного сезонного ливня, других явлений природы, характерных для влажных тропиков Вьетнама. Почему? Ответ прост: эти темы не входят в круг привычных и не только не звучат в классических стихах, но и с точки зрения традиции не являются достойным предметом поэтического описания. Все многочисленные столицы древних китайских империй (возможно, кроме Ханчжоу) находились далеко от побережья, и для тайфуна, никогда не достигавшего их стен, просто не было выработано «нужных» слов и рифм. Зато зимний пейзаж, снегопады, замерзающие озера и прочее личанские стихотворцы изображают с завидной регулярностью. Это кажущееся противоречие было несколько своеобразно объяснено современным вьетнамским ученым-культурологом и популяризатором Хыу Нгоком, который приписал полное отсутствие стихов в эпоху Ли – Чан об одном из безусловных символов Вьетнама – очевидно поражающем воображение заливе Халонг – его удалённостью от политического центра государства [Нгу Нгок 2005: 45]²¹. Версия не слишком убедительная. Достаточно сказать, что основной центр буддизма той эпохи – огромный кластер монастырей и пагод на горе Йенты, где монархи и двор были частыми гостями, находится всего в пятидесяти километрах от залива и в ста – от «политического центра». Однако интересно, что первая, по крайней мере из известных нам, попытка такого рода была сделана только в Новейшее время. Носителям классической культуры отсутствие «местного колорита», очевидно, представлялось вполне естественным и комментария не требовало. Ну а своеобразными рубриками для *шаньшуй ши*, конечно же, как и для китайских стихов, выступают времена года. На эту тему, в том числе на русском языке, написано предостаточно. Сохраняется и справедливо отмеченный одним из первых переводчиков китайской классики и её внимательным критиком Артуром Уэйли акцент: «The poet tends to exhibit himself in a romantic light; in fact, to recommend himself as a lover. The Chinese poet has a tendency different but analogous. He recommends himself not as a lover, but as a friend»²². Или, как рельефнее выразился уже зрелый (!) Бродский, «девяносто процентов лучшей лирики написано post coitum» [Бродский 2015: 64]. Стоит ли говорить, что средневековым вьетнамским и китайским авторам было далеко до этих цифр.

Методы и задачи исследования

Это исследование в некоторой степени отчёт о проделанной работе. Были прочитаны все «светские» стихи эпохи Ли – Чан. Это около двух третей (точные цифры тут вряд ли необходимы) имеющихся в антологии текстов (всего их чуть больше девятисот). «За кадром» остались надписи на стелах, по большей части монастырских и к стихам в любом случае не относящихся, и откровенно «буддийские стихи», безусловно умозрительного характера и резко выделяющиеся на фоне количественно доминирующих светских произведений. На это, возможно, первым, обратил внимание Ле Куи Дон в предисловии к своей редакции антологии – «Полное собрание национальной поэзии» [TVLT-1: 21]. Не желая смешивать стихи-*гатхи* со «светскими» произведениями и следуя в этом классической китайской филологической традиции, он выделил их в отдельную группу и поместил в конце сборника. Такое решение выглядит вполне логичным ещё и потому, что стихи-*гатхи* буддийских патриархов и

²¹ Интересно отметить, что автором первых лирических зарисовок о Халонге является знаменитый император-реформатор Ле Тхань-тонг (1460–1497). Именно он первым в стране озаботился строительством национальной культуры. И в контексте этого процесса стало возможным появление новых реалий и в литературе.

²² «Поэт (европейский. – К.Л.) обычно пытается представить себя в романтическом свете; по сути, отрекомендоваться в качестве воздыхателя. У китайского поэта цель иная. Он хочет отрекомендоваться в качестве друга» [Waley 1918].

наставников трудно считать авторскими [Owen 2006: 92–93]. Это – записанное учениками отражение их взглядов, проповедей, учения. С авторской поэзией данные сочинения сближает только форма. Отметим, что китайская светская литературная традиция в отношении буддийских стихотворных сочинений была настроена весьма скептически [Там же: 91–93]. Заставили отказаться от исследования этой части текстов и труднопреодолимые «технические» сложности, наконец. Знаток и вэньяня, и буддийской классики, один из самых авторитетных вьетнамских ученых-классиковедов XX в. монах-буддист Тхьеу Тьбу «чистосердечно признавался», что, например, в сочинении буддийского толка Khoa hu lục (традиция приписывает эту книгу кисти императора Чан Тхай-тонга) «много мест такой невероятной глубины, что переводчик не в состоянии вынести о них суждения» [Phan Văn Các 2002]. Объективные сложности при интерпретации буддийских текстов были отмечены и переводчиками стихотворений-*gamx* на русский язык [Зайцев, Никитин 1996: 23–24].

Кроме того, мы почти обошли вниманием составляющие особый традиционный жанр стихи, написанные друзьями по случаю назначения коллеги, чаще высокопоставленного, на новую должность или при встрече и расставании друзей. Ничего интересного для нашей темы в них нет²³. Тут возможно стоит вспомнить, что в составе трёх сотен (точнее трёхсот двадцати) канонических танских произведений таких стихотворений много, десятки. Их художественные достоинства в большинстве случаев, вероятно, тоже опираются исключительно на авторитет традиции.

Итак, предметом нашего анализа стала «лирика». Хотелось решить *три* основные задачи.

Первая: выяснить, существует ли в стихах Ли – Чан сугубо национальный вьетнамский компонент? Конкретнее, имеют ли место жанровые, стилистические, лексические или любые другие отличия от классических китайских стихов? Подробности далее, а пока ограничимся чётким ответом – «нет». Собственно, этот вывод удивления не вызывает и полностью соответствует общепринятым представлениям о поэзии той эпохи. Тут мы оставляем за скобками интересный и важный вопрос: как и на каком языке читались-звучали стихи Ли – Чан. Реконструкций, именно применительно к стихам, на этот счет не существует. И имея в виду и то обстоятельство, что многие танские стихи наилучшим (из современных диалектов) образом рифмуются на кантонском, и определённую фонетическую близость последнего вьетнамскому языку, будет логично выдвинуть предположение (в самом общем виде, естественно), что стихи Ли – Чан «звучали» на «чём-то», генетически близком кантонскому диалекту. Здесь хотелось бы привести крайне интересное замечание авторитетного вьетнамского филолога XX в. Данг Тхай Мая, высказанное им в статье «Некоторые очень личные замечания об одной эпохе развития культуры», предваряющей издание TVLT: «Мне хотелось бы поделиться одним наблюдением относительно использования китайских слов в стихах эпохи Ли – Чан в XII в. Во многих стихотворениях этого периода мы видим некоторое количество слов, которые редко можно встретить в стихах классической китайской древности до эпохи Тан. Эти слова не отличаются остроумной изысканностью дворцового стиля, но относятся к южным диалектизмам. Эти диалектизмы, если мои догадки верны, проникли в стихи, возможно, через комментарии Чжу Си к классическим текстам... который имел привычку, комментируя классику, широко использовать лексикон своих родных мест» [TVLT-1: 39].

²³ Для самих участников (и авторов стихов!) эти встречи и расставания, по сути, остаются совершенно незначительными событиями. Написанные при этих обстоятельствах стихи оказываются пустой формальностью, подобно обязательному рукопожатию.

Вторая, основная: определить или хотя бы попытаться определить, какова и существует ли вообще самостоятельная художественная ценность стихов Ли – Чан. Подробности далее, а пока – безусловное «да».

Третья, сопутствующая: помочь наполнить содержанием и отчасти скорректировать привычные, сложившиеся уже чуть ли не в чжоуском Китае представления по рассматриваемой теме, веско изложенные И. С. Смирновым: «Высочайшего уровня письменная культура Китая – литература, сочинения по истории и философии – достигала сопредельных народов и внушала им закономерное уважение» [Светлый источник 1989: 461].

Как уже было отмечено, судить, а тем более обосновывать суждение о «качестве» стихов крайне сложно. Все составители антологий, от Фан Фу Тиена до Ле Куи Дона, поступая в строгом соответствии с классической традицией, не предлагают нам собственной оценки художественных достоинств того или иного произведения. Но если в Китае об отношении составителя к автору можно было судить хотя бы по косвенному признаку, а именно по количеству отобранных для антологии стихов, то во Вьетнаме и такой анализ затруднен, так как, судя по многочисленным заявлениям редакторов, в антологию включали просто всё имеющееся. В том числе и из-за этого был выбран формальный (в самом расширительном смысле) метод: во всём объёме стихотворного текста мы, в духе Аристотеля, имажинистов и имажистов начала XX в.²⁴, обратили внимание на несколько десятков метафор, образов, тропов, фразеологизмов-*чэнюй* и некоторые другие литературные приемы и способы косвенного или образного выражения смысла, которые показались нам художественно значимыми, и попытались проверить их на «оригинальность» и самостоятельность, то есть отделить традиционные от авторских. Логика достаточно прозрачная, хотя эпистемологически это, очевидно, имеет в себе более чем отчётливые зияния. Дело в том, что каждый полученный при помощи электронных баз данных отрицательный («образ не найден») результат может быть в будущем, при расширении базы, пересмотрен и даже опровергнут. То есть однозначно настаивать на «оригинальности» вьетнамского автора в каждом отдельном случае невозможно. В пользу же предложенного метода говорит следующее: авторам, созданных в эпоху Ли – Чан стихов вряд ли был доступен весь массив произведений, накопленных к тому времени в Китае. Скорее всего, читали только основное, «знаменитое», классику. То есть именно то, что на сегодня уже в электронных базах содержится. Двигаться в таком (анализ метафор) направлении подталкивает в том числе и богатство материала, если будет позволена такая тавтология, иероглифическая конденсация образов в тексте (характерное для стихов отсутствие грамматического «компонента» как бы «притирает» значимые слова друг к другу, создает между ними дополнительное семантическое напряжение), и сложившаяся практика перевода китайских стихов: следовать не только (и не столько) лексикографическим значениям того или иного знака, но и толкованию случаев его употребления.

Если будет позволительно такое сравнение: китайские стихи, во всяком случае пейзажная лирика, это со многими оговорками, конечно, аналог русского романса. Речь не идет о музыке, стихи *ши* были первым жанром, который предусматривал декламацию или прочтение «глазами». Присмотримся: максимально обобщённый до тривиальности пейзаж, который должен быть оживлён индивидуальным воображением, и нужно «найти приём, с

²⁴ «Но особенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта» (Аристотель, обсуждая достоинства поэтической речи в своей «Поэтике»). «Образ – это броня строки», «Поэт работает словом, беромым только в образном значении», как писали Есенин и Мариенгоф в Декларации имажинистов 1919 г. А Эзра Паунд, один из основателей и столпов европейского имажизма, подчёркивал похожее использования «образа» в модернистских поэтических структурах начала XX в. и классической китайской поэзии. Подробнее см.: [Малявин: 10.02.2023].

помощью которого бедное изображение самой своей схематичностью сможет компенсировать недостижимое богатство природы» [Раппапорт 2004: 41]. Ну или примерно так, как описал образцовое для практикующего даоса восприятие действительности Марсель Гране: «Для того чтобы восприятие оставалось чистым нужно, чтобы оно, оставаясь *рассеянным*, направлялось не на подробности вещей, а на целостность» [Гране 2004: 358]. В попытке объяснить, о чём идет речь, взглянем на колористические полотна Ли Бо: «Парус-сиротка далеко маячит в лазурных пустотах... Исчез!»²⁵ (как тут не вспомнить «парус одинокий» М. Ю. Лермонтова); Ду Му: «Зелёные горы едва различимы, реки в дальнем далеке»²⁶; строчки из *цзюэцзюй* Ду Фу: «Птицы кажутся белее [на фоне] бирюзовых вод, [на фоне] зеленых гор цветы хотят разгореться пламенем». Отмеченное французским синологом «рассеянное восприятие» действительности пользующимися иероглифическим письмом поэтами отражается в переводах на европейские языки, авторы которых вынужденно жертвуют точностью в попытке передать смысл. Это естественным образом приводит к своего рода парадоксу: перевод некоего стихотворения может быть точно и профессионально выполнен двумя разными переводчиками, но при этом читатель никогда не поймёт по переводам, что в основе лежит одно и то же произведение. Алгоритм прочтения читателем-китайцем, а он заложен в самой ткани стихотворения, точно такой же, но там работу переводчика выполняет сам читатель. Ну или часть её, поскольку кое-что – уточнение смыслов, объяснение метафор, выявление цитат – уже давно сделано критикой. Эта же работа по взаимному «опылению» велась и в рамках многочисленных «содружеств» поэтов, без которых не обходилась ни одна эпоха. Именно из-за особенностей традиционного стихосложения поэтам было необходимо творческое общение и даже дружба с себе подобными. В еле уловимом пунктире смыслов кто-то не менее талантливый, назовем это так, должен был увидеть что-то своё и написать стихотворение-отклик. Стихи писались не только для того, чтобы их понимали, но и чтобы их интерпретировали, развивали, продолжали размышлять. Так становились знаменитыми. Ли Бо был необходим Ду Фу, и наоборот. Поэты образуют пары, триады, содружества и т.п. (подробно об этом см.: [Смирнов 2000: 236–282; Owen 2006: 28]). Интересно отметить, что это явление можно заметить и во Вьетнаме. Для рассматриваемой эпохи в первую очередь это круг поэтов, сложившийся вокруг крупного политика и выдающегося литератора конца XIV в. Чан Нгуен Дана. Такой подход не чужд и европейской традиции и может считаться универсальным. Например, так: «Что касается литературы и философии, то тут чтение служит исходным материалом для написания комментариев. Философы полагают, что прочитать чужой философский текст можно только одним способом – написать о нём свой философский текст. Для художника, наверное, аналогичным действием будет создание собственной реплики» [Раппапорт 2004: 259]. Или, как говорил Уитмен (любимая цитата литературоведов уже в XIX в.), «Великая поэзия возможна только при наличии великих читателей». Или, уже стихами: «Ослепительна и безмерна, как быстро заря убила бы меня, если бы не мог я сам сейчас и всегда излучать зарю» [Whitman]. В подобном же смысле высказывался Гёте и многие другие. Средневековые вьетнамские интеллектуалы вполне это обстоятельство осознавали. Вот, например, мысль уже упомянутого авторитетного вьетнамского книжника Нгуен Дык Лыонга: «Только поэт может понять красоту [чужого] стихотворения» [TVLT-1: 16]. Здесь он говорит не о «поэте» в нашем современном понимании слова, а о хорошо подготовленном, образованном читателе, который (вспомним реалии эпохи) и сам по определению обязательно

²⁵ «[Стоя на] башне “Желтых Журавлей”, провожаю Мэн Хаоженья в Гуанлин» (перевод В.М. Алексеева) [300 Tang Poems № 268].

²⁶ «Посылаю Хань Чо, судьё в Янчжоу» [300 Tang Poems № 292].

пишет. Парадигму прочтения китайского стихотворения в жанре пейзажной лирики, хотя и на другом материале, точно описал А. А. Потебня: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя» [Потебня 1976: 181]²⁷. Вполне вероятно, появившись сейчас хрестоматийные «Ночью на пристани у Моста Кленов» Чжан Цзи или «Гусли» Ли Шаньяна, на них просто не обратили бы внимания. Европейскому читателю, а вполне возможно и любому другому, трудно понять, чем эти стихи отличаются от соседних²⁸. Разве тем, что переводчику, при желании, – раздолье. По законам жанра, поэт должен был успеть стать «классиком» при жизни, совершенно непонятное, повторимся, европейскому читателю явление, для которого достоинства пьес Шекспира, лиризм Петрарки и т. п. были ясны и в момент их создания, и точно так же сегодня. Литературный фон не требовался и не требуется.

Возможно, объяснить этот «китайский» феномен будет проще, взяв в союзники живопись²⁹. Совершенно очевидно, что если мы на помойке заметим полотна Ива Кляйна, то примем их не более чем за «рулон выкинутых обоев» (метафора А. Раппапорта [Раппапорт 2004: 104]). А искусством их делает наше и художника знание о фресках Джотто в капелле Скровеньи и о 1001 синем шаре Ива Кляйна над Парижем в 1957 г. То есть именно фон – уходящие в глубь времён и смыслов, клубящиеся в сознании зрителя колористические метаморфозы. Кажется, корифеи китайской культуры уловили прелесть этой игры раньше европейцев. Су Дунпо в «Написано к картине Вана, писемоводителя из Яньлина, на которой изображена цветущая ветка» утверждает, что «одним мазком красным» возможно отобразить всё многообразие и оттенки весны. И не то же ли самое, не изменив ни слова, можно сказать про классические (Тан – Сун) китайские стихи? Мнение современного авторитетного ученого Цай Цзунци практически обобщает позицию китайского литературоведения: «In a Tang regulated verse, forty or fifty-six words could do so much only because most of those words had accrued so much evocative power in the long poetic tradition before the Tang. Thanks to their repeated and innovative use during the millennium preceding it, many words and collocations had become imbued with various feelings and thoughts and could evoke touching scenes of history or fiction in the mind of the informed reader»³⁰. Как любил повторять Борхес: «Каждое слово – это стихотворение».

И еще одно обстоятельство, которое, если его не отнести к разряду случайных, может выглядеть несколько странным: самые прославленные поэты танской эпохи – Бо Цзюйи, Ду Фу, Ли Бо – оказываются и самыми плодовитыми [Lee, Wong 2012]. Или это «объём» помогает добиться славы? Именно об этом пишет И.С. Смирнов, справедливо отмечая, «что отдельное

²⁷ Возможно, это замечание известного русского и украинского филолога XIX в. объясняет то странное воздействие, которое оказывает дальневосточная лирика на современного читателя, который её в строго логическом смысле слова вовсе не понимает.

²⁸ Классических стихов, безусловно «понятных» европейскому читателю, крайне мало. И именно они понимаются однозначно и не допускают переводческих «интерпретаций», неизбежных во всех остальных случаях. В качестве примера укажем стихотворение «Восемь пределов» танской поэтессы Ли Е (709–784) в переводе на русский язык С. А. Торопцева [Ли Е: 10.02.2023].

²⁹ Выражая, возможно, крайний взгляд на эту тему, Г. А. Ткаченко отмечает: «Декоративные по природе китайские живопись и каллиграфия уже в Средние века, особенно в эпоху Сун, слившиеся в единое с поэзией искусство (курсив мой. – К.Л.), дали непревзойденные образцы пейзажа» [Ткаченко 1999: 103–104].

³⁰ «Уставные танские стихи, насчитывающие всего сорок или пятьдесят шесть слов, говорят нам столь многое только потому, что эти слова приобрели столь много оттенков и смыслов за тысячу лет их использования до Тан. В эти слова и выражения уже заключены чувства и мысли, на которые отзывается ум подготовленного читателя» [Cai Zong-gi 2008: 163].

стихотворение за редчайшими исключениями не воспринимается и не рассматривается традиционной поэтической критикой вне поэтического цикла, даже вне всего творческого наследия поэта, а чаще и вовсе – вне собрания произведений разных поэтов, объединённых династийной хронологией, общей темой или стихотворной формой, нумерологически значимым числом или по-другому, порой достаточно произвольному признаку» [Смирнов 2006: 571–583]. Другими словами, поскольку эстетическая, «читательская» оценка затруднена, попытка формализованного анализа более чем естественна. Есть и ещё одна причина выбора метафоры в качестве базовой единицы исследования: ли-чанские поэты не могли, просто не имели права экспериментировать с рифмой, размером, просодией. Это же касается и выбора тем для стихотворений («репертуар» был строго фиксирован). Имей место подобная вольность, немедленное обвинение в «варварстве», безграмотности стало бы неизбежной наградой новатору. И это при общей дидактико-прагматической ориентации поэзии, тормозившей художественный поиск. В таких условиях слово, которое можно попробовать повернуть под новым углом, – это всё, что фактически оставалось вьетнамскому поэту.

Формирование, редактирование и бытование корпуса стихов Ли – Чан

Как уже было сказано, мы не будем подробно останавливаться на истории создания антологий вьетнамских стихов и их бытовании. Эта тема не имеет прямого отношения к рассматриваемому вопросу. Нас интересует только относительная хронология. Другое дело – целый ряд замечаний составителей и редакторов сборника касательно его содержания и авторов. Тут можно увидеть много интересного и неожиданного, не укладывающегося в рамки современного восприятия научного вьетнамского сообщества и проливающего определённый свет на некоторые аспекты создания ли-чанских стихов. Познакомимся с важными для нас замечаниями классиков.

Вот как в своём предисловии описал содержание первой антологии её составитель Фан Фу Тиен: «Всё лучшее [из написанного как] людьми Юга, так и людьми Севера, имеющее отношение к нашему государству, вместе с простонародными [произведениями], всё включил в книгу. И дал ей название “Việt âm thi tập” (VATT)» [TVLT-1: 11]. Само название антологии может быть понято двояко. Например, «Собрание стихов с вьетской рифмой» или «Собрание стихов с вьетским фонетическим строем» и т.п. с подчёркиванием национальной специфики стихов. Собственно, так всегда и звучат переводы на современный вьетнамский. Но подтверждений в пользу такой трактовки нет ни в тексте предисловия, ни в структуре самих стихов, ни в общей логике восприятия китайской культуры в стране. Точнее и правильнее – «Собрание вьетских стихов», «Собрание классических вьетских стихов». Основной смысл – собрание стихов³¹, созданных во Вьетнаме. То есть отделяя их от китайских исключительно по географическому, территориальному, административному принципу. Ну или ещё более выпукло, как формулирует современный вьетнамский автор Фам Ван Кхоай: «Сегодня способ прочтения китайских иероглифов во Вьетнаме мы называем *ханвьет* (Hán Việt), ну а в XV в. то же самое называлось *вьетам* (Việt âm) [Phạm Văn Khoái 2013].

Очень интересны упоминания о «людях Севера», то есть китайцах, приложивших руку к созданию стихов, попавших в антологию. Излишне говорить, что эта информация никогда не всплывала во вьетнамских литературоведческих исследованиях. И всё же, кто это? Что за

³¹ Собрание или сборник стихов (кит. 詩集, *shi ji*; вьет. *thi tap*) – классический термин китайского литературоведения. Но смыслы несколько разнятся. Во Вьетнаме это «собрание всего, что есть в наличии»; в Китае – сделанная по определённому принципу выборка. Подробно об этом см., например: [Owen 2006: 543–544].

люди? Предположительно, это выходцы из различных, чаще южных, китайских провинций, находившиеся на различных административных должностях в Дайвьете. Заметить этих авторов легко, в том числе и по содержанию их стихов, но об этом далее. А самое главное, TVLT, равно как и средневековые антологии, никогда не приводит никаких, даже скудных, биографических сведений об этих людях, что противоречит книжной классической традиции – подробно информировать читателя о карьере и судьбе авторов. Заметим, что подобный же подход (замалчивание информации о придворных-китайцах) демонстрируют и исторические хроники. Ну а в начале XV в., когда жил и работал Фан Фу Тиен, эта тема ещё не приобрела политического звучания. А поздние редакторы либо не обратили внимания на это замечание, либо не решились править текст, вышедший из-под кисти уважаемого учёного.

Не до конца понятно, что имел в виду Фан Фу Тиен, говоря о «простонародных произведениях». В собраниях, дошедших до наших дней и базирующихся на VATT, текстов такого рода нет. Скорее всего, это результат последующего вмешательства редакторов, решивших отделить классические стихи от простонародных произведений. Не исключено, что сделано это было уже в рамках все того же XV столетия: новая редакция антологии (составитель Нгуен Тан) вышла под названием «Собрание вновь отобранных вьетских стихов» («*Tân tuyển Việt âm thi tập*»).

В предисловии к этому новому собранию Нгуен Тан перечислил тех поэтов, которых счёл выдающимися. Список открывают все без исключения императоры-стихотворцы дома Чан, хотя стихи их совершенно разного уровня, и продолжают (всего шесть) известные политические деятели эпохи [TVLT-1: 13]. Так уже в Средневековье формировалась традиция оценивать не художественный уровень произведений, а «исторический» вес их авторов.

Приятным исключением из этого правила кажется чанский монарх Чан Нян-тонг. Его стихи – из самых лучших. Это замечено и современной вьетнамской критикой [Trần Thị Băng Thanh 2009: 3–14]. Тю Са (о его работе над антологией мы знаем из предисловия Нгуен Тана) дополнил сборник неучтёнными Фан Фу Тиеном стихами «южан, служивших на Севере, и северян, приехавших в составе посольств... Всё вместе составило более семи сотен [произведений]. Поручили мне (Нгуен Тану) отредактировать [книгу]». Со всей очевидностью можно утверждать, что «южане» и «северяне» писали в рамках единой творческой парадигмы и на одном языке – вэньяне.

Несколько важных для понимания механизмов составления антологии и бытования её текста замечаний находим в «Предисловии к Составленной из лучших стихов компиляции» («*Trích diễm thi tập tự*») Хоанг Дык Лыонга. Он пишет: «...то, что вошло [в компиляцию], это одно-два из тысяч и сотен». Представляется, что это замечание отчасти «фигура речи», отчасти общее наблюдение. Речь не идет о конкретных произведениях, которые были известны, но оказались утерянными. И далее: «...распределил по видам, получилось шесть глав» [TVLT-1: 16]. А вот это интересно: вид (*loại*) означает классификацию книг по предметным рубрикам, распределение по темам массива литературных произведений. Собрание стихов в редакции работавшего в конце всё того же XV в. чиновника и автора пары десятков дошедших до нас стихотворений Хоанг Дык Лыонга не сохранилось и было восстановлено только в 1957 г. Скорее всего, именно это сочинение было первой попыткой каким-то образом классифицировать стихи Ли – Чан. В этом сочинении, состоявшем из шести глав, в первой были собраны пятисловные стихи, а в главах со второй по шестую – семисловные [Trần Văn Giáp 1990: 36]. Таким же образом составлялись и антологии танских стихов.

Книга, которую мы берём сегодня в руки, чтобы познакомиться со стихами эпохи Ли – Чан и которая во многом легла в основу современного издания TVLT, – это составленная знаменитым энциклопедистом Ле Куи Доном антология «Полное собрание национальной

поэзии» («Toàn Việt thi lục»), в которую вошли и созданные в XV столетии стихотворения. Учёный дополнил собрание существовавшими, но отсутствующими в прежних собраниях стихами и в русле традиции написал краткие биографические очерки об авторах. Образцами для составления антологии Ле Куи Дону послужили «Полное собрание стихов Тан», что лишний раз подчеркивает близость ли-чанских поэтов танским, и «Сборник стихов Сун и Юань» (*Цюань тан шилу* и *Сун-Юань шихуй* соответственно), о чём он и уведомил читателей в своем предисловии «Предварительные замечания к Полному собранию национальной поэзии». О принципах отбора стихов для антологии Ле Куи Дон рассуждал следующим образом: «Лю Дунлай, составитель «Обзора литературы Сун» (*Сун вэньцзянь*), выделил [такие] пять категорий [словесности]: содержание и стиль одинаково безукоризненны; красив только стиль; стиль, допустим, так себе, но многие полагают, что он хорош; стиль нехорош, но человек достойный и, чтобы его имя не было забыто, включаем одно-два произведения; стиль нехорош, но смысл можно позаимствовать. А нынче, получив распоряжение составить сборник стихов, последовал этому порядку». И далее: «Всё, что было собрано этими двумя господами (речь о Хоанг Дык Лонге и составителе «Собрания тщательно отобранных стихов» [«*Tinh tuyêñ thi tâp*»] Зыонг Дык Няне – предшественниках Ле Куи Дона) и так-то было лишь малой частью (имевшегося стихотворного наследия), а нынче и от того даже половины не осталось. А всё остальное рассеяно, расплыено и разбросано. Разве возможно не опечалиться этим? Поданный нынче включил [в собрание] те [сочинения], что были [мною самим] увидены и услышаны, привёл в порядок и распределил по родам. Если находил в книжных ящиках неизвестные записи или замшелые стелы в сумрачных пещерах, снимал копии, делал эстампажи и всё приобщал» [TVLT-1: 21]. Такой метод мог вести к многочисленным ошибкам в датировке произведений. Как известно, стелы на Дальнем Востоке часто оказываются вторичными по отношению к тексту исторического нарратива, ну а в «книжных ящиках» отдельных семей вполне могли находиться и сочинения прославленных предков без достоверной атрибуции. И то, и другое явление вполне характерны для письменной культуры Вьетнама.

Первым научным в современной понимании слова изданием собрания стихов эпохи Ли – Чан стала антология TVLT, подготовленная вьетнамскими учеными в 60-х –70-х годах прошлого века, первый том которой был издан в 1977 г. До этого момента, как отметил составитель и редактор книги Нгуен Хюэ Ти, все материалы находились в крайнем беспорядке, существовало множество списков, разночтений [TVLT-1: 61–62]. Точно не установлено, сколько стихотворений было собрано к концу XV в. [TVLT-1: 64], времени, когда был завершён первый большой этап сбора и обработки литературы предшествовавшей эпохи. Собственно, книжники XV и учёные XX в. столкнулись с похожими трудностями – объём большой, порядка мало. Но это не специфическая вьетнамская «национальная» особенность, не внешние обстоятельства, вроде пресловутых «костров Минов» или политического калейдоскопа XVI в. Причина – сам алгоритм поэтического творчества на Дальнем Востоке. Ситуацию хорошо описал профессор Лу Чживэй: «...In fact, many of our poets never even cared to keep a copy of their own writing, still less to arrange it in chronological order. Occasion comes and occasion goes, so goes the poem. A great deal of our poetry is merely occasional anyway»³². Другими словами, мы сейчас систематизируем литературу, которую её создатели далеко не всегда видели предметом систематизации.

³² «...По факту, многие из наших поэтов даже не озаботились сохранить копию ими написанного стихотворения и, менее того, хранить их в хронологическом порядке. Подворачивался, а затем уходил случай: вместе с ним уходило и стихотворение. Как ни крути, значительная часть нашей поэзии создана совершенно случайно» [Lu Zhiwei 1984: 26].

Необходимо сказать несколько слов и об эволюции стиха в рассматриваемый (а это четыре столетия) период. Массив стихов в художественном смысле крайне неоднороден. Поступательное развитие, улучшение и усложнение очевидны. Поэзия времен Ли – это своего рода проба кисти. Поэзия Чан – во многих случаях высокая литература. Представляется, хотя гипотезы такого рода недорого стоят, что некоторые чанские авторы, не будь они отделены политической границей от северного соседа, могли бы побороться за место в пантеоне признанных китайских поэтов. Прежде всего, это Чан Куанг Кхай, император Чан Нян-тонг, Нгуен Ты Кхань, Чан Нгуен Дан, Нгуен Фи Кхань.

Примеры, к которым мы, наконец, переходим делятся на два типа. *Первый*, и основной, – это целые стихи или отдельные строчки, показавшиеся нам интересными в свете рассматриваемой темы. То есть фрагменты, обладающие отчётливыми художественными достоинствами. В силу особенностей китайской поэтической традиции это прежде всего все виды тропов³³. В рамках этой работы троп понимается в самом широком смысле: это суждение, высказывание, понятие, значение которого не может быть аналитически строго и однозначно определено, значение которого невозможно установить буквально. *Второй* – особенности лексики, сюжеты, персонажи, обстоятельства написания стиха и т. п., которые иллюстрируют соображения, высказанные в первой части работы.

Кроме того, в предлагаемом ниже анализе мы уделим самое пристальное внимание заглавиям стихотворений³⁴. В литературах Дальнего Востока они играют весьма существенную роль, указывая на «настроение» произведения, литературные предпочтения автора и могут выступать как своеобразный ключ к семантической и грамматической структуре стиха. То есть попросту помогают правильно стихотворение понять, помещают его в определенный контекст³⁵.

И последнее замечание: с целью предупредить возможные вопросы, понятие (термин) «стихи» в рамках этой работы используется исключительно как остенсивный.

Примеры и иллюстрации, образы и метафоры

Вторая часть представленной работы – это подборка конкретных примеров из стихов Ли – Чан, призванных проиллюстрировать соображения и замечания, высказанные в первой части. Во всех случаях последовательно указывается номер тома издания TVLT, порядковый номер стихотворения, номер страницы, название стихотворения, имя автора, годы его жизни, номера рассматриваемых в исследовании строк стихотворения, количество знаков в исследуемых строках. Мы также подготовили лапидарные биографические очерки о жизни и службе всех вьетнамских авторов отобранных стихов. Они составлены с учётом не

³³ Подробно об особенностях использования тропов в китайской литературной традиции см.: [Fuller 2017: 34–38].

³⁴ Тут необходимо помнить, что заглавие стихотворения является наиболее «подвижным» его элементом, изменяющимся от списка к списку, от издания к изданию. Да и обычай давать стихам заглавие, раскрывающее их содержание, сформировался лишь в сунскую эпоху (традиция связывает его возникновение с именем Су Дунпо). Кроме того, названия часто присваивались стихам не авторами а составителями антологий и часто спустя столетия. Именно так, в контексте сформировавшейся практики, поступают и составители TVLT, пользуясь при этом хорошо известной европейскому читателю практикой называть (безымянное) стихотворение по первым его словам, первой строке. В отношении дальневосточной лирики такой подход может создавать неправильный, иной, по сравнению с задуманным автором, контекст, что не будет способствовать правильному пониманию произведения. Соответственно, при анализе этого материала требуется определённая аккуратность.

³⁵ Название настолько важно, что в тех случаях, когда стихотворение озаглавлено «без названия» (кит. *wuti*; вьет. *vô đề*), само это обстоятельство можно рассматривать как ключ к произведению. Подробно об этом см.: [Owen 2006: 380–381].

обязательно бесспорных, а иногда и легендарных данных многочисленных современных справочных изданий, а также материалов А. Л. Федорина, подготовленных им на базе средневековых вьетнамских и китайских летописей. Этими материалами я, с любезного согласия автора, активно пользуюсь. Знакомство с жизнью авторов, пусть даже с исключительно официальной её стороной, безусловно, может способствовать лучшему пониманию их произведений. Хотим предупредить читателей-вьетнамистов: наши переводы в ряде случаев достаточно далеки от переводов на современный вьетнамский язык, имеющих в антологии (в целом выполненных на очень хорошем профессиональном уровне). В сюжетах, имеющих непосредственное отношение к исследованию, это оговаривается специально; в остальных – нет.

[TVLT] Т. 1, № 72 (с. 386). «Праздничный рыбак». Зыонг Кхонг Ло³⁶.

*Без края и конца – прозрачная река, без края и конца – небеса.
Одни деревушки – в тутовых рощах, другие – в дымах.
Беспробудно спит [только] старик рыбак, никто не тревожит [его].
Протрезвел уже за полдень, лодку доверху занесло снегом.*

Строка 4: 5–7.

Лодку доверху занесло/наполнило снегом.

Эта зарисовка вполне могла бы стать первым действительно «лирическим» стихотворением в истории вьетнамской литературы. Однако уже составители антологии TVLT сомневались в возможности отнести стихотворение к произведениям эпохи Ли – Чан. А образ лодки, занесённой снегом, и вовсе заставлял усомниться во «вьетнамском происхождении» стиха. Что, впрочем, не обязательно – вьетнамские авторы настолько широко пользуются образами китайской поэзии (естественно, необходимо учитывать почти полную условность попытки соотнести произведения этой эпохи с современными государственными границами), что «снежно-ледовая» семантика не обязательно говорит о «северном» происхождении произведения, как это, например, считает современный исследователь Хоанг Тиен, который из-за строчки «Зимой стихи о белом снеге читаем нараспев» сомневается во «вьетнамскости» стихотворения [Hoàng Tién 1995]. И тем не менее составители TVLT колебались не зря. Стихотворение, о котором идет речь, в действительности принадлежит кисти танского автора Хань Во (840–923)³⁷. Различий – два. У китайского автора оно называется «Пьяный сон» (*zui zhao*). И одним знаком (третий в 3-й строке), где вместо нейтрального «засыпать», как во «вьетнамском» варианте, в оригинале стоит акцентированное и проясняющее смысл стихотворения «пьяный сон». Замена, очевидно, случайна, так как знаки близки по звучанию (*shui* по-китайски и *thư* по-вьетнамски). Не исключено, что в определённую эпоху они вообще

³⁶ Зыонг Кхонг Ло (?–1119) – уроженец современной провинции Намха. Его настоящее имя неизвестно. Буддийский наставник и, условно, поэт. Традиция сохранила всего два его коротких произведения. Основные (легендарные) сведения о нем содержатся в сочинении буддийского толка «Thiền uyên tập anh» [Thiền uyên... 1993: 107–109]. В исторических источниках упоминания о нём отсутствуют. Единственное исключение – хроника Ле Така «An nam chí lược», где фактически воспроизводится буддийское предание [Полное собрание...-3: 525].

³⁷ На это обстоятельство обратил внимание А. В. Никитин. Здесь и далее тексты стихов китайских поэтов, если это не оговорено специально, цитируются по источникам, собранным в цифровой библиотеке ранних китайских текстов (<https://ctext.org>) и на двух других интернет-ресурсах (<https://zh.m.wikisource.org/wiki/Wikisource:%E9%A6%96%E9%A1%B5#/search>; <http://www.kanripo.org/>).

были омонимами. Чтобы сразу не «напугать» читателя, заметим, что примеров подобного «заимствования» в антологии TVLT немного. Ну и стоит защитить честное имя Зыонг Кхонг Ло, уважаемый и популярный буддийский наставник к «плагиату», совершенно точно никакого отношения не имел. А вот «злой умысел» кого-то из средневековых редакторов, скорее всего, присутствует. Эту историю вполне можно было бы объяснить технической ошибкой, если бы не одно обстоятельство: сам Зыонг Кхонг Ло, согласно легенде, был выходцем из семьи рыбаков, и приписать создание этого стихотворения именно ему было вполне логично.

Т. 1, № 90 (с. 474). Без названия. Фан Чыонг Нгуен³⁸.

Строка 1: 1–6; строка 2: 1–7.

*[Как] обезьяна [спешит] укрыть детёныша на зелёной вершине [отвесного] утеса,
[Так] с древности скрыты-неизмеримы [думы] совершенных мудрецов.
С приходом весны поёт иволга, и набирают силу тысячи цветов,
Осень настанет, цветёт лишь хризантема; скрывается всё разноцветье.*

Метафора с обезьяной, хотя высокохудожественной её не назовешь, заслуживает внимания. Скорее всего, она вполне оригинальна. Обнаружить источник, во всяком случае, не удалось.

Т. 1, № 101 (с. 502). Без названия. Автор неизвестен.

Строка 3: 4–7.

*Безгранична [поверхность] реки ночью, [дует] холодный ветер.
Кутаюсь в одежды, мысли о вечном тревожат.
Стремительно летит время, старость настигает человека.
Дела не завершены, но кто осознаёт это.*

Есть и художественные образы, и настроение. Одно из первых действительно художественных произведений в антологии. При этом, похоже, во вьетнамский текст закралась ошибка или, во всяком случае, как выражается средневековая критика, «неподобающее» выражение. У вьетнамского автора – «старость настигает человека» (*lão thôi nhân*, кит. *лао цуй жэнь*). Между тем устойчивое выражение в китайских стихах – «приближать старость» (*цуй жэнь лао*, вьет. *thôi nhân lão*). Именно такой порядок слов находим в стихах сунских поэтов: Лю Чан (1019–1068) «Не печалюсь об уходящих годах, приближающих старость»; У Фу (1104–1183) «Ход времени приближает старость»; Чжан Юаньгань (1091–1175) «Приход и уход лет приближает старость». Кроме того, «приближать старость» могут и болезни (например, как в строке сунского поэта Кэ Миня). Конечно же, определить «виновного» в этой неточности (сам автор, редакторы или переписчики) не представляется возможным.

³⁸Фан Чыонг Нгуен (1110–1165) – настоящее имя утрачено. Сохранилась фамилия (Фан). Чыонгнгуен это название места, откуда он был выходцем. Его предки – представители одного из малых народов Южного Китая. Буддийский наставник и, условно, поэт. Основные сведения о нём содержатся в «*Thiền uyên tập anh*» [*Thiền uyên...* 1993: 132–134]. В исторических сочинениях не упоминается. Сохранилось два его небольших произведения.

Т. 2, № 2 (с. 21). «Провожая посла с Севера Чжан Сяньсяна». Чан Кань (император Чан Тхай-тонг)³⁹.

Строка 4: 1–7.

[Отражаясь] в стропилах, [свет] заходящей луны освещает библиотеку.

(ср. «Заходящая полная луна [отражается] в стропилах, пригрезилось, будто это светится твое лицо»).

Десять иероглифов (две строки по пять) Ду Фу (поэту в лунном свете пригрезился лик его друга Ли Бо) соответствуют семи иероглифам (одна строка) у Чан Каня. Изменение размера дает возможность предположить, что источником почти цитаты для вьетнамского императора могло послужить другое произведение, которое в свою очередь восходит к танскому классику. Собственно «отражающийся в стропилах свет заходящей луны» – образ вполне распространённый, хотя и встречается преимущественно в уже позднесредневековых минских стихах. Вступая на достаточно зыбкую почву, можно предположить, что Чан Кань сиживал с посетившем его страну высоким гостем, и, если оба были хорошо знакомы с творчеством Ду Фу, Чжан Сяньсян должен был понять, что именно о нём будет вспоминать император, уединившись в своей библиотеке.

Т. 2, № 152 (с. 412). «Веселюсь в походной ставке в Тхиенчюнг». Чан Уи Хоанг (император Чан Тхань-тонг)⁴⁰.

Строки 5, 6: 1–7.

*Как покоен [этот] пейзаж, как всё мирно [вокруг],
Одиннадцать островов бессмертных – это точно один из них.
Как сторядный шэн, поют птицы на сто голосов,
Как тысяча проворных слуг – тысяча плодов мандарина.
Беспечально светит луна, у людей [под ней] нету невзгод,
Реки несут осенние воды, поскольку настала осень.
Четыре моря⁴¹ стали прозрачными, поскольку грязь улеглась.
В этом году прогулялся лучше, чем в прежние годы гулял⁴².*

³⁹Чан Кань (император Чан Тхай-тонг) (1218–1277, правил в 1226–1258 гг.) Первый император династии Чан (1225–1400). В китайских документах его обычно называют Чан Нят Киеном. Второй сын Чан Тхья и двоюродный племянник Чан Тху До, двух лидеров дома Чан, главных организаторов оказавшегося успешным заговора, в результате которого пала династия Поздние Ли (1010–1225). Сунский Китай признал его правителем государства Аннам в 1241 г. В 1258 г. уступил престол своему старшему сыну Чан Уи Хоангу (император Чан Тхань-тонг), став Верховным императором. Впрочем, реальную власть он сохранил в своих руках вплоть до кончины в 1277 г. Один из самых известных и популярных императоров в истории Вьетнама. Основное наследие — чисто доктринальные буддийские сочинения, главное из которых «Khoa hư lục» [Trần Thái Tông 1972]. Сохранилось два его «светских» стихотворения.

⁴⁰Чан Уи Хоанг (1240–1290) – старший сын императора Чан Тхай-тонга, второй император династии Чан (Чан Тхань-тонг, формально правил в 1258–1279 гг., но фактически с 1277 и вплоть до своей кончины в 1290 г.). В китайских исторических документах известен как Чан Нят Хюен, но в сборнике стихов эпохи Юань (*Юань ши цзи ши*) фигурирует под своим подлинным именем (Чэнь Жисюань). Буддийская традиция считает его автором целого ряда не сохранившихся доктринальных сочинений. Исторические хроники эти сведения подтверждают. До наших дней дошли семь его стихотворений.

⁴¹Четыре моря – обычно под этим термином подразумевают Вселенную и так его и переводят. Но в данном стихотворении мы наблюдаем явную игру слов, когда автор, подразумевая все ту же Вселенную, обращается к номинальному значению этого выражения: «грязь осела, и вода стала чистой».

⁴²Перевод А. Л. Федорина [Полное собрание...-4: 120].

«Не знающая забот луна» (*уие вус hi/nguyêt vô sữ*). Похожую строчку находим у сунского поэта Фэн Шаня (?–1094): «[И] пять лун греют, не зная забот». «Осенние воды обрамляют осеннюю природу» – идея тоже заимствована. Вот как, например, писал танский Си Инь (833–909): «Очнулся [ото сна], всепроникающие падающие [потоки] воды обрамляют природу». Или строчка сунского Кун Учжуна (1041–1097): «В Чу бирюзовые воды обрамляют природу». Стихотворение, очевидно (см. строки 7 и 8), написано после успешного завершения военной компании.

Т. 2, № 167 (с. 433). «Переправа Лыузя». Чан Куанг Кхай⁴³.

Строка 8: 1–7.

«Цветы сливы подобны снегу, отражаются в залитом солнцем потоке».

Уподобление цветущей сливы снегу – чуть ли не самое часто встречающееся сравнение в китайской поэзии. А вот так, чтобы этот «комплекс» еще бы и «освещал» некоторый объект, похоже, больше нигде не попадает. Что-то отчасти на эту тему находим лишь у Ли Бо в *юэфу* «Песня красавицы»: «Ивовый пух, падая как снег, покрывает [все вокруг будто] белая ряска» [300 Tang Poems: № 87].

Т. 2, № 168–169 (с. 434). «Нахлынувшие весенним днем чувства». Чан Куанг Кхай.

Стихов с таким названием, особенно сунской эпохи, очень много. Среди тех, кто так озаглавил свои произведения, такие корифеи, как танский Мэн Цзяо (751–814) и Ван Аньши (1021–1086).

Строфа 1, строки 2, 6: 1–7.

«Дождь, желая напоить сливовое дерево, [должен] намочить тонкие/молодые ветви. Двери затворив, с усердием любитель книг уселся неподвижно.

Половина красок весны уже успела потускнеть.

О том, что в пятьдесят слабеет тело, мы сами знаем.

Вслед за полётом усталой птицы сердце [стремится] в родные края.

[Монарха] милости [подобны] морю: не сосчитать, как чешуйки у рыбы.

Всю жизнь являл отвагу, в том торный [путь к наградам].

В беспмятстве хмельном от весеннего ветра стихи читаю нараспев.

А вот строка из пятистопного уставного стихотворения сунского Чжао Пи (1143–1229):
Всё! Двери затворил любитель книг.

⁴³ Чан Куанг Кхай (1241–1294) – второй сын императора Чан Тхай-тонга. В 1258 г. получил титул Тьеуминь-дайвьонг. В 1261 г. назначен великим воителем-тхайуи, фактически первым лицом в армии Дайвьета. По состоянию на 1266 г., был верховным канцлером-тхьонгтыонг, управлял ключевой для Дайвьета XIII в. провинцией Нгеан. В 1271 г. возглавил правительство страны в качестве государственного канцлера-тхьонгжуок. В 1282 г. повышен до великого наставника-тхайшии. Во время второго нападения юаньских войск в 1285 г. держал оборону в Нгеане против армий Согэту, а затем перешел в контрнаступление и нанес последнему поражение в битве при Тхьонгзыонг. Вскоре нанёс поражение и другому монгольскому полководцу – Тогану во время его отступления из Тханглонга. Прадед Чан Нгуен Дана, знаменитого деятеля конца правления династии и выдающегося поэта. Сохранилось одиннадцать его стихотворений.

Концепт «милости монарха» (кит. *en bo*; вьет. *ân bá*) наверняка интересовал вьетнамских интеллектуалов. Как могли они не обратить внимание, например, на такие строки танского Цюй Сюаня (?–896): «В сопредельные страны на десять тысяч *ли* проливаются милости [монарха]». Или, тем более, автора той же эпохи Чэнь Тао (803?–879?): «Склонились перед милостью [монарха] живущие грабежом южные варвары. Цзяочжи с ликованием приняло четыре части («Нравы царств», «Малые» и «Большие» оды, «Гимны») драгоценного *Ши цзина*». Сунский Юй Шэнь (?–1132): «Все царства милостью [монарха] шаг за шагом [приведены] к благоденствию». Не морю, как Чан Куанг Кхай, но морским волнам, что в нашем контексте практически то же самое, уподобил «милость монарха» сунский автор Ван Чжи (1135–1189): «Милости [монарха] по своей глубине в точности походят на морские волны». Не является оригинальным (хотя и исключительно редким) и сравнение «милостей» с рыбьими чешуйками. Вот строчка из сунского Чжэн Ся (1041–1119): «Милости императора, [подобно] птицам и рыбам/пернатым и чешуйчатым, проникают повсюду».

Строфа 2, строки 3, 4: 1–7.

Бледнеет свет луны, ночь на исходе.

Восточный ветер вдруг прогнал весенний холод.

Покружив в пространстве, пух с ив прилип к высокой башне.

Воспрянувший ото сна бамбук узор стремительно рисует на ограде.

Всё сущее увлажнено пролившимся с небес дождем.

Волнения души, лица румянец – все это в прошлом.

Ушла печаль благодаря вина трём чаркам.

Меч повертел в руках, в воспоминаньях еле различимы дела минувших дней.

Вот строчка сунского Ли Ши (1108–?): «Расписную башню [гинекей] вкрадчиво туманит летящий пух». А вот «прилепить» пух к башне, похоже, кроме Чанг Куанг Кхая, никто не догадался. Четвёртая строка также совершенно оригинальна.

Всё творчество Чан Куанг Кхая заслуживает самого пристального внимания специалистов и благодарного признания читателей. До него мастеров подобного уровня в стране не было.

Седьмая строка 2-й строфы – часто встречающийся мотив. Ср., например, строки Ли Шаньиня из стихотворения «Ветер с дождем»:

Всей душой жажду молодого, ароматного вина,

Утоплю печали в тысяче мер» [300 Tang Poems: № 157].

Т. 2, № 170 (с. 438). «[Рассматривая картину] “Пейзаж в Цюйтан”». Динь Кунг Виен⁴⁴.

Строка 6: 1–7

Перевод 5–8 строки.

«На белом свете найдется ль тот, кто до конца поймет [принцип] изменчивости и исчезновения?»

На кончике кисти нет рта, поведать [разве сможет обо всем] от расцвета до упадка.

⁴⁴ Динь Кунг Виен (?–1294) – крупный чиновник, ездил с посольством в Китай, работал в Академии, пользовался доверием императоров Нян-тонга и Ань-тонга. Сохранилось всего одно стихотворение.

*И как не пожалеть сей край на юго-западе.
Ветра да дождь, в унылом запустенье кусок ограды».*

Интересующую нас метафору – рот на конце кисти – находим и в китайских стихах. Так, южносунский автор Чжан Цзы (1153–?) в своём семистопном уставном *ши* пишет:

На кончике кисти есть рот, но испокон века [сообщения] не полны.

К чему утруждать [себя поиском] сокровенного знания, гнаться [за ним], не жалея сил?

В этих строчках можно уловить антибуддийскую риторику. Но не это для нас главное. Образ, очевидно, не создан вьетнамским автором, Динь Кунг Виен лишь демонстрирует знакомство с китайской классикой. Ещё один пример – творчество также южносунского автора Ван Шипэна (1112–1171). В шестистопном с параллельными строками *ши* он пишет:

Где это видано, чтобы на кончике/снизу кисти был рот?

Разве получится во время похорон за деньги [откупиться] от позора?

Т. 2, № 176 (с. 456). «Поднимаясь на гору Баодай». Чан Кхам (Чан Нян-тонг)⁴⁵.

Стихи «Поднимаясь на гору» есть практически у всех поэтов, начиная с эпохи Южных и Северных династий. Произведений с подобным заглавием особенно много у танских поэтов: Сун Чживэнь (656?–712/713), Чжан Цзюлан (678–740), Ду Фу. А у таких корифеев, как Мэн Хаожань и Ли Бо, их не меньше десятка. Названия гор, на которые карабкаются авторы и которые принято указывать, естественно, различаются.

Строки 3, 5, 6, 8: 1–5.

«Пустынный край, приют забытый, обветшалый.

Судя по погоде, весна ещё не утвердилась.

Облака в горах смешали близкое с далеким.

Тропа среди цветов [бежит] то светом, то [прячется] в тени.

[Закон для] сущего – вода с водой сольется,

Во все века [лишь] с сердцем сердце говорит.

Прислонив к перилам, расположил нефритовую флейту.

Лунный свет вновь разбудил заветные мечты».

Одно из лучших произведений во всей антологии. По настроению и образности (ср. 3–4 строки) похоже на стихотворение Ван Вэя «С высоты наблюдаю за рекой Хан», в котором есть такие строки:

Река течёт вне неба и земли,

Цвет гор и есть, и нет одновременно.

[300 Tang Poems: 122].

⁴⁵ Чан Кхам (император Чан Нян-тонг) (1258–1308) – поэт и император, вступил на престол в 1279 г. Третий император династии Чан. Формально находился на престоле с 1278 по 1293 г. Реально правил страной с 1290 по 1298 г. Затем принял монашеский постриг и после ряда паломничеств к буддийским святыням обосновался в «Мекке» вьетнамского буддизма – на горе Йенты, став основателем одной из наиболее популярных школ вьетнамского чань-буддизма – Чуклам (Бамбуковый лес). Выдающийся политический и военный деятель. Автор целого ряда доктринальных сочинений. Сохранилось более двадцати лирических произведений.

И у Чан Нян-тонга, и у Ван Вэя стихи по восемь строк написаны не самым частым уставным пятисловным стихом. Но это, естественно, просто совпадение.

А вот другая и тоже похожая игра со светом Хань Хуна в стихотворении «Написал в даосском скиту Блуждающего Отшельника»:

Цвета далеких гор смешались с [погружающимися] в сумерки циньскими лесами.

Или строчка Вэнь Тинъюня из стихотворения «Переправа к югу от Личжоу»:

Крошечный островок растворяется в необъятной синеве горного неба.

[300 Tang Poems: № 219].

Есть похожая строчка и у Оуян Сю (1007–1072), тоже уставным пятисловным стихом, в стихотворении «Далекие горы»:

[Игры] цвета в горах, – не [уловить], что далеко, что близко.

Строка 4 поэта-императора «генетически» близка строкам Ли Бо из «Спускаясь с гор Чжуннань»:

Обернулся на бегущую тропу

В темно-зеленой [тени] поперёк лазурных склонов гор [300 Tang Poems: № 5].

Третья строчка в стихотворении вьетнамского монарха совершенно самостоятельна. И это, имея в виду художественность, законченность и одновременно простоту, даже удивительно. Если постараться быть абсолютно точным, то смысл ее таков: «Облака в горах находятся в таком состоянии относительно друг друга, что совершенно невозможно определить, какое из них дальше от наблюдателя, то есть поэта, какое ближе». Генетически родственную строку, в которой облака находятся в «функции дополнительности» относительно друг друга, находим только (наверное, приятное соседство даже для императора) у Ван Аньши: «Переплетающиеся бирюзовые облака в горах обнимают друг друга».

Пятая строчка тоже выглядит самостоятельно. У сунского Лю И (1198–?) есть строчка, отличающаяся только одним знаком, но с совершенно иным смыслом: «Закон для сущего: вода/реки льются/текут на восток». То, что «реки текут на восток», настолько распространённая и вполне соответствующая реальности в Китае идея и выражение, тем более присутствующее в десятках классических китайских стихов, что можно бы было предположить закравшуюся неточность в строчке Чан Нян-тонга. Этого не дает сделать следующая параллельная во всех смыслах и тоже вполне оригинальная шестая строка этого же стихотворения.

И в стихотворении Чан Нян-тонга, и в примерах из китайской классики, обращают на себя внимание колористические полотна, столь характерные для жанра. Похоже, одной из причин почти всегда удачно применяемого такого стилистического приёма оказывается умение авторов «оторвать» цвет от предмета⁴⁶, размыть его (цвета/предмета) границы, дать возможность читателю взглянуть под разными углами зрения и мысли на созданную акварель (и изолирующий, а в иных случаях и «идеографизирующий», язык в этом большое подспорье). Как у Витгенштейна в «Философских исследованиях»: «Представь, кто-то показывает на вазу и говорит: “Взгляни на эту великолепную синеву! Форма здесь не имеет значения”. Или: “Взгляни на эту великолепную форму! Здесь несуществен цвет”» [Витгенштейн: 10.02.2023]. Можно двинуться и ещё дальше. Похоже, классическая поэтическая традиция выработала сложные синтетические и при этом кочующие из одного стихотворения в другое вполне

⁴⁶ Поэтический приём, о котором здесь идет речь, не имеет ничего общего с логическими парадоксами Гунсунь Луна.

устойчивые цвета. Например, цвет «морозного зимнего утра», «прихода весны», «осеннего увядания». Европе это не свойственно. Для нас «морозное утро» не обязательно жизнерадостные Суриков и Кустодиев или пушкинское «Мороз и солнце; день чудесный». А для авторов Ли – Чан, Тан – Сун любой «приход весны» всегда светлая зелень ивы, тополя, бамбука, многократно зафиксированная в популярных классических произведениях.

Т. 2, № 177 (с. 457). «Угощаю Чжан Сяньсяна (китайский посол) новогодними блинами *чуньбин*». Чан Нян-тонг.

«Новогодние блины» в заглавии стихотворения встречаются в антологии лишь один раз. Блинчики *чуньбин* в самых разных модификациях и под разными названиями характерны и для современной вьетнамской кухни. А вот старое название блюда *xiân bính* (весенние или новогодние блины), в отличие от Китая, забыто.

Строка 3: 1–7.

Для исполнения танца [с песнями] «Ветви кудраний» надевают весенние рубахи.

«Ветви кудраний» – в соответствии с разъяснением словаря Цююань, известный с эпохи Суй – Тан танец выходцев из «западных краев». Название этот танец получил по одноимённой мелодии, под которую и исполнялся. В переводе стихотворения на вьетнамский язык речь идёт о двух последовательно исполненных танцах – «Ветви кудраний» и «Весенние одежды», хотя второй танец китайская традиция не фиксирует. Составители TVLT предполагают, что это название местного народного танца [TVLT-2: 458]. О том, что их мнение ошибочно, убедительно свидетельствует строчка из стихотворения Бо Цзюйи, которую почти дословно воспроизводит Чан Нян-тонг⁴⁷. А тут ещё и третье число третьего месяца, праздник холодной пищи, день поминовения предков, который до сих пор повсеместно отмечается и во Вьетнаме, и в Китае (об этом празднике см. [Нгу Нгос 2005: 240–241]).

Этот танец не только повсеместно исполнялся в усадьбах крупных чиновников, но и часто описывался в стихах. Например, у танского Чжан Ху. Сам танец исполнялся девушками и был достаточно раскрепощённым, если не эротическим. Одежды (они у Чжан Ху подробно описаны) были под стать [Owen 2006: 241–243].

Горкой рубинов на тарелке [лежат] новогодние постные блины.

Истари таковы обычаи древнего Аннама.

Идея стихотворения – Аннам давным-давно воспринял цивилизованные обычаи (вовсе не та, на какую намекает вьетнамский перевод: наличие самобытных вьетнамских обычаев). Собственно говоря, «вечная» тема: «Мы – область, уже с древних времен впитавшая цивилизацию, и ничем в этом плане не отличаемся от северян». А вовсе не как у танского Лю Цзуньюаня в стихотворении «Взойдя на городскую башню в Лючжоу, посылаю *цзыши* четырех округов»: «Вместе прибыли в земли наносящих узор на тела племен *юэ*» [300 Tang Poems: № 203].

Уподобить блины на тарелке горке рубинов – образ занятный. И, заметим, вполне оригинальный. Хотя не исключено, что мы имеем дело с ошибкой. В китайских антологиях это выражение выглядит иначе, не «горка рубинов» (*hong yu/hồng ngọc*), а «красно-белая/красно-снежная горка» (*hong xue/hồng tuyết*). Заметим, что уподоблять то или иное блюдо драгоценностям было принято. Вот, например, строчка сунского Лу Ю (1125–1210) из

⁴⁷ На это обстоятельство обратил внимание А. В. Никитин.

стихотворения «В осеннюю пору живу за городом»: «Сваренный рис *лэйсань* (сорт) – в точности жемчужины».

Т. 2, № 184 (с. 464). «Любуюсь вечером в Тхиенчюнг». Чан Нян-тонг.

«Любование вечером» также один из любимых «сюжетов» классических авторов. Стихи с таким названием есть у танских Мэн Цзяо и Ду Му. Особенно любил эту тему (и время дня) Бо Цзюйи. У него стихов с точно таким же названием (речь, конечно, не идет о географии) более десятка.

Строка 2: 1–7.

И за деревенькой, и перед ней угасающий [свет], напоминающий дым.

Полуразмыл вечерний свет [вещей] границы.

Пастух [игрой] на дудке всё стадо в стойло возвратил.

Белые цапли, парами слетаясь, спустились на поля.

«Полуразмыл» – дословно «полунет, полуесть». Такой полуповтор, противопоставление – характерный приём автора (см. стихи Чан Нян-тонга выше). Похоже звучит семисловная строка Чжан Сюя из стихотворения «Поток [несущий] цветы персика»: «Смутно-неясно летят [над/за] мостом дымы захолустья» [300 Tang Poems: № 262]. Стихотворение танского автора восходит к известной поэме-утопии Тао Юаньмина (365–427) «Персиковый источник». Вполне вероятно, на неё же намекает и вьетнамский монарх. Область Тхиенчюнг – это родина Чан Тхай-тонга, «родовое гнездо» чанских императоров. По преданию, их предки из поколения в поколение, как и герой поэмы Тао Юаньмина, были рыбаками. Сам топоним «Тхиенчюнг» («Бесконечное небо») отсылает нас к чему-то бесконечно длящемуся, вневременному, опять-таки как в поэме.

«Полунет, полуесть» во второй строке определённо указывает не только на призрачность пейзажа, но и на его субстанциональную двойственность. Наконец, сам пейзаж в стихотворении Чан Нян-тонга – такая же пастораль. Ну и само знакомство поэта-императора с творчеством Тао Юаньмина более чем вероятно⁴⁸. Например, первая строчка его стихотворения напоминает строки одного из наиболее известных произведений Тао Юаньмина «Возвратился к полям и садам. Стихотворение первое»: «Еле различимы дальние деревеньки; клубятся над жилищами дымы». Объединяет эти два стихотворения и то, что авторы описывают свои родные края, в которые вернулись: вьетнамский монарх – на время краткого отдыха, китайский поэт – навсегда. Общие – и настроение, и манера, которая определяется устоявшимся в китайской традиции термином «естественность» (кит. *zì rán*, вьет. *tự nhiên*)⁴⁹. Тао Юаньмин прямо говорит об этом в последней строке: «Вновь обрёл [себя], возвратившись к естественности». Вьетнамский автор также следует этой установке.

Возможно, когда Чан Нян-тонг пишет дословно «полунет, полуесть» (кит. *ban vu ban you*, вьет.: *ban vô ban hữu*), он допускает неточность⁵⁰. Это выражение с точно тем же смыслом в китайских стихах выглядит всегда одинаково, но чуть иначе: «полуесть, [полу]нет». Знак

⁴⁸ Начиная с сунской эпохи критика стала считать стихи Тао Юаньмина непревзойдёнными (об этом см., например: [Swartz 2008: 124]). Наверняка эти взгляды были восприняты и во Вьетнаме.

⁴⁹ Естественность – со значением этого философского термина можно подробно ознакомиться в: [Духовная культура... 2006: 544–545]. Но, похоже, к правильному пониманию термина в контексте рассматриваемых стихов ближе всего его современная трактовка в разговорном вьетнамском языке: что-то вроде «расслабьтесь», «будьте как дома», «без протокола».

⁵⁰ На это обстоятельство обратил внимание А. В. Никитин.

«половина» употребляется только один раз, а «нет» и «есть» меняются местами. Как, например, у сунского Лю Чана (1019–1068): «[Капли] дождя, отражённые небом осенним, полусть, [полу]нет». Или у сунского Люй Шэнчжи: «В пространстве пелена дождя и есть, и нет». Или сунского Люй Бэнь-чжуна: «На тысячи ли [разбросаны] деревеньки, то есть, то нет».

Т. 2, № 187 (с. 467). «Осенний вечер в Вулам». Чан Нян-тонг.

Точно так же, как и в предыдущем случае, вполне классическая тема.

Строки 1–4: 1–7.

*Поперек потока плывёт моста срисованное отражение,
Мазком широким луч закатный подсвечивает воду изнутри.
Тихи, безмолвны горные хребты, облетает осенняя листва.
Сырые облака, как сновиденья; колоколов далекий перезвон.*

С точки зрения европейского читателя (а иная нам практически и недоступна) это – шедевр. Сколько-нибудь близкий к тексту перевод (к чему мы всегда стремимся) первых двух строк крайне затруднителен. В национальном вьетнамском литературоведении стихотворение осталось без особого внимания. Отдельного изучения и анализа заслуживает каждая его строчка.

Первая строка оригинальна и самостоятельна. Что-то отдалённо похожее видим у Оуян Сю в стихотворении «Веселящее предместье»:

*На алое подобие смотрю
Перил, что отражаются в пруду.*

Или строчка из сунского Вэй Сяна (1033–1105):

Прибрежных ив неровные тени отражаются [в воде под] мостом.

Или, уже в теории: «[Поэт] порой даже не различает вещей в их отдельности, а усматривает только пересечение вещей, их смутные отражения друг в друге» [Два ларца 2013].

Вторая строка – красиво и оригинально. Сам образ (закатные лучи, определённым образом меняющие освещение) – редок и обычно гораздо более прямолинейен. Например, как у сунского Яо Куаня (1105–1162): «Закатные лучи подсветили склоны гор золотом и бирюзой». Или у сунского Ван Чжидао (1093–1169): «Косые лучи заходящего солнца подсветили [листья] бразении [на поверхности воды]».

Третья строка. Она почти дословно (с зеркальной относительно цезуры переменной мест синтагм) воспроизводит строку танского Цюй Лу (?–?)⁵¹: «Опадает осенняя листва; тихи, безмолвны замерзающие горы». Кроме того, четыре знака до цезуры (кит. *ji ji qian shan*, вьет. *tịch tịch thiên sơn*) почти дословно воспроизводят строки из произведений сунских поэтов. Так, у Сюй Пина (1092–?): «Покой, тишина в изгибах горных хребтов» или у Лу Ю (1125–1210): «Тишина, безмолвие в нагромождениях горных хребтов».

Четвёртая строка. Возможно, самая интересная. Точно такие же четыре знака до цезуры (кит. *shì yún rú mēng*, вьет. *tháp vân như mông*) впервые находим у того же Цюй Лу. Его строка «Сырые облака как сновиденья, [мелкие капли] дождя как пыль» приобретёт широкую известность и станет кочевать из стихотворения в стихотворение, из эпохи в эпоху. Мы встречаем её, например, у поэта конца Юань – начала Мин Лю Цзи (1311–1375): Впоследствии, уже при Мин, именно в таком виде, как у Цюй Лу, эта строчка, и всегда в качестве первой, будет частой гостьей в семисловных оборванных строках Цю Люя (?–?) и

⁵¹ Отмечено А. В. Никитиным.

Чжан Би (1425–1487) и даже в составленных из цитат стихах, как, например, у минского Цзин Юаня (?–?). Чан Нян-тонг, учитывая сходство третьей и четвертой строк, тоже, по всей видимости, был хорошо знаком с творчеством Цюй Лу, но, пользуясь образами танского поэта, творчески их переработал. Ну и два слова о самом образе. Понятие «сырые облака» в словарях отсутствует. Зато есть «сырой снег» (*shi xue*) или «смерзшийся снег» (*se xue*), «слипшиеся комья снега» в словаре *Цыюань*. Похоже, Чан Нян-тонг уподобляет именно бесформенность, аморфность снов серым, осенним тучам.

Вчитываясь в это стихотворение, начинаешь ощущать присутствие времени, его метаморфозы. Оно то ли загадочно клубится, то ли вовсе исчезает. «Листва облетает», но так и не падает на землю; звон далёкого колокола навсегда повис в воздухе, как в вечности.

Т. 2, № 188 (с. 468). «Вечерний пейзаж в Лангтяу». Чан Нян-тонг.

Также совершенно стандартное название стихотворения. Вьетнамский монарх, оставаясь «традиционалистом» по форме, наполняет свои стихи часто новаторским (насколько это вообще возможно в жёстко заданных ограничениях классической китайской поэзии) содержанием.

Как и в двух предыдущих случаях, стихов с «вечерним пейзажем» существуют десятки.

*[Очертания] древнего монастыря проступают сквозь холодный осенний туман.
Одинокая рыбацкая лодка. На закате начинает [звонить] колокол.
Воды прозрачны, покой в горах, пролетает белая чайка,
Стих ветер, облака в покое, мангры тут и там.*

Стихотворение интересно только наличием полного набора лексики, уже неоднократно использованной автором, за исключением мангровых деревьев, конечно. Видеть в них «национальный колорит» не стоит, в классической китайской поэзии они тоже присутствуют, хотя и не часто.

Т. 2, № 189–190 (с. 469). «Экспромт из уединённой хижины». Чан Нян-тонг.

А вот с таким названием других стихов найти не удалось.

Строка 4.

«Как и прежде, на облаках покоится моя постель тхиена».

Довольно странная строчка. В выражении «постель тхиена» похоже перепутаны местами знаки (кит. *ta chan*, вьет. *tháp thiền*)⁵². Во всяком случае, в китайских стихах, где подобное встречается, порядок обратный. Вполне вероятно, это стихотворение написано не Чан Нян-тонгом. В отличие от остальных стихов, присутствующих в разных списках, оно есть только в одном источнике. Не отличается изяществом, привычной элегичностью. Выраженная буддийская направленность позволяет думать о нарочитом «приписывании» буддийской традицией этих строчек императору. Впрочем, в пользу обратного говорит его известная увлеченность буддизмом.

Творчество Чан Нян-тонга выглядит особенно выигрышно на фоне несколько примитивных литературных опытов его старшего сына и следующего императора Чан Ань-тонга [TVLT-2: 567–583]. Похожие вещи случались и в Китае. Например, цинский Цян-лун

⁵² Отмечено А. В. Никитиным.

сделал из себя посмешище, пытаясь все 60 лет своего царствования выдавать себя за выдающегося поэта [Lu Zhiwei 1984: 32].

Т. 2, № 240 (с. 606). «После дождей приступаю к уборке в новом жилище». Буй Тонг Хоан⁵³.

Строки 3, 4: 1–7.

*Прошли дожди, на ясную погоду повернуло теперь наверняка.
Сегодня с приходом утра возможно стало выйти из дверей.
Узор из диких трав [накрыл] тропинку [к дому, как] сросишься брови.
Заполненный водой квадрат пруда глядит расширенным зрачком.*

*И двор не подмести – вмешалась в слякоть опавшая листва.
[Почистить] захотел покосившиеся ступени, от мха слипшиеся камни [не дают].
Минута отдыха, о беззаботный миг!
Поговорил с прохожим праздным, зачем так дерзко посмеялся [он]».*

Из лучших в антологии. Сравним строки 5–6 со строчками Ли Бо из юэфу «Мелодия Чэньгань/Чэньчжоу(?)» [300 Tang Poems: № 43].

*Перед дверью следы [твоего] неторопливого ухода
Один за другим поросли зеленым мхом,
Мхом [таким] глубоким, что невозможно разгрести,
Осенний ветер [гонит] первые опавшие листья.*

Сравним с «грустное око пруда» из Ян Ваньли («Маленький пруд») [Двенадцать поэтов... 2000: 283]. Метафоры в третьей и четвертой строках, судя по всему, вполне самостоятельны.

Т. 2, № 251 (с. 621). «Пью в одиноком [путешествии] на лодке». Чан Куанг Чиеу⁵⁴.

Стихотворения с таким же названием есть у сунских авторов Лу Цзу-гао (?–?) и Ян Фана (1187–1267). При этом говорим только о названии стихов. Существует много различных вариантов бражничать в лодке («в компании», «на закате», «ночью», «зимним днем» и т.п.). Подобное времяпрепровождение – безусловная часть поэтической традиции и культуры.

Строка 3: 1–7.

Чувств человеческих приливы и отливы, (досл.: разрежение и сгущение) что дробь [непостоянного] дождя по навесу лодки.

Красивая поэтически и оригинальная строчка. На её примере можно увидеть причину, в силу которой лирические стихи так насыщены тропами. Предметом художественного осмысления оказывается внутренний мир человека, а лексика, способная его описывать, по

⁵³ Буй Тонг Хоан (?–?) – поэт, чиновник. Биографические сведения о нем полностью отсутствуют. Вполне вероятно, что это был выходец из Китая. Сохранилось три его стихотворения.

⁵⁴ Ванхюэ-выонг Чан Куанг Чиеу (1287–1325) – сановник и поэт, внук Хындао-выонга Чан Куок Туана (Чан Хындао). Был женат на принцессе из императорского дома. Она умерла молодой, но Чан Куанг Чиеу в брак более не вступал, удостоившись похвалы императора. О его стихах благожелательно отзывался энциклопедист XIX в. Фан Хюи Тю. Сохранилось одиннадцать его стихотворений.

определению тяготеет к метафоре. То же самое верно и в отношении часто присутствующих в стихах абстрактных понятий натурфилософии.

Т. 3, № 2 (с. 16). «Импровизирую осенним днем». Нгуен Ты Тхань⁵⁵.

Стихов с таким названием много. Наиболее известные принадлежат танскому Ду Му.

Строка 4: 1–7.

Во всех окрестных деревушках листья на деревьях пожелтели и осыпались.

Стою одиноко, западный ветер раздувает [мне] волосы.

Неотвратно уходит время, удержать его невозможно.

Ошибки прошлого сегодня бы исправил, только бы знать [что].

Настроение присутствует. Возможно, примитивная, но все-таки лирика. Четвёртая строка вполне оригинальна.

Т. 3, № 3 (с. 17). «Жалоба кукушки». Нгуен Ты Тхань.

Стихотворение посвящено Ду Юю, мифическому правителю царства Шу, душа которого после трагической смерти превратилась в птичку [Духовная культура...-2: 452]. Тема абсолютно традиционная. Его судьбу в десятках стихов оплакали многие китайские поэты. Среди них такие корифеи, как танский Ду Му и сунский Ван Аньши.

С древних времен идут разговоры о душе императора Шу,

В царстве пернатых только её чтят все прочие птицы,

Опять прилетела, любезны ей только красоты весенние гор,

Опустевшие дворцы, селения в пелене дождя.

Несколько странное название стихотворения. Зная традицию составителей антологий придумывать заголовки, легко предположить, что он не авторский. Кроме того, составитель может таким образом помочь менее подготовленному читателю (вьетнамцу) понять смысл стихотворения отсылкой к конкретному императору царства Шу.

Сравним с четверостишьем «Весна в Цзяннани» Ду Му:

Крик иволги [слышно] на тысячи ли, зелёное оттенено красным,

[Это] на реках в селеньях, в горах в городах полощутся «винные флаги».

Четыреста восемьдесят пагод Южных Династий,

Тут и там башни и террасы в пелене дождя.

Похоже всё – весна, дождь, птицы, неторопливая жизнь сел, заброшенные дворцы, бывшее величие, настроение, наконец. Единственно, Цзяннань не Сычуань (Шу). Но в любом случае Юг, берега одной реки. Кажется, Нгуен Ты Тханю совершенно не обязательно было совершать путешествие в Сычуань, чтобы возник повод, настроение и желание написать подобное стихотворение. Достаточно было книг на столе. Большая часть вьетнамских авторов оставалась «Жюль Вернами», всю жизнь не покидавшими пределы страны.

⁵⁵ Нгуен Ты Тхань (?–?) – биографические сведения о нем отсутствуют. Всё его творчество ничем не выдает вьетнамского или каким-то образом связанного с Вьетнамом поэта. Предположительно мог быть выходцем из Китая. А это для чанского времени достаточно редкий случай. Сохранилось одиннадцать стихотворений.

Т. 3, № 4 (с. 18). «Затворничество». Нгуен Ты Тхань.

Строка 2: 1–7.

Восточный ветер не мешает расти осоке на дворе.

Стихов с таким названием существует огромное количество. В рассматриваемой строке части до и после цезуры также весьма распространены. Например (после цезуры), у танского Яо Хэ в стихотворении «Остановившись [в доме у] Ли Пиня»:

Никуда не выхожу из дома. Перед глазами только растущая осока во дворе.

Друзей, приятелей ни одного не вижу. Стихи и прозу читаю лежа – этого навалом⁵⁶.

А до цезуры, например, у поэта конца Сун – начала Юань Цзян Моли в стихотворении «Цветы сливы»:

Восточный ветер не заставляет цветы сливы осыпаться.

Целиком же строчка Нгуен Ты Тханя оказывается вполне оригинальной.

Т. 3, № 7 (с. 20). «Грущу по [уходящей] весне». Нгуен Ты Кхань.

Строка 4: 1–7.

Дни весны [утекают] вслед за иссякнувшим ночным дождем.

Возможно, название стихотворения восходит к выражению «грустящий [по уходящей] весне цензор-юйши», где *сичунь юйши* – чиновник, ведавший уходом за цветами при дворе во времена Тан. Самостоятельный, необычный поэтический образ. И, кроме того, тот редкий случай, когда содержащая метафору строчка поддается дословному переводу.

Т. 3, № 9 (с. 22). «В лодке наблюдаю [наступление] вечера». Нгуен Ты Кхань.

Стихи с аналогичным названием есть у нескольких сунских авторов.

Строка 5: 1–7.

В душе не смешиваются потоки рек [мутной] Цзинь и [прозрачной] Вэй.

Такую же строчку находим в пятистопном стихотворении сунского Сюй Цзичжи (?–1209): «В душе не смешиваются [потоки рек прозрачной] Вэй и [мутной] Цзинь». Да-да, «порядок» рек в стихах разный. Расставить такие акценты (в квадратных скобках) позволяет, например, строчка сунского Чжао Пи (1143–1229): «Мутная Цзинь и прозрачная Вэй различаются истоками». То же самое в литературном эссе «Ода поэмам» учёного и государственного деятеля конца XVI в. Юань Хуана: «Речь поведу о грязной Цзинь, а мысленно сравню её с чистой Вэй» [Чистые... мелодии. 2020: 171]. Заметим, что в комментарии к переводу этого стихотворения Нгуен Ты Кханя в TVLT указано, что река Вэй мутная, а Цзинь – прозрачная [TVLT-3: 23]. Определённая неразбериха заложена традицией: в «Большом словаре китайского языка» (*Ханьюй да цыдянь*) указано: «В древности люди говорили, что Цзинь – мутная, а Вэй – прозрачная, хотя на самом деле Цзинь – прозрачная, а Вэй – мутная».

⁵⁶ Перевод А. В. Никитина.

Как уже не раз было отмечено, в этой работе мы ориентируемся на поиск новых, самостоятельных смысловых решений, реализованных при составлении стихов вьетнамскими авторами. Тем не менее в ряде случаев, как, например, в рассматриваемом, оставлены примеры противоположного свойства. Как представляется, это может помочь уточнить место поэзии Ли – Чан в системе китайской классической литературы.

Т. 3, № 10 (с. 23). «Посвящение Фам Тонг Маю». Нгуен Ты Тхань.

Единственное «политическое» стихотворение, оно же единственное, относящее автора к эпохе и Вьетнаму. При этом в разных источниках названия у него разные. Возможно, оно приписано этому автору ошибочно.

Т. 3, № 11 (с. 24). «Приход весны». Нгуен Ты Тхань.

Вполне очевидно, что это один из самых любимых и распространённых сюжетов китайской поэзии.

Строка 1: 1–7.

Ах, как распустились к концу года сливы, кружащиеся снежинки падают каплями [дождя].

Сложная в смысле богатой образности строчка. Интересно, что вьетнамские переводчики понимают эту строчку чуть иначе: «снег летит, кружась как [сухие листья]» (*bay lả tá*). Возможно, именно потому, что в отличие от автора никогда подобного явления, когда снежинки на лету успевают растаять и превратиться в капли, не видели. В принципе, перевод трёх знаков после цезуры и одного до неё (*jin, xue piao ling*, вьет. *tân, tuyết phiêu linh*, цезура отмечена запятой) может быть и «проще»: «идёт мокрый [снег]». Это выражение часто встречается в классической поэзии. Например, у сунского Чао Дунли (1046–1113): «Горная слива [покрыла склоны] ароматным снегом (цветами), [снего]пад прекратился». Тут интересно отметить следующее обстоятельство: соотношение во времени природных явлений в китайской лирике весьма четко фиксируется. То есть если, как у Чао Дунли, перестает идти снег и зацветают сливы, то так и должно быть. В нашем случае это и логике наступления весны вполне соответствует. У вьетнамского автора все иначе: цветут сливы, идёт снег. Возможно, мы видим ошибку. Знак *jin/tân/конец*, как и в китайском стихотворении, должен быть последним в строке. И тогда строка приобретает тот же самый смысл, почти дословно повторяя вариант Чао Дунли. Можно попробовать объяснить причину возможной ошибки следующим образом: китайское стихотворение (или, скорее, напев) написано в жанре элегии-*инь* (вьет. *ngâm*), относится к семейству *юэфу* и не является уставным. И хотя в рассматриваемой строчке видим те же семь знаков, но смысловое членение строки свободное: 3+4 в нашем случае. Вьетнамское стихотворение – уставное, требующее членения 4+3. Именно поэтому знак *tân* был каким-то образом оторван от идиомы «[снего]пад прекратился» (как в китайском стихотворении) и оказался четвертым в строке, завершая первую смысловую часть вьетнамского.

Т. 3, № 32 (с. 32). «Провожая друга в северный поход». Нгуен Ык⁵⁷.

*Ворота города оставив за спиной, [вступив под] сень дерев,
Остановил коня и многократно гостям [своим он] кубки наполнял.
В какой-то миг печаль разлуки невыносимой стала.
[И тогда], сломав у переправы ветку ивы, [пустился] на закат.*

В контексте китайской культуры и китайской лирики подобное название стихотворения прочитывается однозначно: поход на Север для защиты страны от «варваров». В случае с Вьетнамом «северный поход» – это просто устойчивое словосочетание. Направление похода могло быть любым, кроме восточного, конечно. Ветку ивы в знак прощания ломали у моста, уезжая из китайской столицы Чанъань. Уже начиная с эпохи Хань сломанная ветка ивы становится устойчивой метафорой «прощального дара» перед долгой разлукой. Вот, например, строки Ли Бо из стихотворения «Осенней ночью в городе Лоян слушаю флейту» в переводе академика В. М. Алексеева: «Этой ночью в игре этой флейты услышал о сломленной иве... А в ком не родится при этом напеве чувство к родному краю». Все стихи Нгуен Ыка (наиболее характерный пример такого подхода в антологии) переполнены китайскими образами, отсылками к Цюй Юаню и «Лисао» (Т. 3, № 17), а в № 24 (Т. 3, с. 41) к Тао Юаньмину. Следует признать, в стихах Ли – Чан в принципе отсутствует «вьетнамская» образность. Реалии Вьетнама попросту не входят в набор образов, интересных и значимых для поэтов. Это касается в том числе и исторических реалий. Не говоря уже про псевдоисторические, легендарные, «занесённые» во вьетнамскую классическую письменную традицию Нго Ши Лиеном только в конце XV в. Объясняется это не пренебрежительным отношением к национальной истории, а исключительной устойчивостью уже сформированных поэтических метафор и художественных образов, приобретающих в китайской поэтической традиции чуть ли не архетипический характер (как в «символариуме» Флоренского или гипотетической «Всеобщей истории метафор», о которой мечтал Борхес). При этом все географические реалии в стихотворении Нгуен Ыка – вьетнамские. То есть это поэт «настоящий», местный, вьетнамский.

Т. 3, № 32 (с. 53). «Лунной ночью на горе “Странствующие Небожители” прогуливаюсь по тропинке в сосновом лесу». Тю Ван Ан⁵⁸.

⁵⁷ Нгуен Ык (?–?) – поэт и чиновник. Про этого автора известно только то, что он какое-то время служил в академии Ханлам. Сохранилось двадцать его стихотворений.

⁵⁸ Тю Ван Ан (6.X.1292–14.XII.1370) – на самом деле этого поэта звали Тю Ан, имя Тю Ван Ан он никогда не носил: оно является производным от его подлинного имени (Тю Ан) и титула (Ванчинь-конг). Один из наиболее почитаемых мыслителей, литераторов и нравственных авторитетов Вьетнама. Был одним из наиболее образованных людей своего времени, однако, по данным Ле Нгуен Чынга, от участия в конкурсах на выдвижение на должности принципиально отказывался, тем не менее имел большое количество (до 3 тысяч) учеников, многие из которых (включая таких, например, как Фам Ши Мань и Ле Ба Куат) стали лауреатами и заняли высокие посты в государственном аппарате (по сведениям из других источников, в 1314 г. он уже в возрасте 16 лет сдал экзамены на степень *тхайхокшинь*, но на государственную службу идти сначала отказался, что больше похоже на правду). В столицу был приглашён где-то в 1328 г., чтобы стать учителем наследника престола. После того как тот вступил на престол (император Чан Хиен-тонг), Тю Ан продолжил обучение нового императора, которому в то время исполнилось лишь 10 лет. Целью учителя была подготовка идеального правителя для страны, но в 1341 г. Чан Хиен-тонг неожиданно умер от болезни. В 1357 г., недовольный ситуацией, складывающейся при дворе, Тю Ан написал знаменитый «доклад о семи казнях», в котором предложил немедленно казнить семь ближайших помощников нового императора Чан Зу-тонга, обвинив их во всех грехах. Когда его письмо оставили без ответа, примерно в 1359–1360 гг. покинул столицу, отказался от государственной службы и вновь занялся преподавательской деятельностью. Стихи писал и на ханвьете, и на номе. Сохранилось двенадцать его

*Неспешно прогуливаюсь по [заросшей] соснами дамбе.
Заброшенная деревенька скрылась в неплотном тумане.
Отлив. [Звук] далёкой флейты над рекой.
Простор небес. Облака окутали рошу.
С гнездовой птицы взлетели в синеву.
Прохладные рыбы резвятся в изумрудных водах.
Куда запропастился музыкант?
Затихло всё в родном краю.*

В нашу подборку это, составленное из вполне шаблонных выражений, стихотворение попало не благодаря своим достоинствам. Всё дело в имени автора. Остаётся не совсем понятным, как Тю Ван Ан заслужил звание «классика»? Вся его лирика достаточно незамысловата, если не банальна. Возможно, за небольшими исключениями. Тут самое время вспомнить замечание Борхеса, что «классика – это не книга, как-то по-особому написанная, но книга, особым образом прочитанная».

Т. 3, № 39 (с. 61). «Весеннее утро». Тю Ван Ан.

Строка 6: 1–7.

В душе, как и в старом колодце, не рождаются волны.

Сам образ – уподобление души старому колодцу, вода в котором совершенно спокойна, волн нет, восходит к стихотворению танского Мэн Цзяо «Ода добродетельным жёнам»⁵⁹. Сунские поэты весьма часто этой метафорой пользовались. Например, практически точно такую же строку дважды находим у сунского Чэнь Чжао (1214–1297). В одном случае изменения косметические, вместо *tong* (вьет. *đồng* «как и») использовано *tu/như* с тем же значением. В другом – с тем же *tu*. С точки зрения грамматики вариант Тю Ван Ана вполне возможен. Его вариант с союзом/наречием *tong* в этой фразе можно найти у современных китайских поэтов, работавших в рамках классической традиции. Например, у Хуан Цинши (1914–1985).

Т. 3, № 42 (с. 65). «Начало лета». Тю Ван Ан.

Строка 8: 1–7.

Ветер шелестит [страницами] оставленной на столе истрёпанной книги.

Банальность с точки зрения европейской традиции, но тем не менее троп красивый. Образ, по всей видимости, восходит к стихотворению Бо Цзюйи «В гостях у Хуан Фу»⁶⁰. От себя Тю Ван Ан добавил эпитет «истрёпанный». С одной стороны, это дополняет образ, с другой – помогает автору «переформатировать» пятистопную строчку Бо Цзюйи в семистопную свою. Некоторые дополнительные детали также обнаруживают знакомство Тю Ван Ана с китайским классиком: в обоих стихотворениях строка про книгу – последняя;

стихотворений на ханвьете. Единственный вьетнамский ученый, в честь которого установлен отдельный алтарь в Храме Литературы в Ханое. Во многих городах страны в его честь названы улицы и школы.

⁵⁹ Наблюдение А. В. Никитина.

⁶⁰ Наблюдение А. В. Никитина.

название («Начало лета») стихотворения Тю Ван Ана совпадает с первыми строками («Первый месяц лета...») произведения китайского поэта.

Т. 3, № 61 (с. 96). [Посвящаю стихи] поминальному храму Сян Юя⁶¹ в Уцзяне». Фам Шы Мань⁶².

Сян Юй – один из самых востребованных классической литературой исторических персонажей. И стихи посвящаются именно его поминальному храму (*miao/miêu*). Стихотворения с точно таким же названием находим у авторов конца эпохи Сун – начала Юань У Лунхяня (1233–1293) и Ван Цзунчэня (1239–1330).

Интерес к Сян Юю заметен и у вьетнамских авторов (см. например, стихотворение Хо Тонг Тхока «Поминальный храм Сян Юя» [TVLT-3: 69]), возможно, воспринимающих его как «южанина», т. е. «своего». Ещё раз заметим: вьетнамские авторы никакого интереса к так называемой «вьетнамской» истории и её сюжетам не испытывают. Это вызвано тем, что, с их точки зрения, существует только единая, общая, общемировая история цивилизованного мира, которая гораздо позднее будет переосмыслена как «китайская» и в Китае, и, что самое важное, во Вьетнаме. Всё в стихотворении говорит об исключительном знании автором древней истории. А строки, сложенные Сян Юем в ночь перед своей гибелью, Фам Шы Мань вообще, скорее всего, цитирует по памяти. Об этом говорит переименованная строчка (строка 7 у Фам Шы Маня) из песни Сян Юя. У Сян Юя: «[Я] силою сдвинул бы горы, [я] духом бы мир охватил!» (в переводе Р. В. Вяткина и В. С. Таскина [Сыма Цянь 1975: 152]; квадратные скобки добавлены мною, в переводе они отсутствуют). У Фам Шы Маня: «Ах сколько [я бы духом] миров охватил, горы сдвинул бы силой» [TVLT-3: 96].

Т. 3, № 63 (с. 99). «В инспекционной поездке». Фам Шы Мань.

Строка 4: 1–7.

Повернув лодку против прозрачных волн, причаливаю к каменной [пристани].

У кромки воды толпится чиновный люд, приветствуют следующего дальше сановника.

Река Ло – это граница, рубеж; [река] Тхао – место сбора [народа].

*[Прошли] времена [царства] Ванланг, [нет больше] земель [правителя из царства] Шу [Анзыонг-выонг]*⁶³.

⁶¹ Сян Юй (232–202 гг. до н.э.) – главный соперник Лю Бана (император династии Хань Гао-цзу) в борьбе за господство над Китаем после падения династии Цинь. В 202 г. до н.э. в ходе своего последнего сражения с армиями Хань в Дунчэне он покончил жизнь самоубийством, и военачальник Ван И преподнёс его голову Лю Бану. Будущий ханьский император воздал должное поверженному врагу, который сыграл важную роль в победе над Цинь: по нему был объявлен траур, его похоронили с почестями, а его родственники получили владения, титулы и право носить императорскую фамилию Лю [Сыма Цянь 1975: 154–155, 186, 410–411, примеч. 229, 231, 233].

⁶² Фам Шы Мань (1300–1377) – он же Фам До. Ученик Тю Ван Ана, который в отличие от своего учителя добился признания и высоких государственных постов. Личный друг Ле Ба Куата. Во времена правления Чан Минь-тонга (1314–1329) получил степень *тхайхокиинь*. Чиновником стал в 1323 г. Многократно упоминается в тексте «Полного собрания...». Известный поэт и литератор своего времени, автор множества стихотворений, 33 из которых сохранились в различных сборниках.

⁶³ Царства Ванланг и Аулак (основателем последнего был Анзыонг-выонг, китаец из царства Шу) располагались на территории современных южного Китая и северного Вьетнама. Их история, первоначально описанная в китайских исторических источниках, позднее была перенесена и во вьетнамские хроники. Во вьетнамской исторической традиции эти два царства рассматриваются в качестве предтеч вьетнамской государственности. Подробно об этом см. [Полное собрание...-1: 26, 111, 114–122, 115, 194–196, 201].

Упомянуты как «древность» государства Ванланг и Шу. Но, конечно, в рамках концепции «всеобщей» истории.

Т. 3, № 64 (с. 101). «Инспекционная поездка по области Тянданг». Фам Шы Мань.

Везде сохраняется конструкция «цивилизация–варвары», где Дайвьет со всех сторон окружен варварами, точно так же, как и Поднебесная; собственно, он к ней и относится, Дайвьет просто одно из китайских царств, как это бывало в эпоху Чжаньго, Троецарствия и, прежде всего, Северных и Южных династий. К тому же появляется повышенный интерес к непосредственным или ближним областям-соседям – Юньнань, оба Гуана, Сычуань, Гуйлинь – то есть к областям, которые не только лучше известны и с которыми Дайвьет связан эпизодами общей истории или даже административного деления, но и в отношении которых теоретически можно выступить в качестве гегемона.

Т. 3, № 77–80 (с. 117). «Подхватываю рифмы посла Великой Мин Юй Гуя». Фам Шы Мань.

Строка 7: 1–7.

А нынче Срединная сторонка стала управляться на основе конфуцианства.

...И всё пришло в порядок. Прозрачный намек на доминировавшее при Юань варварство. И с подтекстом (мы-то, мол, всю жизнь так управляемся...). Фам Шы Мань называет Минскую империю «Срединной сторонкой» (*чжун го фан*). По аналогии с привычной для Вьетнама «Южной сторонкой» (*нань фан*, вьет. *Nam phương*)? Допустимо? Или это некоторая «политическая» наглость? Также отметим, Фам Шы Мань, действуя в рамках протокола и оперируя понятными китайцу терминами, называет свою страну «Аннам». И всё-таки, похоже, что в эту эпоху такое название страны не содержало, как это часто выглядит в современной исследовательской литературе, даже намека на уничижительность. Вьетнамские императоры с гордостью и достоинством принимали китайскую инвестицию, где их называли «правитель государства Аннам» (*ань нань го ван*, вьет. *An Nam quốc vương*).

Т. 3, № 84–85 (с. 123–124). «Ещё раз вторю рифмам посла Великой Мин Юй Гуя». Фам Шы Мань.

Строфа 2, строка 3: 1–7.

Разъезжали в запряженных верблюдами повозках, [приносили в жертву] молодого барашка и вино.

Так дословно. Описаны варварские, нелепые пристрастия, имевшие место при монгольской династии Юань. Тон стихотворения: вы только-только вернулись к ханьским классическим нормам жизни, а у нас на Юге эта линия и не прерывалась!

Именно об этом заключительные строки стихотворения:

Строки 7–8, 1–7.

Новая династия переменяла обычаи северных варваров,

Обычаи и музыка, [церемониальные] одежда и головные уборы восстановлены [в соответствии с правилами] ханьского этикета.

Т. 3, № 86 (с. 125). «Провожаем посла Великой Мин Юй Гуя». Фам Шы Мань.

Строка 1: 1–7.

Двум посланникам предстоит [обратный путь] далёкий на восток.

Также, как и в ряде случаев во вьетнамской главной исторической хронике «Полное собрание исторических записок Дайвьета», Китай и Вьетнам осознаются не как Юг – Север, а как Запад – Восток. Есть ли аналоги такого «пространственного видения» в Китае? Интересно, что и сегодня провинции страны, находящиеся более-менее строго к югу по отношению к Сайгону и точно строго к югу по отношению к любой другой части страны, именуется «Запад» (miền Tây).

Строки 5–6: 1–7.

*Нынче из северных пустынь докладывают о [ваших] военных победах,
А у нас на Юге все как один преуспевают на гражданской службе.*

Имеющийся перевод на вьетнамский язык («Служивые южной стороны обладают литературными талантами»⁶⁴), на наш взгляд, неточен. Речь идёт именно о ещё одном противопоставлении: у вас там война, а у нас всё как полагается. Фам Шы Мань – большой молодец: хвалит, но при этом не перестает «подкалывать» послов чуть не в каждой строчке. Но, собственно говоря, и китайский посол Юй Гуй не отстает.

Т. 3, № 87–88 (с. 127–127). «Прогулка в горах». Фам Шы Мань.

Строфа 3, строка 2: 1–7.

Чиновник/я подобен колоску риса в столичном зернохранилище.

Идея (в смысле уподобления чего-то большого колоску или зёрнышку риса на фоне чего-то ещё более масштабного) восходит к Чжуан-цзы⁶⁵, но мысль уподобить труды чиновника колоску риса в амбаре, возможно, пришла Фам Шы Маню в голову самостоятельно.

Т. 3, № 93–94 (с. 138–139). «О сокровенном». Ле Куат⁶⁶.

Стихов с таким названием множество. В том числе (несколько) у Ли Бо.

Строфа 1, строки 1–2: 1–7

Не тяготят казённые дела, и хвори отступили наконец⁶⁷.

Явлений непрерывное движенье ласкает-успокаивает взор.

⁶⁴ «Nhân vật triều phương Nam đều có tài văn chương» [TVLT-3: 126].

⁶⁵ «Увидев себя малым среди существующего, как мог я считать себя большим? Четыре моря в пространстве между небом и землей не походят ли на впадины от камней посреди большого болота? А Срединные царства в центре четырех морей не походят ли на зернышко в большом амбаре» (перевод Л.Д. Позднеевой) [Чжуан-цзы 2005: 165].

⁶⁶ Ле Ба Куат (?–?) – крупный сановник, поэт. Уроженец провинции Тханьхоа, ученик Тю Ван Ана, продолжительное время занимал высшие должности в гражданском аппарате государства. Известен как ярый противник буддизма, который он считал «ложной ересью». Умер не позднее 1378 г. Сохранилось семь его стихотворений.

⁶⁷ Эта строчка из-за своей предельной лаконичности сложна для понимания и, соответственно, для перевода. Отметим, что вьетнамские переводчики интерпретируют её первую часть прямо противоположным образом (Công việc bộn bề («Наваливаются казенные дела» [TVLT-3: 139]).

*У моста Двух Слив позднеосенний ветер.
Разросшийся лилейник перила оттенил-обвил.*

«Не тяготят служебные дела» – дословно эта строчка выглядит так: «служебные дела подобны пуху/шерсти». К уподоблению различного рода «дел» шерсти или пуху, правда, с несколько иными коннотациями, прибегали, например, танский Лян Цзя (807–869): «В этой жизни дела мирские спутаны, как шерсть», или сунский Чжоу Банъянь (1056–1121): «Служебных дел [выполнено] будто на вырванный волос».

Четверостишие, возможно, из лучших в антологии. Удивительный объём и полифонию придают «перила». Перила чего? Хижины-домика, на пороге которого сидит автор, наблюдая «жизнь»? Моста, над или под которым завывает осенний ветер? Ответа на эти вопросы, к счастью, нет.

Строфа 2, строка 3: 1–4.

*Все эти годы мелкая суета не была мне по сердцу,
Что ни день, то мечтаю вернуться в родные края, читаю нараспев «Ничтожны,
бедны»⁶⁸.*

*В речном краю стылых небес пугаюсь наступающей старости.
Цветы магнолии вянут под непрекращающимся дождем.*

Вполне симпатичное выражение «в речном краю стылых небес» (*shui guo tian han*; вьет. *thủy quốc thiên hàn*) находим только уже у минского автора Сюй Суя. То есть в нашей системе координат эта строчка – «вклад» вьетнамского поэта. Речь идёт именно о четырех знаках. Сам по себе троп «стылые/холодные небеса» встречается достаточно часто.

Хорошее стихотворение: и лирика, и настроение. Первые две строки, – стандартная для китайской поэзии тема. Сравним, например, со строчками Ван Вэя из «Отвечаю помощнику начальника уезда Чжану».

*На склоне лет любезен лишь покой,
Дела мирские не тревожат душу.
К себе прислушался, – нет планов у меня.
Вот если бы к родным лесам вернуться...
[300 Tang Poems: № 119]*

Т. 3, № 110 (с. 160). «Дождик». Чан Нгуен Дан.

Стихов с таким названием много. Но появляется оно только у сунских авторов.

Строки 5–7: 1–7.

*«Малой Весной» в горах моросит мелкий дождик,
С горных пиков, клубясь, спускаются обрывки чёрных туч,
Заслоня солнце, наползает тёмная пелена, а то вдруг просветлеет,
Гонимый ветром, то усиливаясь, то снова стихая, уныло шумит [дождь].
Сверкающие, как драгоценности, лепестки [облетающей] сливы доносят
[счастливые] вести с небес,
Нефритовыми заколками хлынули побеги бамбука, рассказывая о тайнах земли.*

⁶⁸ «Зачем, о зачем мы ничтожны, бедны» (перевод А. А. Штукина) – песня из раздела «Нравы царств» *Шицзина* (11-я из песней царства Бэй) [Шицзин 1987: 45], в которой говорится о тоске по родному краю.

*Проснулся поутру, – благовония в курильнице давно уже догорели,
Старики в деревне всё ещё медлят взяться за плуг.*

В восьмой строке речь идёт о вспашке под озимые. В пятой строке («вести с небес») – это, так сказать, сезонные вести. Очень красивый стих, из лучших. Пятая строка практически (с заменой некоторых знаков на близкие по смыслу) повторяет строку сунского поэта и классиковеда Цзоу Хао (1060–1111): «[Лепестки облетающей] сливы доставляют счастливые вести с небес». Заметим, что знакомство с сунским произведением помогает понять иначе трудно интерпретируемую строчку Чан Нгуен Дана.

Т. 3, № 116 (с. 168). «Осеннее плавание [в устье] Восточных приливов». Чан Нгуен Дан.

Это стихотворение было подробно (но несколько с иных позиций) разобрано в моей статье «"Красные скалы" Су Дунпо и "Осеннее плавание" Чан Нгуен Дана. Опыт сопоставления» [Леонов 2008]. В контексте настоящего исследования оно тоже оказывается весьма примечательным.

Строки 3–5: 1–7.

*Два старца безмолвствуют, у обоих с проседью виски,
Вместе в лодке пьют вино, следуя за Девушкой.*

*Через морские ворота/устье приливной реки тысячами струй стремительно
отступает к востоку [вода],*

В вышине бескрайнего осеннего неба возвращается одинокая птица.

Прочувствуй, но не грусти из-за изменений прошлых и нынешних.

Во время плавания то вздыхаешь от ужаса, то успокаиваешься его отсутствием.

[Река] Мило и [ущелье] Чиби [покрыто] пылью [времён].

Стремительно разверну парус, расспрошу о древности горы.

Строка 3: как это ни удивительно, но только минские поэты начинают описывать гидрографическое взаимодействие реки и моря в приливном устье. Например, Чжан Юань-кай (?–?): «На тысячи ли речной поток вторгается в морские ворота». Чан Нгуен Дан – первопроходец. То же самое можно сказать и о следующих двух строчках (4, 5): при всей внешней простоте получился красивый и, что важно для нас, оригинальный образ. Что касается «изменений прошлых и нынешних»: вечно меняющийся и переплетающийся поток бытия – это одна из центральных тем китайского и дальневосточного в целом умозрения. Своим вниманием её не обходят не только мыслители, но и поэты-лирики. Тем более что зачастую это одни и те же люди. В рассматриваемом стихотворении вьетнамский автор следует и за Су Дунпо, и за этой традицией.

Т. 3, № 128 (с. 184). «Из армии. Переживания». Чан Нгуен Дан.

Чан Нгуен Дан и здесь оригинален: стихотворение с таким же названием есть только уже у совсем позднего (цинского) автора Пэн Юйлиня.

Т. 3, № 130 (с. 186). «По дороге в Тханьхоа». Чан Нгуен Дан.

Земли Ай уже не так живописны, как в прежние времена.

Встречусь с друзьями, побеседуем о древних преданиях [времён династий] Динь и Ле.

Интересно с той точки зрения, что уже в Раннем Средневековье (конец XIV в., в случае Чан Нгуен Дана) времена Динь и Ле относили к одной эпохе – древность. А Ли (про Чан и говорить нечего) – к другой. Для Чан Нгуен Дана «времена Динь и Ле» остаются содержанием общемировой, общей с Китаем, истории и охотно используются в стихах. А вот всего того (легенды, мифы, предания и пр.), что будет вживлено в ткань национального исторического повествования позже, во второй половине XV в., Нго Ши Лиеном, для вьетнамских авторов в качестве поэтического материала, очевидно, не существует. Хотя нет никаких сомнений, что местный фольклор был им хорошо известен.

Т. 3, № 134 (с. 192). «Случайные строки». Чан Нгуен Дан.

Экспромты, «случайные строки», конечно же, писали все китайские поэты без исключения.

Строки 1–4, 6: 1–7.

По сути, отлично известно, что всё сводится к пустотности,

Пусть даже все наши надежды окажутся в этой пустотности.

[И всё же] действие является принципом, движущим Поднебесную!

В мире людском не отыщется места, где бы не [дул] весенний ветер!

Свежим чаем, отборным вином потчую постоянного гостя.

Истончившийся бамбук и чахлая слива – вот компания старика.

И, глядя в зеркало, стыжусь лишь того,

Что изо всех сил приходится преодолевать немощи и болезни, чтобы выполнять обязанности государственного мужа.

Первые три строчки, во всяком случае, для стихов, то есть в рамках нашей темы, вполне оригинальны.

Строка 4: здесь Чан Нгуен Дан обнаруживает знакомство с творчеством знаменитого сунского поэта Лу Ю (1125–1210), у которого в двух разных стихах (при этом только у него) находим почти дословно совпадающие строки: «В разгар весны не отыщется места, где бы не [дул] весенний ветер!» или «Когда приходит весна, не отыщется места, где бы не [дул] весенний ветер!». Но, следует заметить, что вьетнамский поэт придает этой строчке несколько иное умозрительное измерение.

Строка 6: эту же мысль в этих же выражениях находим у сунского Ли Хуна (1129–?): «Старая слива и истончившийся бамбук – вот наперсники преклонных/чахлых [лет]».

Т. 3, № 149 (с. 210). «Пишу, возвращаясь ночью на лодке». Чан Нгуен Дан.

Строка 1: 1–7.

По всей стране жизнь у людей, как у рыб в кипящем котле.

Похожую мысль, изложенную в таких же выражениях, находим в двух строчках семисловного уставного стихотворения сунского автора Чао Юэчжи (1059–1129): «У нас тут/в одной реке, словно у рыб и водных драконов в котле с кипятком. Я хочу куда-нибудь скрыться от этого».

Т. 3, № 152 (с. 213). «Минуя холм “Вьетский колодец”». До Ты Ви⁶⁹.

Существуют стихотворения «Любуюсь террасой “Вьетский колодец”» танского Лю Яньши (?–812) и «Холм “Вьетский колодец”» сунского Фан Синьжу (?–?).

Строка 1: 5–7.

Уныл [холм] «Вьетский колодец», цветы окрашены осенью.

Исчезающие следы ушедших событий заставляют грустить человека.

Но кто же сможет разыскать трёхлетнюю полынь?

Излечить наше мироздание от наростов и опухолей?

Стихотворение можно бы было считать малоинтересным, если бы не крайне редкий случай использования образов вьетнамской/юэской мифологии, в данном случае – новеллы «Вьетский колодец» («Việt tỉnh truyên») из *Линьнам тить куай* («Записки об удивительном к югу от Нгулиня» [Tống tập...1997: 146]. Кроме того, можно усомниться и во «вьетнамском» происхождении этих строк, и в авторстве самого До Ты Ви. Тем более что биографические сведения об авторе отсутствуют. В поэзии выражение «Вьетский/юэский колодец» в качестве метафоры Юга, Царства Юэ широко используются, по крайней мере, с эпохи Южных и Северных династий.

Т. 3, № 181 (с. 301). «Новогоднее». Фам Нян Кхань⁷⁰.

Писать стихи в канун нового года – традиция. Произведений с таким названием – десятки.

Строки 1–8: 1–7.

Старый Год, прощаюсь [с тобой] этой ночью.

Не сплю, жгу дотла все пять страж напролёт [мой] светильник.

Духа гнать нищеты? Что смешиной чепухи, в которую исстари [верят]?

[Лучше] выпью вина, чем на ветер пускать сбереженья.

На излете зимы цветы абрикоса всё те же.

А с приходом весны ещё не исчезли сугробы.

И теперь, захмелев, пишу новогодние поздравительные открытки.

А за воротами уж рассвело, и солнце встает.

Строка 1: третий и седьмой знаки, составленные вместе – это *tam biêt*⁷¹, известное каждому современное вьетнамское «пока», «до скорого». Сегодня даже носителями языка воспринимается как недавно возникший молодёжный полу-жаргонизм.

Строка 3: Старая китайская традиция «прогонять духа нищеты» «попала» в стихи достаточно рано, упоминание этого обычая видим уже у танских и (в изобилии) у сунских поэтов. А цзиньский Ли Юй (?–?), возможно, демонстрируя определённое «варварство», даже написал отдельное стихотворение на эту тему: «Изгнание духа нищеты» (*song qiong* вьет. *tống*

⁶⁹ До Ты Ви (微) (?–?) – поэт, чиновник. Биографические сведения отсутствуют. Возможно, что речь идет о До Ты Чие (徹 иероглифы имени очень похожи, их легко перепутать), служившем столичным градоначальником уже во времена правления династии Хо. Сохранилось два стихотворения этого автора.

⁷⁰ Фам Нян Кхань (?–?) – поэт, чиновник. Биографические сведения практически отсутствуют. Сохранилось тринадцать его стихотворений.

⁷¹ Замечание А. В. Никитина.

cùng). Однако заметим, что посмеиваться над этим обычаем никому до, да и после Фам Нян Кханя не приходило в голову.

Удивительно симпатичное стихотворение. Кроме того, что звучит совершенно современно, так ещё и практически каждая строка красива сама по себе. На поэта стоит обратить внимание: все его тринадцать стихотворений, имеющиеся в сборнике, исключительно лирические, без буддийских и, за исключением двух последних, конъюнктурно-политических коннотаций.

Писать стихи по случаю прихода нового, ухода старого (в зависимости от настроения автора) года – это традиция. В нашу подборку попало два таких стихотворения: то, под которым мы помещаем этот комментарий, и ещё одно в третьем томе, принадлежащее кисти Нгуен Фи Кханя [TVLT-3: 446]. Сравним их со стихотворением Су Дунпо с тем же названием – «Новогоднее». Совершенно не хочется перегружать эту работу китайскими стихами, но здесь мы сочли это уместным, так как на данном примере легко заметить не только текстуальные совпадения (горящий всю ночь и догорающий светильник – символ уходящего года), но и общее настроение, точнее, переходы от одного к другому, построение стихотворения, лексику и т.п. Единственное структурное отличие – сунское стихотворение написано пятисловной стопой.

*Знаешь, как наступает конец года?
В точности как уползающая в нору змея.
Полдлины чешуйчатого [тела] уже пропало,
Как воспрепятствуешь [её] желанью скрыться?
И даже если захотим привязать её за хвост
И будем стараться изо всех сил, знаем, что в этом нет толка.
Дети стараются не заснуть,
Друг с другом несём ночную стражу, веселясь до упаду.
Рассветное пение петухов ещё не зазвучало.
Не возвещают утра барабаны.
Сижу так долго, что светильник прогорел дотла.
Привстав, вижу заходящую Большую Медведицу.
В наступающем году неужели прервутся мои года?
На сердце тайная тревога о зря потерянном времени.
[Так давайте] все силы [отдадим] крайностям этой ночи,
[В наши] юные годы всё ещё можем придаваться излишествам.*

Т. 3, № 197 (с. 345). «Надпись⁷² на картине-свитке “Купание коней⁷³ танского Минхуана (Сюань-цзуна)”». Тю Дыонг Ань⁷⁴.

⁷² Надпись *ти ба* (вьет. *đề bài*, или, как в нашем случае, коротко *đề*) — это надпись лица, не являющегося автором (коллекционера, владельца или кого-то, кто просто видел живописное произведение); она может быть исполнена на свободном месте живописного поля, на вставке за живописью или за предыдущим *тиба* в горизонтальном свитке, на вставке над живописью в вертикальном свитке [Сычев 2014: 14].

⁷³ Переводчики этого стихотворения на современный вьетнамский язык предлагают вариант «купание коня», а не «купание коней», полагая, что речь идет об одном животном с кличкой «Сверкающий в ночи нефритовый цветок» [TVLT-3: 346]. А. В. Никитин, ссылаясь на два стихотворения Ду Фу («Небесный конь Прежнего Владыки [по имени] Нефритовый Цветок» и «Песнь о картине “Нарисованный конь”»), в которых идёт речь о двух разных лошадях с кличками «Нефритовый Цветок» и «Ночная Вспышка», считает, что и в стихотворении Тю Дыонг Аня речь идёт о двух конях. Эта версия выглядит более чем убедительно.

⁷⁴ Тю Дыонг Ань (?–?) – поэт, чиновник. Биографические сведения практически отсутствуют. Сохранилось два его стихотворения.

*[У коней] «Нефритовый Цветок» и «Ночная Вспышка» непревзойденный бег.
Их искупали и в поводу подвели к красным ступеням [императорского дворца].
Если бы любовь [Императора] к людям была подобна любви к лошадям,
Разве были бы так велики страданья народа?*

Существует несколько стихотворений на эту тему. Например, «Надпись на картине «Купание коня» юаньского автора Ян Цзая (1271–1323). В заголовках никогда не указывается имя хозяина коня, сюжет хорошо известен читателю. А вот для читателя-вьетнамца, видимо, было не лишним указать, что речь идёт о скакуне танского императора Сюань-цзуна.

В принципе, в поэзии Ли – Чан достаточно произведений, чье «вьетнамское» происхождение вызывает серьезные сомнения. Это один из этих случаев. Заставляет задуматься и само название произведения, и соответственно его тема, и звучащая в адрес властей критика. Имя автора тоже больше похоже на «китайское».

Т. 3, № 198 (с. 347). «Надпись на картине-свитке “Стайка рыб на приёме у карпа”». Тю Дыонг Ань.

Тоже известный, хотя и не слишком распространенный сюжет. Есть, например, стихотворение южносунского поэта и философа Юань Се (1144–1224) «Надпись на картине-свитке “На приёме у карпа”». Как и в случае с предыдущим произведением этого же автора, читатель-китаец хорошо знаком с фабулой. А вот вьетнамцу некоторые детали (про «стайку рыб») лучше уточнить.

Строка 4: 1–7.

[Подобно] летящему снегу, осколкам нефрита, непрерывно [проносятся] разнообразные [рыбы].

Система образов вполне самостоятельная. Всё, что сказано о первом стихотворении этого автора, относится и ко второму. Тут самое время высказать следующее предположение: ни рассматриваемая антология TVLT, ни исторические хроники, описывающие эту эпоху, не приводят (и похоже, это делается намеренно) сведений о китайцах, служивших при дворах Ли и Чан. А ведь таких и, скорее всего, в достаточном количестве просто не могло не быть! Похоже, что именно про них, а таких случаев немало, сообщают, что неизвестны ни годы их жизни, ни места их рождения. Только должности, карьерный рост. И всё это при традиции просто патологического внимания именно к этим пропущенным деталям. Показательно, что именно у этих, как бы вырванных из «вьетнамского» контекста поэтов, постоянно звучит мотив тоски по родным краям (как в данном случае), обилие «северных» деталей при описании природы, «китайские» исторические и литературные аллюзии и образы. Можно допустить, что впоследствии вьетнамская традиция планомерно уничтожала все намеки на их ненациональное происхождение, что вполне соответствует нашим представлениям о взглядах на предмет высокопоставленных вьетнамских книжников позднего средневековья. Ну а стихи этих авторов продолжали фигурировать в последовательном ряду вьетнамских антологий. Стоит обратить внимание на упоминание реки Ляохэ в стихотворении. Ляошуй – это река на самом севере Китая, в Маньчжурии. Она хорошо известна в России по знаменитой песне дальневосточного казачества «За рекой Ляохэ загорались огни». Во второй строке перечислены рыбы, включая осетра, именно характерные для рек северо-востока Китая. Показателен комментарий переводчиков: они даже рыб таких не знают! Строка 5: «Рыбный

фарш делают из черного амурского леща с краснеющим хвостом, а вот варят золоточешуйчатых рыбок». Вот что сообщает по этому случаю *Шицзин*: «Лещ устал – покраснели уж перья хвоста» [Шицзин 1987: 29, 315 (примеч. 8)]. В переводе на вьетнамский – cá mè, толстолобик. В строке 17 упомянуто растение болотноцветник щитолистный. К названию этого растения составители антологии дали такой комментарий: «Не знаем, как это растение называется по-вьетнамски», что вполне красноречиво говорит о его отсутствии на территории северного Вьетнама.

Попутно заметим, что тоска по вкусу рыбы из родных мест (чаще всего это окунь) – достаточно распространённый мотив в классической поэзии. Вот, например, строчка из стихотворения «Вид Чанъани осенью» танского автора Чжао Гу:

Истинную прелесть [вкуса] окуня [мне] уже не ощутить никогда.

То же самое у Ли Бо в «Осенью [на лодке] спускаюсь [к горе] Цзинмэнь»:

В этом путешествии уже не придется [лакомиться] фаршем из окуня.

Т. 3, № 199 (с. 350). «Посвящение [потоку] Уси⁷⁵». Нгуен Куи Ынг⁷⁶.

Похожая история: отсутствие биографических сведений и перегруженные «китайскими» реалиями стихи. Судя по содержанию, автор наблюдал этот поток, находясь в составе китайского посольства, посещавшего Вьетнам. С этим согласились в своем комментарии и составители TVLT [TVLT-3: 351].

Т. 3, № 201–204 (с. 354–355). «Орхидеи из ущелья». Ву Тхе Чунг⁷⁷.

Тоже поэт без биографии. Его единственное сохранившееся произведение посвящено Цюй Юаню. На китайском языке и с китайской тематикой. Какое отношение оно может иметь к вьетнамской литературе? Почему, допустим, стихи Пушкина на французском языке остаются частью русской культуры? Потому что остаётся всегда связанная с Россией тема. Стихи Ли – Чан изучают в современном Вьетнаме мало и поверхностно. Не исключено, интуитивно чувствуя их относительную, а иногда и более того, инородность. А в отношении литературы этой эпохи остаются вопросы. Что мешало авторам хоть иногда, хоть где-то вставить имя из вьетнамской легенды? Это было плохим тоном? Превращало в простоватую, «деревенскую» литературу? Что-то ещё? Или это был такой «непроницаемый» мир китайской литературы, не пропускавший внутрь ничего нового, тем более «чужого»? Ну и наиболее «радикальное» предположение: многие из этих стихов написаны не «вьетнамцами», а некоторая часть – и не во Вьетнаме.

Т. 3, № 209 (с. 365). «На переправе Фудонг». Та Тхиен Хуан⁷⁸.

Строка 4: 1–5.

*Заржал железный конь, заставив затрепетать людей за десять тысяч ли...*⁷⁹

⁷⁵ Уси — река в провинции Хунань, на юго-западе уезда Циян. Скальные обрывы по её берегам за внешнее сходство получили название «лес стел» в Уси.

⁷⁶ Нгуен Куи Ынг (?–?) – биографические сведения отсутствуют. Сохранилось одно стихотворение.

⁷⁷ Ву Тхе Чунг (?–?) – биографические сведения отсутствуют. Сохранилось четыре стихотворения.

⁷⁸ Та Тхиен Хуан (?–?) – поэт, чиновник. Биографические сведения отсутствуют. Сохранилось четырнадцать стихотворений.

⁷⁹ Легенду о герое из Фудонга, «вьетнамском Илье Муромце», до трёх лет не сказавшим не слова, а затем севшим на железного коня и разгромившем всех врагов см., например [Полное собрание... 2002: 112].

Один из редчайших случаев упоминания легендарных героев. Стихотворение малоинтересное. Содержание – да, был такой славный герой.

Т. 3, № 210 (с. 366). «По случаю». Та Тхиен Хуан.

Широко распространена практика давать стихам такое заглавие. Ничем не примечательно, кроме сохранившегося комментария Фан Фу Тиена: «Составлено неподобающе». Очевидно (иначе бы такой комментарий не появился), и остальные стихи автора не вызвали восторга у знаменитого историка. Вот такие и писали о легендарных героях.

На чём конкретно основано мнение Фан Фу Тиена, судить сложно. Но знакомство образованных вьетнамцев XV в. с теорией Шэнь Юэ о «восьми болезнях» (*ба бин*), свойственных стихам, сомнений не вызывает.

Т. 3, № 226 (с. 383). «Слежу за игрой в облавные шашки». Нгуен Фи Кхань (1355?–1428?)⁸⁰.

Игра в облавные шашки, а точнее, сопутствующие размышления, часто становятся и темой стихотворения, и заглавием.

Строки 7–8: 1–7.

Всё в жизни подобно игре в облавные шашки, следует взвесить и обдумать [каждый ход],

А позиции, [в которые мы попадаем] что раньше, что теперь, и сложны, и трудны одинаково.

Строчка 7: в поэзии сравнения с шахматами или облавными шашками (контекст не всегда даёт понять, о какой именно игре идет речь) широко распространены. Вот, например, строка сунского Цай Каня (1141–?): «Многообразие дел житейских – что шахматные позиции». С вьетнамским и сунским автором солидарен и Шекспир со своим знаменитым «All the world's a stage, and all the men and women merely players»⁸¹.

Т. 3, № 228 (с. 386). «Следую за первым министром Банг Хо (Чан Нгуен Даном) в прогулке по весенней реке/горам (разные списки, по смыслу – горы)». Нгуен Фи Кхань.

Очевидно, что «прогулка» происходит во Вьетнаме. Тем не менее первая строка: «Редкие облака, солнечный день, [кружащиеся] в небе снежинки». Такая картина (солнце и снег одновременно) может наблюдаться только в высоких широтах и при изрядном морозце. Как это получается? Кто дал заголовок стихотворению? Кто приписал его Нгуен Фи Кханю? В самом стихотворении ничто не указывает ни на Вьетнам, ни на Чан Нгуен Дана, ни на Нгуен Фи Кханя.

Т. 3, № 233 (с. 393). «Деревенские радости». Нгуен Фи Кхань.

Стихов с таким названием, как это ни странно, не нашлось.

⁸⁰ Нгуен Фи Кхань (1355? – 1428?) – поэт, крупный сановник. Зять Чан Нгуен Дана и отец Нгуен Чая. Работал в аппарате династии Хо, возглавлял Школу сынов отечества. В 1407 г., во времена минской оккупации, был отправлен в Китай (по некоторым версиям, уехал добровольно), откуда уже не вернулся до самой смерти. Нгуен Фи Кхань – интересная и достаточно противоречивая фигура в истории страны. Талантливый и плодовитый поэт. Его творчество дошло до нас в большом объеме, сохранилось около восьмидесяти его стихов.

⁸¹ На эту забавную параллель обратил внимание А. В. Никитин.

Строка 5, 6: 1–7.

*Погружаясь в полное безделье, [пью] досыта «весеннее мутное вино».
Судьбы дорога безбрежно широка, долг полуденный сон.*

Строка 5: «Весеннее вино». Как пишут составители словаря *Цьюань*, вином с таким названием в Китае баловались, по крайней мере, со времен династии Цзинь (265–420). В классических стихах находим упоминание о нём несколько позже. Вот, например, строка из пятистопного уставного стихотворения танского Чжан Ху (?–?): «”Весеннего мутного вина” осушим несколько чарок». Согласно упомянутому словарю, *chun lao/xuan gao* – это именно название сорта или вида вина (не путать с «весенним вином» – *chun jiu/xuan tu*). То, что Нгуен Фи Кхань хорошо ориентируется в подобных нюансах, ещё раз говорит об абсолютно полном «усвоении» вьетнамскими интеллектуалами китайской культуры.

Т. 3, № 259 (с. 430). «Провожаем [в посольство] на Север Тхайчунг-дайфу Ле Зунг Чая». Нгуен Фи Кхань.

Строка 1: 1–7.

Люди из рода Ле – соль земли вьетской.

Само по себе сильное заявление! И совершенно оригинальное.

Т. 3, № 263 (с. 436). «Деревенские впечатления. Преподношу канцлеру Банг Хо (Чан Нгуен Дану)». Нгуен Фи Кхань.

Первое стихотворение с таким названием («Деревенские впечатления») мы находим только у автора конца эпохи Юань – начала Мин Ван Ханя (?–?), то есть практически уже у современника Чан Нгуен Дана. Первенство тут не имеет значения, но то, что вьетнамский автор находился в авангарде литературного движения, вполне очевидно.

Строка 1: 1–7.

Рисовые поля на тысячи ли краснеют, как пожар.

В стихотворении речь идет о засухе и пересохшей, растрескавшейся земле. Образ необычный и оригинальный.

Т. 3, № 270 (с. 446). «В новогоднюю ночь со всеми вами за одним столом складываем рифмы, подражая старцу Ду (Ду Фу)». Нгуен Фи Кхань.

Строка 2, 4: 1–7.

В чужих краях провожаем старый год в семье Ху Тина.

Почти дотаял снег, но всё ещё кружатся снежинки на ветру.

Везде в этом мире [смена] весной зимы [заметна] по [вырастающей] во дворе траве.

Весь день напролёт, с утра и до вечера на деревьях без дела [сидят] вороны.

Всю новогоднюю ночь без перерыва всё [горит и горит] светильник,

А вино, заливая печаль, всё без счета [течёт и течёт].

Передумано все, [поседали] виски [у друзей].

На рассвете, усталость стряхнув, поспешим по делам ко двору.

Строка 2: удивительно, но подобный образ – «гонимые ветром снежинки» (*liu chu hua/lũc xiát hoa*) – встречается в классической поэзии исключительно редко, точнее, единственный раз. Вот эта строчка танского Чжан Сяо-бяо (791–873): «Снежинки, гонимые ветром, повсюду кружатся». При этом просто «снег» (*xue/tuyét*) ветер гоняет в бесчисленном количестве произведений. В очередной раз нельзя не отметить начитанность вьетнамских авторов.

Четвёртая строка, согласно комментарию составителей антологии, – аллюзия на строчку знаменитого чиновника и поэта Вэнь Тяньсяня (1236–1282) [TVLT-3: 447]. Творчество не пожелавшего служить монгольским завоевателям и по этой причине казненного поэта, безусловно, было с симпатией воспринято во Вьетнаме: как-никак враг был общим. Но всё же замечание комментаторов остаётся только предположением, подобный образ часто встречается и в других классических стихах. Вот, например, строчка поэта конца эпохи Тан и начала Сун Чжан Би (930–?): «[Усевшись] на старое дерево, каркает замёрзшая ворона». Кроме того, можно предположить, что строчка стихотворения Нгуен Фи Кханя испорчена, и вместо «праздная ворона» (*xian ya/gian nha*), на самом деле должно, как во всех китайских стихах, стоять «замёрзшая ворона» (*han ya/hàn nha*). Тем более что, как мы видим, рифма у этих вариантов одинаковая, и при воспроизведении по памяти, на слух, два слова вполне могли быть перепутаны. Всё стихотворение – пример коллективного творчества. В собрании стихов Ли – Чан он единственный.

Т. 3, № 272 (с. 449). «Инспектор Хонгтяу, взяв мои рифмы, высказывает в стихах потаённые мысли. Прочитав их, использовав его рифмы, сложил [стихи ему] в подарок». Нгуен Фи Кхань.

Строка 3, 4: 1–7.

О крутых поворотах человеческих судеб Вы знаете не понаслышке.

В нескончаемой буре мирской суеты я такой же [утлый] челн.

Строка 3: здесь Нгуен Фи Кхань решил сказать что-то «от себя», не опираясь на классику. Похоже, звучит несколько натянуто. Но это не более чем поверхностное впечатление.

Строка 4: такое сравнение в поэтическом арсенале существует. Вот строчка сунского Чжан Лэя (1054–1114): «Я такой же утлый челн, как и все остальные люди». В китайской поэзии принято сравнивать себя именно с «утлым челном» (*pian zhou*), а не просто с ведущим к размыванию смысла «челном». Похоже, Нгуен Фи Кхань не совсем точен и в этом случае.

Т. 3, № 275 (с. 453). «Плывя по реке, подхватываю рифмы⁸² инспектора Хонгтяу». Нгуен Фи Кхань.

Строки 5, 6: 1–7.

Века отважные герои сражаются за [эту] землю.

[Пусть] горы [сопрутся как] точильный камень, а реки [станут уже чем] кушак, на веки вечные [воздвигнут] этот подвиг.

⁸² «Подхватывать рифмы» — стилистический прием, когда воспроизводится порядок рифм стихотворения, которому следуют.

Строка 5: достаточно стандартное выражение. Вот, например, строчка сунского Хун Мая (1123–1202): «С глубокой древности сражаются за земли [у] Илина⁸³».

Нгуен Фи Кхань – отец Нгуен Чая. Им написаны, если не учитывать только что высказанные сомнения, вот такие, очень похожие на программное стихотворение сына строки. И тут тоже видим знаменитые «горы и реки». Текст стихотворения Нгуен Фи Кханя восходит к тоже программному произведению ханьского Гао-ди [TVLT-3: 454].

Строки 7, 8: 1–7.

Запомните слова этого нового стихотворения. В них картина [на долгую память].

Когда-нибудь увидим [в пределах] четырех морей единый след от колеса, язык единый и общую культуру.

Вот такие «провидческие строки». Согласно примечанию составителей антологии [TVLT-3: 454], эти строки восходят к Чжунюю. Понимать смысл восьмой строки следует так: в самостоятельном государстве (Вьетнам), «четыре моря» – это именно о нём, будет унифицирована колея (как когда-то в Китае). Но здесь это исключительно символ политического единства страны, что во время написания стихотворения было предельно актуально. А вот «общая культура» и «единый язык», возможно, не только символы, но и реальное отражение факта существования разноязыких племен в дельте Красной реки. Более эмоциональное и тонкое, на наш взгляд, конечно, по сравнению с знаменитым стихотворением (Nam quốc son hà) Ли Тхыонг Киета. Но биография Нгуен Фи Кханя и, возможно, слишком явное цитирование китайской классики не дали ему стать программным.

Похожую и одинаково грамматически оформленную строчку находим у Лю Юйси в стихотворении «На горе Западного Форты размышляю о прошлом» [300 Tang Poems 1901, № 204]: «И вот настал день [когда все в пределах] четырех морей стали одной семьей».

Т. 3, № 276 (с. 454). «Середина осени. Впечатления». Нгуен Фи Кхань.

Обозначить свое стихотворение как «впечатления» (cảm sự) – это своего рода клише. К нему прибегали практически все поэты. Не первый раз к нему прибегает и сам Нгуен Фи Кхань [TVLT-3: 436].

Строка 3: 3–7.

После дождя в пруду скопился лунный [свет].

Пруд и луна сопрягаются в китайской поэзии поистине бесконечным количеством способов. Но вот «скопился» (*zhu/trī*), что, собственно, и придаёт строчке поэтическое очарование, находим только у вьетнамского автора.

Т. 3, № 281 (с. 461). «Во время болезни вторю рифмам “Осенней ночи” инспектора Хонгтяу Нгуен Хан Аня». Нгуен Фи Кхань.

И «во время болезни вторю» – это тоже клише, которые часто можно видеть в названиях стихотворений.

Вот уже над водой разошёлся туман, гостя растаяли грёзы.

⁸³ Илин (букв. «варварский курган-мавзолей») — место захоронения древних царей царства Чу (на это обстоятельство наше внимание обратил А. В. Никитин). Здесь в древности состоялась битва между армиями царств Шу и У.

*Холодеет светильник, безмолвие, освещаются [лица] соседней.
Млечный Путь сияющий поток струит у порога.
Пожелтевшие листья под завывание ветра осыпаются повсюду.
Цветным узором пруд раскрасила осень.
[Заливший] мир ртутный [свет] луны тревожит душу.
Ну и какие болезни смогут испортить мне настроение?
Пробудился ото сна, буйной песней сотрясаю стены.*

Получилось красиво. Но как это надо понимать? Вспомнил и записал? Написал по мотивам любимых стихов?

Случается и так, что китайские стихи помогают глубже и, самое главное, правильное понять вьетнамское произведение. И часто дело не в конкретных заимствованиях из определённых стихотворений. Просто совокупность образов, набор элементов пейзажа одинаковы и составляют единую систему, и поэтому чтение большого массива стихов (а отдельно взятая поэзия Ли – Чан такой возможности не предоставляет) облегчает восприятие каждого отдельно взятого произведения. Посмотрим на последнюю строчку Нгуен Фи Кханя, не забывая при этом о предельно конкретном характере классических стихов. Два вопроса: кто своей «буйной песней» разбудил автора? И, что даёт возможность поместить в квадратные скобки (то есть реально отсутствующее в тексте стихотворения) слова «рыбаки» и «беседка»? Вот строчки из «оборванных строк» «В беседке над рекой» сунского автора Цай Цюэ:

*Пробудился ото сна из-за раскатов безудержного хохота,
Рулады рыбацких песен под дудку посреди волн.*

Или строки знаменитого юаньского художника и каллиграфа Ни Цзяня (1301–1374) из «[На мелодию] жэнь юэ юань» («Любования полной луной»):

Какой был вспугнут дивный сон тогда

Рыбацкой песней с дамбы дальней⁸⁴! (в оригинале – «с южной переправы» или «от южного брода»).

Читателям лирики Нгуен Фи Кханя вряд ли были нужны эти объяснения. Они ежедневно «видели» похожую реку, «спали» в беседке по соседству, «слушали» поутру удалые песни жизнелюбов вместе с автором.

Т. 3, № 282 (с. 463). «Конец осени». Нгуен Фи Кхань/

Стихов с таким названием существует огромное количество.

Строка 1, 2, 4: 1–7.

*В конце года стоит холодная погода, гость с лёгкостью впадает в тоску.
Так стоит ли поэту школы Цюй Юаня ещё и предаваться скорби[подобно] Цюй Юаню.
Под западным ветром у изгороди увядают хризантемы.
Во время ночного дождя [среди] озёр и гор потерявшийся гусь.
Приметы старости настигают человека, стремительно захватывая его.
Свет осени, влюбивший в себя, уходит неторопливо.
Все мечталось о высоких постах, а голова уже вот-вот поседеет.
Не лучше уж в самом деле родным местам [отдать] каждое мгновение [жизни].*

⁸⁴ Перевод С. А. Горощева.

Красивое стихотворение, красивая (четвертая) строчка. Она пример того, как создаются стихи из «кирпичиков» традиции. Посмотрим: «ночной дождь» и «одинокий гусь» – частые соседи. Сравним, например, строки Цуй Ту в стихотворении «Одинокий гусь» [300 Tang Poems: № 166]:

*Все вместе возвращаются [гуси] из-за далекой границы,
Почему же ты [отбрасываешь] одинокую тень?
Сумерки, дождь, окликаешь кого-то.*

Вторая строчка стихотворения – трудно переводимая игра слов, связанная с прозвищем Цюй Юаня. Обыгрывать в стихах это прозвище («Речные ароматные травы») в китайской традиции было принято. Например, у Лю Чанцина есть строчка: «Зазеленели речные ароматные травы, скорбит поэт школы Цюй Юаня»⁸⁵.

Похоже, стоит сказать два слова о «госте» (кит. кэ, вьет. *khách*) из первой строчки. Он часто появляется и в китайской классике, и в стихах Ли – Чан. Как известно, в этих стихах отсутствуют личные местоимения «я», «мы». «Гость» отчасти заменяет их, отчасти предполагает любого, кто бы мог оказаться внутри описываемого пейзажа. Семантическое поле этого понятия очень велико, соответственно перевод этого знака всегда затрунён.

Т. 3, № 283 (с. 465). «Отвечаю *тхайхоку* Даокхе стихотворением “Весенние холода”». Нгуен Фи Кхань.

Строки 2, 3: 1–7.
*Весны бескрайние пределы ещё укрыты снегом.
Восточный ветер заперт на замок и силы не набрал.
К чинам и службе всё меньше интерес, [они что] ивы в пелене тумана.
Дела и мысли – все наперекос; дождём опали абрикосов[лепестки].
«Стремнины вод, высокие горы», цитра уже не звучит.
О «красных флагах, пурпурных стягах» уже перестал мечтать.
Сочувствую простому люду, разве они не такие же, как я?
В их домах, в каждой семье повсюду холод.*

Строка 2: такие тропы не часто встречаются в классической поэзии. Этот – самостоятельный. Строка 7 может быть прочитана иначе: «Сочувствую простому люду из [царства] Цюй, они такие же, как и я». Хорошее во всех смыслах стихотворение.

Т. 3, № 285 (с. 467). «Осенней ночью прощаюсь с *киемтьинем* Хонгтяу (Нгуен Хан Ань)». Нгуен Фи Кхань.

Строки 5, 6: 1–7.
*Пришла тоска, доверившись чарке, прогони ее.
Новые стихи твори и слёзы вызывай.*

Хорошо и оригинально сказано. Что-то похожее (слеза при знакомстве с новыми стихами) находим только у поздних, во всяком случае по отношению к поэтам Ли – Чан,

⁸⁵ Замечание А. В. Никитина.

авторов. Вот, например, строчка минского Хэ Уцзоу (?–?): «Что ни день, декламируя новые стихи, [утираю] потоки слёз полой [халата]».

Т. 3, № 288 (с. 471). «В подарок уважаемому Фам из Донгчиеу». Нгуен Фи Кхань.

Строка 1: 1–7.

Человек живёт в этом мире, как на постоялом дворе.

Известное выражение. Без всяких изменений находим эту строчку у поэта конца эпохи Сун – начала Юань Цю Сюя (?–?). С косметическими (знак *zhen* вместо *yi* для выражения идеи подобия) – у цзиньского Дан Хуайина (1134–1211). Ну а сама мысль о скоротечности времени и бренности человеческого существования является одной из центральных в китайской поэзии и была высказана неоднократно и в самых разных выражениях. В самом общем и часто встречающемся виде см., например, строчку сунского Сянь Ци-ци (?–?): «Подобна краткому мгновенью жизнь человека в этом мире». Или у Гао Сыдэ (ок. 1229–1276): «Человеческая жизнь в этом мире [не более чем] путешествие⁸⁶.

Т. 3, № 289 (с. 472). «Ночной дождь на Жёлтой реке». Нгуен Фи Кхань.

*Осенний дождь на Гречишной пристани,
Барабанит по бамбуковой лодке посреди ночи,
Мерцает одинокий светильник.
Все чувства, мысли десяти [прошедших] лет.*

Красивая лирическая зарисовка. Последняя строка совершенно понятна, но трудна для более-менее близкого к тексту перевода. Сравним с легендарным стихотворением Чжан Цзи «Ночью на пристани у Моста клёнов» [300 Tang Poems: № 273]:

*Луна на исходе, каркает воронье, изрядно холодает.
Река и клёны, огни рыбацких лодок усиливают сонную меланхолию.
И вот, по ту сторону стен Гусу (Сучжоу), из обители «Холодная гора» (Ханьшань)
Полночный колокола звук доносится до лодки гостя.*

Похоже всё: ночлег, пристань, лодка, полночные (дословно) звуки, огни лодок. Ну и настроение, конечно. Означает ли это, что Нгуен Фи Кхань был знаком с творчеством Чжан Цзи? Почти наверняка да. Подражал ли? Скорее всего, нет. Вспоминал ли, когда сочинял свое стихотворение? На этот, возможно, самый интересный в контексте нашего исследования вопрос мы отвечать не беремся. Такие, как у Нгуен Фи Кханя и Чжан Цзи, подчёркнуто дробные, чётко сегментированные пейзажные зарисовки являются характерным отличительным признаком дальневосточной поэзии. Искусством подобные стихи делает отсутствие дальнейших подробностей, что позволяет читателю остаться не «внутри» текста, а положиться на свое воображение. В европейской, русской литературах удачных попыток такого рода немного (всегда всё портит грамматика). Чтобы объяснить, насколько это сложная задача, приведём удачную, на китайский манер (цезура–терция) «хорошо темперированную» и всем известную зарисовку Фета:

⁸⁶ На присутствие этой мысли у Гао Сыдэ обратил внимание А. В. Никитин.

*Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.*

На китайский язык, насколько это вообще возможно, переводится «без остатка».

Т. 3, № 293 (с. 475). «Осенняя ночь». Нгуен Фи Кхань.

Строки 1, 2: 1–7.
*Новая грусть старую обиду не сможет унять.
Сплетения мыслей и чувств перемешались в ночных кошмарах.
Свет луны и безлюдье усиливает [ощущение] безнадёжности.
Осень пришла, и каждую ночь не избавиться от одних и тех же чувств.*

Строчка 1: подобное встречается. Вот, например, строчка сунского Шан Хао (?–?): «Старую обиду новая грусть не сотрет».

Строчка 2: а вот тут Нгуен Фи Кхань совершенно самостоятелен, что, имея в виду обстоятельства его жизни, и не удивительно.

Т. 3, № 294 (с. 476). «Чувства, вызванные созерцанием луны в середине осени». Нгуен Фи Кхань.

Любоваться луной, конечно же, принято. В том числе и в середине осени. Вынести два этих обстоятельства в заголовки тоже вполне уместно. Так поступили юаньские Чжан Чжу (1287–1368) и У Цюянь (?–?).

*Стремительно опять на чужбине [наступила] середина осени.
Луна светла, прохладен ветер, и только я грущу.
В воспоминаньях уношусь к прежним друзьям: в мечтах и рифмах я с ними.
Душой отверженный о сколько раз слоняюсь подле южной башни.*

Стихи №№ 293 и 294 явно подкрепляют версию о том, что Нгуен Фи Кхань какое-то время действительно жил в Китае [TVLT-3: 381, прим. 5]. Его стихи, скорее всего, расположены в антологии не строго в хронологическом порядке: №№ 295, 296, 297 написаны еще во Вьетнаме. А произведения под №№ 293, 294, видимо, уже вдали от родины. В них отчетливо звучит тема «изгнанника», судьба которого похожа на участь Цюй Юаня, самого знаменитого «душой отверженного» скитальца классической литературы.

Т. 3, № 313 (с. 517). «Чувства». Данг Зунг⁸⁷.

⁸⁷ Данг Зунг (1373–1414) — сын военачальника Данг Тата, который активно помогал Чан Нгою, первому императору династии Поздние Чан, противостоять Минам. После злодейского убийства отца в 1409 г., подстроенного этим императором, перешёл на сторону его соперника в борьбе за престол Чан Куи Кхоанга, армию которого возглавлял вплоть до окончательного падения династии в 1414 г. До наших дней сохранилось

Строка 2: 1–7.

Бесконечность Вселенной умещается [только] в пьяную песню.

Китайские поэты пили, как хорошо известно, много и часто. Пели тоже много и охотно. Стихов, в которых так или иначе фигурирует «пьяная песня», огромное количество. Тем удивительнее, что замечательная и по поэтическому рисунку, и по веселому изяществу мысли строчка вьетнамского поэта не имеет аналогов. Противопологаемы здесь разряды объектов: натурфилософское «бесконечная Вселенная» и бытовое «пьяная песня» максимально далеко отстоят друг от друга, формируя не слишком характерный для рассматриваемого материала яркий «метафорический сюрприз».

Т. 3, № 327 (с. 538). «Успокоительные строки при отстранении от должности [господина] Фунга, судьи области Фук». Фам Ньы Зык⁸⁸.

Широко распространенная в классическом стихосложении формула. Из корифеев, писавших стихи с похожим заглавием, можно выделить Бо Цзюйи.

Строки 7, 8: 1–7.

Будущим поколениям также будут наследовать будущие поколения.

Эту истину Господин, думаю, понял уже давно.

Тривиальная мысль, но выражена вьетнамским автором самостоятельно.

Т. 3, № 410 (с. 731). «Пьяными виршами напугал собутыльников». Хо Нгуен Чынг⁸⁹.

Написанные «во хмелю», во время дружеской пирушки стихи – тоже вполне распространённый начиная с эпохи Тан штамп.

...[Хо Тонг Тхок] как-то за одну ночь во время пиришества [написал] сто стихотворений, выпил сто чарок вина.

храмовое «житие» (*тхантить*) Данг Зунга, написанное в 1779 г. выдающимся вьетнамским историографом Ле Куи Доном. Данг Зунг был неплохим поэтом. Рассматриваемое стихотворение входит в современную школьную программу.

⁸⁸ Фам Ньы Зык (?–?) — поэт, чиновник. Сведений о нём немного, а вот поэтическое наследие сохранилось хорошо. До наших дней дошло шестьдесят одно его стихотворение.

⁸⁹ Хо Нгуен Чынг (1374–1446), он же Ле Нгуен Чынг, Хо Чынг, в китайских источниках Ле Чынг, — старший сын первого императора династии Хо – Ле Куи Ли. Тем не менее Ле Куи Ли по тактическим соображениям сделал своим наследником не Ле Нгуен Чынга, а его младшего брата Ле Хан Тхыонга, поскольку тот был женат на принцессе из дома Чан и сам был прямым родственником династии Чан по женской линии (его мать была дочерью императора Чан Минь-тонга). После фактического прихода к власти своего отца в 1399 г. был назначен главным блюстителем нравов-*тыдо*. Решение отца о передаче престола своему младшему брату одобрил, хотя отношения между ними были напряженными. В 1407 г. был одним из командующих объединёнными вьетнамскими армиями на войне с Минами, был взят в плен и в числе прочих родственников Ле Куи Ли увезён в Китай. Был одним из немногих, кому сохранили жизнь. По некоторым данным, это было связано с тем, что он был прекрасным инженером, умел отливать пушки и даже изобрёл собственные артиллерийские орудия, обладавшие большой разрушительной силой. Длительное время занимал незначительные должности в различных учреждениях Китая, и его имя иногда появляется на страницах китайских исторических документов. Находясь в Китае, в 1438 г. составил сборник коротких историй «Сны Южного старца» (*Нам онг монг лук*), текст которого сохранился до наших дней.

Сравним, например, со строчкой сунского Чэнь Яоцзо (?-?): «В ста новых стихотворениях сто [новых] смыслов и чувств». Или сунского же Дэн Су (?-?): «Испокоен века не бывало такого, чтобы в ста чарках вина [утопить] тоску». Другими словами, и «сто стихов», и «сто чарок» в классической средневековой поэзии мы видим многократно, но в одну строчку их уместил только вьетнамский автор. Из всех поэтов, чьи произведения представлены в антологии, Хо Тонг Тхок единственный, у кого есть основания претендовать на место рядом с каноническими китайскими «восемью бессмертными пьяницами». Об этом эпизоде см.: [Полное собрание... т. 4: 261]

Некоторые выводы

Массив стихов эпохи Ли – Чан в художественном смысле крайне неоднороден. В целом, хорошо просматривается поступательное художественное развитие от Ли к Чан. Анализ всего корпуса стихов позволил (в самом первом приближении, конечно) отделить «хороших» авторов от относительно менее интересных.

Можно ли рассматривать литературу этой эпохи (да и более поздних) как самостоятельную, то есть обладающую некоторыми характерными особенностями, только ей присущими чертами? Очевидно, нет. Всё – исключительно в русле дальневосточной традиции. Об этом, прежде всего, свидетельствует тот же самый, весьма стандартизированный набор поэтизмов, смысловых обертонов, культурно-философских универсалий, которые нам хорошо знакомы по китайским стихам. Другими словами, поэзия эпохи Ли – Чан не выпадает из классической китайской поэтической традиции, но и, как следствие, не расширяет ее. Так что какие-либо построения таксономического характера на тему «вьетнамские-китайские стихи» вряд ли возможны. Но! При этом уровень творчества целого ряда так называемых «вьетнамских поэтов» высок. И, вполне вероятно, если бы не политическая ситуация (собственная государственность прежде всего) и традиционное пренебрежительное отношение к «южному захолустью», некоторые из этих поэтов вполне могли получить признание и в империи. Прежде всего, это император Чан Нян-тонг, Чан Нгуен Дан, Нгуен Фи Кхань. Оценка, разумеется, вполне субъективная. Но даже при очевидных «читательских» затруднениях настоящий талант вполне можно отличить от просто хорошего знания версификации и начитанности. Хорхе Луис Борхес в одном из интервью как-то заметил, что писателю «не стоит так уж заниматься поисками отличий от своих современников; столетия через три будет видно только одно: что мы – писатели XX века, а чем мы отличаемся друг от друга, образом мысли или языком, никто, право, и не заметит». По состоянию на сегодняшний день замечание более чем справедливое в отношении поэтов Ли – Чан! Но хочется надеяться, что эту фатальность, по крайней мере, в исследованиях все-таки можно преодолеть.

Для вьетнамских средневековых интеллектуалов высшим авторитетом, безусловно, были выдающиеся танские поэты: их часто упоминают, цитируют. Но при этом поэзия Ли – Чан генетически наиболее близка (а на самом деле неотличима) сунской литературе. Это касается системы образов, словоупотребления, наиболее популярных метрических форм, названий (из которых подавляющее большинство – клише), стихотворений, наконец.

Вьетнамские стихи XI–XIV вв. остаются политически стерильными. События, связанные с внутренней жизнью государства, ни порою весьма сложные взаимоотношения с соседями, ни многочисленные военные компании не становятся темами поэтических произведений. Поэты не вспоминают ни развалины древних столиц, ни ушедшие династии. И здесь мы видим серьезное отличие от китайской традиции, где, например, мятежу Ань Лушаня и связанным с ним событиям танские поэты посвятили немало строк. Наиболее вероятные причины этого – самоцензура (напомним, что большинство авторов, чьи произведения

сохранились, были крупными чиновниками), тенденциозный первичный отбор в антологии и дальнейшее редакторское вмешательство.

Поэзия эпохи Ли – Чан, во всяком случае, некоторая её часть – хорошая литература. Она заслуживает пристального (и уж точно большего, чем сегодня) внимания и как объект научного исследования, и как источник эстетического удовольствия.

В заключение хотелось бы выразить признательность друзьям и коллегам:

А. Л. Федорину, несколько лет назад поддержавшему идею создания этого исследования; снабдившему меня ценными данными из своего архива о жизни и служебной карьере поэтов, чьё творчество здесь исследуется; давшему целый ряд практических советов, большинству из которых я с удовольствием последовал.

А. В. Никитину, оказавшему неоценимую помощь при переводе и комментировании текстов. Без этого я вряд ли бы решился опубликовать настоящее исследование.

И, безусловно, уважаемому и любимому юбиляру, Деге Витальевичу Деопику, Человеку и Учителю, сформировавшему мои взгляды на науку и сферу моих научных интересов.

Список литературы

- Бродский И. А.* Меньше единицы: Избранные эссе. СПб.: Лениздат, 2015. 512 с.
- Витгенштейн Л.* Философские исследования. URL: filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st001.html (дата обращения: 10.02.2023).
- Гёте И. В.* Поэзия и правда. Из моей жизни. Ч. 4. Кн. 18. URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&sub=0&part=18#> (дата обращения: 10.02.2023).
- Горащий.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970.
- Гране М.* Китайская мысль. М.: Республика, 2004.
- Два ларца, бирюзовый и нефритовый / пер. с кит. А. К. Секацкого. СПб.: Лимбус-Пресс, 2013.
- Двенадцать поэтов эпохи Сун. М.: Летопись, 2000.
- Деопик Д. В.* История Вьетнама. Ч. 1. М.: Изд-во Московского университета, 1994.
- Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 1: Философия. М.: Вост. лит., 2006.
- Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология и религия. М.: Вост. лит., 2007.
- Зайцев В. В., Никитин А. В.* История вьетнамской мысли в контексте традиционной культуры (вместо предисловия) // Антология традиционной вьетнамской мысли. М.: Ин-т философии РАН, 1996. С. 6–8.
- Зинин С.В.* Протест и пророчество в традиционном Китае. М.: Ин-т востоковедения РАН, 1997.
- Костомаров Н. И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа. СПб.: Типография К. Вульфа, 1860.
- Леонов К. Ю.* «Красные скалы» Су Дунпо и «Осеннее плавание» Чан Нгуен Дана. Опыт сопоставления // Традиционный Вьетнам. Вып. 3. М.: Памятники исторической мысли, 2008. С. 187–197.
- Леонов К. Ю.* Этнический состав населения Цзяо по данным Внешних анналов *Тоан Тхы* // Три четверти века. Д. В. Деопику – друзья и ученики. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 101–103.
- Ли Е.* Восемь пределов. Портал «Китайская поэзия». URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=181 (дата обращения: 10.02.2023).
- Малявин В.* Имажизм, идеограмма и китайская поэзия. URL: <https://textarchive.ru/c-1212455.html> (дата обращения: 10.02.2023).
- Полное собрание исторических записок Дайвьета (Дайвьет шы ки тоан тхы). Т. 1 / пер. с ханвьета К. Ю. Леонова и А. В. Никитина при участии В. И. Антощенко, М.Ю. Ульянова, А.Л. Федорина. М.: Вост. лит., 2002. (Памятники письменности Востока, СХХХ, 1).

Полное собрание исторических записок Дайвьета (Дайвьет шы ки тоан тхы). Т. 3 / пер. с ханвьета К. Ю. Леонова и А. Л. Федорина при участии М. Ю. Ульянова, предисл., вступ. статья и приложения А. Л. Федорина. М.: Вост. лит., 2012. (Памятники письменности Востока, СХХХ, 3).

Полное собрание исторических записок Дайвьета (Дайвьет шы ки тоан тхы). Т. 4 / пер. с ханвьета, коммент., вступ. статья и приложения А. Л. Федорина. М.: Вост. лит., 2022. (Памятники письменности Востока, СХХХ, 4).

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

Раппапорт А. Девяносто девять писем о живописи. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама. М.: Правда, 1989. 480 с.

Смирнов И. С. О китайских средневековых антологиях и о предисловиях к ним // Вестник РГГУ. 2000. Вып. IV.

Смирнов И. С. Китайская поэзия: понимание и перевод // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006.

Сьма Цянь. Исторические записки. Т. 2. М.: Наука, 1975.

Сычев В. Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. М.: Изд-во Гос. музея Востока, 2014.

Ткаченко Г. А. Культура Китая. М.: Муравей, 1999.

Успенский Б. А. История русского литературного языка. М.: Аспект Пресс, 2002.

Федорин А. Л. Вьетнамо-китайские отношения в 1-й половине XV в. // Полное собрание исторических записок Дайвьета. Т. 5. М.: Наука–Вост. лит., 2014. С. 13–52.

Хэйзинга Й. Осень Средневековья: в 3 т. Т. 1. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 416 с.

Чжуан-цзы. СПб.: Амфора, 2005.

Чистые и ровные мелодии / пер. с кит., предисл. и коммент. В. М. Алексеева. М.: Пальмира, 2020.

Шицзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. А. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987.

Яхонтов С. Е. Грамматика китайских стихов // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: Наука, 1976. С. 66–75.

300 Tang Poems. Chen You-sheng publishing, 1901.

Brown E.G. A Literary History of Persia. Oxon: Taylor & Francis Group, 1999.

Cai Zong-gi. Pentasyllabic *Shi* Poetry. The «Nineteen Old Poems» // How to read Chinese Poetry. New York: Columbia University Press, 2008.

Fuller M.A. An Introduction to Chinese Poetry. Cambridge: Harvard University, 2017.

Hoàng Tiển. Bàn về một chữ trong bài thơ cổ [Хоанг Тиен. Об одном иероглифе в древнем стихотворении] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 1995. № 4 (25). S. 58–59. (На вьет. яз.)

Huu Ngoc. Wandering through Vietnamese Culture. Ha Noi: The Gioi Publishers, 2005

Kwong Ch. Translating Classical Chinese Poetry into Rhymed English: A Linguistic-Aesthetic View // Translation in Japan. 2009. Vol. 22. No 1.

Lee J., Wong Tak-sum. Glimpses of Ancient China from Classical Chinese Poems // Proceedings of the International Conference on Computational Linguistics. Mumbai, 8–15 Dec. 2012. URL: <https://aclanthology.org/C12-2061.pdf>

Lê Tấn. An-nam chí lược [Ле Так. Краткое описание Аннама]. Thuận Hóa: Nxb. Thuận Hóa. Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, 2001. (На вьет. яз.)

Lu Zhiwei. Five Lectures on Chinese Poetry // China Books & Periodicals (January 1, 1984).

Nguyễn Hoàng Thân. Bước đầu tìm hiểu tâm trạng Trần Nguyên Đán trước thời cuộc khủng hoảng suy tàn [Нгуен Хоанг Тхан. Первый опыт изучения душевного состояния Чан Нгуен Дана накануне кризиса и крушения] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 2007. № 1 (80). S. 18–26. (На вьет. яз.)

Nguyễn Huệ Chi. Nhiệm vụ cấp bách đối với nền văn học Lý–Trần [*Нгуен Хюэ Ти*. Неотложный долг в отношении литературы эпохи Ли – Чан] // Thơ văn Lý Trần [Стихи и проза (времен династий) Ли и Чан]. Т. 1. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội, 1977. Tr. 49–60.

Nguyễn Xuân Diện, Trần Văn Toàn. Bước đầu tìm hiểu ảnh hưởng của thơ Đường đối với thơ mới [*Нгуен Суан Зуен, Чан Ван Тоан*. Первый опыт изучения влияния танских стихов на новую поэзию] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 1998. № 3 (36). Tr. 46–53. (На вьет. яз.)

Norman J. «Chinese» (Cambridge Language Surveys), 1988. URL: academia.edu/34800805/Chinese_Cambridge_Language_Surveys_Jerry_Norman

Owen S. The Late Tang Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827–860). Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2006.

Phạm Văn Khoái. Cách gọi «Việt âm» trong phức thể danh xưng «Việt âm thi tập» từ góc nhìn của ngữ văn học chữ Hán Việt Nam trung đại [*Фам Ван Кхоай*. Термин *вьет ам* в комплексном выражении *Вьет ам тху тат* с точки зрения ханвьетского языкознания и литературоведения средних веков] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 2013. № 5 (120). Tr. 26–35. (На вьет. яз.)

Phạm Văn Khoái. Hán Văn Việt Nam nhìn từ góc độ song ngữ [*Фам Ван Кхоай*. Вьетнамский ханван с точки зрения двуязычия] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 1997. № 3 (32). Tr. 17–24. (На вьет. яз.)

Phan Văn Các. Bản dịch «Khoa hư lục» của cư sĩ Thiều Chửu [*Фан Ван Как*. Перевод *Кхоа хы лук*, выполненный буддийским монахом Тхиеу Тьбуу] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 2002. № 4 (53). Tr. 51–55. (На вьет. яз.)

Rushdie S. India and world literature // Frontline. 1997. Vol. 14. Special Issue: The First Fifty Years. URL: <https://frontline.thehindu.com/other/article30158714.ece>

Swartz W. Pentasyllabic *Shi* Poetry. Landscape and Farmstead Poems // How to read Chinese Poetry. New York: Columbia University Press, 2008.

Thiền uyên tập anh [Собрание лучших цветов из садов созерцания]. Hà Nội: Nxb. Văn học, 1993. (На вьет. яз.)

Thơ văn Lý Trần (TVLT) [Стихи и проза времён династий Ли и Чан]: в 3 т. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội, 1977–1989.

Tổng tập tiểu thuyết chữ Hán Việt Nam [Полное собрание вьетнамской прозы, написанной на ханвьете. Т. 1]. Hà Nội: Nxb. Thế giới, 1997.

Trần Thái Tông. Khóa hư lục [*Чан Тхай Тонг*. Кхоа хы лук]. Sài Gòn.: Khuông Việt, 1972. (На вьет. яз.)

Trần Thị Băng Thanh. Cảm nghĩ về thơ Trần Nhân Tông [*Чан Тхи Банг Тхань*. Впечатление от стихов Чан Нян Тонга] // Tạp chí Hán Nôm [Журнал о произведениях на иероглифике]. 2009. № 4 (94). Tr. 3–14. (На вьет. яз.)

Trần Văn Giáp. Tìm hiểu kho sách Hán Nôm [*Чан Ван Зян*. Исследование хранилища книг на иероглифике]. Т. 2. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội, 1990. (На вьет. яз.)

Waley A. Introduction. The Limitations of Chinese Literature // A Hundred and Seventy Chinese Poems / transl. by Arthur Waley. London: Constable and Co Ltd, 1918.

Whitman W. Song of Myself. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version> (дата обращения: 10.02.2023).

Yu L., Liang Lin. On the evolution of character usage of classical Chinese poetry. Sep. 2015. URL: <http://arhiv.org/ftp/arhiv/papers/1509/1509.04556.pdf>

Yu P. Chinese Poetry and its Institutions. Los Angeles: University of California, 2002.

References

- 300 Tang Poems (1901). Chen You-sheng publishing.
 Brodskiy, I.A. *Men'she edinicy: Izbrannye esse* [*Less than one: Selected essays*]. SPb.: Lenizdat, 2015. 512 s. (In Russian)
 Brown, E.G. (1999) *A Literary History of Persia*. Oxon: Taylor & Francis Group.

- Cai Zong-gi (2008). Pentasyllabic *Shi* Poetry. The «Nineteen Old Poems», in: *How to read Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Chistyye linii i rovnnye melodii [Pure and smooth melodies] (2020). Transl. from Chinese, foreword and comments by V. M. Alekseev]. M.: Palmira. (In Russian)
- Deopik, D.V. (1994) *Istoriya Vietnama* [The history of Vietnam]. Chast' 1. M.: Izd-vo Moskovskogo universiteta. (In Russian)
- Dva larza, biriuzovyi i nefritovyi [Two caskets, turquoise and nephritis] (2013). Sekatskiy A.K. transl. M.: Limbus-Press. (In Russian)
- Duhovnaya kultura Kitaya. Enciclopediya. T. 1. Filosofiya [Spiritual culture of China. Encyclopaedia. T. 1. Philosophy] (2006). M.: Vostochnaya literatura. (In Russian)
- Duhovnaya kultura Kitaya. Enciclopediya. T. 2. Mifologuiya i religuiya [Spiritual culture of China. Encyclopaedia. T. 2. Mythology and Religions] (2007). M.: Vostochnaya literatura. (In Russian)
- Dvenadzat' poetov epohi Sun [Twelve poets of Song's epoch] (2000). M.: Letopis. (In Russian)
- Fedorin, A.L. (2014) *Vietnamo-kitayskiye otnosheniya v pervoy polovine XV v.* [Vietnamese-Chinese relations in the 1st half of the 15th century], in: *Polnoye sobraniye istoricheskikh zapiskov Daiviet (Dai Viet su ky toan thu)* [Complete Annals of Đại Việt (Đại Việt sử ký toàn thư)]. T. 5. M.: Vostochnaya literatura. S. 13–52. (In Russian)
- Fuller, M.A. (2017) *An Introduction to Chinese Poetry*. Cambridge: Harvard University.
- Giote, I.V. *Poeziya i pravda. Iz moej zhizni* [Poetry and Truth. From my Life.]. Ch. 4. Kn. 18. Retrieved on February 10, 2023 from URL: gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=18#note-38. (In Russian)
- Goraziy (1970). *Ody. Epody. Satiry. Poslaniya* [Odes. Epodes. Satires. Messages]. M.: Hudojestvennaya literatura. (In Russian)
- Grane, M. (2004) *Kitayskaya mysl* [The Chinese Idea]. M.: Respublika. (In Russian)
- Huizinga, J. *Osen' Srednevekov'ya: v 3 t.* [Autumn of the Middle Ages: t. 1-3]. T. 1. M.: Progress – Kultura. 416 s.
- Hoàng Tiến (1995). Ban về một chữ trong bài thơ cổ [About a character in an ancient poem]. *Tạp chí Hán Nôm* [Han-Nom Journal], 4 (25): 58–59. (In Vietnamese)
- Huu Ngoc (2005). *Wandering through Vietnamese Culture*. Ha Noi: The Gioi Publishers.
- Kostomarov, N.I. (1860) *Ocherk domashnei jizni i nraov velikorusskogo naroda* [Sketch of the home life and mores of the great Russian people]. SPb.: tipografiya K.Vulfa.
- Kwong, Ch. (2009) Translating Classical Chinese Poetry into Rhymed English: a Linguistic-Aesthetic View. *Translation in Japan*, 22 (1).
- Lee, J., Wong Tak-sum. Glimpses of Ancient China from Classical Chinese Poems, in: *Proceedings of the International Conference on Computational Linguistics. Mumbai, 8–15 Dec. 2012*. URL: aclweb.org/antology/C12-2061.pdf
- Lê Tấn (2001). *An-nam chí lược* [Annam Brief Description]. Thuận Hóa: Nxb. Thuận Hóa. Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây. (In Vietnamese)
- Leonov, K.Yu. (2007) *Etnicheskiy sostav naseleniya Giao po dannym Vneshnih annalov Toan Thu* [The ethnic composition of the population of Jiao according to External Annals Toan Thu], in: *Tri chetverty veka. D.V. Deopiku – druziya i ucheniki* [Three quarters of the century. Friends and pupils – to D.V. Deopik]. M.: Pamiatniki istoricheskoi mysli. C. 101–103. (In Russian)
- Leonov, K.Yu. (2008) «Krasniye skaly Su Dunpo» i «Osenneye plavaniye» Tran Nguyen Dana. Opyt sopostavleniya [«Red Rocks» by Su Dunpo and «Autumn Swimming» by Tran Nguyen Dan. Experience of comparison]. *Tradicionnyi Vietnm* [Traditional Vietnam], vyp. 3. M.: Pamiatniki istoricheskoi mysli. S. 187–197. (In Russian)
- Lu Zhiwei (1984). Five Lectures on Chinese Poetry. *China Books & Periodicals* (January 1).
- Ly, E. *Vosem' predelov* [Eight Limits]. Retrieved on February 10, 2023 from URL: www.chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=181. (In Russian)
- Maliavin, V. *Imajizm, ideogramma i kitayskaya poeziya* [Imagism, ideogram and Chinese poetry]. Retrieved on February 10, 2023 from URL: textarchiv.ru/c-1212455=pall.html. (In Russian).
- Nguyễn Hoàng Thân (2007). Bước đầu tìm hiểu tâm trạng Trần Nguyên Đán trước thời cuộc khủng hoảng suy tàn [Nguyen Hoang Than. Tran Nguyen Dang's first mental health study before the crash]. *Tạp chí Hán Nôm* [Han-Nom Journal], 1 (80): 18–26. (In Vietnamese)

Nguyễn Huệ Chi (1977). Nhiệm vụ cấp bách đối với nền văn học Lý–Trần. [Nguyen Hue Chi. Urgent debt for literature of the Li–Tran era], in: *Thơ văn Lý Trần [Poems and prose of the dynasties Li and Chan]*. T. 1. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội. Tr. 49–60. (In Vietnamese)

Nguyễn Xuân Diện, Trần Văn Toàn. Bước đầu tìm hiểu ảnh hưởng của thơ Đường đối với thơ mới [The first experience of studying the influence of Tang poetry on new poetry]. *Tạp chí Hán Nôm [Han-Nom Journal]*, 3 (36): 46–53. (In Vietnamese)

Norman, J. (1988) «Chinese» (*Cambridge Language Surveys*). Retrieved on February 10, 2023 from URL: academia.edu/34800805/Chinese_Cambridge_Language_Surveys_Jerry_Norman

Owen, S. (2006) *The Late Tang Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827–860)*. Cambridge and London: Harvard University Asia Center.

Phạm Văn Khoái (1977). Cách gọi «Việt âm» trong phức thể danh xưng «Việt âm thi tập» từ góc nhìn của ngữ văn học chữ Hán Việt Nam trung đại [Pham Van Khoai. Han Van Viet Nam nhin tu goc do song ngu [The term “Viet am” in the complex expression “Viet am thi tap” in terms of Han-Viet linguistics and literature of the Middle Ages]. *Tạp chí Hán Nôm [Han-Nom Journal]*, 3 (32): 17–24. (In Vietnamese)

Phạm Văn Khoái (2013). Hán Văn Việt Nam nhìn từ góc độ song ngữ [Pham Van Khoai. Vietnamese Hanvan in terms of bilingualism]. *Tạp chí Hán Nôm [Han-Nom Journal]*, 5 (120): 26–35. (In Vietnamese)

Phan Văn Các (2002). Bản dịch «Khoa hư lục» của cư sĩ Thiều Chửu [Phan Van Cac. Translation of “Khoa hu luc” by Buddhist monk Thiều Chuu]. *Tạp chí Hán Nôm [Han-Nom Journal]*, 4 (53): 51–55. (In Vietnamese)

Polnoye sobraniye istoricheskikh zapisok Daiviet (Dai Viet su ky toan thu) [Complete Annals of Đại Việt (Đại Việt sử ký toàn thư)] (2002). T. 1. M.: Vostochnaya literatura. (In Russian)

Polnoye sobraniye istoricheskikh zapisok Daiviet (Dai Viet su ky toan thu) [Complete Annals of Đại Việt (Đại Việt sử ký toàn thư)] (2012). T. 3. M.: Vostochnaya literatura. (In Russian)

Polnoye sobraniye istoricheskikh zapisok Daiviet (Dai Viet su ky toan thu) [Complete Annals of Đại Việt (Đại Việt sử ký toàn thư)] (2022). T. 4. M.: Vostochnaya literatura. (In Russian)

Potebnia, A.A. (1976) *Estetika i Poetika [Aestheticism and Poetics]*. M.: Iskusstvo. (In Russian)

Rappaport, A. (2004) *Devianosto deviat' pisem o jivopisi [99 letters about Painting]*. M.: Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russian)

Rushdie, S. (1997) India and world literature. *Frontline*, 14. Special Issue: The First Fifty Years. URL: <https://frontline.thehindu.com/other/article30158714.ece>

Shijing. *Kniga pesen i gimnov [Shijing. Song and Hymn Book]*. (1987). A.A. Shtukin trans. M.: Hudojestvennaya literatura. (In Russian)

Smirnov, I.S. (2000) *O kitayskikh srednevekovykh antologiyah i o predisloviyah k nim [Chinese Medieval Anthologies and the Forewords]*. *Vestnik RGGU [Messenger of the RSHU]*. Vyp. IV. (In Russian)

Smirnov, I.S. (2006) *Kitayskaya poeziya: ponimaniye i perevod [Chinese poetry: understanding and translation]*, in: *Stih, yazyk, poeziya. Pamyati Mihaila Leonovicha Gasparova [Verse, language, poetry. Memory of Mikhail Leonovich Gasparov]*. M.: RGGU. (In Russian)

Svetlyi istochnik. *Srednevekovaya poeziya Kitaya, Korei, Vietnam [Light source. Medieval poetry of China, Korea, Vietnam]* (1989). M.: Pravda. (In Russian)

Swartz, W. (2008) *Pentasyllabic Shi Poetry. Landscape and Farmstead Poems*, in: *How to read Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press.

Sychev, V.L. (2014) *Klassicheskaya jivopis' Kitaya v sobranii Gosudarstvennogo muziya Vostoka [Classical painting of China in the collection of the State Museum of Oriental Art]*. M.: Izd-vo Gosudarstvennogo muzeya Vostoka. (In Russian)

Syma Tsian (1975). *Istoricheskiye zapiski [Sima Qian. Records of the Grand Historian]*. T. 2. M.: Nauka. (In Russian)

Thiền uyên tập anh (1993) [Collection of the finest flowers from the contemplation gardens]. Hà Nội: Nxb. Văn học. (In Vietnamese)

Thơ văn Lý Trần (TVLT) [Poems and prose from the Li and Chan dynasties] (1977–1989). T. 1–3. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội.

Tkachenko, G.A. (1999) *Kul'tura Kitaya [The Culture of China]*. M.: Muravey. (In Russian)

- Tổng tập tiêu thuyết chữ Hán Việt Nam [The complete collection of Vietnamese prose written in Han-Viet] (1997). T. 1. Hà Nội: Nxb. Thế giới. (In Vietnamese)
- Trần Thái Tông (1972). *Khóa hư lục* [Tran Thai Tong. *Khoa hu luc*]. Sài Gòn.: Khuông Việt.
- Trần Thị Băng Thanh (2009). Cảm nghĩ về thơ Trần Nhân Tông [Tran Thi Bang Thanh. Impressions of Tran Nhan Tong's poems]. *Tạp chí Hán Nôm* [Han-Nom Journal], 4 (94): 3–14. (In Vietnamese)
- Trần Văn Giáp (1990). Tìm hiểu kho sách Hán Nôm [Exploring the repository of books on hieroglyphics]. T. 2. Hà Nội: Nxb. Khoa học xã hội. (In Vietnamese)
- Uspenskiy, B.A. (2002) *Istoriya russkogo literaturnogo yazyka* [The history of Russian literary language]. M.: Aspect Press. (In Russian)
- Vitguenstein, L. *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical investigations]. Retrieved on February 10, 2023 from URL: filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st001.html
- Waley, A. (1918) Introduction. *The Limitations of Chinese Literature*, in: *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. Translated by A. Waley. London: Constable and Company LTD.
- Whitman, W. *Song of Myself*. Retrieved on February 10, 2023 from URL: poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version
- Yahontov, S.E. (1976). *Grammatika kitayskih stihov* [Chinese Poetry Grammar], in: *Teoreticheskiye problemy izucheniya literatur Dal'nego Vostoka* [Theoretical Problems of Studying the Literature of the Far East]. M.: Nauka. S. 66–75. (In Russian)
- Yu, L., Liang Lin. On the evolution of character usage of classical Chinese poetry. Retrieved on February 10, 2023 from URL: Arhiv.org/ftp/arhiv/papers/1509/1509.04556.pdf
- Yu, P. (2002) *Chinese Poetry and its Institutions*. Los Angeles: University of California.
- Zaytsev, V.V., Nikitin, A.V. (1996) *Istoriya vietnamskoi mysli v kontekste traditsionnoi kultury (vmesto predisloviya)* [History of Vietnamese thought in the context of traditional culture (instead of the foreword), in: *Antologiya traditsionnoi vietnamskoi mysli* [Anthology of traditional Vietnamese thought]. M.: Institut Filosofii RAN. S. 6–8. (In Russian)
- Zinin, S.V. (1997) *Protest i prorochestvo v traditsionnom Kitaye* [Protest and prophecy in traditional China]. M.: Institut vostokovedeniya RAN. (In Russian)
- Zhuangzi. (2005). SPb.: Amphora. (In Russian)