

Классический китайский стих *люйши*

Современная китайская поэзия характеризуется представлением о стихе, во многом сходным с представлениями, существующими в других странах – однако вплоть до современного периода в Китае не существовало единого термина для обозначения всех традиционных форм стиха. Вместо этого китайские авторы оперировали названиями отдельных жанров, каждый со своими формальными и содержательными особенностями.

В общем, традиционная китайская поэзия представляла собой совокупность форм, использовавших рифму и метрику, основанную на установленном числе слогов в каждой стихотворной строке. При этом некоторые формы строились также на возможностях, которые предоставляла существовавшая в языке тональная система, дававшая поэтам необходимый арсенал для чередования разных регистров (относительной высоты тона) звучащего слога.

При всём многообразии традиционных форм для большинства западных читателей классическая китайская поэзия – это, прежде всего, так называемая уставная поэзия *люйши* (律诗), чьё содержательное разнообразие сделало её более интересной для переводчика, чем поэзия других традиционных форм (оды *фу*, городского романса *цы*, арии *цюй* и т.п.). Пожалуй, для теоретика и практика поэзии наибольший интерес представляет то, какую степень свободы давала строгая метрическая система поэту и какова была природа налагаемых ограничений.

Базовой особенностью стиха *люйши* является его следование жёстким правилам во многом искусственной рифмовки, соблюдение заданной длины строки и чередования тонов. Из всех трёх характеристик наиболее сложной для понимания европейского читателя является именно тональная природа китайского классического стиха, которая начинает проявляться не раньше конца V – начала VI вв., вслед за эволюцией самого языка. История китайского стихосложения на протяжении первых пяти столетий его существования – это, по существу, история открытия, сначала в очень простой форме, рифмы и метра и их разработки и эксплуатации для поэзии на языке, в котором сама форма слов обеспечивает поэта естественными слоговыми блоками для чисто силлабического стиха. В древнекитайском и возникшем на его основе классическом языке *вэньяне* наблюдается отчётливое тяготение к моносиллабизму – в общем случае слова односложны и записываются одним иероглифом, и лишь изредка попадаются практически неразложимые сочетания, которые могут рассматриваться как пары слов (ср. русское «житьё-бытьё»). Таким образом, деление стиха на ритмические единицы, равные между собой по числу слогов, оказывается самой удобной формой стихосложения.

Изначально термин *ши* (诗), обычно ассоциируемый с лирической поэзией в её современном понимании, обозначал слова песни, существовавшей именно в простой силлабической форме. Эти тексты, написанные по преимуществу четырёхсложным (или четырёхсловным, т.к. слог в древнекитайском и среднекитайском в общем случае равен слову) размером с обязательной рифмовкой, оказались аккумулярованы в *Шицзине* (诗经), или «Каноне песен». На протяжении последующих веков китайская поэзия начала постепенно открывать для себя возможность использования – наряду с рифмой и силлабикой – тональной природы языка и уверенно двигаться в сторону появления новых размеров: пятисложника и семисложника (отчасти под влиянием южной поэтической традиции, представленной в классическом своде «Чуские строфы» (Chuцзы 楚辞)).

С «открытием» поэтом и теоретиком ШэньЮэ 沈约 (441–513) четырёх тонов (отличных от современных четырёх тонов стандартного *путунхуа* 普通话) и восьми болезней стиха начинается эпоха тонального стихосложения. Осознание тона в китайской поэзии сопоставимо с изменениями, имевшими место в латинской поэзии, когда она

превратилась из поэзии тонической в квантитативную. Однако если Рим заимствовал чуждую просодию, то китайский переход увязан с эволюцией самого языка. Вместе с тем, не стоит игнорировать тот факт, что эта эволюция происходила в том числе под влиянием контактов с иностранными языками. На протяжении нескольких веков до объединения Китая династией Тан (618–907) север страны находился под властью тюркского племени тобгачей, основателей династии Северная Вэй (386–535). В 494 г. они перенесли свою столицу с внешних рубежей империи в г. Лоян, а в 535 г. в г. Чанъань была основана новая династия тюрков-кочевников – Западная Вэй (535–556). При Тан обе эти столицы стали крупнейшими по значимости культурными центрами, и диалекты, успевшие сформироваться там за годы власти кочевых племён, распространились отсюда по всему Китаю. Очевидным образом усиление значимости тона в поэзии соотносилось с развитием тональной системы разговорного языка, где она была вызвана к жизни необходимостью различения колоссального количества омофонов, возникших в результате фонетических изменений. Не стоит забывать также и о влиянии санскритской традиции, с которой Китай познакомился благодаря активному распространению буддизма в годы смуты и междоусобицы.

Шэнь Юэ и поэты его круга, известные как поэты эпохи под девизом правления *юньмин* (永明, букв. «вечная ясность») сформировали представление о четырёх тонах среднекитайского языка: ровном *пин* 平, восходящем *шан* 上, уходящем *цюй* 去 и входящем *жу* 入 (который, по сути, представлял собой не отдельный тон, но характеристику длины закрытого слога, заканчивавшегося имплозивными –р, –т, –к) и возможностях их чередования для создания привлекательного тонального рисунка строки. К танскому времени просодические правила подверглись упрощению и кодификации; все тоны были подразделены на ровные (*пин* 平) и ломаные (*цзэ* 仄). К ровным относился лишь ровный тон, все остальные характеризовались как ломаные. Каждый слог неизбежно произносился одним из четырёх возможных тонов. Сложные метрические схемы регулировали чередование ровных и ломаных тонов внутри строки пятисложного и семисложного стиха, задавая тем самым его жёсткую тональную структуру. Поэт всегда писал, держа в голове тоновую принадлежность того или иного слога, насколько бы искусственной она ему не казалась ввиду диалектальных или диахронических различий. Это отдалённо напоминает чередование ударных и безударных слогов в силлаботоническом стихосложении, с той разницей, что каждая новая строка по своему рисунку должна была зеркально отражать предыдущую.

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

Сложный комплекс использовавшихся правил может быть обобщён следующим образом:

1. *правило «одиночного ровного»*: запрещено использование изолированного ровного тона в нерифмующейся позиции: например, в строке типа

Р Р Л Л Р
平平仄仄平

первый слог всегда будет слогом ровного тона, т.к. в противном случае второй слог окажется изолированным ровным. Аналогичным образом нежелательно появление в конце строки подряд трёх ровных или трёх ломаных тонов.

2. Последний слог первого стиха может быть как ровного, так и ломаного тона. Если тон ломаный, то при использовании семисложного размера пятый слог обязательно должен иметь ровный тон, т.е. седьмой и пятый слоги всегда несут противоположный тон:

Л Л Р РР Л Л
仄仄平平仄仄

3. *правило «склеенного параллелизма»*: параллелизм (семантический, синтаксический, фонологический) является отличительной особенностью стиха *люйши*. В восьмистрочном стихотворении два средних двусишия всегда характеризуются внутренним параллелизмом. В форме *цзюэцзюй* параллелизм может присутствовать, но не является обязательным. В поэме *пайлюй* параллелизм требуется для всех двусиший, за исключением первой и последней пары.

В двух последовательно расположенных стихах порядок следования ровных и косых тонов всегда по возможности отображается во втором стихе в противоположный по отношению к первому (первый в произведении стих с рифмой на конце составляет исключение), т.е.

Л Л Р Р Л
Р Р ЛЛ Р
仄仄平平仄
平平仄仄平

4. *правило «нарушения и компенсации»*: когда невозможно избежать нарушения тональной структуры строки, требуется «компенсировать» это нарушение в последующих стихах. Как правило, речь идёт об использовании ломаного тона там, где изначально предполагался ровный – в этом случае нужно добавить ровный тон в допустимую позицию. Существует **три** распространённых типа компенсации:

- Р Р ЛЛ Р → Л Р Л Л Р «одиначный ровный» → Л Р РЛ Р
平平仄仄平仄平仄仄平仄平平仄平
- Л Л Р РЛ → Л Л Р Л Л → Л Л Р Л Л
仄仄平平仄仄仄平仄仄仄仄平仄仄
Р Р Л Л Р РРР Л Р
平平仄仄平平平仄仄平
- Л Л Р Р Л → Л ЛЛР Л «полунарушение» → допускается
仄仄平平仄仄仄仄平仄 отсутствие компенсации.

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

Исключение из этого правила составляют строки типа РРЛЛР / РРЛРЛ и ЛЛРРЛЛР / ЛЛРРЛРЛ, где первый и третий слоги соответственно обязаны нести ровный тон (чтобы соблюдалось правило «одиначного ровного»). Тон четвёртого слога пятисложной строки и шестого слога семисложной строки на самом деле допускает вариации при условии «компенсации».

Одновременно со строго регламентированной поэзией *люйши* существовала поэзия «старого стиля» (*гути* 古体 или *гуйфэн* 古风), где при соблюдении общих правил рифмовки и количества слогов игнорировались тональные рисунки. По иронии судьбы, слава одного из самых известных поэтов-классиков – Ли Бо, в каком-то смысле воплощающего квинтэссенцию традиционной китайской поэзии, основана именно на более свободных по форме произведениях старого стиля. Если в произведениях *гуйфэн* допускались рифмовка в рамках 34 ассонансных групп – при этом рифмы ломаных тонов использовались так же

свободно, как и ровного – и игнорирование тоновых соответствий, то в *люйши* действовал свод законов, нарушение которых не приветствовалось:

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

Л Л Р Р Л

Р Р ЛЛ Р;

- склонность к группировке слогов сходного тона внутри строки парами, но не тройками (*нянь 黏*): РРЛЛР и РЛЛРР;
- допустимость использования троек сходного тона в случае, если они разделены цезурой: строка типа ЛЛ / РРР нежелательна, а РРЛЛ / ЛРР вполне допустима.

В таком практически неизменном виде классическая поэзия *люйши* просуществовала вплоть до сегодняшнего дня. Трудно переоценить её влияние на ранние поэтические традиции Японии, Кореи и Вьетнама. Использование и развитие классической китайской поэзии активно продолжались и в первые десятилетия XX века, до движения «четвёртого мая» (1919 г.), и продолжают даже сегодня, в XXI веке. Другой аспект классической китайской поэзии, достойный упоминания, заключён в её интенсивной взаимосвязи с другими формами китайского искусства, такими как живопись и каллиграфия. В конце концов, классическая китайская поэзия оказала огромное влияние на поэзию во всем мире.