

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Институт стран Азии и Африки

На правах рукописи

Хуземи Дмитрий Владимирович

Образно-символический мир в поэзии Се Тяо (Vв.)

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литературы
азиатского региона)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
старший научный сотрудник кафедры
Китайской филологии,
кандидат филологических наук
Л.Е. Померанцева

Москва – 2010

Оглавление

Введение	3
Глава I Парадоксы «смутного времени» – Обзор культурно-исторического контекста периода Восточной Цзинь (317-420) и первой половины Южных династий – царства Южное Сун (420-479) и Южное Ци (479-502).....	14
« Левобережье » – Китайское общество эпохи Восточной Цзинь (317-420).....	14
« Конец династии » – Крушение Восточной Цзинь.....	22
« Течение вспять » – Царство Южное Сун (420-479) и его стремительный закат.	24
« Три учения » – Философская мысль периода Южных династий.	26
« Бессмертная великая вещь » – Литературная мысль «постханьского» периода.....	34
« Новое изменение » – Период <i>юньмин</i> (483-493) и его культурная специфика	38
Глава II «Поэзия традиции» и проблема «лирического смысла»	54
Основные этапы жизни и творчества Се Тяо:	
Цзянькан (483-491).....	55
Цзинчжоу (491-493).....	76
Цзянькан (493-495).....	89
Сюаньчэн (495-497).....	116
Цзянькан (497-499).....	143
Глава III Образы мира и проблема «лирического субъекта»	180
Выводы	249
Приложение 1 Родовое дерево клана Се.....	264
Приложение 2 Список сокращений.....	265
Приложение 3 Библиографический список.....	266
Приложение 4 Официальная биография Лю Хуаня.....	281
Приложение 5 Переводы	282

Введение

Период времени с III по VI вв. н.э. в Китае, который принято называть эпохой «Шести династий» («六朝») – Вэй (魏), Цзинь (晉), Южных Сун (宋), Ци (齊), Лян (梁) и Чэнь (陳) – представлял собой своеобразное культурное пространство – не похожее на «древность», которая перед ним завершилась, и отличное от эпохи Тан (唐), которая ему наследовала. Связь времён и яркая роль в истории литературы предопределяют интерес к данному периоду – равно как и проблемы, связанные с его изучением. Одной из особенностей *менталитета* эпохи являлось «опосредованное» восприятие действительности, преломлённое через явно и многообразно выраженное религиозно-философское мирозерцание. Это обстоятельство предполагало наличие известной образно-символической системы в формах сознания и языка представителей данной культуры. Проникнуть в этот художественный мир, выделить его особые черты и описать характер означает приблизиться к пониманию картины мира в том её «оригинальном» виде, в каком она представлялась своим современникам.

На специфическую систему сознания в творчестве поэтов «постханьского» периода накладывается характер поэтической речи, достигшей ко времени жизни Се Тяо (謝朓) – 464-499 гг. – известного также как Се Сюаньчэн (謝宣城), по месту, где он служил, собственное имя Се Сюаньхуэй (謝玄暉) или Се Юаньхуэй (謝元暉) – его историческая вариация – поэта-лирика, жившего во время существования царства Южное Ци (南齊), относящегося к эпохе Южных и Северных династий (南北朝), дальнего родственника¹ Се Линьюня (謝靈運), умершего за 31 год до его рождения, и названного впоследствии «Малым Се» («小謝»), в то время как его предшественник – «Большим Се» («大謝») – высокой степени совершенства. Поэзия «Средневековья» говорила на сложном образном языке, насчитывавшем к тому моменту уже более тысячи лет истории, вобрав в себя многие – неоднородные по времени происхождения, географии и культурной специфике – элементы *единой* литературной традиции.

Являясь неоднородным по своему происхождению и сочетая гены сразу трёх песенно-поэтических систем древности – «Шицзина»² («詩經»), «Чуцы»³ («楚辭») и «Юэфу»⁴ («樂府») – опосредованных влиянием философских школ, авторской поэзии Цюй Юаня (屈原), а также лиро-эпического жанра ханьских од,

¹ См. Приложение I. Родовое «дерево» клана Се.

² «Книга песен» – свод народных песен и древних гимнов (XII-V вв. до н.э.).

³ «Чусские строфы» – свод поэтических произведений царства Чу (III в. до н.э.).

⁴ «Музыкальная палата» (II в. до н.э. – III в. н.э.); песни «Музыкальной палаты» и подражания им.

фу (賦), язык «средневековой» поэзии смог реализовать своё единство на основе *лирического сознания*. В поэтическом творчестве, в рамках которого жанр «пятисложных (лирических) *ши*» («五言詩») оказался наиболее продуктивным, находили воплощение самые глубокие внутренние переживания поэта как личности, осознававшей себя и своё отношение к обществу и миру в целом. Подавляющая популярность даосизма, которой была отмечена первая половина периода «Шести династий», к началу Южного Ци сменилась выравниванием влияния традиционных «школ», к которым присоединился ещё и буддизм, получивший как раз в это время массовое распространение в Китае. Упадок государства поддерживал состояние идейного плюрализма в обществе. Выбор «убеждений» всё чаще был выбором индивидуального субъекта, и это обстоятельство находило отражение в творчестве.

Несмотря на то, что поэты времени пользовались самой широкой палитрой образного языка традиции, сочетавшей элементы всех «школ» и течений, их присутствие в произведении было подчинено задаче выражения *лирического смысла*, который являлся определённым и строго индивидуальным. Его экстракция и целостное прочтение оказываются возможны благодаря контексту произведений, частью которых являются их, как правило, развёрнутые названия дневникового характера, хранящие приметы авторской индивидуализации, а также благодаря макроконтексту творчества писателя в целом и равнозначны пониманию подлинного смысла его произведений. Это обязывает, с одной стороны, к осторожности в трактовке образных значений с позиций «общепринятого», с которым они могут не всегда и не вполне совпадать в каждом конкретном случае, а с другой, к поиску достаточных оснований для воссоздания образа авторской индивидуальности. В этой связи специфику личности автора кажется важным предать всестороннему изучению, познав её, в первую очередь, из совокупности дошедших «текстов», но и не отказывая во внимании доступным «внешним» источникам знания о его судьбе, времени и непосредственном окружении.

Период *юнмин* (永明) – 483-493гг. – с которым принято связывать имя Се Тяо, был одним из весьма значительных в культурной истории «Средних веков», приближенным во времени к танской династии. Достаточно сказать, что именно тогда состоялось историческое открытие «четырёх тонов» («四聲») в китайском языке, получившее непосредственное воплощение в так называемом «Юнминском стиле» («永明體») лирической поэзии, основоположники которого – Шэнь Юэ (沈約), Се Тяо и Ван Жун (王融) – стали впервые

сознательно учитывать тональный «рисунок» в стихосложении. Это событие считается условной точкой начала формирования «уставной поэзии» («律詩») эпохи Тан. Примерно тогда же на рубеже V и VI вв. появляются сразу два выдающихся трактата по поэтике – «Вэньсинь дяолун»⁵ («文心雕龍») Лю Се (劉勰) и «Шипинь»⁶ («詩品») Чжун Жуна (鍾嶸) – а чуть позже литературное собрание «Вэньсюань» («文選») под редакцией Сяо Туна (蕭統). То было время, когда новаторство стало общепризнанной прерогативой творчества, о чём Сяо Цзысянь (蕭子顯), автор династийной истории «Наньцишу»⁷ («南齊書»), напишет в главе о литературе: «Если нет в произведении *новых изменений* (新變), то не стать ему *первым*»⁸.

О Се Тяо принято говорить как о человеке, оказавшем заметное влияние на творчество танских поэтов и в первую очередь на Ли Бая (李白), неоднократно упоминавшего его имя в своих произведениях. «Люди танской поры редко следовали Канлэ (Се Линъюню. Д.Х.)», – свидетельствует Ху Инлинь (胡應麟) – «пятисложному короткому старинному» (五言短古) [стиху] по большей части учились у Сюаньчэна, также использовали его светлый и влекущий *современный станс*»⁹. «В стихах Юаньхуэя происходит изменение, и появляется *танский стиль*»¹⁰. «Среди стихотворений Се Тяо уже есть такие, которые целиком похожи на танские»¹¹. «У Сюаньчэна в звуках и чувствах есть некое таинственное обретение (玄得), иногда он с лёгкостью демонстрирует его, создавая бесподобные произведения, при этом, *не оглядываясь на манеру древних...* Начиная с Ли Бая, к этому относились как к удивительному, затем, пытаясь удивить других, подражали. Сюаньчэн [же] изначально не стремился никого удивить, люди сами тому удивились»¹².

Высказывания критиков разных эпох свидетельствуют о том, что «новизна» поэзии Се Тяо была ощутима, но её мера тонка. Хэ Чжо (何焯), учёный цинского времени, писал, что «лучшие места [у Се Тяо] как раз находятся *между* слов и

⁵ «Резной дракон литературной мысли»

⁶ «Поэтические категории».

⁷ «Книга Южного Ци».

⁸ Нань Ци шу (南齊書). Вэнь сюэ (文學). – 24 династийные истории. Пекин, 2008, т.5, с. 233.

⁹ Ши соу (詩藪). Тайбэй, 1999, т. 2, с. 545.

¹⁰ Чжао Цзычжи (趙紫芝). Внезапно пишу осенней ночью (秋夜偶書). – Собрание сочинений Се Сюаньчэна с исправлениями и коммент. Хун Шуньлуна. Тайбэй, 1969, с. 569.

¹¹ Янь Юй (嚴羽). Цан лан ши хуа (滄浪詩話). – Историческая поэтическая критика (歷代詩話). Пекин, 2001, т. 2, с. 696.

¹² Ван Фучжи (王夫之). Гу ши пин сюань (古詩評選). Пекин, 1997, с. 244.

фраз – это то, за счёт чего он постепенно удаляется от древности»¹³. Определяя «лучшее» у Се Тяо в области «чувственного», китайская традиция так и не смогла найти ему формальное описание. Актуальность решения этой непростой задачи побуждает ко всестороннему исследованию творчества писателя в историческом контексте, которое затронуло бы явления социума, языка, сознания и духовной жизни, повлиявшие на формирование его творческой индивидуальности.

Се Тяо был крупнейшей поэтической фигурой своего времени и в этом качестве был замечен ещё при жизни. «Двести лет не было таких стихов»¹⁴, – сказал о нём Шэнь Юэ. Ему же принадлежат строки, где в образной манере, но содержательно, говорится о таланте Се Тяо: «*Либу*¹⁵ воистину был талантом выдающимся, Слово его остро, рождает удивительный звук. Мелодией он в гармонии с металлом и камнем, Мыслью поднимается над ветром и облаками»¹⁶. Тем не менее, Чжун Жун, также знавший Се Тяо лично и «рассуждавший с ним о поэзии», высказался более сдержанно: «Хорош тем, как начинает стихотворение, но в конце много спотыкается, это [потому, что] мысль его остра, а талант слаб»¹⁷. Помещая произведения Се Тяо в категорию «средних» («中品») – где, следует заметить, оказался и Тао Юаньмин – Чжун Жун мерил его «талант» относительно прошлого, не имея возможности оценить историческое значение его творчества. Вошедшее в употребление впоследствии выражение «Два Се» также едва ли имеет под собой достаточно оснований – Се Линъюнь (謝靈運) и Се Тяо это два *разных* поэта, нередко обнаруживающих больше различий, чем сходств, и поэтому «оценочную» формулировку – «Большой» и «Малый» – мы предлагаем заменить в русском переводе на «возрастную» – «Старший» и «Младший». «То, что [у Се Тяо] особенно непохоже на [Се] Линъюня, не имеет прямого отношения к силе таланта», – писал Ван Шичжэнь (王士貞), – «у Линъюня язык лёгкий, но дух древний, у Сюаньхуэя мелодия лёгкая, и дух *современный*»¹⁸. Определение «старого» и «нового духа» говорит о том, что между Се Тяо и Се Линъюнем проходит граница времён. Цао Даохэн (曹道衡) пишет, что, «начиная с эпохи Тан, когда речь заходит о литературе «Шести династий», почти никто не употребляет понятия «литературы Сун и

¹³ Хэ Чжо (何焯). И мэнь ду шу цзи (義門讀書記). – Вэй Гэньюань. О поэзии Се Тяо. Пекин, 2004, с.151.

¹⁴ Нань Ци шу (далее НЦШ). Се Тяо чжуань (謝朓傳). – 24 династийных истории. С. 212.

¹⁵ *Либулан* (吏部郎) – чиновничья должность Се Тяо.

¹⁶ Шэнь Юэ (沈約). Скорбя о Се Тяо (傷謝朓詩). – Поэзия-ши периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (先秦漢魏晉南北朝詩). Тайбэй, 1991, т 2, с. 1653.

¹⁷ Ши пинь (詩品). Тайбэй, 1995, с. 28.

¹⁸ Ван Шичжэнь (王士貞). И юань цжи янь (藝苑卮言). – Историческая поэтическая критика в продолжении (歷代詩話續編). Пекин, 2001, т. 2, с. 996.

Ци» («宋齊文學»), а обычно ставят рядом Цзинь (晉) и Южную Сун (南宋)¹⁹; также сравнительно редко используют выражение «литература Лян и Чэнь» («梁陳文學»), в подавляющем большинстве случаев привыкли использовать выражение «Литература Ци и Лян» («齊梁文學»)²⁰. Понять «Се Тяо» означает разобраться в причинах того, почему так размежёвываются в исторической памяти, стоящие рядом и очень краткие Южные Сун и Ци, в то время как первая тяготеет к прошлому – а вторая к будущему.

Прожив недолгих 36 лет, Се Тяо повторил судьбу своего знаменитого предшественника, будучи предан насильственной смерти, но, успев состояться как поэт. Он оставил за собой: 152 стихотворения жанра *ши* (詩), в число которых наряду с большинством лирических входят также 37 ритуальных произведений, написанных по высочайшему приказу, 7 связанных стихотворений *ляньцзюй* (聯句) в соавторстве с другими поэтами, 9 од, *фу* (賦), а также 19 «непоэтических» текстов – «приказы» (策), «эпитафии» (墓銘), «письма» (牋) и пр. – созданных по долгу службы придворного литератора. Собрание сочинений Се Тяо начало складываться с 21 стихотворения и двух «текстов», вошедших в «Вэньсюань», что явилось высокой оценкой его творчества и предопределило дальнейший интерес к нему.

Существованием известного сегодня наиболее полного сборника Се Тяо история обязана одному человеку. В начале династии Южная Сун (南宋) – XIIв. – Лоу Чжао (婁炤), чиновник и литератор, служа в уезде Сюаньчэн, собрал десять каменных плит с высеченными на них стихотворениями Се Тяо, которых оказалось более двадцати. Ему также удалось получить несколько произведений, хранившихся у его современника Цзян Чжици (蔣之奇), и записать стихотворения, выгравированные в павильоне Цисягэ (綺霞閣) терема Дечжанлоу (疊嶂樓) храма Чжаотинмяо (昭亭廟), которые он добавил к уже известным из «Вэньсюаня» и «Юйтай синьюн» («玉臺新詠»), в результате чего набралось 58 произведений. Затем в руки Лоу Чжао попали хранившиеся в частной коллекции десять свитков, содержащих ещё 102 сочинения Се Тяо, подборка которых приписывалась самому автору. Присоединив их к найденному ранее, он насчитал 160 произведений, на основе которых сформировал сборник, получивший название «Собрание стихотворений Се Сюаньчэна» («謝宣城詩集»). Именно он, будучи ещё раз переписан от руки в минское время, лёг в основу всех последующих изданий Се Тяо и комментариев к ним.

¹⁹ Время жизни Се Линьюня

²⁰ Лю Юэцинь (劉躍進) (Далее ЛЮЦ). Родовая аристократия и Юнминская литература (門閥士族與永明文學). Пекин, 1996, с. 1.

Вышедшее в XIXв. «Собрание стихотворений восемнадцати авторов» («十八家詩鈔») под редакцией Цзэн Гофаня (曾國藩) стало моментом всеобщего признания места Се Тяо в истории китайской поэзии. Достаточно сказать, что он оказался в числе всего восемнадцати самых «звёздных» имён в промежутке времени от конца Хань (漢) до заката династии Сун (宋). Ему предшествовали Цао Чжи (曹植), Жуань Цзи (阮籍), Тао Юаньмин (陶淵明), Се Линъюнь и Бао Чжао, а сразу следом за ним танскую плеяду открывал Ван Вэй (王維)²¹. Критерии Цзэн Гофаня в выборе авторов и произведений были, по китайским меркам, «нетрадиционны»: он стремился включить тех, кто лучше всего представлял образ поэзии своего времени, только те жанры, которые казались наиболее интересными, и организовать всё это так, чтобы увидеть поэзию в её историческом развитии. Так, Се Тяо оказался в числе шести виднейших авторов «постханьского» времени, завершая его и предваряя новую эпоху. В сборник вошло 118 его стихотворений.

В числе современных изданий Се Тяо следует отметить вышедшее отдельной книгой в 1936 году «Собрание поэзии Се Сюаньчэна с комментариями»²² («謝宣城詩注») под редакцией Хао Лицюаня (郝立權), который впервые представил комментарий ко всем произведениям сборника.

В 1969 году на Тайване появилось «Собрание сочинений Се Сюаньчэна с уточнениями и комментариями»²³ («謝宣城集校注») под редакцией Хун Шуньлуна (洪順隆), которое вместе с обширной вступительной статьёй, комментариями и приложениями стало первым современным научным исследованием творчества Се Тяо, остающимся в числе лучших и по сей день. Хун Шуньлун организует свой комментарий по традиционным разделам, начиная с «Исправления слов» («校字»), где даёт варианты разного написания «текста», встречавшиеся исторически, указывая ошибочные, затем «Голкует названия» («題解»), затем предлагает «Комментарии и разъяснения» («注釋») к поэтическому «тексту», где приводит все известные комментарии, начиная с Ли Шаня (李善) и заканчивая собственными, и завершает «Замечаниями и критическим обзором» («箋評»), содержащим высказывания литературных критиков разных эпох, расположенные в исторической последовательности.

²¹ В «Собрание стихотворений восемнадцати авторов» вошли: Цао Чжи (曹植), Жуань Цзи (阮籍), Тао Юаньмин (陶淵明), Се Линъюнь (謝靈運), Бао Чжао (鮑照), Се Тяо (謝朓), Ван Вэй (王維), Мэн Хаожань (孟浩然), Ли Бай (李白), Ду Фу (杜甫), Хань Юй (韓愈), Бай Цзюй (白居易), Ли Шаньинь (李商隱), Ду Му (杜牧), Су Ши (蘇軾), Хуан Тинцзянь (黃庭堅), Лу Ёу (陸游) и Юань Хаовэнь (元好問).

²² Хао Лицюань. Собрание поэзии Се Сюаньчэна с комментариями. Тайбэй, 1976.

²³ Хун Шуньлун. Собрание Сочинений Се Сюаньчэна с уточнениями и комментариями. Тайбэй, 1969.

Комментарий Хун Шуньлуна содержит попытку периодизации творчества Се Тяо, приводя в каждом отдельном случае, где это возможно, предполагаемое время создания его произведений. Вступительная статья излагает в числе прочего историю жизни поэта по этапам, иллюстрируя каждый цитатами из его творчества.

В 1983 году в 21 номере журнала «История литературы» («文史») появилась статья Чэнь Цинюаня (陳慶元) под названием «Историческая периодизация стихов и песен Се Тяо»²⁴ («謝朓詩歌繫年»), которая ставила специальной задачей определение хронологии его творчества. Эта публикация имела широкий резонанс. Предложив один из возможных вариантов периодизации и признав его относительность, статья подтвердила наличие живого интереса к творчеству Се Тяо, равно как и возможность нового взгляда на него.

В 1986 году Чэнь Гуаньцю (陳冠球), отталкиваясь от периодизации Чэнь Цинюаня и не соглашаясь с ней в ряде случаев, завершил работу над «Полным собранием сочинений Се Сюаньчэна»²⁵ («謝宣城全集») с собственными комментариями, которое, однако, увидело свет лишь в 1998 году. Достижением этой работы явилось то, что она впервые организовала сборник Се Тяо и комментарий к нему не по традиционным «пяти свиткам» (五卷), на которых остановился Лоу Чжао в XII веке, а по хронологическому принципу, вынеся за рамки ритуальные «гимны» (祭歌) и подражания древним *юэфу* (樂府) жанра *цю* (曲), которые не являются в полном смысле лирическими произведениями. Главное достояние творчества Се Тяо – пятисложные лирические *ши* (五言詩) – Чэнь Гуаньцю объединил в одной главе по условному порядку их создания, снабдив подробным комментарием и в ряде случаев историческими справками, предваряющими «текст».

Событием в изучении «Юнминского стиля» (永明體) и Се Тяо в том числе можно считать появление в 1996 работы Лю Юэцзиня (劉躍進) «Родовая аристократия и Юнминская литература»²⁶ («門閥士族與永明文學»), которая бросила свежий взгляд на общество и культурную жизнь периода *юнмин*. Собрав известный исторический материал вокруг темы, автор заострил внимание на деятельности поэтического сообщества «Восьми цзинлинских

²⁴ Чэнь Цинюань. Историческая периодизация стихов и песен Се Тяо. Вэньши. 21 вып. (文史第二十一輯). Пекин, 1983, с. 193-206.

²⁵ Чэнь Гуаньцю. Полное собрание сочинений Се Сюаньчэна. Далянь, 1998.

²⁶ Лю Юэцзинь. Родовая аристократия и Юнминская литература. Пекин, 1996.

друзей» («竟陵八友»), философии искусства, религиозной жизни, которую отличало массовое распространение буддизма, с тем, чтобы задаться вопросом о связи всего этого с новыми явлениями в литературе. Методом статистического анализа, который был несвойственен выходявшим ранее работам по этой теме, Лю Юэцинь показал, что *три* юнминских поэтов – Се Тяо, Шэнь Юэ и Ван Жуна – стали в массе своей гораздо короче, чем их недавних предшественников – Се Линъюня и Янь Яньчжи – а также в большинстве уже соблюдали ряд «правил» рифмы и композиции, свойственных «современной поэзии» («近體詩») эпохи Тан, в то время как лирика предшественников ещё нет. Особое внимание было уделено явлению сознательного соблюдения «четырёх тонов» («四聲») китайского языка в стихосложении, которое отличало «Юнминский стиль» как одна из его главных особенностей.

Крупную, специализированную монографию под названием «О поэзии Се Тяо»²⁷ («謝朓詩論»), которая построена как рассуждения автора по отдельным темам, имеющим отношение к творчеству писателя, в 2004 году опубликовал Вэй Гэньюань (魏耕原). Исследуя те же явления социума и языка и привлекая большой объём фактического материала от времени Се Линъюня до эпохи Тан, он приходит к двум качественным, с нашей точки зрения, результатам, во-первых, отдавая должное месту образа «птицы» в творчестве Се Тяо, и, во-вторых, пытаясь целенаправленно объяснить феномен юнминской культуры на основе концепции «эстетики» («審美»). Недостатком данной работы является то, что будучи специализированной монографией по творчеству Се Тяо, она слабо опирается на «текст» его произведений, вовсе отказываясь от традиционного жанра комментария, но не находя иного способа вернуть внимание к первоисточнику.

Последняя из опубликованных работ Ричарда Мэтера²⁸ (Richard Mather) – профессора Университета штата Миннесота – «Эпоха вечного блеска. Три лирических поэта периода Юнмин»²⁹ («The Age for Eternal Brilliance. Three Lyric Poets of the Yung-ming Era»), вышедшая двухтомником в 2003 году, посвящена творчеству Шэнь Юэ, Се Тяо и Ван Жуна и является значительным достижением западного китаеведения в данной области. Ричард Мэтер выбирает «жанр» перевода на английский язык, который сопровождает комментарием в виде сносок внизу страницы. Комментарий Мэтера является энциклопедическим и включает в себя в равноправном качестве всю

²⁷ Вэй Гэньюань. О поэзии Се Тяо. Пекин, 2004.

²⁸ Род. 1913г.

²⁹ Richard B. Mather. The Age of Eternal Brilliance. Three Lyric Poets of the Yung-ming Era. Leiden, 2003.

релевантную к тексту информацию – от объяснения идиом из древней «классики», до высказываний критиков цинской династии и собственных эссе о жизни Се Тяо. Книга Мэтера выполнена на выдающемся уровне синологической эрудиции и знания предмета. Произведения организуются в предлагаемой составителем последовательности их создания, за исключением *юэфу* (樂府), «стихотворений о предметах» (詠物詩) и некоторых «стихотворных ответов» (和詩), вынесенных в начало книги. Перевод выполнен с высокой точностью, но не является художественным.

Российское китаеведение *целенаправленно* изучением творчества Се Тяо не занималось, что вынуждает констатировать факт его недостаточной изученности в отечественной науке³⁰. Наиболее ранним опытом знакомства с творчеством писателя были переводы. В 1984г. в издательстве МГУ вышла книга «Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии)» под общей редакцией В.И. Семанова (Составители: В.И. Семанов и Л.Е. Бежин), куда вошли переводы 10 стихотворений Се Тяо, выполненные Л.Е. Бежиным. Подборка стихотворений, в числе которых было одно из значительных – «Путешествуя на гору Цзинтин» (遊敬亭山)³¹ – исходит в своём принципе из того, что *априори* относит лирику Се Тяо к так называемой «поэзии гор и вод» (山水詩), что даже при высоком качестве перевода – который к тому же является художественным – не в полной мере передаёт характер его творчества. Заданность подхода, возможно, объясняет то, что «Путешествуя...» – одно из наиболее трагических стихотворений Се Тяо – в переводе звучит как опыт возвышенной прогулки в горах, что делает его больше похожим *по духу* на творение Се Линъюня, нежели на Се Тяо.

В 1992г. в альманахе «Петербургское востоковедение» М.Е. Кравцова опубликовала статью «Жизнеописания - "Ле чжуань" - художественная история или историческая проза?»³², в которое вошли жизнеописания четырёх поэтов – Чжан Хуа, Шэнь Юэ, Ван Жуна и Се Тяо, оставшиеся в династийных «историях». В 2001г. за её же авторством вышла книга «Поэзия вечного просветления. Китайская лирика второй половины V - начала VI вв.»³³, которая посвящена эпохе *юнмин* и рассказывает о явлениях социума и сознания,

³⁰ Большая советская энциклопедия: «Се Тяо (второе имя — Сюаньхой) (464—499), китайский поэт. Родственник и последователь Се Лин-юня. Наибольших успехов достиг в пейзажной лирике. Большое внимание уделял мелодике стиха, параллельным конструкциям. В его творчестве содержатся многие элементы, получившие развитие уже в поэзии периода династии Тан. Сохранилось более 140 стихов разных жанров».

³¹ В переводе Л.Е. Бежина «Гуляю в горах Цзинтин».

³² Петербургское востоковедение. Вып. 1. СПб., 1992. С. 113—184.

³³ СПб., 2001

основных жанрах лирики и её темах, «новом звуке» поэзии и, наконец, «законах просодии в поэтической практике поэтов Юнмин». Работа ставит перед собой теоретические задачи, поэтому использует поэтический материал, в том числе Се Тяо, иллюстративно. В 2004г. М.Е. Кравцова опубликовала книгу переводов «Резной дракон. Поэзия эпохи шести династий (III-VI вв.)»³⁴, где содержатся произведения 24 поэтов – и Се Тяо в том числе. Подборка 19 стихотворений Се Тяо выполнена таким образом, чтобы дать представление о составе его исторически сложившегося сборника, поэтому на первом месте в ней оказывается цикл из восьми ритуальных гимнов «Юнминской музыки» («永明樂») ³⁵, затем четыре *юэфу*, затем пять лирических «*ши*» (詩) и два «стихотворения о вещах» («詠物詩»). Попытка рассмотреть Се Тяо на фоне столь многих авторов – от Цао Цао до Сяо Яня – и увидеть в нём «главное», подбирая поэтический материал по формальной пропорции, к сожалению, опять приводит к тому, что публикация даёт представление об отдельных жанровых формах поэзии Се Тяо, нежели о его творчестве как таковом.

Необходимость глубокого содержательного прочтения Се Тяо и всестороннего изучения его творческой индивидуальности предопределяет актуальность специализированного исследования, посвящённого данной теме. Не последней причиной, почему этого не случилось до сих пор, можно считать подход, когда исследователи обращались к Се Тяо постольку, поскольку того требовала задача знакомства с чем-то другим – эпохой *юнмин*, жанровой спецификой «средневековой лирики» или становлением танских поэтических «правил». Попытка увидеть «общие» явления в его творчестве, оправданная в контексте исследований, ставивших иные задачи, мешала заметить то «особенное», чем поэт запомнился истории. Проблема Се Тяо в том и заключается, что этот сложный и значительный автор плохо укладывается в матрицу существующих представлений, и, возможно, поэтому он нередко оказывался «заложником» стереотипов, довлевших над ним – и его эпохой – в течение долгого времени.

Объектом нашего исследования является *лирика* жанра «*ши*» (詩). Несмотря на то, что в сборник сочинений Се Тяо входят также девять лиро-эпических произведений жанра *фу* – «оды» – ни одно из них не стало значительным событием в истории китайской поэзии. Это не случайно, поскольку *фу* ко времени жизни Се Тяо превратились в непродуктивный жанр, к которому чаще

³⁴ СПб., 2004

³⁵ В переводе М.Е. Кравцовой «Песни Юнмин»

прибегали по долгу традиции, нежели по зову сердца – в них сосредоточено меньше «лирического» и ещё меньше «нового». Мы также оставляем за рамками работы циклы ритуальных гимнов, написанных по высочайшему пориказу, которые, хотя формально и принадлежат к жанру «*ши*», не являются лирическими, а также вариации на темы «древних» (ханьских) *юэфу*, которые Р. Мэтер относит к «салонным произведениям»³⁶. Наш перевод Се Тяо в большинстве случаев не является художественным, поскольку ставит целью не упустить ни одной детали содержания оригинала, выбирая в каждом случае именно ту лексику русского языка, которая позволяет наиболее точно зафиксировать эти детали для их дальнейшего анализа. Тем не менее, мы стремимся, где это возможно, не нарушать равновесность «стиха», помня об идеально ровном характере оригинала. Работа предлагает перевод на русский язык 39-ти стихотворений Се Тяо и 4-х стихотворений Шэнь Юэ, в числе которых те, что в праве считаться наиболее «значительными», вошедшие в «Вэньсюань», а также встретившие наибольшее внимание критики.

³⁶ «Salon Pieces».

Глава I

Парадоксы «смутного времени»

Царство Южное Ци (南齊) – 479-502гг. – на время которого приходятся основные годы жизни и творчества Се Тяо, было самым недолговечным из вошедших в традиционную историю Китая. С удалённой перспективы его 23 года – это мгновение. Однако события, которые происходили в данный период и в целом во время так называемых Южных и Северных династий (南北朝) – 420-589гг. – оказались весьма значительными для развития китайской литературы – и поэзии в особенности. Достаточно заметить, что на короткий промежуток времени Южных Ци и Лян (梁) – 502-557гг. – приходится создание двух наиболее известных в Китае трактатов по поэтике – «Вэньсинь дяолун» («文心雕龍») Лю Се (劉勰) и «Шипинь» («詩品») Чжун Жуна (鍾嶸) – а также появление беспрецедентно крупного собрания в том числе *современной* тому периоду поэзии «Вэньсюань» («文選») под редакцией Сяо Туна (蕭統).

В годы царствования под девизом *юнмин* (永明) – 483-493гг. – состоялось историческое открытие «четырёх тонов» в китайском языке. Поэты Цзинлинского содружества – так называемые «Восемь цзинлинских друзей» («竟陵八友»), в числе которых были Шэнь Юэ (沈約), Се Тяо (謝朓), Ван Жун (王融), Сяо Янь (蕭衍), Сяо Чень (蕭琛), Фань Юнь (范雲), Жэнь Фан (任昉) и Лу Чуй (陸倕) – стали основоположниками Юнминского стиля (永明體) поэзии жанра *ши*, построенного на сознательном соблюдении «правил» тонально-мелодического благозвучия в пятисложном стихе. По своей композиции, тональным и рифмическим особенностям эта поэзия заметно выделяется на фоне прошлого и обнаруживает отдельные сходства с так называемой «современной поэзией» («新體詩») эпохи Тан (唐).

«Левобережье»

Несмотря на сказанное, период Южных и Северных династий принято считать «чёрной вехой» китайской истории. Это и не удивительно – случившееся на рубеже III и IV веков крушение Западной Цзинь (西晉) и основание на южном («левом», по китайским правилам) берегу Янцзы династии Восточная Цзинь (東晉) можно без преувеличения назвать катастрофой

китайского государства. Была потеряна «центральная равнина» («中原»), она же «Священная земля» («神州») – колыбель цивилизации – с имевшими большое символическое значение для традиционного сознания людей столицами ханьской империи Чанъанью (長安) и Лояном (洛陽). В результате явления, которое сегодня назвали бы «гражданской войной», вошедшего в историю как «Беспорядочная война восьми князей» («八王混戰»), и вызванных этим потрясений началось массовое переселение жителей с северного на южный берег Янцзы. По данным из официальных переписей населения, с начала периода *юнцзя* (永嘉) – 307г. – до основания династии Южная Сун (南宋) – 420г. – с севера на юг переселилось около миллиона человек, в результате чего примерно 16% населения южного берега составили переселенцы с севера³⁷. Следует заметить, однако, что реальные цифры могли быть и выше, поскольку переселенцы, особенно простой народ, часто избегали регистрации у властей, чтобы не платить налоги и не нести повинности.

Существование «Восточной Цзинь» на «левобережье» Янцзы было едва ли бы возможно, если бы вместе с царствующим домом Сыма (司馬) на юг не переместилась значительная часть общества «правобережья» с его социальной иерархией – и, в первую очередь, аристократией. В ней была опора «старого-нового» трона, на ней держалась система государственного управления, в её среде продолжалась культурная жизнь. Бежав на юг с многочисленной челядью, благородные фамилии с севера селились, в основном, «к востоку от [реки] Чжэ» («浙東») – в так называемых «восточных землях» («東土») – где была возможность захватить большие участки, ещё «слабозаселённые». Аристократия реплицировала то состояние, которое она утратила на родных землях «центральной равнины», образуя крупные родовые хозяйства с целой «социальной» иерархией – от крестьян и слуг всех мастей до охраны, управляющих и обширной семьи главы клана на вершине. Каждое такое поселение, как правило, перемещалось с севера на юг *компактно* и могло насчитывать от нескольких десятков до нескольких тысяч человек.

На момент массового переезда на «левобережье» самыми знатными и влиятельными из аристократических кланов с севера были *Ваны* (王氏) из Ланьэ (瑯邪) (Шаньдун) и *Се* (謝氏) из Чэньцзюнь (陳郡) (среднее течение Хуанхэ) – мест, оставшихся далеко на севере в руках «варваров». О семье *Се* в династийной истории «Суншу» («宋書») говорится: «имели полевых хозяйств

³⁷ Ван Чжунло (王仲榮) (Далее ВЧЛ). История Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий (魏晉南北朝史). Шанхай, 1998, т. 1, с. 346.

более десяти, слуг более тысячи..., богатства несметные, поместий более десяти...»³⁸. Представители крупнейших родов, как правило, занимали должности глав местных администраций («наместников»). Цзиньский трон на первых порах не стремился вмешиваться в их местную жизнь – да и едва ли мог это делать. Так возникло взаимовыгодное соотношение местной и центральной властей – и в этом качестве Восточная Цзинь смогла продолжить своё существование на «левобережье» как государство. В этом же кроется причина того, почему на протяжении столь долгого времени – Восточной Цзинь, Южных Сун (宋), Ци (齊), Лян (梁) и Чэнь (陳) – представители аристократии с севера имели исключительные права на владение имуществом, людьми, а также на государственную и военную службу. «Ляншу» («梁書») сообщает, что эти права были закреплены формальными правилами: «Первые фамилии с двадцати лет поступают на государственную службу, «задние двери» (или «холодные двери» («寒門»)) – менее родовитые и «простые» семьи. Д.Х.) *после тридцати* сдают экзамены для поступления на неё»³⁹.

Служение «пришлой» аристократией восточно-цзиньскому государству не только приветствовалось, но было совершенно необходимо для его выживания. Благородные юноши начинали служить с должности «мишулан» («秘書郎») – «секретаря» – при высоких гражданских и военных чинах. Следует отметить, что чем выше была должность, тем, как правило, субъективнее был выбор на неё кандидатов. Фактор происхождения играл важную роль, поскольку выбирали не одного человека, а представителя целого клана с его интересами – и заслугами. Было распространено выражение: «полагаться на капитал поколений» («憑藉世資»). В продвижении аристократа по службе сказывались заслуги его предков – а собственные достижения прокладывали путь ещё неродившимся потомкам.

Экономическое благосостояние хоть и поддерживало социальный статус аристократии, но никак не определяло его. Принадлежность к родовой аристократии – так называемым *шицзу* (士族) – определялась исторически. Бытовало выражение: «аристократы и простые разделены, словно небом» («士庶天隔»). Естественно, не могло быть и речи о «смешанных» браках. Даже внутри аристократической среды пристально следили за паритетом положения семей, связывавшихся брачными узами. Считалось унижительным «в интересах дел породниться с чиновником» («營事婚官»), и вовсе не почиталось за честь

³⁸ Сун шу (宋書). – 24 династийные истории. Т. 5, с. 408.

³⁹ Лян шу (梁書). – 24 династийные истории. Т. 6, с. 12.

породниться даже с представителями царствовавших фамилий Южных династий, происходивших из незнатных военных семей. Нарушить эти правила означало выпасть из своей социальной группы, лишившись её поддержки. Аристократия строго блюла сложившийся на основе традиции «кодекс чести». Так, например, когда Ван Юань (王源), представитель клана Ванов из Дунхая (東海王氏), выдал дочь замуж за человека из очень богатой, но незнатной семьи Маней из Фуяна (富陽滿氏), получив в качестве выкупа пятьдесят тысяч монет, то занимавший должность императорского сенсора Шэнь Юэ (沈約) подал прошение снять с Ван Юаня высокий чин, лишить звания *шицзу* и «на всю жизнь запретить служить государству»⁴⁰.

Давно утратив политическую самостоятельность под давлением Вэй (魏), как принято считать в Китае, государство У (吳), однако, не исчезло *как общество* на южном берегу Янцзы со своеобразным культурным лицом. Коренная знать юга сохранила и даже преумножила материальное благосостояние, в то время как север опустошал себя войнами. Когда Сыма Жуй (司馬睿), основатель Восточной Цзинь, «переходил Реку», он сказал: «Располагаясь на земле чужого государства, в сердце постоянно испытываю стыд» («寄人國土，心常懷慙») ⁴¹. Нетрудно представить, что «южане», владевшие плодородными землями «левобережья», сопротивлялись нашествию с севера. Основной поток переселенцев был вытеснен к востоку, где земли в районах Чжэ (浙), Вэнь (溫) и Минь (閩) были менее освоены. Самым известным из заселённых ими центров был Гуйцзи (會稽), где обосновались крупнейшие «фамилии на чужбине» («*цзянь*») – Се (謝), Кун (孔), Вэй (魏) и Юй (虞).

Понятие «границ» государства было также весьма условным. Фактически цзиньский трон контролировал лишь несколько пунктов по течению Янцзы, главными из которых были Янчжоу (揚州) и Цзинчжоу (荊州). В районе первого находилась столица Цзянье (建鄴), переименованная после смерти цзиньского императора *Миньди* (愍帝) в Цзянькан (建康). Цзинчжоу, располагавшийся выше по течению Реки, служил «заставой» на пути в столицу и важным стратегическим пунктом. Тот, кто контролировал Цзинчжоу, мог угрожать столице и иметь виды на престол. Поэтому, как дом Сыма, так и правящие дома Южных династий, старались назначать туда на службу самых надёжных и опытных людей. Начиная с Южной Сун, должность наместника Цзинчжоу

⁴⁰ Шэнь Юэ. Доклад о наказании для Ван Юаня (奏彈王源). – Вэньсюань. Шанхай, 1996, т. 4, с. 1812.

⁴¹ Ши шо синь юй. Тайбэй, 1991, т. 1, с. 91.

занимал один из *ванов*, сыновей императора.

Легитимность власти «Восточной Цзинь» в глазах южной элиты также долгое время оставалась под вопросом. Достаточно сказать, что южан было подавляющее большинство, жили они на родных землях, имели свои обычаи, язык и культуру. Пришлых с севера презрительно называли словом «*цан*» (倉) – «деревенщина». Когда Ван Дао (王導), премьер-министр восточно-цзиньского двора, обратился к Лу Ваню (陸玩) – родовитому южанину – с предложением взять в жёны его дочь, тот ответил: «Я хоть и без талантов, не должен стать почином безобразия»⁴². Дом Сыма, во многом усилиями того же Ван Дао, всё же смог установить отношения с ведущими кланами юга, расширив базу своей власти. Но разобщение оставалось огромным. Даже через сто с лишним лет во второй год *юнмин* (484г.) Цю Линцзюй (丘靈鞠), коренной южанин, которому дали неустраившую его генеральскую должность, сказал в ярости: «Я должен вернуться на восток, раскопать могилу Гу Жуна (одного из представителей южной аристократии, допустившего к себе северных переселенцев. Д.Х.). К югу от Реки земля на тысячи *ли*, благородных мужей ветер и поток все отсюда исходят. Гу Жун вдруг допустил этих *цанов* перейти, не дают нашим колею проложить, смертью не искупит [он] свою вину»⁴³. Репутации северных переселенцев не добавлял и тот факт, что все они были, как сказано в «Цзиньшу», «беглые чиновники и мужи, потерявшие место» («亡官失守之士»⁴⁴) – но, несмотря на это, высшие должности в администрации Восточной Цзинь и последующих Южных династий были монополизированы именно ими.

В целях колонизации новых земель цзиньское правительство стало осуществлять политику учреждения так называемых «областей и уездов для переселенцев» («*цзю*州郡»). В обмен на добровольную регистрацию в этих административных единицах прибывавшие переселенцы получали право не платить налоги и не нести повинности. Очевидно, что эта политика сеяла семена раздора между «приезжими» и «местными» жителями. Районы компактного поселения приезжих с севера часто назывались по имени того места, откуда они происходили, лишь с приставкой «*нань*» или «южный» – Наньсюйчжоу (南徐州), Наньюйчжоу, (南豫州), Наньяньчжоу (南兖州). Знатные фамилии, переселившиеся на юг, старались подчеркнуть в своих фамильных титулах происхождение с севера, как то «*Се* из *Чэньцзюнь*» («陳郡謝氏») или «*Ван* из *Ланье*» («琅邪王氏»). Они сотнями лет не перемешивались с местными

⁴² Там же, с. 306.

⁴³ НЦШ. С. 228.

⁴⁴ Цзинь шу (晉書). – 24 династийные истории. Т. 4 с. 407.

жителями – даже благородного происхождения – и можно предположить, что эта неприязнь была взаимной.

Стремясь навести порядок в административной неразберихе, вызванной появлением новых поселений, а также – что главное – повысить управляемость фактически ещё только *завоёвываемых* южных земель, правительство Восточной Цзинь неоднократно пыталось проводить политику «перекраивания земель» – или *«тудуань»* («土斷»). Её смысл заключался в том, чтобы смешать административные единицы, населённые пришлыми с севера, с преимущественно «южными» – причём, как правило, обширные земли юга отходили под ведомство «северных» областей и уездов. Так, например, *Исин* (義興), родина Шэнь Юэ, отошёл к Наньсюйчжоу (南徐州). Очевидно, что это хоть и усиливало исполнительную вертикаль власти (итак практически полностью державшуюся на «северных» китайцах), но не добавляло гармонии в отношения южан с пришлой властью.

Со временем выяснилось, что «перекроить» земли было недостаточно. В результате массового переселения с севера люди были буквально рассыпаны по всей территории. Бытовало выражение *«синцзюй»* («星居») – «жить, как звёзды», то есть «разрозненно». Возникла необходимость в радикальной переписи населения. Первая её попытка состоялась в 326 году, однако, как и вторая 341 года, большого успеха не имела. Во время второй переписи «южных» китайцев заносили в регистры жёлтого цвета, а «северных» в белого, что лишь подчёркивало факт сегрегации. Третья перепись проводилась в 364г. уже силами генерала Хуань Вэня (桓溫) и больше походила на военные действия. Бронь от военной повинности для «северных» переселенцев к тому времени уже отменили. Попытки бегства и укрытия беглых жестоко карались. Только в Гуйци было обнаружено около 30 тысяч «незарегистрированных лиц». Впоследствии подобные переписи проводились в каждую из новых династий и сопровождалась постепенной отменой всех привилегий для северных переселенцев (включая право безналогового земледелия).

Упомянутый Хуань Вэнь ещё при жизни строил планы создания из «северян» новой армии, однако реализовывать их досталось Се Аню (謝安) – родному брату прапрадеда Се Тяо. Он определил сына своего старшего брата Се И (謝奕) по имени Се Сюань (謝玄) непосредственно командовать её организацией. Се Сюань к тому же являлся губернатором населённой большим числом «пришлых» области Наньяньчжоу (南兗州), из которых и набирали

войско. «Цзиньшу» (晉書) сообщает, что «северные» китайцы вступали в него с энтузиазмом. После семи лет обучения войско, получившее название *Бэйфуцзюнь* (北府軍) – «армия Бэйфу» – по имени места *Бэйфу* – старое название Цзинкоу (京口) – где изначально находилась его командование, превратилось в своего рода «столичную гвардию» – самое боеспособное элитное формирование, которое не только склонило чашу вечного соперничества между Цзинчжоу и Янчжоу в пользу последнего, но и стало колыбелью новой военно-политической элиты, в числе которой был генерал Лю Юй (劉裕), свергнувший впоследствии дом Сыма и основавший Южную Сун (南宋).

Самым известным событием в истории *Бэйфуцзюнь* можно назвать победу в Битве при Фэйшуй (肥水之戰), которая прославила Се Аня и Се Сюаня на все времена – а заодно и весь род Се Тяо – в результате чего Се Ань получил почётное звание *тайбао* (太保) – «великого хранителя» – и авторитет военного патронажа над пятнадцатью областями государства. Победа при Фэйшуй означала «спасение» цзиньской династии – «правопреемницы» «Небесного мандата» – что в глазах современников, воспринимавших её как таковую, означало спасение «самого китайского государства». Став легендарными полководцами, Се Ань и Се Сюань оказались увековечены традицией в качестве «святых», ликам которых и по сей день поклоняются во многих даосских храмах.

Судьба Се Аня и его рода была показательна для представителей «северной» аристократии. Семья в поколении отца «перешла через Реку», его дед Се Кунь (謝鯤) и отец Се Поу (謝裒) занимали высокие должности наместников и советников трона. Двоюродный брат Се Аня Се Шан (謝尚) находился в должности *шан шу пу е* (尚書僕射) – «исполнительного секретаря высочайшей канцелярии», имел генеральское звание *чжень си цзян цзюнь* (鎮西將軍) – «генерала-покорителя Запада» – ведал военными делами четырёх областей государства и служил губернатором (刺史) *Юйчжоу* (豫州). После смерти Се Шана все эти «регалии» перешли к его брату Се И (謝奕), а затем к ещё одному брату по имени Се Вань (謝萬). Сам же Се Ань, в отличие от родственников, гарантировавших интересы клана участием в государственной жизни, к политике не проявлял внимания и до сорока лет (!) не служил. Как сообщает его биография, он «предавался чувствам на холмах и в ущельях», «то охотился и рыбачил в горах и на водах, то декламировал и сочинял тексты»⁴⁵.

⁴⁵ Цзинь шу. Се Ань чжуань (謝安傳). Там же. С. 533.

Двор неоднократно пытался привлечь его к делам, но тот «высоко возлежал и не поднимался» («高臥不起»), «напевал и посвистывал, сам по себе» («吟嘯自若»).

Ситуация, однако, изменилась, когда Се И и Се Шан один за другим отошли в мир иной, а младший брат Се Аня – Се Вань – которого цзиньский трон отправил в поход на север, «вернулся на одном коне» – войско его было разгромлено, а сам он разжалован в «простолюдины» («庶人»). Дабы поддержать репутацию клана и защитить зависевшие от этого обширные интересы, Се Ань ответил на приглашение Хуань Вэня (桓溫) занять пост *сыма* (司馬) – «военного министра» – в его правительстве, поднявшись затем до *ши чжун* (侍中) – «императорского советника» – *ли бу шан шу* (吏部尚書) – «министра гражданских чинов» – *шан шу пу е* (尚書僕射) – «исполнительного секретаря высочайшей канцелярии» – губернатора *Янчжоу* (где находилась столица), а затем *лу шан шу ши* (錄尚書事) – «исполняющего обязанности премьер-министра». После смерти Хуань Вэня Се Ань занял его пост.

Прадед поэта Се Юнь (謝允), племянник Се Аня и двоюродный брат Се Сюаня, находился в чине *Сюаньчэн нэйши* (宣城内史) – «историографа» Сюаньчэна в столичном правительстве. Младший из четырёх сыновей Се Юня по имени Се Шу (謝述), который приходится Се Тяо дедом, прославился характером своей личности – умел красиво держаться и отличался хорошими манерами. Се Шу был фаворитом сунских Вэньди (文帝) и Уди (武帝). Он был назначен на пост наместника уезда Уцзюнь (吳郡), однако «по болезни» отказался. Когда его здоровье «улучшилось», принял обязанности наместника Усина (吳興) – и умер на этом посту. В уезде о нём осталась память как о человеке «честном и экономном, которого любили чиновники и народ»⁴⁶. Родной брат Се Шу по имени Се Ю (謝裕) также славился в своё время как человек крайне «сдержанный и осторожный», умевший «избегать неприятностей» («遠禍») – то есть «вовлечения в политические интриги».

Участие аристократии в государственной жизни юга было довольно мудрым. Имея, что терять, и понимая зыбкость положения стремительно менявшихся династий, они не пытались взойти на престол, но не прекращали присутствия в правительственном аппарате, дабы поддержать известную степень политического влияния. Официальная летопись царства Южное Ци («Наньцишу») сообщает о *шицзу*: «Желания положить живот за государство не обнаруживают, всё, о чём думают, это о сохранении своей семьи. Города и двор

⁴⁶ Сун шу. Се Шу чжуань (謝述傳). – 24 династийные истории. Т. 5, с. 384-385.

быстро меняются, фавориты и почитаемые люди появляются, могилы и дворцы хоть разные, на всё смотрят, как на одно»⁴⁷.

Заметим, что в ходе придворной усабицы летели головы, в основном, членов царствовавших семей – потенциальных «претендентов» на престол – а также тех, кто активно выступал за ту или другую сторону – «заговорщиков». Армейские чины были из тех же *незнатных* семей, что и императоры Южных династий, поскольку военная карьера была для них единственным способом пробиться «наверх». Во время коронации очередного деспота – и *особенно* при смене династий – императорскую печать ему просили поднести представителя знати, как жест «признания». Так, Сяо Даочэну (蕭道成), основателю Южной Ци, печать подносил внук самого Се Аня – Се Хунь (謝混).

«Конец династии»

Ещё со времён Восточной Хань в районе Гуйцзи (會稽), где проживали виднейшие северные фамилии, имело хождение «Учение пяти мер риса» («五斗米道») – культ даосского толка. Во времена цзиньской династии главой секты был некто Сунь Тай (孫泰). Летопись «Цзиньшу» («晉書») сообщает, что «народ почитал его как бога, отдавали всё имущество, приводили сыновей и дочерей молиться о благословении»⁴⁸. Опасаясь, как бы не вышло смуты, император Сыма Даоцзы заманил и обезглавил Сунь Тая и шесть его сыновей. Сын его старшего брата – Сунь Энь (孫恩) – бежал после этого события на остров в море. Многочисленные последователи секты никак не могли поверить в то, что их «учитель» был убит, в результате чего распространился слух, что он «сбросил кожу цикады и превратился в бессмертного» («蟬蛻登仙»⁴⁹). Бежавшему на остров Сунь Эню делались пожертвования, а вокруг него собралась сотня соратников.

Вновь высадившись на берег, эта сотня подняла мятеж. В результате «в считанные дни количество народа достигло ста тысяч»⁵⁰. Беспорядки охватили как раз те самые земли «к востоку от Чжэ» («浙東»), где располагались земли «северной» аристократии. Были убиты несколько виднейших представителей фамилии Се, такие как наместник Усина (吳興) Се Мяо (謝邈), наместник Юнцзя (永嘉) Се И (謝逸), *Нанькангун* (南康公) Се Минхуэй (謝明慧),

⁴⁷ Нань Ци шу. Ван Цзянь чжуань лунь (王儉傳論). – Там же С. 115.

⁴⁸ Цзинь шу. Сунь Энь чжуань (孫恩傳). С. 673.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

хуанмэнлан (黃門郎) – «дворцовый секретарь» – Се Чун (謝沖) – последний приходился Се Тяо двоюродным прадедом. Родовые ценности и амбары были разграблены, большое количество крестьян («капитал» родовой экономики) было убито. В целом «пришлая» аристократия понесла тяжёлый экономический урон, который не замедлил отразиться на её политическом влиянии.

Неудивительно, что гасить беспорядки был послан Се Янь (謝琰) – сын Се Аня и двоюродный прадед Се Тяо, во главе всё той же армии *Бэйфуцзюнь*. Мятежников разогнали, однако в результате военных действий и мародерства «в городах не осталось человеческих следов, лишь через месяц с лишним [люди] начали возвращаться»⁵¹. Сунь Энь вновь удалился на остров в море. Однако всего через пол года он опять высадился, и в результате стремительного наступления смог настичь и обезглавить Се Яня и двух его сыновей. В Цзянькане началась паника, стянули войска, лучше укрепили линию береговой обороны, и в конечном счёте после очередной вылазки на сушу с острова Сунь Энь был разбит, а в его войске, как сообщает «Суншу» (宋書), «более половины умерло от болезней»⁵². Сам он с сотней последователей утопился в море и стал «водным божеством» («水仙»⁵³).

Наследием восстания Сунь Эня стала классическая ситуация «конца династии». Власть дома Сыма постепенно слабла, после смерти императора Сыма Яо на трон возвели неполноценного от рождения Сыма Дэцзуна (司馬德宗), регентом при котором стал один из его родственников Сыма Даоцзы (司馬道子), фактически узурпировавший власть. Командующий армией *Бэйфуцзюнь* Ван Гун (王恭) поднял сначала один, затем второй мятеж. Их с трудом подавили, однако стало очевидно, что *Бэйфуцзюнь* превратилась в мощную политическую силу, которую не могли эффективно контролировать ни трон, ни аристократия. В армии началась «чистка», несколько видных генералов старшего поколения казнили – но зато поощрили молодых офицеров «второй линии». В их числе был генерал Лю Юй (劉裕). Формально он тоже принадлежал к благородным фамилиям «с севера», однако семья его была небогата, в детстве он «рубил камыш»⁵⁴, и карьеру сделал полностью по военной линии, особо отличившись в действии против Сунь Эня. 28 февраля 404г. Лю Юй вместе с несколькими офицерами среднего и низшего звена *Бэйфуцзюнь* поднял мятеж, который удался, в результате чего он «принял» титул губернатора Янчжоу и главы

⁵¹ Цзы чжи тун цзянь (資治通鑑). – ВЧЛ. С. 363.

⁵² Сун шу. У ди бэнь цзи (武帝本紀). С. 9.

⁵³ Цзинь шу. Сунь Энь чжуань. С. 674.

⁵⁴ ВЧЛ. С. 366.

правительства *лу шан шу ши* (錄尚書事), в то время, как на троне продолжал оставаться неполноценный Сыма Дэцзун. Официально Лю Юй не менял название династии и не провозглашал себя императором ещё долгих 16 лет.

«Течение вспять»

В 420г., всё-таки взойдя на престол, он основал династию Сун (宋), получившую впоследствии приставку «Южная» – но, пробыв в качестве «Сына Неба» всего три года, умер. Его старший сын Лю Ифу (劉義符) принял трон, однако через два года был смещён в результате заговора придворных, в котором были замешаны представители крупных родов. Военными делами при дворе в то время заправлял Се Хуэй (謝晦), двоюродный дядя Се Тяо. Группе заговорщиков хотелось возвести на престол третьего сына основателя династии – Лю Илуна (劉義隆). Однако для этого необходимо было сначала убить его второго сына – Лю Ичжэня (劉義真) – которого они ненавидели. В результате убили обоих старших сыновей и возвели на престол Лю Илуна, провозгласив его *Вэньди* (文帝). Этот *Вэньди* приходился Се Тяо дедом по материнской линии. Се Хуэй был послан губернатором в Цзинчжоу, дабы контролировать войска в верхнем течении Янцзы, однако Лю Илун не оправдал надежд своих покровителей – все они были объявлены виновными в убийстве его братьев, и один за другим расстались с жизнью. Се Хуэя привезли в Цзянькан и отрубили голову. Реальная власть на какое-то время снова оказалась в руках «Сына Неба».

Соперничество между военной элитой и аристократией становилось всё более отчаянным. Стремясь ослабить влияние *шицзу* в аппарате центральной власти и на местном уровне, дом Лю стал набирать «адъютантов» («*шэжэнь*», «舍人») в *Чжуншу* (中書) – «канцелярию трона» – из незнатных семей «*ханьжэнь*» («寒人»), а наместников в «главные» земли – Цзинчжоу (荊州), Янчжоу (揚州) и Наньсюйчжоу (南徐州) – только из членов царствующей фамилии (*ванов*). Так, аристократия лишилась части традиционных мест в бюрократическом аппарате. *Ваны*, получавшие в ведение важные стратегические пункты, становились ещё и командующими местных гарнизонов. В результате были фактически сформированы независимые удельные правительства со своими армиями. Это явление стало причиной чудовищной «мясорубки» в царствующем доме Лю и последующих Южных династий (南朝), быстро сменявших друг друга.

Вэньди – дед Се Тяо по матери – определил наследным принцем своего сына Лю Шао (劉劭), однако, через какое-то время передумал и решил назначить нового наследника. Лю Шао, однако, оказался быстрее отца. С группой солдат из Восточного дворца (東宮) он вошёл в императорскую резиденцию, убил отца, премьер-министра и ещё несколько человек. В это время третий сын *Вэньди* Лю Цзюнь (劉駿) находился в военном походе. Узнав, что отца убили, он пошёл с войсками на Цзянькан. К нему, бросив семью в столице, бежал его дядя Лю Игун (劉義恭), пятый сын основателя династии Лю Юя. Узнав об этом, Лю Шао убил двенадцать сыновей Лю Игуна, а также несколько ненавистных ему *ванов*, членов императорской семьи, проживавших во дворце. Взяв дворец, Лю Цзюнь казнил Лю Шао, а также четырёх его сыновей, ещё одного своего брата (второго сына *Вэньди*, водившего дружбу с Лю Шао) Лю Цзюня (劉濬) и трёх его сыновей. В то время в народе ходил куплет: «Издали гляжу на город на Цзянькан, Речка малая, петляя, *вспять* течёт, Сначала сын убил отца, Потом младший брат старшего» («遙望建康城，小江逆流縈，前見子殺父，後見弟殺兄»⁵⁵).

Лю Цзюнь (дядя Се Тяо по матери) взойшёл на трон и назвался *Сяоуди* (孝武帝) – приставка «*сяо*» – «почтительный сын» – по образу ханьских императоров, была добавлена в знак отмщения за родителя. За десять лет своего царствования он убил: своих братьев Лю Шо (劉鑠), четвёртого сына *Вэньди*, Лю Хуня (劉渾), десятого сына *Вэньди*, Лю Сюмао (劉休茂), четырнадцатого сына *Вэньди* и Лю Даня (劉誕), шестого сына *Вэньди*. Последний, бывший наместником Гуанлина (廣陵), попал в немилость к старшему брату, в результате чего тот приказал войску окружить Гуанлин и, взяв его, вырезать всех мужчин выше пяти *чи* (尺) (один *чи* – 26 сантиметров). Погибло более тысячи человек, а всех женщин города отдали солдатам как трофей.

Скончавшись собственной смертью в 464г., Лю Цзюнь оставил на троне шестнадцатилетнего сына Лю Цзые (劉子業). Первыми из близких, кого тот казнил, был двоюродный дед Лю Игун, пятый сын Лю Юя, и его четыре сына. Затем были убиты его собственные младшие братья, Лю Цзылуань (劉子鸞) и Лю Цзыши (劉子師). Казнённых высших чинов из благородных фамилий было не счесть. В государстве царил паника. Планы казнить всех пятерых выживших братьев своего отца (сыновей *Вэньди*), однако, не увенчались успехом. Те объединились, убили Лю Цзые и возвели на трон Лю Юя (劉彧), одиннадцатого сына *Вэньди*, провозглашённого *Минди* (明帝). Это, однако, не устроило регентов

⁵⁵ Вэй шу (魏書). – 24 династийные истории. Т. 6, с. 551.

при других малолетних братьях Лю Цзые, формально имевших право на наследование престола. В результате разгорелась настоящая война, в которой *Минди* всё же одержал победу, убив всех до единого двенадцать сыновей Лю Цзюня, старшему из которых было всего 11 лет.

Удержавшись на троне, *Минди* продолжил печальную «традицию», казнив четырёх из пяти своих родных братьев. Единственный из выживших Лю Сюфань (劉休範) не замедлил пойти войной на возведённого на престол Лю Юя (劉昱), сына *Минди*, впоследствии тоже развенчанного. Однако столицу отстоял генерал *Бэйфуцзюнь* Сяо Даочэн (蕭道成), стяжавший в ходе бесконечной усобицы реальную власть в своих руках. В 477г. он убил Лю Юя, поменял его на троне на его младшего брата Лю Чжуня (劉準), временно провозглашённого *Шуньди* (順帝), вырезал влиятельных вельмож, а затем воцарился как *Гаоди* (高帝), сменив название династии на Ци (齊). Единственный (!) из многочисленных князей Южной Сун, оставшийся в живых, был девятым сыном *Вэньди* Лю Чан (劉昶), который спасся тем, что капитулировал к «варварскому» государству Северное Вэй (北魏).

«Три учения»

Упадок государства, ускоренный переездом на «левобережье», постоянные войны и естественные процессы социальной эволюции привели к тому, что реальная власть в стране становилась всё более «подлой». Это относилось не только к трону, который оказался под каблуком военного сапога. Как уже отмечалось, в целях повышения своей независимости от аристократии новые самодержцы всё чаще передавали «важные дела» (機要) в руки *тунши шэжэнь* (通事舍人) – «исполнительных секретарей» – которых разрешалось набирать из «простых». В условиях концентрации власти в руках одного человека, *шэжэнь*, служившие, как правило, при *Чжуншу* (中書), «канцелярии трона», и отвечавшие за издание приказов от его лица, часто оказывались влиятельней старших министров, в роли которых по-прежнему оставались представители *шицзу*. С ними император лично обсуждал дела, а часть из них мог отдать им на усмотрение. Одного из таких временщиков при Люй Цзюне (劉駿) по имени Дай Фасин (戴法興), в детстве продававшего на рынке холщёвые ткани, называли «подлинным Сыном Неба» («真天子»). Цисский *Уди* Сяо Цзэ (蕭贇) говорил: «Все эти учёные не годятся для управления государством, только много книг читают, да и всё. Для управления государством одного Лю Сицзуна (имя фаворита из простых. Д.Х.) хватит! Шэнь Юэ, Ван Жун – сотни таких – в делах

что от них толку?»⁵⁶

От «недремлющего глаза» этих «секретарей» не были свободны и члены царствующего дома. Напомним, что со времён Лю Цзюня посты наместников важных пунктов могли занимать только сыновья императора («ваны»). Их возраст (и опыт) зачастую был невелик, поэтому при *ванах* оказывались чины из *шицзу*, на которых возлагались административные задачи. Но трон не доверял аристократии, имевшей свои интересы. Поэтому к каждому *вану* на место командировался так называемый *дяньцянь* (典籤) – «адъютант» – из проверенных «слуг» императора. Он мог оказаться в роли «наставника» и проводника государевых указаний, а мог (что чаще всего и бывало) служить доносчиком на *вана* и всю местную администрацию.

Ослабление позиций *шицзу* расшатывало традиционные устои их жизни. Некоторые – в особенности те, что участвовали в государственной деятельности – были вынуждены идти на браки с безродными представителями новой элиты. Брак отца Се Тяо с пятой дочерью императора Лю Илуна – «принцессой» *Чанчэнгунчжу* (長城公主), матерью поэта – а затем и самого Се Тяо с дочерью Ван Цзинцэ (王敬則), занимавшего должность *дасыма* (大司馬) – «старшего военного министра» – при Сяо Даочэне – в числе таких примеров. «Наньши» сообщает, что «мать Ван Цзинцэ была шаманка»⁵⁷ («女巫»), а сам он в детстве торговал на рынке собачатиной. Общество «левого бережья» переживало естественные процессы интеграции, которые приносили всё более заметные «плоды». В их числе главными можно считать *смешение* «старой» и «новой» элит, а также – «северной» и «южной» культур, взаимопроникновение которых происходило (в существенной своей части) в рамках придворной жизни. Возможно, в этом кроется одна из причин того, почему эпоха Южных и Северных династий была даже в большей степени, чем предшествовавшие ей Вэй (魏) и Цзинь (晉), отмечена религиозно-философским плюрализмом. Принято считать, что именно в это время в обществе была достигнута точка равновесия «трёх учений» – «конфуцианства», «даосизма» и «буддизма».

Конфуцианство, служившее идейной основой ханьской империи, со времени её заката пребывало в глубоком кризисе, переживая отток жизненных сил в «альтернативные» школы. Принято считать, что «учение»

⁵⁶ НЦШ. Лю Сицзун чжуань (劉係宗傳). С. 250-251.

⁵⁷ Нань ши (南史). Ван Цзинцэ чжуань (王敬則傳). – 24 династийные истории. Т. 8, с. 300.

дискредитировало само государство, осуществлявшее монополию на идеологию – и морально обанкротившееся. В Хань принадлежность к касте конфуцианских книжников давала средства к существованию большому числу людей. Как писал Бань Гу (班固), автор «Ханьшу», «больших мастеров, умеющих об одном каноне сказать больше миллиона слов, наберётся тысяча с лишним человек. Наверное, это путь к карьере и выгоде»⁵⁸. Косность и лицемерие делали так называемый «лес конфуцианцев» (жулинь, 儒林) объектом насмешек и дискредитировали в глазах общества то «учение», которое они призваны были проповедовать. По своему характеру конфуцианство являлось социальной философией. В условиях общественной нестабильности, вызванной множеством причин, оно лишалось главной своей опоры – социума и государства. Возникал замкнутый круг: с одной стороны, расшатывание «морали» приводило к деградации социальной системы, с другой, упадок общества и государства не давал возможности реализации системы ценностей, заложенной в «учении». Это состояние было свойственно всему постханьскому периоду.

Исключительность положения конфуцианцев в Хань имела, скорее, политические причины. Даосская школа никогда не исчезала со сцены китайской мысли и даже, наоборот, к началу ханьской империи была на подъёме. Об этом свидетельствует появление таких значительных памятников как «Люйши чуньцю» («呂氏春秋») и «Хуайнаньцзы» («淮南子»), которые, надо заметить, обнаруживают приметы *синтеза* философских школ – и в том числе влияния конфуцианства. С падением Хань популярность даосизма продолжала стремительно нарастать, достигнув своего апогея в эпоху Западной Цзинь (西晉) (265-316гг.). Главная причина популярности этого направления в постханьский период заключается в том, что даосы предлагали объяснение мира таким, каким он достался свидетелям «смутного времени». Центральная идея их учения – *Дао* (道), «Путь Космоса», «субстантивированная закономерность»⁵⁹ – была категорией *абсолютной*, делавшей «Дао» недоступным для сознания человека, оперировавшего «конечными» понятиями. Тем не менее, как «Лаоцзы», так и «Чжуанцзы» пытались приблизить человека к пониманию «непознаваемого» через множественные образы его проявления в достоверном мире. В контексте даосской философии человек обретал связь с Космосом, не опосредованную социумом. В условиях общественного упадка это давало смысл существования личности. Целью мыслящего индивидуума становился не поиск своего места в

⁵⁸ Хань шу (漢書). Жу линь чжуань (儒林傳). – Там же. Т. 2, с. 919.

⁵⁹ Фролов И.Т. Философский словарь. М. 2001. С.142.

социуме – который зачастую этого места не давал – а нахождение «связи» с *Дао* – как *понимания* своего места во Вселенной. В «Чжуанцзы» есть слова: «Небо и Земля рождаются вместе со мной, десять тысяч вещей со мной едины» («天地與我並生，萬物與我為一»⁶⁰), – осознав своё «единство» с *Дао*, человек обретал право «следовать» *Ему* как Закону Вселенной. В этом основа известной концепции «недеяния» («無為»), понимавшегося не как «бездействие», а как специфический модус сознания, построенный на вере в то, что *Дао* вершит всем сущим – и в том числе «человеческими» делами.

«Человек» становился явлением мира. Его мысли и чувства стали рассматриваться как феномен, который можно было исследовать, а мир его «сознания» становился миром его «духа». В «Дао-дэ-цзине» есть слова: «Человек следует Земле, Земля следует Небу, Небо следует Дао, Дао следует Естественности» («人法地，地法天，天法道，道法自然»⁶¹). Помещение человека в «Великое Единое» не умаляло, а лишь подчёркивало его значение. В «Лецзы» («列子»), памятнике (предположительно) постханьского времени, есть слова: «Небо рождает десять тысяч вещей, и только человек [среди них] *благородный*. То, что мне досталось быть человеком, это радостно» («天生萬物，唯人為貴，而吾得為人，是一樂也»⁶²). «Естественность» («自然») – «само собой таковое» – стала одной из важнейших тем философской мысли. «Природа десяти тысяч вещей это естественность, поэтому можно следовать, но нельзя вершить, можно понять, но нельзя управлять [ею]» («萬物以自然為性，故可因而不可為也，可通而不可執也»⁶³), – писал Ван Би. «Естественность» была непостижима, но «её» проявление достоверно. Будучи категорией «*Дао*», она «вершила» явлениями материального мира – и человеческими «чувствами». Цзи Кан (稽康) писал: ««Шесть канонов», главным образом, ограничивают и направляют, [но] человек по природе [таков, что он] находит радость в следовании своим желаниям. Ограничить и направить – значит пойти против его воли, следовать желаниям – значит обрести *естественность*. Стало быть, обретение естественности не происходит через ограничивающие и направляющие «Шесть канонов». Основе полноценной природы не нужны ранящие чувства ритуалы и правила. Поэтому «гуманность» и «долг» служат мудрствованию и искусственности, они не есть метод возвращения истинности; «честность» и «уступчивость» рождаются от борьбы и стяжательства, они

⁶⁰ Чжуан цзы (莊子). Ци у лунь (齊物論). Тайбэй, 1994, с. 63.

⁶¹ Бо шу Лао цзы цзяо чжу си (帛書老子校注析). Тайбэй, 1991, гл. 25, с. 126.

⁶² Ле цзы (列子). Тянь дуань пянь (天瑞篇). Тайбэй, 1993, с. 61.

⁶³ Лао цзы (комм. Ван Би). Гл. 29, с. 150.

происходят не от естественности»⁶⁴.

Будучи не раз оспорены, «добродетели» конфуцианства – даже «негативно» – продолжали оставаться в центре общественного внимания. Справедливо, что с конца ханьской эпохи ни одна философская школа не существовала в «чистом виде», а мысль времени была «конфуцианской снаружи и даосской изнутри» («外儒而內老莊»). Так «Ицзин» (易經) – часть конфуцианского «Пятикнижия» – стал одним из трёх «столпов» даосизма, а толкование «Лаоцзы» («老子») и «Чжуанцзы» («莊子») испытало на себе заметное влияние конфуцианской традиции комментария.

Крах цзиньской династии показал, что конфуцианство, будучи единственной государственной идеологией, было обречено на бесконечный «роман» с властью. Хорошо известны слова генерала Хуань Вэня (桓溫), который, глядя издали на «центральную равнину» («中原»), сказал: «[За то], что привело Священную землю к хаосу, на сто лет в запустение, Ван Ифу (Ван Янь. Д.Х.) и все эти люди не могут не нести ответственности»⁶⁵. Ещё со времён «трёх Цао», которых конфуцианские отрогодксы обвиняли в потворстве даосской «ереси», можно проследить амбивалентность отношения власти к их школе. Видя в качестве идеала «правления» эпоху ханьского *Вэньди* (漢文帝) – 179-157гг. до н.э. – оставшуюся в исторической памяти своего рода «даосской идиллией», Цао Пи (曹丕), став «Сыном Неба», издал приказ: «Вымести золу из *Тайсюэ* (высшей конфуцианской школы при императоре. Д.Х.), починить старые каменные ворота, положить жалование учёным мужам, по ханьским правилам проводить экзамены»⁶⁶.

Государственное образование, имевшее целью поступление на «службу», по букве и духу продолжало оставаться конфуцианским. Каждый новый узурпатор пытался начать своё правление – в числе прочих «благообразных» поступков – с учреждения конфуцианских школ при центральном правительстве. Так сунский *Вэньди* в 380г. учредил школу в северном пригороде столицы у горы Цзилуншань (雞籠山), возглавить которую согласился видный конфуцианец того времени Лэй Цицзун (雷次宗), долгие годы «скрывавшийся» – отказывавшийся служить «Государю» – и ведший

⁶⁴ Нань Чжан Ляошу цзы жань хао сюэ (難張遼叔自然好學論). – Лю Дацзе (劉大杰). О мысли Вэй и Цзинь (魏晉思想論). Тайбэй, 1995, т.1, с. 215.

⁶⁵ Цзинь шу. Хуань Вэнь чжуань (桓溫傳). С. 658.

⁶⁶ Сань го чжи (三國志). Вэй шу (魏書). Ван Су чжуань (王肅傳). – Линь Дэншунь (林登順). Исследование эволюции конфуцианского образования в Вэй, Цзинь и Южных и Северных династиях. Тайбэй, 1996, с. 13.

просветительскую деятельность частным образом. Знаком времени стало и то, что всего через год тронем была учреждена также и даосская школа («Сюаньсюэ», «玄學»), а затем историческая школа («Шисюэ», 史學) и даже школа словесности («Вэньсюэ», 文學). Вскоре появилась и пятая школа – «Иньянсюэ» («陰陽學») – однако, все они из-за очередных беспорядков в государстве в 450г. прекратили своё существование.

На фоне неспособности государства служить моральным авторитетом во множестве проповедовали разного толка «учителя», собиравшие вокруг себя целые школы последователей. Обучение в юном возрасте в кругу семьи становилось более значимым – и более свободным. Известно высказывание Чжан Чанпу (張昌蒲), матери Чжун Хуэя (鍾會), одного из участников «чистых бесед», которая в семь лет принуждала сына учить «Луэнью», в восемь «Шицзин», в девять «Шаншу», в одиннадцать «Ицзин», в двенадцать «Цзочжуань» и «Речи царств», а в тринадцать «Лицзин»: «Если учиться очень многому, то устанешь; устав, сознание притупляется; я боялась, чтобы твоё сознание не притупилось, поэтому обучала тебя постепенно. Теперь ты можешь учиться самостоятельно»⁶⁷. По мере того, как даосская классика набирала популярность, в круг чтения людей времени с ранних лет попадали и «Лаоцзы» и «Чжуанцзы» – но справедливо будет сказать, что, наверное, не было ни одного «даоса» – из числа тех, что прославились в «чистых беседах» – кто бы не знал наизусть «Пять канонов» и другие конфуцианские книги.

Ставшие знаковым явлением постханьского периода «чистые беседы» («清談»), известные своей «даосской» тематикой, в результате чего они также вошли в историю под более поздним названием «сюань тань» («玄談») – «беседы о сокровенном» – берут своё начало с конца ханьской династии. Тогда они назывались «беседами о чистой добродетели» («清德之談»), откуда и пошло это название, а в их содержании доминировали конфуцианские темы. Можно сказать, что среда «чистых бесед» была своего рода «сценой», на которой менялись «декорации» и «актёры» вслед популярности «школ». На раннем этапе в Вэй (魏) было ощутимо влияние древнего софиста Хуэйцзы (惠子), говорившего о соотношении «имени» («名») и «содержания» («實»). Затем звёздную славу обрели Ван Би (王弼), Хэ Янь (何晏), Лю Шао (劉劭), Чжун Хуэй (鍾會), Ван Янь (王衍), говорившие о *Дао*. Ко времени Южных и Северных династий предметом «дискуссий» всё чаще становились вопросы

⁶⁷ Сань го чжи (三國志). Вэй шу (魏書). Чжун Хуэй чжуань (鍾會傳). – 24 династийные истории. Т. 3, с. 207.

литературы, звука и, наконец – буддийская тематика.

Крушение Западной Цзинь похоронило размах «цинтань», но не прекратило их вовсе. На «левобережье» переместились те же люди – однако в их числе было всё меньше «вундеркиндов» и всё больше представителей сильных мира, совмещавших философию с увеселениями. Видные сановники, такие как Ван Дао (王導), Юй Лян (庾亮), собирали вокруг себя интеллектуальную элиту, и беседы продолжались. «Все господа, перешедшие Реку, каждый раз, когда выдавался хороший день, приглашали друг друга в *Синтин* (新亭), пили вино на траве. Чжоу хоу, сидевший среди прочих, сказал со вздохом – «Пейзаж вроде тот же, только горы и реки другие» – Все переглянулись и заплакали...»⁶⁸. Император *Сяоуди* (孝武帝) Сыма Яо (司馬曜) династии Восточная Цзинь был также в центре «чистых бесед». При нём появлялись Се Ань, Се Вань, знаменитый каллиграф и художник Ван Сичжи (王羲之). «Цзиньшу» сообщает о Сыма Яо: «Император ублажал себя вином и женщинами, начал долгими ночами пить. В конце года появилась комета (зловещее предзнаменование. Д.Х.), император в сердце очень негодовал по этому поводу, в *Хуалиньюане* (華林園), подняв кубок, он сказал: «Комета побуждает нас выпить вина, с древности разве бывал ещё вечный Сын Неба?»»⁶⁹

Принято считать, что буддизм впервые попал в Китай примерно на рубеже нашей эры в эпоху Западная Хань (西漢). Известно, что уже в конце Восточной Хань в императорском дворце была официальная кумирня, посвященная Будде – называвшегося тогда *Футу* (浮屠) – которая, однако, ещё совмещалась с даосской кумирней *Хуанлао* (黃老). Буддизм довольно долго бытовал в Китае в виде распространявшихся устно представлений весьма обрывочного характера, что упрощало его сосуществование с даосским культом. В обстановке религиозной терпимости люди постханьского времени всё чаще заостряли внимание на *общем* в учениях, нежели на их различиях. Вот несколько высказываний из памятников эпохи: «*Чжоу* [и] *Кун* это Будда, Будда это *Чжоу* [и] *Кун* – лишь внешнее и внутреннее имя, да и только» («周孔即佛, 佛即周孔, 蓋外內名之耳»⁷⁰); «Конфуций, Лаоцзы, Будда – хоть трёх учений различны дороги, но в стремлении к *Добру* у них общая колея» («孔老如來, 雖三訓殊路, 而習善共轍也»⁷¹); «*Дао* это Будда, Будда это *Дао*» («道既即佛, 佛即道也»⁷²).

⁶⁸ Ши шо синь юй. Янь юй (言語). С. 92.

⁶⁹ Цзинь Шу. Сяо У бэнь цзи (孝武本紀). С. 72.

⁷⁰ Сунь Чо (孫綽). Юй Дао лунь (喻道論). – ЛЮЦ. С. 59.

⁷¹ Цзун Бин (宗炳). Мин Фо лунь (明佛論). – там же.

⁷² Гу Хуань (顧歡). И ся лунь (夷夏論). – там же.

Как видно, знак равенства поставлен между всеми. Учёные времени хоть и имели свои пристрастия, но были, как правило, «универсальны». Чжоу Юн (周顥), который считается наиболее вероятным основоположником учения о «четырёх тонах», «широко читал сто школ, был силён в буддийском законе»⁷³, он же «одинаково хорошо знал «Лаоцзы» и «Ицзин»». Чжан Жун (張融) даже возжелал, чтобы его похоронили, «вложив в левую руку «Сяоцзин» и «Лаоцзы», а в правую «Фахуацзин»...»⁷⁴

Ко второй половине «Шести династий» «три учения» пришли к относительному паритету своего влияния. Конфуцианство, перестав быть официозным, пополнилось достойными именами. К его подвижникам тянулись не только простые «ученики», но и представители власти. Основатель династии Южная Ци (南齊) Сяо Даочэн (蕭道成) ещё будучи тринадцати лет от роду учился у Лэй Цицзуна в школе у горы Цзилуншань. При его сыне Сяо Цзэ (*Уди*) Наставником наследного принца (太子少傅) и «Министром по делам государственного образования» (*Го цзы цзи цзю*, 國子祭酒) был Ван Цзянь (王儉), видный конфуцианец своего времени, на дому у которого была открыта конфуцианская школа, заменявшая государственную. Он оказал заметное влияние на молодое поколение современников (в том числе и на Се Тяо, который в первые годы службы находился у него в подчинении), увлекавшихся больше литературным творчеством, нежели изучением «канонов».

Прецедент открытия государственной школы на дому у Ван Цзяня обращает на себя внимание. Государство настолько дискредитировало себя, что ни за какие деньги трон не мог привлечь достойных книжников с неподмоченной репутацией. Точно так же, как на исходе Хань, когда популяризация даосизма приводила к оттоку умов «в горы», к началу Южных и Северных династий *конфуцианцы* оказались «в горах» в оппозиции ко власти. Но это уже были совершенно другие люди – не избалованные государевым жалованием догматики, а настоящие подвижники учения, единственным достоянием которых было их «имя». В числе таковых прославились: Шэнь Линьши (沈麟士), Хэ Инь (何胤), Сю Бочжэнь (徐伯珍), Фу Маньжун (伏曼容), Хэ Тунчжи (何佟之) – все небогатого происхождения (Шэнь Линьши в юности бедствовал и был поддержан Шэнь Юэ; Сю Бочжэнь был нищим сиротой), все приобрели известность за счёт рьяной учёбы и блестящих знаний классики – причём как конфуцианской, так и даосской, которую преподавали и

⁷³ НЦШ. Чжоу Юн чжуань (周顥傳). С. 189.

⁷⁴ НЦШ. Чжан Жун чжуань (張融傳). С. 188.

комментировали. Вокруг них собирались последователи, в то время как государственные школы были десятилетиями закрыты. Характерно, что почти все эти люди, как и знаменитый Лю Се, (劉勰) – современник Се Тяо – в разное время жили при уже многочисленных буддийских монастырях.

Особо отметим фигуру Лю Хуаня (劉瓛) – виднейшего конфуцианца своего времени. Его имя стало легендарно в связи с успехом воцарения дома Сяо. Известно, что когда Сяо Даочэн готовился взойти на престол, он отправился к Лю Хуаню, чтобы спросить у него «о правлении». Тот ответил коротко: «правление в *Сяоцзине*» («政在孝經»), подразумевая, что править следует по конфуцианскому принципу «сыновнего почтения» – «сяо» («孝»). На фоне братоубийственной резни в доме Лю, это высказывание имело особый вес и рассматривалось многими как благословление на царствование. Не только Сяо Даочэн, но и его потомки испытывали к Лю Хуаню огромное уважение. У Се Тяо есть стихотворение, написанное по поводу коллективного посещения могилы Лю Хуаня, которое называется: «По приказу Цзинлинвана в ответ [на стихотворение] «Вместе с Шэнь юшуай, проходя мимо могилы господина Лю»» («奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓»). Существует несколько одноимённых «хэши» («和詩») – «стихотворных ответов» – за авторством Сяо Цзылуна, Шэнь Юэ, Лю Хуэя и Би Яня. Внимание *ванов* к Лю Хуаню было неслучайным. Чем быстрее менялись династии, тем тусклее была их легитимность в глазах общества. Признание со стороны добродетельных людей, имевших *моральный* авторитет, хоть ненадолго, но давало им право на «Небесный мандат».

«Бессмертная великая вещь»

Конфуцианская школа со свойственным ей принципом абсолютизации «Блага» оценивала литературное произведение, исходя из того, насколько приближенным к «Нему» – «Благу» – или «добродетельным» оно было. Сочинение должно было «облагораживать» («德化») прежде всего. «Изыщество», если и ценилось, то как способ, *освещающий* великую идею, нежели как «самоцель» творчества. Тем не менее, в этом было больше идеологии, чем правды. В действительности литературные памятники, которые принято ассоциировать с их школой, были в высшей степени художественными произведениями, сочетавшими в себе как благие «идеи», так и гениальную литературную «форму». Другое дело, что постханьский период заставил людей времени *взглянуть* на литературу с иных мировоззренческих позиций и задуматься о том, чем же являлось творчество в контексте философской системы,

которая объявляла *Дао* источником всего сущего, управлявшим явлениями не только материального, но и духовного мира людей. Лю Се писал: «*Чувства движутся – и речь складывается, смысл возникает – и слово появляется*» («*情動而言形, 理發而文見*»⁷⁵). Творчество стало рассматриваться как манифестация внутреннего мира личности, который, в свою очередь, хранил тайну «*Дао*».

Будучи перенесённой в область литературной критики, данная система представлений заставила по-другому взглянуть на феномен художественного слова. Цао Пи (曹丕) писал: «Произведение словесности – оно неисчерпаемо» («*文章之無窮*»⁷⁶); Гэ Хун (葛洪) продолжит эту мысль: «Добродетельные действия проявляются в делах, [их] «лучшее» и «скверное» легко увидеть. Произведение словесности скрыто и загадочно, его «тело» трудно познать. То, что легко увидеть – грубо, то, что трудно познать – утончённо. Поскольку грубое, поэтому есть ему мера. Поскольку утончённое, то, судя о произведениях словесности, трудно прийти к единому» («*德行為有事, 優劣易見。文章微妙, 其體難識。夫易見者粗也, 難識者精也。夫唯粗也, 故銓衡有定焉; 夫唯精也, 故品藻難一焉*»⁷⁷).

Гэ Хун говорит о невозможности единой «меры» – или «мнения» – в оценке литературного творчества. Конфуцианцы, напротив, полагали, что литературное наследие «древности» являлось «священным», а творцы современности не могли, по определению, делать ничего лучшего, кроме как подражать великому образу классики. В ответ на это от лица своего времени Гэ Хун напишет: ««*Шанишу*» это собрание политических дел. Так не сравнится [этой книге] с нынешними письмами, декретами, приказами, докладами в чистоте, богатстве, разнообразии и прелести. «*Маоши*» («*Шицзин*») великолепные стихи, но далеко им до «*Шанлин*» («*上林*»), «*Юйлье*» («*羽獵*»), «*Эрцзин*» («*二京*») и «*Саньду*» («*三都*») (знаменитых од. Д.Х.) в глубине, широте, мудрости и богатстве... А что до того [мнения], что произведения древних *одухотворены* (為神), а произведения нынешнего века низки, [что следует] дорожить далёким и презирать близкое, то откуда такое взялось? Так новому мечу поддельной гравировкой прибавляют цену, а обманутый человек за фальшивой внешностью видит драгоценность. Таким образом, древние книги, хоть и безыскусны, пошлые конфуцианцы говорят, что они упали с неба; письмена нынешние хоть

⁷⁵ Лю Се (劉勰). *Вэнь синь дяо лун* (文心雕龍). Ти син (體性). Тайбэй, 1994, с. 446.

⁷⁶ Цао Пи (曹丕). *Дянь лунь лунь вэнь* (典論論文). – Литературная критика Шести династий (六朝文論). Тайбэй, 1995, с. 54.

⁷⁷ Гэ Хун (葛洪). *Бао пу цзы* (抱樸子). *Шан бо пянь* (尚博篇). Тайбэй, 2001, т. 2, с. 377.

[как] золото и яшма, а обычные люди считают их черепками»⁷⁸.

Творцы постханьского периода ощущали себя современниками великой литературной эпохи. Лу Сюнь (魯訊) в работе «Обычаи Вэй и Цзинь, и связь литературы с «вином»» писал: «Время Цао Пи, можно сказать, было временем осознания литературой самой себя»⁷⁹. В сознании людей окончательно размежёвываются такие формы словесности как «вэнь» («文») – «рифмованные» тексты – и «би» («筆») – «прозаические» тексты, о чём сообщает Лю Се (465-520?гг.): «Ныне часто говорят, есть *вэнь*, и есть *би*, полагаю, то, что не имеет рифмы, это *би*, то, что рифмовано, это *вэнь*. *Вэнь* усиливает речь, смысл есть и в «Ши» («Шицзине») и «Шу» («Шаншу». Д.Х.), [но] два класса разные по названию [появились] с недавнего времени»⁸⁰.

Словесность стала в полной мере осознана как уникальная область духовной жизни. Цао Пи (187-226гг.) писал: «Словесность – это важное дело в управлении государством, *бессмертная великая вещь*. Долголетию человека есть время, и оно кончается, слава и радость не выйдут за пределы тела, обе эти вещи неизбежно достигают конца своей длительности, ничто не подобно произведению словесности в бесконечности. Поэтому творцы с древности отдавали своё тело кисти и туши, видели смысл в книгах, не занимали слов у хорошего историка, не увлекались тенденциями момента, а их звук и имя сами передались во времени»⁸¹. Характерно, что понятие «бессмертности» («不朽») у Цао Пи происходит от «трёх бессмертных категорий» («三不朽») «Цзочжуаня» («左傳») – «установления добродетели» («立德»), «установления заслуг» («立功») и «установления речей» («立言») – категорий конфуцианской философии. Он же в «Письме Ванлану» («與王郎書») скажет: «Только установление добродетели и прославление имени могут быть бессмертными – уступает им лишь написание книг»⁸², – стало быть, творчество, хоть и «уступает» «установлению добродетели», но есть нечто самостоятельное – не тождественное первому – и в известной степени не менее великое, чем оно.

Объявив художественную словесность «непознаваемой», современники «Шести династии» внесли немалый вклад в понимание её явлений. Лу Цзи

⁷⁸ Гэ Хун. Бао пу цзы. Цзюнь ши пянь (鈞世篇). – Избранные произведения китайской литературной критики разных эпох (中國歷代文論選). Тайбэй, 1987, с. 163-164.

⁷⁹ Лу Сюнь (魯訊). Обычаи Вэй и Цзинь и связь литературы с наркотиками и алкоголем (魏晉風度及文章與藥及酒之關係). – Мысль Вэй и Цзинь (魏晉思想). Тайбэй, 1995, т.2, с. 4.

⁸⁰ Вэнь синь дяо лун (文心雕龍). Цзун шу (總術). С. 659.

⁸¹ Дянь лунь лунь вэнь (典論論文). С. 54.

⁸² Цао Пи. Письмо Ван Лану (與王郎書). – ЛЮЦ. С. 13.

(261-303гг.) писал в «Оде изящному слову» (文賦): «Последовать за четырьмя сезонами и вздохнуть о прошедшем, увидеть десять тысяч вещей и подумать о множестве, загрузить об опавшем листе поздней осенью, обрадоваться нежному стеблю душистой весной... С чувством начинаю писать и берусь за кисть, чтобы изобразить всё это в своём произведении»⁸³, – вот новая «конституция» литературного творчества. Акт творчества рассматривался как таинство, а творец был медиумом, обладавшим «небесным даром» – «талантом» – задача которого заключалась в том, чтобы транслировать данность своих мыслей и чувств в «речи» и «письме». Известны слова Лю Се: «Талант приходит естественным образом»⁸⁴. «Разве не *естественности вечное достояние* в эфире таланта самое главное?»⁸⁵ Он же скажет: «Ощущая вещи, петь о чувствах, [в этом] ничего кроме естественности»⁸⁶.

Нетрудно заметить ключевую связь между «вещами» и «чувствами» – ощущая мир вокруг себя и изображая его «формальным» языком, художник неизменно создавал картину своей души. В этом одна из причин того, почему художественные образы несли богатую ассоциативную нагрузку – имея при этом определённое «частное» прочтение. Литература открыла невиданные перспективы свободы творческого поиска. Сяо Ган (蕭綱), современник Се Тяо, писал: «Пути установления тела и [пути] словесности различны: устанавливая тело, нужно быть осторожным; создавая слово, нужно быть *беспечным*»⁸⁷. Открытие неизведанного, а не подражание старому – пусть «классике» – всё больше становится нормой этого времени. «Соберу дошедшие письма ста веков, возьму оставшиеся рифмы тысяч лет, откажусь от утренних цветов, что уже открылись, начну с вечерних бутонов, что ещё не поднялись»⁸⁸, – писал Лу Цзи, у которого о «письменах ста веков» сказано хоть и с большим уважением – как об «утренних цветах» – но всё же главное для него это «новое» – «своё».

Цао Пи неслучайно акцентировал внимание на «бессмертии» изящной словесности, предвещая её значение для творцов «Шести династий» как своего рода «храма правды», в который поэты времени приходили выразить самое «сокровенное», причём правдиво и искусно – неординарно и индивидуально. Эти поиски проявляли себя и в темах и в образах, и в звуке поэзии. Лю Се критически напишет о современниках, много экспериментировавших с

⁸³ Лу Цзи (陸機). Вэнь фу (文賦). – Литературная критика Шести династий (六朝文論). С. 67.

⁸⁴ Вэнь синь дяо лун (文心雕龍). Лэй бэй (誄碑). С. 196.

⁸⁵ Вэнь синь дяо лун (文心雕龍). Ти син (體性). С. 451.

⁸⁶ Вэнь синь дяо лун (文心雕龍). Мин ши (明詩). С. 82.

⁸⁷ Сяо Ган (蕭綱). Цзе Данян гун да синь шу. (誠當陽公大心書). – ЛЮЦ. С. 16.

⁸⁸ Вэнь фу (文賦). – Литературная критика Шести династий (六朝文論). С. 68.

«формой»: «С недавних времён литераторы вдруг увлеклись непонятными приёмами, используют их в своих произведениях, вослед изменениям обманчивых тенденций старые формы презирают как ржавые, поэтому берут резак и стремятся к новому»⁸⁹. «Новое» в литературе ко времени жизни Се Тяо станет непреложным требованием к её лучшим образцам. Сяо Цзысянь (蕭子顯), автор «Наньцишу» («南齊書») скажет в главе о литературе: «Если нет [в произведении *новых изменений* (新變), ... то не стать [ему] первым»⁹⁰.

Возросшая значимость «литературы» как специфической области духовной культуры, имевшей индивидуальное и общественное измерение, подтверждается тем, что в династийных историях – например, в «Хоуханьшу» («後漢書») – стали появляться так называемые «хроники жизни литературного сообщества» («文苑傳»). Ранее туда чаще попадали биографии учёных-конфуцианцев «*жу линь чжуань*» («儒林傳»). Во многом благодаря этому до нас дошла информация о судьбах Се Тяо и его современников. К середине Южных и Северных династий литературное творчество стало тотальным увлечением эпохи, потеснив не только традиционные штудии «канонов», но даже и «чистые беседы». Пэй Цзые (裴子野) сообщает о своём времени: «В каждой деревне малолетние, благородные и странники во всех уголках – не было ни одного, кто бы не оставил «Шесть искусств» и не распевал бы о чувствах и природе»⁹¹. В это время впервые появляются литературные собрания под самостоятельными названиями, такие как «Юйхай» («玉海») Чжан Жуна (張融), а немногим позже знаменитый «Вэньсюань» (文選) Сяо Туна (蕭統).

«Новое изменение»

Получивший широкую известность период *юнмин* (永明), Юнминская литература (永明文學) и Юнминский стиль (永明體) называются так по девизу царствования *юнмин* цисского *Уди* (武帝) Сяо Цзэ (蕭蹟) – 483-494гг. – на время правления которого приходится их расцвет. Сяо Цзэ был старшим сыном основателя династии Южная Ци (南齊) генерала Сяо Даочэна, который, пробыв на троне всего 4 года, умер от болезни, передав ему бразды правления. Смена династии оказала благотворное влияние на общество, истерзанное усобицей в сунском доме Лю. Наступил долгожданный мир. Хроника «Наньцишу» сообщает: «В эпоху *юнмин*, [продлившуюся] десять с небольшим лет, сто

⁸⁹ Вэнь синь дяо лун (文心雕龍). Дин ши (定勢). С. 491.

⁹⁰ НЦШ. (南齊書). Вэнь сюэ (文學). С. 233.

⁹¹ Пэй Цзые (裴子野). Дяо чун лунь (雕蟲論). – Литературная критика Шести династий (六朝文論). С. 133.

фамилий не знали страха криков петухов и собак, в столице и городах было изобилие, господа и дамы были богаты и возвышены, звучали песни и длились танцы, великолепны были одежды и наряды, под цветом персиков среди зелёных вод, под осенней луной и весенним ветром того было великое множество»⁹². Как бы ни славословил Сяо Цзысянь (蕭子顯), родственник царствовавшего дома Сяо, достоверен факт относительного благополучия в государстве в данный период. Как и предшествовавший ему период *юаньцзя* (元嘉) – 424-453гг. – *юнмин* был кратким, но значительным этапом в культурной истории Китая.

Когда Сяо Цзэ вступил на трон, ему было уже более 40 лет. Вместе с отцом он участвовал ранее в «походе на север», руководил уездами и областями – иначе говоря, имел богатый административный опыт. Как уже отмечалось, наставление Лю Хуаня⁹³ (劉瓛) о правлении по конфуцианским принципам возымело действие как на Сяо Даэчэна, так и на его детей. За время своего царствования Сяо Цзэ не убивал родственников, за исключением одного из своих сыновей Сяо Цзысяна (蕭子響), обвинённого в «мятеже» при неясных обстоятельствах после того, как тот, повздорив с *дяньцянем* (典簽), приставленным за ним наблюдать, приказал его убить. Отец счёл это актом преступного непослушания и казнил сына – однако, всю жизнь за это раскаивался. Правление Сяо Цзэ составило резкий контраст с бесчинствами властителей Сун – а затем цисского *Минди* Сяо Луаня (蕭鸞), пришедшего на его место. Уже в первый год *юнмин* «начались связи с севером, в районе границы не было событий»⁹⁴.

Одним из парадоксов постханьского времени можно считать то, что упадок государственности не означал качественного упадка культурной жизни. Общественные катаклизмы ограничивали её течение яркими и непродолжительными вспышками, которые всякий раз демонстрировали преемственность друг другу и поступательное движение вперёд. Годы *юнмин*, ставшие кратким периодом относительного благополучия в государстве, в очередной раз послужили «окном» для выплеска её явлений, которые, будучи своеобразны, несли на себе отпечаток макроисторических тенденций. Всему постханьскому периоду, несмотря на смену династий и «школ», была свойственна концентрация культурной жизни вокруг центров власти. Следуя традиции «трёх Цао», расставивших в своё время «небесную сеть», чтобы

⁹² НЦШ. Лян чжэн (良政). С. 234.

⁹³ См. официальную биографию («чжуань») Лю Хуаня в «Приложении 3».

⁹⁴ НЦШ. Вэй лу (魏虜). С. 253.

привлечь «таланты», представители царствовавших домов нередко являлись лидерами литературных сообществ и сами незаурядными литераторами. В эпоху *юнмин* второй сын Сяо Цзэ – Сяо Цзылян (蕭子良) – занимал в числе прочих должностей пост *сыту* (司徒) – «Министра образования и культурных дел». Династийная хроника «Ляншу» («梁書») сообщает: «[В эпоху Южная Ци] Цзинлинский *ван* Цзылян учредил Западную резиденцию, привлекал литераторов, *Гаоцзу* (Сяо Янь. Д.Х.) вместе с Шэнь Юэ, Се Тяо, Ван Жуном (王融), Сяо Чэнем (蕭琛), Фань Юнем (范雲), Жень Фаном (任昉), Лу Чуем (陸倕) приходили туда, назывались [они] «восьмью друзьями»⁹⁵. Позже это сообщество литераторов получило название Восьми цзинлинских друзей (竟陵八友).

В пятый год правления под девизом *юнмин* (永明) – 487г – который принято считать годом рождения Цзинлинского содружества, Сяо Цзылян переселился в район горы Цзилуншань (雞籠山) в пригороде столицы, где, как ранее сообщалось, ещё во времена династии Южная Сун тронем была учреждена конфуцианская школа под руководством Лэй Цицизуна. Уже с тех времён район Цзилуншань являлся своего рода культурным центром «к югу от Реки». Хроника «Наньцишу» сообщает, что Цзылян «ценил таланты и покровительствовал мужам, пользовался большим доверием, был расположен к гостям и странникам, все таланты Поднебесной собирались там»⁹⁶. Он «отличался умением устраивать приёмы, в летние месяцы, когда приходили гости, выставлял напитки из тыквы и сладкие фрукты в помощь беседам о литературе. На все произведения учёных мужей и творения дворцовых аристократов высказывал суждения, собирал их»⁹⁷. При Цзыляне бывали знаменитый музыкант Лю Юнь (柳惲), игравший на *цине*, знаток гармонии Сяо Хуэйцзи (蕭惠基), с которым они играли в шахматы и рассуждали об искусстве. Сяо Цзыляну после смерти Ван Цзяня досталось руководить завершением работы по обновлению «Пяти ритуалов» («五禮») его династии – в том числе ритуальных гимнов – создание которых было поручено лучшим поэтам времени.

Заслугой Сяо Цзыляна перед историей был также его вклад в распространение буддизма. Он и его старший брат наследный принц Сяо Чанмао были особенно увлечены этой «новой» по тем временам религией. При Цзыляне «собирались известные монахи, организовывались проповеди буддийского закона, создавался новый «звук» чтения канонов и молитв, путь в

⁹⁵ Лян Шу. У ди бэнь цзи (武帝本紀). С. 6.

⁹⁶ НЦШ. У ши ци ван чжуань (武十七王傳). С. 179.

⁹⁷ Там же.

миру достиг расцвета, которого на левом берегу Реки не видывали»⁹⁸. Известно, что Цзылян устраивал четыре грандиозных собрания монахов и всех интересующихся мирян – в первый, пятый, седьмой и десятый годы *юнмин* (483-492гг.). Масштаб этих мероприятий раз от раза увеличивался – в 489 году только известных монахов и учёных в столице собралось более 500 человек. Цзылян, находясь в должности *сыту*, «лично множеству монахов даровал пищу, разносил воду, в миру считали, что потерял он облик министра»⁹⁹. В «Ляншу» и «Наньши» сохранились записи диалога Сяо Цзыляна с Фань Чженем (范鎮), утверждавшего, что «Будды не существует»: «Цзылян спросил – «Господин не верит в *иньго* (因果) (причинно-следственную связь. Д.Х.), откуда же тогда берутся богатство, знатность, бедность и подлость?» Фань Чжэнь ответил – «Человеческая жизнь подобна одновременно распустившимся деревьям и цветам. Подует ветер, и они опадут – есть те, что, отряхнёшь занавеску, и опадут на циновку, есть те, что с ворот, забора и стен опадут в навозную кучу. Те, что опали на циновку – это Ваше Высочество, те, что в навозную кучу – это низшие чины. Богатых и подлых хоть и различен путь, где же тут место «*иньго*»?»¹⁰⁰

Все члены Цзинлинского содружества принимали участие в подобных собраниях. Известно, что Сяо Цзылян, носивший буддийское имя Цзинчжуцзы (淨住子) – «мужа, в Чистоте пребывающего» – написал сочинение «Путь чистых действий Цзинчжуцзы» («淨住子淨行法門»), к которому Ван Жун сложил гимны *сун* (頌). У Се Тяо есть стихотворение «Буддийская проповедь осенней ночью» («秋夜講解»), написанное по случаю второго собрания буддистов под эгидой Сяо Цзыляна в пятый год *юнмин*. Сяо Янь, будущий основатель династии Лян, в первый год своего правления под девизом *тяньлань* (天藍) выступил с лозунгом «Три учения имеют один источник» («三教同源»), официально «узаконив» равноправие «школ», однако, пробыв на троне некоторое время, он объявил, что «оставляет *Дао* и возвращается к Будде» («棄道歸佛»¹⁰¹). Сяо Янь содействовал открытию знаменитых монастырей *Да'айцзинсэ* (大愛敬寺) в Чжуншань (鐘山) и *Дачжидусы* (大智度寺) в Цинси (青溪), в результате чего в словаре *современного* китайского языка «Цихай» («辭海») можно найти идиому «сяосэ» («蕭寺») – «буддийский монастырь семьи Сяо». Он же руководил церемонией, когда 20 тысяч (!) человек были единовременно посвящены в буддисты.

⁹⁸ НЦШ. У ши ци ван чжуань (武十七王傳). С. 180.

⁹⁹ Там же. С. 181.

¹⁰⁰ Лян шу. Фань Чжэнь чжуань (范鎮傳). С. 173.

¹⁰¹ ЛЮЦ. С. 47.

Почти все члены Цзинлинского содружества формально находились в служебном подчинении у Сяо Цзыляна или же его старшего брата Сяо Чанмао. Так, Шэнь Юэ занимал должность *ючжанши* (右長史) – «старшего историографа» – при *сыту*. Все остальные – за исключением Лу Чуя, который по молодости лет ещё не мог служить – находились на разного рода «секретарских» должностях. Обратим внимание на разницу в возрасте членов содружества к моменту его условного основания: Шэнь Юэ было 47, Лу Чую всего 18, Фань Юню 37, Жэнь Фану 28, Се Тяо и Сяо Яню по 24, Ван Жуну 21, Сяо Чэню 20. Те, кто был старше, ещё со времён предыдущей династии были знакомы. В частности, Шэнь Юэ и Фань Юнь служили при Сяо Цзэ (蕭贖), будущем *Уди*, когда тот был ещё *ваном Луси* (普熙王). При нём же находился тогда будущий наследный принц и старший брат Сяо Цзыляна Сяо Чанмао (蕭長懋), раннее знакомство с которым, безусловно, сыграло роль в карьере вышеупомянутых лиц. После того, как Сяо Даочэн совершил удачный переворот и основал династию Ци, Шэнь Юэ, Фань Юнь и Жэнь Фан последовали за ним в столицу, где Шэнь Юэ находился в особом фаворе у Сяо Чанмао, имея в качестве официального историка доступ к большому числу документов, что и позволило ему впоследствии стать автором «Суншу» («宋書»). Таким образом, со времени знакомства со своими покровителями до того момента, когда Шэнь Юэ стал старшим из «восьми друзей», прошло около 20 лет.

Ещё до пятого года *юнмин* члены «содружества» были знакомы с уже упоминавшимся Ван Цзянем (王儉), руководившем конфуцианской школой. При нём служили Се Тяо, Сяо Янь, Сяо Чэнь и Жэнь Фан (написавший эпитафию на его смерть). Ван Жун приходился ему двоюродным племянником. Ван Цзянь принадлежал к тому же клану Ванов из Ланье (瑯邪王氏), о котором упоминалось как об одной из самых знатных фамилий, переселившихся с севера. Знаменитый Ван Дао (王導), которому Восточная Цзинь во многом обязана своим существованию на южном берегу, также из этого рода. Ван Хун (王弘) был одой из ключевых фигур, поддержавших переворот Лю Юя (劉裕), основавшего Южную Сун. Сам Ван Цзянь поддержал переворот Сяо Даочэна, основавшего Южную Ци. Он был высокообразованным конфуцианцем, любившим рассуждать о «делах» и истории больше, чем об искусстве, а собиравшееся вокруг него «общество» носило, скорее, «философский» характер, нежели «содружество» Сяо Цзыляна, в которое в связи с ослаблением политических позиций Ван Цзяня и его смертью в 7 год *юнмин* перешли упомянутые лица.

Несмотря на то, что все члены «содружества» были поэтически одарёнными людьми, произведения которых вошли в «Вэньсюань», характер их таланта был различен. Сяо Ган в «Письме Сяндунвану» («與湘東王書») сообщает: «В наш век *ши* Се Тяо и Шэнь Юэ, *би* Жэнь Фана и Лу Чуя это венец литературы, образчик творчества»¹⁰². В среде современников ходило выражение «Се *ши*, Жэнь *би*» («謝詩任筆»), славившее Се Тяо за рифмованную лирику, а Жэнь Фана за антитетический стиль письма *пяньтивэнь* (駢體文). Однако и Се Тяо, и Ван Жун, и, конечно, Шэнь Юэ оставили немало талантливых произведений, не относящихся к жанру *ши*. У Се Тяо в числе таковых можно отметить «Некролог на смерть цисской императрицы Цзинхуанхоу» («齊敬皇后哀冊文»), «Письмо о вступлении в должность *чжун цзюнь цзи ши* и об отставке у Суйвана» («拜中軍記室辭隨王箋»), а также «Благодарственную оду» («酬德賦»), посвящённую Шэнь Юэ. По приказу *ванов*, Се Тяо были созданы несколько литургических циклов, в числе которых «Песни ритуала моления о дожде династии Ци» («齊雩祭歌») и «Музыка *юнмин*» («永明樂»).

Стихосложение было неотъемлемой частью общественной жизни. Зимой 485г было устроено собрание, на котором наследный принц Сяо Чанмао говорил о «Сяоцзине» («孝經»). В указе *Уди* по этому поводу значилось: «Когда наследный принц Чанмао кончит говорить, провести ритуал жертвоприношения богам и предкам, те, кто ниже чином *ванов* и *гунов*, могут все присутствовать при ритуале»¹⁰³. Ван Цзянь, Шэнь Юэ и многие другие написали стихотворения под одним и тем же названием «Служа на приёме у наследного принца по случаю ритуала жертвоприношения» («侍皇太子釋奠宴詩»). Став *сыту*, Сяо Цзылян приказал придворным талантам написать цикл ритуальных гимнов, получивший название «Юнминской музыки» («永明樂»), о чём «Наньцишу» сообщает: «Юнминская музыка и песни, их создали Цзинлинский *ван* Цзылян и все литераторы, каждый написал по десять *цуй*»¹⁰⁴. Этот цикл должен был стать официальной «музыкой» государства, славившей цисскую династию, однако *Уди*, прослушав творения своих подданных, счёл их «музыкой под струны и духовые» («管弦») и не разрешил включать в собрание официальной музыки «Юэгуань» («樂官») как «неподобающие»... Цикл, написанный Се Тяо, дошёл до нашего времени полностью и входит в сборники его произведений.

Помимо ритуальных произведений коллективными «циклами» писались стихотворения, посвящённые определённому событию, например, цикл,

¹⁰² Избранные произведения китайской литературной критики разных эпох (中國歷代文論選). С. 288.

¹⁰³ ЛЮЦ. С. 48.

¹⁰⁴ НЦШ. Юэ чжи (樂志). С. 54.

посвящённый посещению могилы Лю Хуаня, стихотворения на проводы сослуживцев, такие как «В ночь проводов Се *вэньсюэ*» («*錢謝文學離夜*»), посвящённое отъезду Се Тяо из столицы в Цзинчжоу, а также «стихи о вещах» («*詠物詩*»). Хроника «Наньши» сообщает о том, как Сяо Цзылян, в очередной раз собрав литераторов, сказал: «[Пока пламя не дошло] до насечки на свече, написать стихотворение. Если на четыре рифмы, то насекаю один *цунь* («дюйм», 寸), таково правило. Сяо Вэньян сказал: «Сжечь *цунь* свечи, и написать стихотворение с четырьмя рифмами – что же тут сложного?» Так, вместе с Линкаем, Цзянхуном они били в медный таз, когда создавали рифму, звук затихал, и стихотворение было готово, все могли посмотреть и прочитать»¹⁰⁵. При дворе увлекались каллиграфией, ей занимались Лю Юй, Сяо Даочэн, о Се Тяо известно, что он «прекрасно владел [стилями] *цао* (草) и *ли* (隸)», Ван Жун «выводил древние и современные разные формы [письма], всего шестьдесят четыре стиля»¹⁰⁶. Цисский Уди Сяо Цзэ произвёл Хань Ланьин (韓蘭英) в «женщину-корифея» («女博士») и велел ей в гареме преподавать каллиграфию...

Многое из того, что происходило в культурной жизни на протяжении юнминских лет, можно назвать «новым» – и даже «прогрессивным». Мимолётный «либерализм» власти был искренним – в лице своих наиболее одарённых представителей она искала выход из тупика духовного кризиса. Массовое распространение буддизма, происходившее как раз в период Южных династий – не без активного участия членов императорских фамилий – свидетельствует именно об этом. Следует заметить, что Сяо Цзыяну в 487 году, когда он принял обязанности *сыту*, было всего 28 лет, а наследному принцу Сяо Чанмао – 30. Можно сказать, что эти люди и составили ту самую «среду», в которой происходили «новые изменения» – причём далеко не только в «поэзии». Именно это поколение, а не их отцы, воспитанные в сунских традициях, оказались впоследствии способны перешагнуть через многие «барьеры», разделявшие общество на протяжении столетий. «Буддизм» был одним из «путей», на которых это происходило. Вторым, вне сомнения, была «литература», которая не стала «буддийской» *по слову*, но приняла в себя новый, мощный приток гуманистического сознания. Видение «человека» как «души», не знавшей «пространства» и «времени», знакомое Китаю исторически, оказалось разбужено к жизни с новой силой. «Цзинлинское содружество», которое не было «религиозным» – а в высшей степени светским – замечательно «неформальным» принципом свего образования. Известно, что разобщение

¹⁰⁵ Нань ши. Ван Сэнжу чжуань (王僧儒傳). С. 384.

¹⁰⁶ Юй Юаньвэй (庾元威). Лунь шу (論書). – ЛЮЦ. С. 75.

между «благородными» и «простыми», «северянами» и «южанами» на «левобережье» оставалось огромным. Однако можно заметить, что входившие в его состав Се Тяо из «из Чэньцзюнь» (陳郡謝氏) и Ван Жун «из Лань» (琅邪王氏) были из «северных» родов самой «белой кости»; Сяо Янь, Сяо Чень, Фань Юнь и Жень Фан хоть и тоже «северные», но по знатности происхождения заметно им уступали; Шэнь Юэ из Усин (吳興) и Лу Чуй из Уцзюнь (吳郡) были представителями *юга*, причём Шэнь Юэ, как самый старший, должен был быть в числе этих восьми «первым среди равных».

Появление столь разномастного «содружества» при дворе *вана* Сяо Цзыляна говорило об изменениях, которые произошли к тому моменту в обществе. Переселенцы с севера, составлявшие (хоть и привилегированное) меньшинство, постепенно теряли своё влияние, растворяясь в южной массе, в то время как коренные южане его набирали. Власть не могла существовать на «чужой» земле, не вступая в определённое взаимодействие с местными родами, у которых было реальное экономическое, культурное, а иногда и военное влияние на «левобережье». За прошедшие с момента перехода Сыма Жужем (司馬睿) Реки до периода *юнмин* 166 лет общество пережило естественный процесс интеграции, качественным результатом которого стало, в частности, появление общего пространства духовной жизни – «культуры» – которая объединила людей.

Оговоримся, что речь не идёт о принадлежности к определённой философской «школе» – как раз, наоборот: взгляды участников «содружества» были самые разные. Лирика Шэнь Юэ обнаруживает заметное влияние «даосского» мышления, в то время как сам он занимал должность официального «историка» («史») сунской династии – «жреца» священной науки конфуцианцев. Род Шэнь Юэ поколениями поклонялся даосскому культу *тяньшидао* (天師道) – «Пути Небесного учителя» – известному ещё с Хань и имевшему популярность «к югу от Реки». Сяо Янь (蕭衍) – будущий император и основатель династии Лян (梁) – выражаясь словами его же лирики, «В малые годы учился у Чжоу [Вана] и Конфуция, Двадцати лет прилежно осваивал Шесть искусств»¹⁰⁷. Вступив на трон, он издал «Приказ об учреждении [должностей] корифеев пяти канонов» следующего содержания: «В две Хань восхождение к добродетели никогда не обходилось без искусства канонов. Если придерживаться благородного пути учения, то имя сложится, и действия получатся. В Вэй и

¹⁰⁷ Сяо Янь (蕭衍). Объединяя Три учения (會三教詩). – Поэзия-ши периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (先秦漢魏晉南北朝詩). Т. 2, с. 1531.

Цзинь были разброд и шатание, конфуцианская школа пришла в упадок, ветвь обветривлась, дерево покосилось – вот создавшая это причина»¹⁰⁸.

И всё же главное, чем Цзинлинское содружество и его время запомнились истории, так это созданием Юнминского стиля (永明體) поэзии жанра *ши*. «Наньши» сообщает: «В конце периода *юнмин* в изобилии создавались литературные произведения. Шэнь Юэ из Усин, Се Тяо из Чэньцзюнь, Ван Жун из Ланье по духу были схожи и поддерживали друг друга. Чжоу Юн из Жунань хорошо знал звук и рифму. Произведения [Шэнь] Юэ и других все используют *гуншан* («гун» 宮, «шан» 商 – тоны китайского музыкального ряда, в данном случае обозначающие звуки с разной высотой звучания. Д.Х.), употребляют «ровный» (平), «восходящий» (上), «нисходящий» (去) и «входящий» (入) как «четыре тона» – таким образом создают рифму. Есть «ровная голова» («平頭»), «поднятый хвост» («上尾»), «осиная талия» («蜂腰»), «аистовое колено» («鶴膝»), в пяти словах звук и рифма все различны, в двух строках мелодия неодинаковая. Нельзя добавить или уменьшить, в миру это называют Юнминским стилем»¹⁰⁹.

Выражение «создавать рифму» («制韻») означает «складывать стихи». В поисках благозвучия ведущие поэты времени впервые стали *сознательно* учитывать тонально-мелодический рисунок пятисложного стиха. В «Ляншу» есть запись: «В *Ци* во время *юнмин* литераторы Ван Жун, Се Тяо, Шэнь Юэ в [своих] произведениях начали использовать «четыре тона», привнося тем самым *новое изменение* («新變»)»¹¹⁰. Внимание к явлениям звука со стороны танских историков неудивительно: в Тан сложились ключевое понятие «*люйши*» («律詩») – «уставных стихов», написанных «по правилам» чередования тонов в строке, двустихиях и четверостиших. Вместе с набором «правил» рифмования, соположений и некоторых других «требований» они определили облик «современной поэзии» танского времени или «*цзиньтиши*» («近體詩»).

«Правила» чередования тонов в пятисложной строке, установившиеся в Тан, сводятся к следующим «моделям»:

1. 仄仄平平仄
2. 平平仄仄平
3. 平平平仄仄

¹⁰⁸ Сяо Янь. Приказ об учреждении корифеев Пяти канонов (置五經博士詔). – ЛЮЦ. С. 33.

¹⁰⁹ Нань ши. Лу Цзюэ чжуань (陸厥傳). С. 317

¹¹⁰ Лян шу. Юй Цзяньчжуань (庾肩吾傳). С. 179.

4. 仄仄仄平平
5. 平仄仄平平
6. 仄平平仄仄
7. 平仄平平仄

Напомним, что тоны в китайском языке того времени делились на два класса – «ровный» (平, 平) и «наклонный» (仄, 仄): «ровный» имел длительное звучание без изменений высоты (как «первый» тон современного языка), а в числе «наклонных» были три остальных – «восходящий» (上), «нисходящий» (去) и «входящий» (入). В Тан «правильными» считались строки, которые по чередованию тонов в своём составе укладывались в одну из вышеприведённых «моделей».

Следует заметить, что в полной мере «установными» эти «модели» стали значительно позже – лишь к расцвету танской династии. Сам же феномен массового появления стихов, тональный строй которых в значительной мере укладывался в танские «люй», относится к эпохе юнмин. Современный исследователь Лю Юэцин (劉躍進) проводит сравнительный анализ тонального рисунка произведений Се Тяо, Ван Жуна и Шэнь Юэ из 4, 8 и 10 строк, вошедших в «Вэньсюань», «Юйтай синьюн» (玉臺新詠) и «Бадай шисюань» («八代詩選»), сопоставляя их с произведениями предшественников – Се Линьюня и Янь Яньчжи, а также последователей, братьев Сяо Гана (蕭綱) и Сяо И (蕭繹), на предмет соответствия танским «нормам». Он находит, что у Се Линьюня и Янь Яньчжи строк, которые укладываются в одну из вышеприведённых «моделей», меньшинство – чуть более трети. У Се Тяо, Ван Жуна и Шэнь Юэ их уже более половины, причём у Се Тяо больше всех 64%. У братьев Сяо Гана и Сяо И эта цифра достигает 70%.

Чем ближе к танской эпохе, тем заметней тональный рисунок стиха соответствует танским «правилам», причём в произведениях эпохи юнмин наблюдается явный перелом – таких произведений становится более половины. Формирование танских «люй» должно было представлять собой длительный и естественный процесс. Поэты эпохи юнмин не руководствовались ещё формальными «правилами» и лишь по наитию нащупывали законы «благозвучия» стиха, пытаясь их формализовать. Шэнь Юэ писал: «Стремясь к тому, чтобы «гун» и «юй» взаимно изменялись, низкое и высокое взаимно сочетались, [нужно, чтобы], если сначала есть плывущий звук, за ним был резанный отзвук; в одном сегменте звук и рифма [должны быть] как можно

разнообразней; в двух фразах «тяжёлое» и «лёгкое» совсем отличаться»¹¹¹.

Одной из характерных особенностей «современной поэзии» («近體詩») эпохи Тан является допустимость рифмования слов исключительно «ровного» тона – нельзя было перекрёстно рифмовать не только «ровный» и «наклонный», но и «наклонные» тоны («восходящий», «нисходящий» и «входящий») между собой. Рифмование слов «наклонного» тона, по танским представлениям, относило произведение к «поэзии старинного образца» («古體詩»). Лю Юэцинь исследует ту же подборку стихотворений Се Линъюня (謝靈運) и Янь Яньчжи (顏延之) и обнаруживает, что только одно (!) стихотворение Се Линъюня использует рифму с «ровным» тоном, а у Янь Яньчжи не находит и вовсе ни одного – они рифмуют только слова «наклонного» тона. В той же подборке Се Тяо, Ван Жуна и Шэнь Юэ обнаруживается, что в подавляющем большинстве их стихотворений использована рифма с «ровным» тоном – 69%, 81% и 75%, соответственно.

Далее Лю Юэцинь обращает внимание на изменение объёма произведений. У Се Тяо, Ван Жуна и Шэнь Юэ стихотворений из 8 строк – 28%; из 4 строк – 27%; из 10 строк – 19%¹¹². Эти цифры заметно отличаются от того, что он обнаруживает в творчестве их недавних предшественников – Се Линъюня и Янь Яньчжи – где стихотворений из 22 строк более всего – 20%; из 20 строк – 18%; из 26 строк – 10%. Таким образом, если у Се Линъюня и Янь Яньчжи половина произведений крупные – из 20 и более строк – то у поэтов эпохи *юнмин* две трети (!) совсем небольшие и насчитывают 10, 8 и 4 строки.

Возникает вопрос, что же произошло в период *юнмин*, от чего так сильно изменился характер стиха и в особенности его мелодика – ведь между Се Линъюнем и Се Тяо всего одно «поколение»? Известно, что уже к началу Лян появилось несколько трудов по проблеме «четырёх тонов», такие как «Сы шэн це юнь» («四聲切韻») Чжоу Юна (周顥), «Сы шэн нпу» («四聲譜») Шэнь Юэ и «Сы шэн лунь» («四聲論») Ван Биня (王斌). К сожалению, ни один из них не дошёл до наших дней, однако, судя по названиям, можно предположить, что само понятие «четырёх тонов» («四聲») в то время уже сложилось. Официальная биография танского поэта Сун Чживэня (宋之問) содержит слова: «После *цзяньань* династии Вэй переместились на левый берег Реки, правила стихосложения много раз менялись, когда дошло до Шэнь Юэ и Юй Синя, звук и

¹¹¹ Шэнь Юэ (沈約). Се Линъюнь чжуань лунь (謝靈運傳論). – Литературная критика Шести династий (六朝文論). С. 120.

¹¹² ЛЮЦ. С. 107.

рифму складывали в приятном взаимосочетании, создавали пары с изысканной точностью; что до Чживэня и Цюаньци, то ещё прибавили в утонченности и красоте, обращали внимание на тоны и «болезни», по уставу слагали фразы, по правилам строили сочинение»¹¹³. Танская эпоха стала завершением длительного процесса формирования классических правил «регулируемых стихов», *люй ши* (律詩), начало которого относят менее определённо к периоду *юнмин*.

Очевидно, что тоны как характерная особенность фонетики китайского языка не меньше, чем рифма влияли на благозвучие стихотворного «текста» – а если учесть, что «ровный» тон имел длительное звучание, а «наклонные» (особенно «входящий») короткое, то тональный рисунок оказывал влияние ещё и на ритмику стиха. Тем не менее, ни одна из предшествовавших (великих) стихотворных эпох в Китае о «тонах» не сказала ни слова. Шэнь Юэ, не скрывая своё удивление по этому поводу, писал: «Начиная с Цюй Юаня прошло много времени, хоть стили всё утонченней, *эту тайну не видели*» («自靈均以來，多歷年代，雖文體稍精，此秘未睹»)»¹¹⁴.

Наиболее вероятную гипотезу открытия «четырёх тонов» выдвигает Чэнь Инькэ (陳寅恪), связывая это явление с переводом на китайский язык буддийской литургической литературы. Он пишет: «Будучи погружёнными в среду буддийской литературы, все хорошо знали «три звука» («三聲») чтения буддийских канонов. В китайской науке о звуке и рифме четыре тона открыли в это время, и тогда использовали естественный принцип»¹¹⁵. Молитвенные тексты на санскрите полагалось декламировать на определённой тембровой «высоте» – в своего рода «голосовых регистрах» – которых, согласно ведической традиции, было *три*, и они как раз и составляли те самые «три звука» (или «три тона»). Ло Гэньцзэ (羅根澤) уточняет их название – «Udatta», «Svarita» и «Anuoattae» – уподобляя их известному в западной традиции явлению «тембрового акцента» («pitch accent»¹¹⁶). Мантры исполнялись на разной – заданной – высоте звучания, и перевод их содержания на китайский язык заставлял учитывать тональную специфику последнего, которая должна была способствовать, а не препятствовать их благозвучию. Выражаясь упрощённо, необходимость подобрать родные «слова» на иноземную «мелодию» вынудила обратить внимание на тональные явления китайского

¹¹³ Синь Тан шу (新唐書). Сун Чживэнь чжуань (宋之問傳). – 24 династийные истории. Т. 12, с. 1469.

¹¹⁴ Шэнь Юэ. Се Линъюнь чжуань лунь. – Литературная критика Шести династий. С. 120.

¹¹⁵ Чэнь Инькэ (陳寅恪). Три вопроса о четырёх тонах (四聲三問). – ЛЮЦ. С. 20.

¹¹⁶ Ло Гэньцзэ (羅根澤). История китайской литературной критики (中國文學批評史). Тайбэй, 1990.

языка. «Гаосэнчжуань»¹¹⁷ («高僧傳») сообщает: «В юнмин седьмого года, второго месяца, двадцать девятого дня *сыту* Цзинлинский *Вэньсюаньван* во сне перед [изваянием] Будды услышал звучание «стиха» (*ци*, 契) из «*Вэймоцзина*», поскольку звук исходил, [он] проснулся; поднявшись, пошёл в храм, продолжал, как во сне, декламировать стих из древнего «*Вэймоцзина*», чувствовал, что рифма и звук лились хорошо, продолжал усилия целый день, на следующее утро пригласил хорошо знавших звук монахов из столицы, таких как Чжи Чжи из монастыря Лунгунсы, Дао Син из Синьяньсы, Хуэй Жэнь из Добаосы, Чao Шэн из Тяньбаосы и Сэн Бянь и [их] последователей *создавать звук* («作聲»)¹¹⁸.

Нельзя исключить, что открытие «четырёх тонов» могло действительно произойти под влиянием инородной языковой традиции – как опыт «познания в сравнении». Справедливо и то, что «звук» как явление языка – и в особенности художественного «слова» – уже на протяжении долгого времени привлекал к себе внимание в самом Китае. Лу Цзи, современник цзиньской династии, писал: «Что касается смены звуками друг друга, то [они], как пять цветов взаимодействующих. Поскольку уходят и остаются непредсказуемо, поэтому неровны и трудноорганизуемы. Если постичь изменения и узнать [их] порядок («達變而識次»), то это, как проложить [русло] для течения [воды из] источника»¹¹⁹. Этим сказано, что законы «изменения звука» – также, как и «пяти цветов» – суть, законы космической *гармонии*, существующие как естественная «данность», которую можно и должно было постичь.

Через 200 лет после Лу Цзи в годы юнмин Шэнь Юэ напишет: «Люди наделены Духом Неба и Земли, несут качества Пяти постоянств, твёрдое и мягкое по очереди используется, на радость и гнев разделены [их] чувства. «Желания рождаются внутри, и песен звук исходит вовне»; «Шесть категорий» на это опираются, «Четыре начала» с этим связаны; сверху донизу песни распевались, в огромном количестве «ветер» множился. Несмотря на то, что созданное до Юя (虞) и Ся (夏) не видать, наделённость эфиром и содержание духа («稟氣懷靈»), в принципе, не отличались. Поэтому то, что рождает пение песен, должно было начаться с появлением людей»¹²⁰. Перефразируя «Большое предисловие к «Шицзину»», Шэнь Юэ раскрывает цепочку взаимосвязи «Духа Неба и Земли» («天地之靈»), «Качеств Пяти постоянств» («五常之德») с «человеческими чувствами», которые поднимают «ветер» их «песен». Этим

¹¹⁷ «Жизнеописания достойных монахов»

¹¹⁸ Гао сэн чжуань (高僧傳). Ци Ань лэ сы ши сэн бянь чжуань (齊安樂寺釋僧辯傳). Тайбэй, 2005, Т. 2, с. 874.

¹¹⁹ Лу Цзи. Вэнь фу. – Литературная критика Шести династий (六朝文論). С. 69.

¹²⁰ Шэнь Юэ. Се Линъюнь чжуань лунь. – Там же. С. 119.

подразумевается то, что «звук» и природа «человеческих чувств» происходят из одного «Источника». «Пять цветов взаимодействуют, восемь звуков в гармонии исходят, потому что в палитре и камертоне всё соответствует своему месту... Что касается возвышенных речей и чудесных фраз, звук и рифма Небом вершатся («音韻天成»), всё само этому правилу подчиняется – *не мыслью достигнуто*»¹²¹.

Рассуждения китайской критики о «звуке» остаются неразрывно связаны с философской традицией, составлявшей их теоретическую основу – однако причиной, побуждавшей задуматься о «звуке» в очередной раз, была живая песенно-поэтическая культура времени, которая таила немало незнакомых явлений. Рождаясь за стенами буддийских монастырей и храмов, «музыка» мантр с их специфической ритмикой и мелодикой коснулась уха современников *юнмин* новым и непохожим «ветром». Прийдя далеко с «Запада», он влился в китайскую традицию свежей эстетической струей, которая растворилась в ней, перемешавшись со многими другими из её составляющих и образовав с ними неразрывное единство. Возможно, отголоски этого «эха» и отозвались в «новом звуке» поэзии того времени, который отличала выраженная доминанта «ровного» тона, не знавшая исторического прецедента – и оказавшаяся впоследствии столь значимой для формирования стихотворной эстетики эпохи Тан.

Уже в лирике Бао Чжао (鮑照), получившего известность в поэтических кругах в 20-й год *юаньцзя* (424-453гг.) – через 10 лет после смерти Се Линьюня – можно проследить тенденцию на опрощение стиля поэзии и её эволюцию в сторону 8-ми и 4-х строчных произведений. Лирика поэтов времени всё больше впитывала в себя эстетику, образность и даже ритмомелодический строй песенной культуры «левого берега». Точную меру её влияния определить сложно, но известно, что так называемые «Песни [царства] У» («吳歌») были мелодичны, в них содержалось всё меньше «добродетели» – и всё больше «любовных» тем... Немало критики досталось этому времени за «несдержанность» и «безвкусицу». Го Маоцянь (郭茂倩) писал: «С тех пор, как Цзинь переместилась на левый берег Реки, вплоть до Суй и Тан, *добродетели* влага сходилась на нет, ветер образования не поднимался. Удалились от святых ещё дальше, *избыточный* звук с каждым днём нарастал. Любовные песни пошли из южных династий, *хусский* звук родился в северной среде. Тоской и развратом переполненные слова всё создавались друг за другом, пустились по течению и забыли вернуться, дошли до предела. Причина тому, наверное, в том,

¹²¹ Там же.

что не могли создать на смену [старому] благородную музыку, совсем погрязли в *Чжэн* и *Вэй* (названия «Ветров» царств, которые отличались «несдержанностью». Д.Х.), поэтому *новый* звук изобиловал, а благородный пришёл в упадок»¹²².

Влияние живой песенной культуры «юга» было всепроникающим. Даже Го Маоцянь не мог не включить в своё собрание *юэфу* так называемые «Угэ» («吳歌») и «Сицюй» («西曲»), относящиеся к «новым» песням этого времени. Летопись «Тайпин юйлань»¹²³ («太平御覽») сообщает: «*Ваны, хоу*, генералы и министры – их залы наполнялись поющими куртизанками; известные купцы и богатые торговцы – танцующих женщин их собирались толпы»¹²⁴. Следует заметить, однако, что оценка, данная Го Маоцянем через 6 столетий, делается с позиций совершенно другой эпохи. Интересно, что на заре танской династии о «новом» звуке говорили совсем по-другому: «Звук, исходящий с левобережья Цзян, дорог своей чистотой и изяществом; смысл [произведений], что с севера от Хэ, непорочен и твёрд, его достоинство в духе и характере. «Дух и характер» это когда смысл оказывается сильнее слова; «чистота и изящество» это когда узор превосходит идею. То, что имеет глубокий смысл, годится к использованию в жизни; имеющее великолепный узор хорошо для *исполнения песен*. Таково общее сравнение достоинств и недостатков литераторов Юга и Севера. Если удастся собрать тот чистый звук и упростить эти тяжёлые фразы, отбросить от каждого недостатки и сохранить достоинства, то характер литературы станет безупречен, будет достигнут предел Блага и Красоты!»¹²⁵

Известно высказывание Се Тяо: «Хорошее стихотворение течёт, поворачивается, круглое и красивое – как шарик» («好詩流轉圓美如彈丸»¹²⁶). «Красота» становится «Законом» искусства в не меньшей степени, чем «Благо», не утрачивая при этом своего духовного содержания. Ван Вэй (王微), (415-453), художник династии Южная Сун, чья жизнь оборвалась за 11 лет до рождения Се Тяо, сказал в «Рассуждениях о живописи» («敘畫»): «Тот, кто создаёт картины, лишь стремится к воплощению *образа* (容勢), только и всего. Ещё о том, как в древности писались картины – не для того, чтобы выставить стены и границы, определить области, обозначить города и холмы, обвести топи и течения – в корне было то, чья форма плавкая, что одухотворено, а посему подвижно и

¹²² Го Маоцянь (郭茂倩). Собрание поэзии *юэфу* (樂府詩集). (Далее ГМЦ). Тайбэй, 1999, т. 2, с. 884.

¹²³ «Высочайшее обозрение лет *тайпин*»

¹²⁴ Тай пин юй лань (太平御覽). – ЛЮЦ. С. 77.

¹²⁵ Суй шу (隋書). Вэнь сюэ чжуань сюй (文學傳序). – 24 династийные истории, т. 7, с. 441.

¹²⁶ Фан Дуншу (方東樹). Чжао мэи чжань янь (昭昧詹言). Пекин, 2006, с. 186.

изменчиво – *сердце*. Когда Дух покидает видимое, его воплощение становится недвижимо; глаза имеют свой предел, поэтому видимое неполно. Так палочкой кисти очерчивают тело Великой Пустоты; формой подобия изображают мгновение малого *зрачка*... Когда глядишь на осенние облака, дух взлетает и поднимается, когда стоишь на весеннем ветру, мысли безбрежны и неприкаянны. И, несмотря на то, что есть Бессмертная музыка и Бесценная яшма, им всё же можно создать Подобие! Разложу свиток, возьму в руки бамбуковые планки, стану подражать горам и морю. В зелёном лесу поднимается ветер, белой воды ручья стремительно течение. Вот это да! Лишь только пальцев и ладоней движение, как Духа Свет спускается сюда. Таково есть картины *чувство*»¹²⁷.

Необходимость универсального языка, трогавшего всех в равной степени, диктовала смягчение «конфессиональной» окраски образов поэзии, смещая акцент в сторону их «художественных» достоинств. Совершенство «формы» стихотворений – симметрии соположений, благозвучия рифмы и тонального рисунка – стали «культом» этого времени. Се Линъюнь достиг, казалось бы, совершенства во владении сложным, иногда «дикивинным», языком пятисложного стиха, но случилось так, что все, кто наследовал ему, пошли по пути опрощения. Литература служила формой универсального общения, в рамках которого каждый получал возможность наиболее полного выражения себя – и шанс быть услышанным. И, несмотря на то, что «звук» поэзии жанра *ши* шёл по пути унификации, формируя просодические «правила», её содержание становилось всё более «частным», отражая уникальные черты личностей авторов и детали их судеб. В этом смысле традиция прочтения лирики Се Тяо, ведущая родословную от комментария Ли Шаня, с самого начала пошла по правильному пути, установив связь между фактами частной жизни поэта и содержанием его произведений. Об этом же свидетельствуют монографии последних лет (Чэнь Гуаньцю, Р. Мэтер), которые стали рассматривать его поэзию в предполагаемом порядке её создания.

Глава II

«Поэзия традиции» и проблема «лирического смысла»

¹²⁷ Ван Вэй (王微). Рассуждения о живописи (敘畫). – Чжун го хуа лунь лэй бянь (中國畫論類編). Тайбэй, 2003, с. 585.

В 464 году, когда в Цзянькане умер сунский *Сяоуди* Лю Цзюнь (劉駿), у его сестры, принцессы *Чанчэн* (長城公主), выданной замуж за сына Се Шу (謝述) – одного из фаворитов их покойного отца (*Вэньди*), по имени Се Вэй (謝緯) – родился ребёнок. Его назвали Се Тяо (謝朓) – «В последний день месяца по лунному календарю видно Луну на западе, это называется *тяо* (朓)»¹²⁸.

Рождению сына предшествовала драма семьи длиной в 20 лет. Жена упомянутого Се Шу – бабушка поэта по отцу – была старшей сестрой знаменитого историка Фань Е (范曄), автора летописи «Хоуханьшу» («後漢書»), вовлечённого в мятеж Лю Икана (劉義康), одного из сунских князей, и казнённого в столице в 445 году вместе с двумя «соучастниками» – родными братьями отца поэта Се Цзунем (謝綜) и Се Юэ (謝約). Сам Се Вэй, поскольку с давних пор с братьями не ладил, в мятеже не участвовал и был помилован, однако в результате случившегося был вынужден переехать в Гуанчжоу (廣州) – немислимую по тем временам «глушь». Лишь 10 лет спустя в годы правления под девизом *сяоцзянь* (孝建) – 454-456 – когда на троне оказался новый монарх, семье было позволено вернуться в столицу, где, как свидетельствует Ли Шань (李善), они имели дом в её пригороде «к востоку от горы Чжуншань» («鍾山東») ¹²⁹.

С момента возвращения в Цзянькан до рождения Се Тяо прошло ещё 10 лет. Тогда отцу поэта, судя по всему, должно было быть уже около сорока. Как и Се Шу, который умер на посту наместника уезда Усин (吳興), Се Вэй служил, находясь в невысокой церемониальной должности «дворцового адъютанта» – *саньци шилан* (散騎侍郎) – при императоре. Его ранняя смерть, случившаяся между 465 и 471гг, оставила будущего поэта без отца ещё ребёнком. Детство Се Тяо прошло в самые страшные годы сунского братоубийства, когда на троне менялись родственники семьи по матери. К достижению им шестнадцатилетия Южная Сун пала, и генерал Сяо Даочэн стал императором *Гаоди* (高帝) царства Южное Ци. Семья, должно быть, искала союза с новой властью, поскольку Се Тяо, которому не было ещё и 20 лет, женили на дочери генерала Ван Цзинцзэ (王敬則), фаворита царствовавшего дома, носившего звание «генерала, приносящего мир Северу» – *пин бэй цзян цзюнь* (平北將軍) – и титул *гуна области Сюньян* (尋陽縣公). Тогда же у поэта, самого ещё несовершеннолетнего, родился сын Се Мо¹³⁰ (謝謨).

¹²⁸ Шо вэнь цзе цзы (說文解字). Тайбэй. 2002. С. 316.

¹²⁹ Вэнь сюань (文選). (Далее ВС). Тайбэй, 2003, с. 324.

¹³⁰ См. родовое дерево клана Се в «Приложении 1».

Цзянькан, 483-491гг.

Брак с дочерью безродного генерала был ещё не совсем типичным явлением для представителя наследственной аристократии, но, видимо, к тому принуждали обстоятельства. Отец поэта в своё время также женился – хоть и на «принцессе» – но на генеральской дочери из незнатной фамилии сунского дома Лю (劉). Разумеется, не было и тени сомнения, что его сын будет служить трону. В первый год правления под девизом *юнмин* цисского Уди Сяо Цзэ (蕭贇) Се Тяо в возрасте 20 лет поступил на государственную службу. Первым его назначением был чин «походного секретаря» (行參軍) при князе Юйчжан (豫章王) Сяо И (蕭嶷) – генерале и втором сыне Гаоди. Пробыв в этой должности около трёх лет и, возможно, приняв участие в кратких «походах на север», Се Тяо в 23 года был переведён в подчинение Сяо Цзылуна (蕭子隆), восьмого сына Уди, имевшего титул князя Суй (隋王) и являвшегося наместником Гуйци (會稽). Вскоре поэт вослед своему господину, получившему звание *чжунхуцзюнь* (中護軍) – «дворцового генерала» – вернулся в Цзянькан и оказался в гуще столичной жизни.

Новая династия стремилась укрепить свою легитимность в глазах общества за счёт цивилизованного правления. В Цзянькане бурлила культурная жизнь, которой уделяли внимание представители власти. Ван Цзянь (王儉), потомок знаменитого Ван Дао, занимавший пост *шан шу лин* (尚書令) – «премьер-министра» – содержал на дому конфуцианскую школу и был одним из лидеров мысли тех лет. Он считается ключевой фигурой, поддержавшей воцарение Сяо Даочэна, за что был удостоен доверия трона и в годы *юнмин* являлся – в числе прочего – наставником наследного принца. В возрасте одного года Ван Цзянь лишился отца, убитого, как принято считать, не без участия императорского дома, что не могло не отразиться на его взглядах на власть и её моральный облик. Именно к нему в подчинение на должность *вэй цзюнь дун гэ цзи цзю* (衛軍東閣祭酒) – «виночерпия восточного павильона дворцовой гвардии» – был назначен Се Тяо, попав тем самым под влияние конфуцианской школы, заложившей основы его мировоззрения. По протекции Ван Цзяня он был представлен Чжун Жуну (鍾嶸), будущему автору «Шипинь» (詩品), с которым беседовал о поэзии. «[Он говорил] взволнованно, возбуждённо, намного более, чем в его стихах»¹³¹, – скажет Чжун Жун впоследствии о Се Тяо в своей знаменитой книге. Ван Цзянь, как и другие представители *шицзу*,

¹³¹ Шипинь. С. 28.

служившие трону, являл собой пример влияния аристократии на новую элиту и образ её правления. Сочетаясь узами «неравноправных» браков (Ван Цзянь был также женат на одной из сунских принцесс), *шицзу* не растворялись в «инородной» среде, а приносили в неё элементы традиционной культуры, хранителями которой они являлись, и эта «культурная» роль может считаться подлинно исторической, позволившей государству – и обществу – выжить, несмотря на глубокий политический кризис.

После смерти Ван Цзяня в седьмой год *юнмин* Се Тяо был переведён в подчинение к наследнику престола Сяо Чанмао (蕭長懋) на должность *тай цзы шэ жэнь* (太子舍人) – «адъютанта наследного принца». Наследный принц был в близких отношениях со своим младшим братом князем Цзинлиня (竟陵王) Сяо Цзыляном (蕭子良), вторым сыном *Уди*, который ещё во второй год *юнмин* (484г) принял обязанности *сыту* (司徒) – «министра образования и культурных дел» – обосновавшись в Западной резиденции (西邸) у горы Цзилуншань (雞籠山). Подчинение Сяо Чанмао означало возможность участия в жизни культурного сообщества, собиравшего вокруг его младшего брата. Именно тогда – около седьмого года *юнмин* – возникла неформальная группа литературных талантов, получившая название Восьми Цзинлинских друзей (竟陵八友).

«Содружество» предполагало организацию по неформальному принципу. Его состав был неоднороден по возрасту, происхождению и идейным симпатиями участников – и этим оно обращает на себя внимание. Полем, объединившим непохожих людей, было литературное творчество, основной формой которого явилась лирическая поэзия жанра *ши* (詩). Лирика требовала внимания ко внутреннему миру личности, а также умения, опираясь на собственный опыт, говорить на этом языке с другими – и это обстоятельство предопределяло круг поэтических тем и характер отношений между поэтами. Она служила актом самоанализа и самовыражения одновременно, позволяя задуматься по *частному* поводу и найти слова, способные передать тонкие грани внутреннего мира, сочетавшего в себе как «рациональную», так и «чувственную» природу человека. Поэзия была формой поиска Идеала, организовывавшего систему ценностей, которая, в свою очередь, владела сознанием.

В культурной среде времени Се Тяо стихотворная «переписка» была скорее нормой, чем исключением. Редкое произведение предполагало оставаться непрочитанным. Поэты вступали в диалог как преднамеренно, направляя друг

другу «послания», так и спонтанно, когда талантливое произведение одного рождало естественный отклик другого – и появлялся «ответ». Стихотворение Се Тяо «Отвечая Ван *чжу цзо* (Жуну) о Багуншань» («和王著作(融)八公山»¹³²) – один из таких примеров. Оригинальное послание «писаря» («*чжуцзо*») Ван Жуна не сохранилось, однако, факт обращения к нему Се Тяо с упоминанием его чина говорит о том, что ответ должен был появиться не позже конца 11 года *юнмин* (493г.), когда Ван Жуна казнили. Это даёт право условно отнести стихотворение к наиболее ранним из дошедших до нас произведений Се Тяо.

Гора Багуншань (八公山) известное, почти легендарное место в Китае. В комментарии к названию стихотворения Ли Шань сообщает: «Хуайнаньван содержал на иждивении несколько тысяч *ши*, в их числе было высоких талантов восемь человек: Су Фэй, Ли Шань, Цзо У, Чэнь Ю, У Пи, Лэй Пи, Мао Пи, Цзинь Чан – это восемь *гунов*»¹³³. Слово «*гун*» (公) являлось уважительным титулом для мужчин благородного сословия, высоких чинов и достоинств. Таким образом, *багун* (八公) означает «восемь мужей» или «восемь старцев». Легенда гласит, что Хуайнаньван в сопровождении этих восьми совершил восхождение на гору, в результате чего она получила такое название. Багуншань знаменита ещё и тем, что на закате династии Цзинь (晉) генерал Се Сюань (謝玄) разгромил в её окрестностях армию «варваров» под командованием Фу Цзяня (苻堅) в так называемой Битве при Фэйшуй (淝水之戰). Легендарный Се Сюань, один из наиболее известных представителей рода Се, «перешедших Реку», был двоюродным прадедом Се Тяо. Поэтому, наверняка, Багуншань имела для поэта определённое значение. Произведение отчасти автобиографично и содержит размышления о недавней истории государства и собственной судьбе в её контексте:

- | | |
|--|--------|
| 1. Две [горы] Бе стесняют песчаные берега [реки] Хань, | 二別阻漢坻， |
| 2. Пара [вершин] Яо взирает на изгибы [реки] Хэ. | 雙嶠望河澳· |
| 3. Эта гряда высока и неприступна, | 茲嶺復巘岫， |
| 4. Она разделяет земли, устанавливает область [реки] Хуай. | 分區奠淮服· |
| 5. На востоке [она] граничит с башней на [горе] Ланье, | 東限瑯琊臺， |
| 6. На западе доходит до земель у [озера] Мэнчжу. | 西距孟諸陸· |
| 7. В темноте зарослей поднимаются различные деревья, | 仟眠起雜樹， |
| 8. В красоте растений скрывается стройный бамбук. | 檀欒蔭脩竹· |
| 9. Солнце скрылось, ручей, как будто, в пустоте, | 日隱澗疑空， |

¹³² Собрание сочинений Се Сюаньэна с исправлениями и коммент. Хун Шуньлуна (謝宣城集校注). (Далее ХШЛ). Тайбэй, 1969, с. 387.

¹³³ ВС. С. 439-440.

- | | |
|--|---------|
| 10. Облака сгустились, вершины, будто, повторяя. | 雲聚岫如複 · |
| 11. Появляются и исчезают вдалеке коньки [городских] башен, | 出沒眺樓雉 · |
| 12. Вдали и вблизи – повсюду виды весны. | 遠近送春日 · |
| 13. Жунчжоу когда-то привели в беспорядок Китай, | 戎州昔亂華 · |
| 14. Белая звезда потонула в реках И и Гу. | 素景淪伊穀 · |
| 15. Перед лицом опасности полагались на платье предка, | 阽危賴宗袞 · |
| 16. «Оставшись без Гуаня», рассчитывали на светлого пастыря. | 微管寄明牧 · |
| 17. Поэтому смогли разрубить длинную змею, | 長虵固能翦 · |
| 18. Так удалось поймать быстрого кита. | 奔鯨自此暴 · |
| 19. Путь высок, ароматная пыль струится, | 道峻芳塵流 · |
| 20. Дело давнее, годы несутся стремглав. | 業遙年運儻 · |
| 21. Всю жизнь смотрел, подняв голову, на благие планы, | 平生仰令圖 · |
| 22. О, судьба моя нечиста! | 于嗟命不淑 · |
| 23. Безропотно расстался с близкими и друзьями, | 浩蕩別親知 · |
| 24. Порхаю, как птица, без конца собираясь в дорогу. | 連翩戒征軸 · |
| 25. Не раз удалялся из дворца Гуаньва, | 再遠館娃宮 · |
| 26. Дважды направлялся в ущелье Хэян. | 兩去河陽谷 · |
| 27. Ветер и дождь всё время [меня] терзают, | 風烟四時犯 · |
| 28. Иней и роса утром и вечером мочат. | 霜露朝夜沐 · |
| 29. Весенние цветы точно уже опали, | 春秀良已凋 · |
| 30. Осеннее поле, быть может, смогу обустроить. | 秋場庶能築 · |

О путешествии Се Тяо на Багуншань ничего не известно. Более того, в предполагаемый момент написания стихотворения он, скорее всего, служил в столице. Представленная в 1-12 строках картина «Багуншань» воображаемая, возникшая в сознании поэта вслед услышанному от Ван Жуна. «Гора» существует не как действительный «объект» окружающего мира в своих «материальных» рамках, а как представление о ней, которое складывается из совокупности идеальных «черт». Стихотворение начинается с образов великих гор и рек, которые, будучи территориально удалены друг от друга, «встречаются» в первом двустишии: «Две [горы] Бе стесняют песчаные отмели [реки] Хань, Две [вершины] Яо взирают на изгибы Хэ». «Две Бе» («二別») это две вершины горы Бешань – Большая и Малая Бешань (大別山, 小別山). Река Ханьшуй протекает между ними, поэтому оказывается ими, как будто, «зажата» («阻»). Слово *chi* (坻) – «возвышенность из песка» – в данном случае обозначает песчаные образования на реке, это могут быть «отмели» или «песчаные берега». «Пара Яо» («雙嶠») – северный и южный пики горы Яо, находящейся в бассейне течения Хуанхэ, поэтому сказано, что они «взирают издали» («望») на её изгибы.

Картина «Багуншань» являет условности традиционных гипербол: «Эта гора высока и неприступна, Она разделяет земли, устанавливает область [реки] Хуай. На востоке граничит с башней на горе Ланье, На западе доходит до земель у озера Мэнчжу...» Словосочетание «*цуньвань*» («*巒峯*») имеет значение «острой и высокой горы» и происходит из южной традиции «*Чуцы*». Выражение «разделять земли» («*分區*») здесь к тому, что за Багуншань начинались земли древнего царства *Чу* (楚) – так называемая «область [реки] Хуай» – традиционный «водораздел» между «севером» и «югом». В историческом сознании Багуншань устойчиво ассоциировалась именно с *югом* – к тому же в контексте истории Цзинь и Южных династий эти «южные» земли были синонимом «своих». Слово «*фу*» («*服*») имеет значение «пятьсот ли», это мера для больших площадей. Поэт всячески подчёркивает сказочное величие Багуншань: гора Ланье (瑯琊) и знаменитая башня Ланьетай (瑯琊臺), которую, по преданию, построил на ней Циньшихуан, находилась на берегу Желтого моря; озеро Мэнчжу и земли у него находятся далеко на западе (в районе нынешней провинции Хэнань) – ни башня Ланьетай, ни земли у озера Мэнчжу никак не могли в действительности граничить с Багуншань. Этим сказано, что «Гора», будто «великая глыба», простирается «от востока до запада», «от горизонта до горизонта».

Рождаясь из соположения ассоциативных черт, каждая из которых может считаться вполне «традиционной», картина «Багуншань» Се Тяо подчиняется определённым принципам своей организации. Обращает на себя внимание, как всё, что её составляет – и то, что наполняет художественное пространство, и то, что образует последовательность авторской мысли – организовано по антитегическим «парам». Так, например, сначала обозначив «экстремальные» точки «дальнего» плана (1-6 строка), поэт затем переносит центр своего внимания на «ближний» к деталям «горного склона»: «В темноте зарослей поднимаются разные деревья, В красоте растений скрывается стройный бамбук». Двусложная идиома «*цянмянь*» («*仟眠*»), происходящая также из *чуцы*, имеет значение «тёмный» или «цвет диких (девственных) зарослей». Выражение *таньлуань* (檀欒), образующее с ней параллельную конструкцию, толкуется комментаторами (Хун Шуньлун) как «красивые растения»¹³⁴ (как правило, оно употреблялось для описания бамбука). «*Тань*» означает сандал; «*Луань*» это небольшой куст с мелкими листьями и жёлтыми цветами (*Koelrueptria*

¹³⁴ ХШЛ. С. 389.

paniculata) – оба *благородные* растения. «Стройный бамбук» – также образ «благого» ряда – часто символизировал «благородного мужа».

Стиль «письма», известный как «*пянь ти вэнь*» (駢體文), основанный на принципе парных антитетических сположений – «параллельных фраз» – с которым принято ассоциировать постханьскую эпоху и в особенности время жизни «двух Се» как точкой его кульминационной популярности, обнаруживал своё влияние повсеместно – от «лирики» до бюрократической переписки. В нём отражался определённый модус сознания, безусловно, имевший под собой культурно-исторические основы, однако в том, что касается поэзии Се Тяо, он представляет собой в *большей* степени явление «стиля», нежели «философии». Симметрия – образная и идейная – преследует у него главным образом композиционные цели. Устройство художественного пространства по принципу обозначения его «крайних» точек – «далёкого» и «близкого», «высокого» и «низкого», «малого» и «большого», «светлого» и «тёмного» – даёт системную основу его организации. В нём достигается воспринимаемая «полнота» изображения как на уровне «целого», так и на уровне каждой из его «частей». Для поэта, создававшего картину своего «мира», бинарный принцип был своего рода «ритмическим» императивом сознания, требовавшим попадать в «такт» своего движения содержательным соответствием. Собственно говоря, понятие «гор и вод», о котором принято вести речь в связи с лирической поэзией, является одним из частных случаев этого правила. Обозначая «верхний» и «нижний» переделы, «горы и воды» являлись своего рода «рамками» мира, который существовал между ними и составлял основной предмет авторского внимания.

Существенно, что, несмотря на величие «горного мира», поднимавшегося до самых до «Небес», в центре этого пространства всегда оказывался человек. «Большое» и «малое» существовали относительно него, и в поэзии Се Тяо только в этом качестве и значили. Нетрудно заметить, как от строки к строке он продолжает сужать перспективу художественного пространства, сводя её к точке своего субъекта. «Солнце скрылось, ручей как будто в пустоте, Облака сгустились, вершины, будто, повторяя», – ручей, протекающий в глубине ущелья, *слышен* из темноты, но его уже *не видно* – звук воды раздаётся, «будто из пустоты» («疑空»); «собравшиеся облака» («雲聚») закрывают собой вершины гор, наслаиваясь на них – и вершины, слившись с облаками, будто «повторяются» («複») ими. «Слышимое» и «видимое» становятся всё больше опосредованы спецификой индивидуального восприятия – и именно в этой

точке они становятся менее предсказуемыми. «Появляются и исчезают вдалеке коньки [городских] башен, Вдали и вблизи – повсюду виды весны», – представляя картину, как будто, «со склона» Багуншань, герой «видит» оставшийся внизу город. Переведённое нами как «виды весны» выражение «*сун чунь му*» («送春目») буквально означает «посылать весенний глаз». Получается, что не *мир* вокруг героя весенний, а «глаз» – сознание – наполнено «весной», и эта деталь вновь указывает на субъективный характер авторского мировосприятия.

Герой Се Тяо воспринимает историю цзиньских времён как историю своего рода: «Жунчжоу когда-то привели в беспорядок Китай, Белая звезда потонула в реках И и Гу. Перед лицом опасности полагались на платье *предка*, Оставшись без Гуаня, рассчитывали на светлого пастыря. Поэтому смогли разрубить длинную змею, Таким образом, удалось поймать быстрого кита...». Словосочетание *Жунчжоу* (戎州) обозначает государство *Цинь* (秦), одно из «варварских» государств на северо-западе, войска которого под предводительством Фу Цзяня (符堅) вторглись в земли Цзинь (晉), «приведя в беспорядок Китай» («亂華»). «Белая звезда», согласно комментарию Ли Шаня, также образ, связанный с цзиньской династией. По учению о пяти первоэлементах, Цинь имела природу «металла» (金德), которому соответствовал белый цвет. Поэтому здесь употреблено слово *су* (素), имеющее значение «неокрашенный шёлк» или «белёсый». «Звезда» в данном случае это, скорее всего, цзиньский император *Миньди* (閔帝), который попал в плен в районе города Лояна. «И» и «Гу» (伊穀) названия рек Ишуй и Гушуй, впадающих в Лошуй (洛水) – один из атрибутов бывшей столицы. Слово *гунь* (袞) имеет значение «одеяния высокопоставленного чиновника». В сочетании со словом «цзун» (宗), «предок», переводим как «платье предка». Комментаторы сходятся в том, что здесь имеется в виду генерал Се Ань (謝安), прапрадед Се Тяо.

Выражение «остаться без Гуаня» – заимствование из «Лунъюя», где есть слова Конфуция: «Если бы не Гуань Чжун (один из его любимых учеников. Д.Х.), мы ходили бы с распущенными волосами и запахивались налево!» («微管仲, 吾其被髮左衽矣¹³⁵»), то есть стали бы «варварами» – китайцы в древности закалывали волосы пучком на голове и запахивали одежду *направо*, в отличие от соседних народов, которые распускали волосы и запахивались *налево*. «Светлый пастырь» здесь Се Сюань (謝玄), племянник Се Аня. На него «полагались», как

¹³⁵ Лунь юй (論語). Сянь вэнь (憲問). Тайбэй, 1991, с. 197.

на спасителя, возглавившего победоносное войско. Комментарий к «Вэньсюаню» поясняет это место, цитируя цзиньский памятник «Цзинь чжун син шу» («晉中興書»): «В то время разбой весьма процветал, вторжения бандитов не прекращались, при дворе собрали совет и призвали лучших генералов слова и оружия подавить тех, кто с севера. Тогда гвардейский генерал Се Ань сказал: только сын моего старшего брата Сюань сможет выполнить эту задачу...»¹³⁶

Славное прошлое, оставшееся в памяти традиции, наводит героя на мысли о его настоящем: «Путь высок, ароматная пыль струится, Дело давнее, годы несутся стремглав. Всю жизнь смотрел, подняв голову, на благие планы, О, судьба моя нечиста!..» Под «высоким путём» подразумевается путь предков Се Тяо, совершивших великий («высокий») подвиг. «Ароматная пыль» это слава, которая «струится», то есть доходит до его дней. Выражение *ян* (仰), «поднять голову», означает «смотреть с почтением». Словосочетание «*линту*» (令圖) – «благие планы» – происходит из конфуцианской традиции. В «Цзочжуане» есть слова: «Слуга услышал, что благородный муж знает о своих ошибках, значит должен быть [у него] *благой план* – тот, что одобрен Небом»¹³⁷. *Цзюньцзы* (君子) должен был обладать добродетельным сердцем – в этом было его главное достоинство. В системе конфуцианской философии не было места «судьбе», которая была бы слепа и безнравственна. Однако жизнь героя доказывает обратное. Стихотворение построено на контрасте двух смысловых частей. Всё, что было сказано с 1 по 20 строку – сказано о *великом*, но о прошлом. С 21 строки и до конца – о малом, но о *себе*: «Безропотно расстался с близкими и друзьями, Порхаю, как птица, без конца собираясь в дорогу. Не раз удалялся из дворца Гуаньва, Дважды покинул ущелье Хэян. Ветер и дождь всё время терзают, Иней и роса утром и вечером мочат...» Словосочетание «*хаодан*» («浩蕩») означает «без мыслей и эмоций» и передаёт образ неосознанного действия. Параллельное ему выражение «*ляньнянь*» («連翩»), «быстро махать крыльями» (буквально, «соединять» их в полёте), описывает характер движения малой пташки, которая порхает с места на место – для Се Тяо эта метафора имеет лирическое значение и отражает реальность служебной карьеры, сопряженной с частой переменой мест и собственной незначительностью. «*Чжэнчжоу*» («征軸») это «походная» (или «боевая») колесница – напомним, что поэт начинал служить с походного секретаря при военном чине. «Дворец Гуаньва» («館娃宮») был, по преданию, построен в государстве У (吳) и вмещал «красавиц» (это

¹³⁶ Цзинь чжун син шу (晉中興書). – ВС. С. 440.

¹³⁷ Цзоч жуань (左傳). Чжао гун юань нянь (昭公元年). – 13 канон (十三經). Пекин, 1991, Т. 2, с. 2023.

«женский» дворец). Образы У обозначали реалии Южных династий, располагавшихся на его землях. Этим сказано: «покинул Цзянькан». Хэян (河陽) был к тому времени уже на территории Северного Вэй, а «ущелье» («谷») поставлено в пару со «дворцом» в качестве его антипода – «дикого места в горах». В этих образах, возможно, слышны отголоски тех самых «походов на север», которые поэт совершал в самом начале своей карьеры.

Стихотворение завершается образами «весны» и «осени» человеческой жизни – «Весенние цветы точно уже опали, Осеннее поле, быть может, смогу обустроить» – буквально здесь сказано: «прошли молодые годы, теперь, надеюсь, соберу урожай возраста». Однако лирическое наполнение двустихия требует быть уточнённым. Обратим внимание, что образ цветов знаменателен своей *благостью*. Они не просто символизируют прохождение весеннего сезона, как это было в фольклоре («течение времени»). Здесь отчётливо выражена ассоциация с лирическими «я» – «цветы» *жалко*. Значит годы, проведённые на службе, и отданная ради этого молодость растрачены зря? В контексте стихотворения о службе «опавшие цветы» символизируют «неудачу» прожитых лет. Точно также очевиден подтекст «осеннего поля» – это не столько «карьерный успех», сколько обретение *внутреннего* пространства – «поля» *души*, а не плоти – на котором будет происходить нечто желанное, *своё*, соответствующее частным представлениям о «смысле».

Обратим внимание на то, как Се Тяо сопологает понятия «опасть» («周») и «построить» («築»): первое олицетворяет «разрушение», второе – «созидание», и обоим понятиям даётся субъективная оценка. «Обустройство осеннего поля» – сознательное действие, которое должно совершиться вопреки «внешним» обстоятельствам. Более того, «поле» в традиционном сознании устойчиво ассоциировалось с «домом» – *частным* пространством – как правило, противоположным «службе». Окинув взглядом прошлое и настоящее, Се Тяо констатирует существование индивидуального субъекта, не тождественного «роду» или «социуму», и в этом качестве осознаёт себя. «Ответственность» за свои поступки, довлеющая над ним в контексте героической истории, не может служить ни оправданием, ни смыслом его собственной жизни. Действительность оказывается пропущена через призму индивидуальной судьбы – не «аристократа» и даже не «слуги» – а *человека* в его более универсальном измерении.

Обращение к теме «Багуншань», предложенной другим поэтом, и характер её авторской интерпретации Се Тяо свидетельствуют о том, что «горы» в данном случае возникают в связи с *исторической* – нежели какой-либо другой – темой. Иными словами, это не те «горы», в которые уходит «отшельник», «поэт» или «философ» в поисках «смысла» или «бессмертия». Наследуя отдельные элементы композиции и стиля, свойственные «поэзии гор и вод» («山水詩») как специфическому жанру – особенно с 1 по 12 строку – Се Тяо, тем не менее, оперирует совершенно иной системой ценностей. Он не видит в «горах» своего «Идеала», а, скорее, наоборот, величие «Багуншань» и связанных с ней событий напоминают герою о той дистанции, которая существует между ними. «Горы» в поэзии Се Тяо гораздо чаще оказываются в «оппозиции» к его герою, нежели в «гармонии» с ним.

Стихотворение «Отвечаю Ван *чжу цзо* (Жуну) о Багуншань» («和王著作(融)八公山») представляет собой характерный пример одной из двух основных форм лирики того времени – «жанр» развёрнутого рефлексивного монолога. Второй формой были «юэфу». «Юэфу», в свою очередь, существовали в двух принципиально неодинаковых качествах: те, что являлись «современной» интерпретацией классических («ханьских») юэфу, темы и «оригиналы» которых дошли до времени Се Тяо, и те, что представляли собой лирические произведения, подражавшие юэфу по «стилю». Первые чаще рождались (и звучали) за стенами «дворцов» – вторые вовсе нет, и их принято относить к жанру «юэфу» лишь условно.

Подражания «классическим» юэфу, которые создавались на протяжении столетий, несмотря на высоты лиризма, достигнутые поэзией впоследствии, представляли собой отдельный жанр, который был востребован в определённых ситуациях. В сборник Се Тяо входит несколько таких произведений, которые затем попали в «Собрание поэзии юэфу» («樂府詩集») Го Маоцяня (郭茂倩) под соответствующими «темами». В их числе стихотворение «Цветущее дерево» («芳樹»). Его ханьский «оригинал», который относится к классу *наогэ* (饒歌) – «военных песен», исполнявшихся под звуки колокольчика (鑿) и короткую бамбуковую флейту (短簫), звучит следующим образом:

- | | |
|---------------|--|
| 1. 芳樹日月, | Цветущее дерево, солнце и луна, |
| 2. 君亂如於風. | Господин беспорядочен, как ветер. |
| 3. 芳樹不上無心溫而鵠, | На цветущее дерево не садятся не имеющие
сердечного тепла лебеди, |

- | | |
|-------------|--|
| 4. 三而為行. | (Трое и улетели). |
| 5. 臨蘭池, | [Стою] перед орхидеевым прудом, |
| 6. 心中懷我悵. | В сердце томится моя печаль. |
| 7. 心不可匡, | Сердцу некуда деваться, |
| 8. 目不可顧, | Глазам некуда смотреть, |
| 9. 妒人之子愁殺人, | Ревность по мужчине в чужих руках убивает, |
| 10. 君有他心, | У Господина в сердце другая, |
| 11. 樂不可禁. | Развлечениям [его] нет предела. |
| 12. 王將何似, | Что же станет с князем, |
| 13. 如孫如魚乎? | Как же внуки, как рыбы? |
| 14. 悲矣. | Ох, тоска! ¹³⁸ |

Данная «песня» представляет собой женский плач, исполняющийся от лица «наложницы», которую оставил «Господин» (君). Её мучает «ревность» («妒»). «Цветущее дерево» («芳樹») в данном случае существует параллельно «героине» (композиционно выступая в роли песенного «зачина») и подразумевает её лишь косвенно. Образ цветущего растения в песенной традиции был, как правило, «женский», дерево цветёт весной – и это время года было, как правило, сопряжено с «любовной» тематикой.

Обратим внимание на сословную специфику действующих и подразумеваемых лиц: «господин», видимо, и есть тот самый «князь» (王), о судьбе которого печётся героиня («Что же станет с князем?»). Он «беспорядочен, как ветер» («亂如於風»), его «развлечениям нет предела» («樂不可禁») – характерная тема для мужского образа из благородного сословия. «Господин» не проявляет должных добродетелей, в то время как «она» добродетельна. Драма героини в том и заключается, что она, хоть и праведна, но во власти «беспорядочного (亂) Господина», пренебрегшего ей.

Неровная строка характерна для древних *юэфу*, которые имели музыкальное сопровождение, являвшееся их ритмической основой. В песне присутствует богатая «природная» образность – «солнце», «луна», «ветер», «лебеди», «орхидеи», «пруд», «рыбы» и, собственно, «цветущее дерево». Заметим, что все эти образы соотнесены с миром людей, имея чёткую привязку к определённым качествам последних. Так уже в песенной традиции природные образы обретают определённо-суггестивные качества.

¹³⁸ ГМЦ. С. 230.

Авторские интерпретации подобного рода произведений с самого начала были на них не похожи, однако дистанция между ними исторически была неодинакова. Если в Вэй (魏) некоторые из авторских «версий» всё ещё использовали одну или две (как правило, первые) строки «оригинала», то с течением времени и эта «преемственность» перестала существовать. Юэфу Се Тяо под тем же названием – «Цветущее дерево» – на первый взгляд, совсем не похоже на «оригинал»:

- | | |
|--|------------------------|
| 1. Утром играли у южного берега [озера] Хуачи, | 早玩華池陰, |
| 2. И ударили веслом у островов Цанчжоу. | 復鼓滄州柁. |
| 3. Нежные ветви, как же они ароматны, | 旖旎芳若斯, |
| 4. Пышно разрослись повсюду, нет им конца. | 葳蕤紛可繼. |
| 5. Выпадет иней, и ветви корицы пожухнут, | 霜下桂枝銷, |
| 6. Увы, унесёт их ветром за сорной травой. | 怨與飛蓬逝. |
| 7. Если не попадут в ароматы на яшмовом блюде, | 不廁玉盤滋, |
| 8. То кто пожалеет об их увядании и конце? | 誰憐終萎絕 ¹³⁹ . |

Главной особенностью данного стихотворения является то, что образ «цветущего дерева» перестаёт быть параллельным «сопровождением» образа человеческого, а становится центральным, организуя вокруг себя композицию. В образе «цветов» утрачивается подтекст «женственности» и заимствуется только его универсальное значение – как образа «добродетели» – «Блага» или «чистоты», и в этом качестве он начинает быть применим к иному историческому контексту. В системе конфуцианского сознания служение Господину было также проявлением добродетели и смыслом жизни «благородного мужа» – *цзюньцзы* (君子). В образе «дерева», которое неслучайно идентифицируется как «коричное» (*гуй*, 桂) – то есть «благородное» – намечаются черты сословной индивидуализации – отличной от той, что присутствовала в ханьской балладе. Подобно цветам корицы, источающим аромат, *чиновник* являет миру свой талант и добродетели в надежде быть замеченным. Его время также не бесконечно, наступит осень и «выпадет иней», поэтому кажется особенно важным успеть реализовать себя, попав на «яшмовое блюдо» тех, кто, как сказочный герой, «ударяет веслом у зелёных островов». Хоть между ними «пропасть», но в служении этим земным «небожителям» и есть смысл его жизни.

¹³⁹ ХШЛ. С. 175.

Древнее *юэфу* исполнялось от лица «героини»; у Се Тяо повествование ведётся, как будто «со стороны» – *описательно* по отношению к художественному образу «дерева», который им создаётся. Глядя на цветущие ветви, Се Тяо задумывается о том, что станет с «ними», когда наступит холод. Как будто от лица дерева он «печалится» («怨») над тем, что его ветви «последуют за сорной травой». Образ травы «перекати-поле» (*фэйпэн*, 飛蓬) происходит из языка «Шицзина», питавшегося от реалий северных степей, и существует здесь как антитетическая пара «благородству». Словосочетание «*ини*» (旖旎) имеет значение «трепетать» и происходит из языка южной поэтической традиции *чуцы* (楚辭). Ему оказывается параллельно словосочетание «*вэйжуй*» (葳蕤), имеющее значение «пышный», также происходящее из *чуцы*. Обращение к южной лексике здесь не случайно, поскольку именно она даёт богатый «словарь» для описания растительных образов. Таким образом, в одном небольшом стихотворении жанра *юэфу* встречаются лексические единицы из разных песенно-поэтических традиций.

Образ «цветущего дерева» у Се Тяо всё же обнаруживает определённую связь с ханьским *юэфу*, которая состоит в том, что он – также «титულიный» – является аллегорией человеческой судьбы. Сохраняется и коллизия «отношений» с «Господином»: одинокое «цветение» как *невостребованная* добродетель. Не случайно и то, что сохраняется название *юэфу* «Цветущее дерево», которое настраивает наследников традиции на определённую смысловую тональность. Это, пожалуй, главное, что остаётся от древности – смысловая «тональность» темы, закреплённой за определённым образом.

Появление подобного рода произведений в творчестве Се Тяо связано с его участием в жизни литературного салона Сяо Цзыляна – «содружества» придворных литераторов. В историческом сборнике поэта стихотворение «Цветущее дерево» объединено в *цикл* под названием «Вместе с Шэнь ю шуай и всеми господами слагаем *гу чуй цюй*» («同沈右率諸公賦鼓吹曲»), который подразумевает, что и другие члены «содружества» написали стихотворения под этим же названием. До нас дошли одноимённые произведения Шэнь Юэ, Ван Жуна и Сяо Яня, которые являются индивидуальными вариациями на данную тему. Однако каждое из них обнаруживает немало отличий. Приведём текст стихотворения Шэнь Юэ «Цветущее дерево» («芳樹») и сразу же оговоримся, что в контексте его произведения допустима интерпретация титульного образа во «множественном числе» – как «Цветущие деревья»:

- | | |
|--|------------------------|
| 1. Выпускают бутоны на склоне [горы] Цзюхуа, | 發萼九華隈, |
| 2. Поднимают стволы у края Зимней дороги. | 開跗寒路側. |
| 3. Богаты во множестве [их] непохожие ароматы, | 氛氲非一香, |
| 4. Пестрят разнообразием [их] неодинаковые краски. | 參差多異色. |
| 5. За одну ночь налетит холодный ветер, | 宿昔寒飆舉, |
| 6. Разметает [их] так, что никто не узнает. | 摧殘不可識. |
| 7. Иней и снег друг за другом выпадут, | 霜雪交橫至, |
| 8. [И] долго будут по ним вздыхать. | 對之長嘆息 ¹⁴⁰ . |

Как и Се Тяо, Шэнь Юэ делает титульный образ «дерева» центром своей композиции. Слово «вэй» (隈) имеет значение «склон горы». Словосочетание «цзюхуа» (九華) – «девять цветов» (или «множество цветов») – скорее всего, название (сказочного) места. Смысл «множественности» цветов здесь неслучаен. Можем предположить, что речь идёт не об одном дереве, а о *деревьях*, поскольку далее сказано: «Богаты во множестве [их] *непохожие* ароматы, Пестрят разнообразием [их] *неодинаковые* краски». Выражение «фейи» (非一) – «не один» – в китайском языке, как правило, указывает не неоднородность качеств и явлений. «Ароматы» множественны и непохожи друг на друга, как и «деревья», их источающие. То же самое можно сказать о выражении «цэньцы» (參差) – «неровный» – которое, будучи употреблённым в отношении красок, передаёт смысл их «разнообразия». «Цветущие деревья» у Шэнь Юэ, скорее всего, существуют как *сообщество*, а не как «одинокое» растение, что, должно быть, также не случайно.

С пятой по восьмую строку проходит тема «холода», которой, заметим, в ханьской балладе не было. У Се Тяо и Шэнь Юэ она присутствует – причём у Шэнь Юэ как-то особенно явственно, занимая половину композиции. Создаётся впечатление, что «холодный ветер», «иней» и «снег» не закономерные явления, связанные с «осенью», а какое-то бедствие вне времени, внезапно («за ночь») накрывающее деревья в полном цвету. Кажется, что автору важно подчеркнуть именно этот контраст «жизни» и «смерти», как знак трагической неизбежности общего «безвременного» конца.

Стихотворения поэтов-членов содружества создавались с целью сравнительного прочтения в стенах литературного салона, как своего рода открытые поэтические «диалоги». Нетрудно заметить смысловые различия, отражающие характер сознания их авторов. Се Тяо видит смысл существования

¹⁴⁰ ХШЛ. С. 173.

«дерева» в том, чтобы «попасть на яшмовое блюдо», в то время как Шэнь Юэ подчёркивает факт неизбежности конца «цветения» – как знак всеобщего «закона», с которым приходится мириться. Как станет ясно из дальнейшего анализа стихотворных диалогов Се Тяо и Шэнь Юэ, последний тяготел к «даосскому» мировоззрению, хоть и имевшему в его случае выраженные гуманистические черты. Взгляд на миропорядок как неизбежное чередование «жизни» и «смерти» был свойственен даосской школе, в то время как конфуцианцы (о чём говорится у Се Тяо) были озадачены, в первую очередь, проблемой реализации человека в социуме. Существование этого частного – «концептуального» – подтекста и является той самой формой авторской индивидуализации, которая оказывается допустима в рамках данного жанра. Подражания «классическим» *юэфу* отличало наличие канонических названий и тем, которые не допускали присутствия в них деталей индивидуальных судеб, как это происходило в авторских «*юэфу*». В этом качестве они обнаруживали бóльшую связь с песенной традицией, к которой находились ближе на один «шаг». Их герой был также исключительно «ролевым» – воплощавшим традиционные представления о норме поведения представителя определённой сословной группы.

И, тем не менее, в центре внимания этих произведений находится «человек» и его переживания. В цикл *юэфу* «Вместе с Шэнь *юшуй* и всеми господами слагаем *гу чуй цюй*» у Се Тяо входит ещё одно стихотворение, которое называется «Взойду на высокую башню» («臨高臺»). Оно также имеет ханьский «оригинал», который встречается в числе «древних» *юэфу*, дошедших до наших дней:

- | | |
|-------------|---|
| 1. 臨高臺以軒, | Взойду на высокую башню и посмотрю, |
| 2. 下有清水清且寒. | Внизу течёт чистая вода – чиста [она] и холодна. |
| 3. 江有香草目以蘭, | У реки есть ароматная трава, похожа на орхидею, |
| 4. 黃鵠高飛離哉翻. | Жёлтый лебедь высоко летит, удаляется и кружит. |
| 5. 關弓射鵠, | Выстрелю из лука, собью лебедя, |
| 6. 令我主壽萬年. | Принесу Господину долголетия десять тысяч лет. ¹⁴¹ |

Как и в случае с «Цветущим деревом», сюжет «древней» песни построен на отношениях «слуги» с его «Господином» – здесь «*чжу*» (主) – с той разницей, что «герой», от лица которого она исполняется, «мужчина». Произведение изображает сцену охоты, имеющей целью добычу ритуальной жертвы во имя

¹⁴¹ ГМЦ. С. 231.

долголетия «Господина». Отметим, что, несмотря на малый объём произведения, в нём присутствуют элементы «панорамы», открывающейся «герою» с высоты, одной из её деталей которой является птица, кружащая в небе.

Первым, кто написал стихотворение под названием «Взойду на высокую башню» («臨高臺») из Цзинлинской восьмёрки, был Шэнь Юэ:

- | | |
|--|-----------------------|
| 1. С высокой башни не стоит смотреть вдаль, | 高臺不可望, |
| 2. Посмотрев далеко, человек начинает тосковать. | 望遠使人愁. |
| 3. Горные цепи не знают конца и края, | 連山無斷絕, |
| 4. Воды в реках – текут они бесконечно. | 河水復悠悠. |
| 5. Тот, о ком мыслю, где же он остался? | 所思竟何在, |
| 6. [Далеко] в Лояне у границы южной межи. | 洛陽南陌頭. |
| 7. [Если] можно взирать, но нельзя достигнуть, | 可望不可至, |
| 8. [То] чем [это] поможет развеять человеческую тоску? | 何用解人憂. ¹⁴² |

Стихотворение Шэнь Юэ прозвучало своего рода песенным «зачином», предполагавшим появлением «ответов» со стороны «слушателей». Он отталкивается от, казалось бы, уже хорошо известного «факта» – «глядя вдаль, человек начинает тосковать» – но его «задача» состоит не в том, чтобы войти в роль этого «наблюдателя», прочувствовав «тоску», а в том, чтобы «опровергнуть» целесообразность упорства в этом (горестном) ощущении. В действительности же «опровержение» Шэнь Юэ оказывается такой же «ролью», которую он берёт на себя сознательно, а «вывод», к которому он приходит в заключительном двустишии – «[Если] можно взирать, но нельзя достигнуть, [То] чем [это] поможет развеять человеческую тоску?» – так и остаётся «со знаком вопроса».

Стихотворение Се Тяо – «Взойду на высокую башню» («臨高臺») – появившееся следом, звучит так:

- | | |
|---|--------|
| 1. За тысячи <i>ли</i> [от дома] постоянно думаю о возвращении, | 千里常思歸, |
| 2. Восхожу на башню и смотрю вниз на узорчатые крылья. | 登臺臨綺翼. |
| 3. Лишь замечаю, как возвращается одинокая птица, | 纔見孤鳥還, |
| 4. Не могу различить предела бескрайних гор. | 未辨連山極. |
| 5. С четырёх сторон поднимается чистый ветер, | 四面動清風, |

¹⁴² ХШЛ. С.178.

- | | |
|--|-----------------------|
| 6. Утром и вечером появляются зимние краски. | 朝夜起寒色. |
| 7. Кто узнает уставшего с дороги путника, | 誰識倦遊者, |
| 8. Который вздыхает при мыслях о своей родине? | 嗟此故鄉憶. ¹⁴³ |

«Поднимаясь на высокую башню», Се Тяо входит в роль «одинокого странника на чужбине», который становится «героем» его произведения. Заметим, что в стихотворении Шэнь Юэ «героя» как такового и вовсе не было – и в этом заключается одно из важных отличий между ними. «Уставший с дороги путник» («倦遊者») на время становится «точкой», с которой бросается взгляд на мир. И этот «взгляд» оказывается интересен, диктуя необходимость своей дальнейшей детализации. Именно этой задаче оказывается подчинено произведение Се Тяо. Поднимаясь на башню и глядя с неё «вниз», он видит «узорчатые крылья» («綺翼»). По поводу этого словосочетания существует сразу несколько интерпретаций: Чэнь Гуаньцю (陳冠球) полагает, что речь идёт о «взлетающих *крышах*, украшенных ярким узором»¹⁴⁴ и напоминающих собой «крылья»; Хун Шуньлун (洪順隆) считает, что «наверное, это говорится о лебеде, том самом, что является «одинокой птицей» в следующем предложении»¹⁴⁵; «Чжао мэи чжань янь» («昭昧詹言») трактует это как узор «полей и межей»¹⁴⁶, которые видны с высоты и также похожи на «крылья»...

Интерес комментаторской традиции к данному моменту косвенно подтверждает его содержательную значимость. Определённая «деталь» художественного пространства становится ключевой к пониманию смысла произведения. Полагаем, что, речь идёт, всё же о «птицах» – скорее всего, «перелётных» – которые летят «на родину», напоминая герою о том же самом. В китайской традиции это были, как правило, «гуси», крылья которых действительно имеют «узор». Заметим также, что данная деталь – «узорчатые крылья» – отсутствует у «лебедя» (鵞) из древнего *юэфу*. Образ «одинокой птицы» («孤鳥») в третьей строке *отчасти* также происходит из древней баллады, однако у Се Тяо он приобретает совершенно иное содержание. «Лучник» в балладе стреляет не в «лебедя», а в «лебедей», *один* из которых становится его жертвой. «Одинокая птица» Се Тяо это не «жертва», которая «принесёт Господину долголетия десять тысяч лет», а аллегория одиночества его героя. Глядя на птицу, он задумывается о себе, и неслучайно в четвёртой строке говорится уже с «субъективной» позиции: «*Не различаю бескрайних гор*

¹⁴³ ХШЛ. с. 171.

¹⁴⁴ Полное собрание сочинений Се Сюаньчэна, комм. Чэнь Гуаньцю. (Далее ЧГЦ). Далянь, 1998. С. 59.

¹⁴⁵ ХШЛ. С. 172.

¹⁴⁶ Фан Дуншу (方東樹). Чжао мэи чань янь (昭昧詹言). Пекин, 2006. С. 189.

предела». «Горы» отделяют человека от дома, и у него «нет крыльев», чтобы преодолеть это расстояние. Герой бросает взгляд попеременно – то ввысь, где птица, то вдаль, где горы (на горизонте) – и ощущает себя покинутым на этом огромном пространстве.

Детали художественной картины оказываются соотнесены со внутренним миром героя, будучи субъективированы его восприятием. «С четырёх сторон дует чистый ветер, Утром и вечером появляются зимние краски», – говорится традиционным языком о «пространстве» и «времени», которые, однако, оказываются опосредованы набором «чувственных» деталей. Се Тяо совмещает образы «ветра» и «высоты», и это становится *оцутимо*, привлекая к себе внимание. Фан Дуншу писал именно по поводу этого места, что «в пейзаже повсюду есть чувство, пейзаж, словно, живой» («景中皆有情, 景亦活矣»¹⁴⁷). Знаменательно, что данное явление мы наблюдаем в жанре, в котором, по его «законам», оно происходить не должно. Так творческая индивидуальность Се Тяо находит себе выражение «непосредственно» в деталях художественного языка, и это позволяет не нарушать жанровые рамки.

Подражания «классическим» *юэфу* входили в историю как своего рода «коллективный» памятник эпохи – именно в этом качестве они присутствуют в собрании Го Маоцяня. В них в наиболее универсальной форме остаётся «слепок» мироощущения современников, воплощающий в себе всю совокупность их судеб, верований и стремлений. Се Тяо было суждено оставаться в кругу «Цзинлинского содружества» до начала лета 491 года, когда он, будучи немногим ранее переведён в подчинение *Суйвана* (隋王) Сяо Цзылуна (蕭子隆), последовал за ним в Цзинчжоу (荊州). Этот город, расположенный вверх по течению Янцзы, был вторым по значимости после столицы и являлся важным военным форпостом. Тогда *Уди* был ещё жив, а большинство из Цзинлинской восьмёрки оставалось в столице. Се Тяо провожали традиционным «застольем» («餞») и стихами, как напутственным даром в дорогу. Известно несколько «*юэфу*», написанных по этому поводу, за авторством Шэнь Юэ, Ван Жуна, Фань Юня (范雲), Лю Хуэя (劉繪), Сяо Чэня (蕭琛) и Юй Яня (虞炎), которые так и называются: «На прощальном ужине в честь Се *вэнь сюэ*» («餞謝文學»). Они представляют собой произведения уже совершенно иного жанра, относящегося к «авторским *юэфу*», которые подражали «классическим» по стилю, но отличались от них по содержанию. Наиболее известны стихотворение Шэнь Юэ и «ответ» («和») на него Се Тяо,

¹⁴⁷ Там же.

вошедшие в «Вэньсюань», которые мы приводим здесь в последовательности их создания:

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. В течении Хань вода, как будто лента, | 漢池水如帶， |
| 2. Над горой У облака, подобны крыше. | 巫山雲似蓋· |
| 3. Шумит прилив у берегов У, | 滌汨背吳潮， |
| 4. Журчит вода на порогах Чу. | 潺湲橫楚瀨· |
| 5. Только гляну на воды Цзю и Чжан, | 一望沮漳水， |
| 6. Как подумаю о встрече реки и моря. | 寧思江海會· |
| 7. Своим малым сердцем размером с <i>цунь</i> | 以我徑寸心， |
| 8. Последую за Господином за тысячи <i>ли</i> . | 從君千里外。 ¹⁴⁸ |

Читая стихотворение Шэнь Юэ, уместно вспомнить, что он провожает не просто «друга» или «сослуживца», а человека, который на 20 лет его младше. В этом коротком «*юэфу*» не только тёплое чувство, но и напутствие – почти, как от «отца» к «сыну». Лирика Шэнь Юэ всегда рассудочна, а его образы подчинены единой философской идее, которая появляется в первой же строке – «вода». Она, как «лента», соединяющая земли, она в «течении Хань» – и в «облаках» на небе, на востоке «у берегов У» и на юге на «чусских порогах», в «малых водах Цзю и Чжан», и там, где большая «Река (Янцзы) встречается с морем»... Достаточно заметить, сколько слов и иероглифов с ключом «вода» употреблено в этих 8 строках – 漢, 池, 水 (дважды), 雲, 滌, 汨, 潮, 潺, 湲, 瀨, 沮, 漳, 江, 海.

Стихотворение Шэнь Юэ буквально пронизано образами Юга. Река Ханьшуй и гора У (巫) – реалии южных земель. Былые владения царства У (吳), как уже отмечалось, были местонахождением Южных династий. Словосочетания «*цзегу*» («滌汨») и «*чаньюань*» («潺湲»), происходят из традиции южного языка *чуцы* и обозначают звук и характер течения воды. «Вода» как художественный образ призвана передать ключевую идею стихотворения, которую мы находим в 5 и 6 строках: «Только посмотрю на воды Цзю и Чжан, Как подумаю о *встрече* реки и моря». Уместно вспомнить, что даосы видели «воду» одним из прообразов Дао. Её вездесущий и неистребимый характер подсказывал идею *единства* мироздания – поэтому точно так же, как неизбежна «встреча реки и моря», неизбежна *будущая* встреча расстающихся друзей.

¹⁴⁸ Шэнь Юэ. На прощальном ужине в честь Се *вэнь сюэ*. – XIIIЛ. С. 342.

В последнем двустишии Шэнь Юэ отступает от логики философских рассуждений, отдавая должное песенной традиции: «Своим малым сердцем размером с *цунь* Последую за Господином за тысячи *ли*». Обращение к Се Тяо как к «Господину» продиктовано жанровыми требованиями. Баллады *юэфу* исполнялись от лица «наложницы», «которая» в данном случае продолжает оставаться в качестве своего рода «женского амплуа». Классический даосизм, всё время говоривший, по сути, о «сердце», тем не менее, не воспевал страстей. Поэтому особенно знаменательно, как сознание Шэнь Юэ, совершив круговорот вместе с «водной стихией», возвращается в лоно песенного жанра – и к проблеме человеческих чувств. Стихотворение призвано выступить в роли самого ценного подарка на прощание, который мог дать Шэнь Юэ другу в дальний путь. Как поэт и наставник он дарит ему стихотворение. Как друг и человек – теплоту своей души, дружескую поддержку и «любовь», выраженную в слове. Именно «любовь», понимаемую здесь как универсальное чувство *благоволения* человека к человеку – содержит «малое с *цунь сердце*» («*徑寸心*») Шэнь Юэ, способное отправиться в её порыве «за тысячи *ли*».

Стихотворение «В ответ на прощание Шэнь *юшуй* и всем господам» («*和別沈右率諸君*»), написанное Се Тяо, которое остаётся в жанровых рамках «*юэфу*», являет заметный контраст темперамента, непохожесть мировоззрения, разницу в возрасте, и, наконец, ещё раз даёт возможность убедиться, что образная система традиции, складывавшаяся столетиями, функционирует здесь как живой лирический язык:

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. Весенней ночью на прощание чистый кубок, | 春夜別清樽， |
| 2. И вот, по речным глубинам я снова путник. | 江潭復為客· |
| 3. Вздохну о воде, текущей на восток – | 歎息東流水， |
| 4. Как же та межа, что в родном селении? | 如何故鄉陌· |
| 5. Заросли деревьев день ото дня пышнее, | 重樹日芬葢， |
| 6. Средь ароматных островов не кончатся блуждания. | 芳洲轉如積· |
| 7. Буду глядеть и глядеть вдаль с башни Цзинтай, | 望望荆臺下， |
| 8. Приснится сон о возвращении в ночь любовной тоски. | 歸夢相思夕。 ¹⁴⁹ |

Стихотворение Се Тяо о расставании с друзьями начинается со слова «весна». Это не случайно. Весна была порой «встреч», а не «прощаний», и здесь её образ призван подчеркнуть, что расставаться в это время было особенно

¹⁴⁹ ХШЛ. С. 340.

больно. «Кубок» (樽) перекликается с темой «застолья» («餞»). Его упоминание звучит как ответный тост «всем господам». Важно отметить, что он «чист» («清») – также как и чувства, которые переполняют душу. Тема «водной стихии» подхвачена Се Тяо не только в ответ Шэнь Юэ, но и потому, что путь из столицы в Цзинчжоу действительно проходил по Реке. Он мысленно окидывает взглядом предстоящую дорогу – *против* её течения – и вздыхает о «воде, текущей на восток» – *домой*, туда, куда, казалось, было предписано двигаться самим законом мироздания. «Межа» (陌) – «малая дорога в полях» – была классическим атрибутом «родины» («родной деревни»), происходившим из песенной традиции. В образе «межи» читается мысль о расставании с Цзяньканом и, конечно, с теми, кто дорог – «адресатами» стихотворного послания. Они остаются в столице, они часть его «дома». Присутствие «народного» стиля здесь лишь добавляет искренности чувству, как будто герой прощается не с «друзьями», а с «родными» людьми.

Высокая степень взаимопонимания, возвращенная в цзинлинском кругу, находит выражение в поэзии его членов. Приметы диалога с Шэнь Юэ заметны в каждой строке. У последнего «вода» была знаком единения – у Се Тяо она превращается в образ разлуки, и это делается сознательно: он плывёт на чужбину против «течения» своего сердца. Рассудочные доводы о «встрече Реки и моря» не находят у молодого поэта должного отклика. Он продолжает о своём: «Множество деревьев день ото дня пышнее, Среди ароматных островов бесконечны блуждания» – «пройдёт *время* (деревья «пышнее» по мере того, как приближается лето) и мы будем *далеко*» (блуждания бесконечны) оттого, что долог путь). Увы, пространство и время разлучат безнадежно, и их не осилить мудростью философа.

К какой бы «философской системе» не тяготело сознание авторов, оба стихотворения – о силе дружеского чувства. Жанр «юэфу» был выбран Шэнь Юэ неслучайно – песенная традиция говорила на языке «чувств», которые связывали людей, заведомо ставя *сопереживание* близкому человеку выше концептуального «единомыслия». Тема «сна» («夢»), которая появляется у Се Тяо, является ответом Шэнь Юэ на его слова о «следовании сердцем» и служит прообразом духовной связи между друзьями. Ещё не покинув столицу, Се Тяо представляет себе, как будет «*изо всех сил* (望望) смотреть в даль с башни Цзин» – неслучайная деталь, ведь он уезжает в Цзинчжоу – и грезить о встрече, зная, что это желание взаимно. Язык песенной традиции – «любовная тоска» («相思») – оказывается способен передать характер лирических переживаний,

не переходя в гротеск, а сохраняя свои самые универсальные содержательные качества. Диалог друзей, оставаясь в рамках жанра «юэфу», приобретает особый характер целомудренной простоты, отражающей не только «условности» традиции, но и подлинное состояние внутреннего мира людей.

Цзинчжоу, 491-493гг.

Отъезд в Цзинчжоу и последовавшие за ним три года службы «на чужбине» оказались значительным этапом в творческой судьбе Се Тяо. Несмотря на то, что его новый «Господин» *Суйван* (隨王) Сяо Цзылун (蕭子隆) имел обязанности военного патронажа над шестью областями государства, генеральское звание и являлся наместником Цзинчжоу, ему было всего 17 лет от роду. Се Тяо, которому в то время было 28, занимал должность «словесника» («文學») при *ване*, что открывало перспективы регулярного и тесного общения молодых людей, увлечённых поэзией. Цзылун, несмотря на молодость, был самым одарённым из детей *Уди* – отец называл его «нашей семьи Дун Э» («Цао Чжи») – и неслучайно направил к нему в учителя лучшего поэта времени. Так Се Тяо, благодаря своему таланту, вновь стал фаворитом власти. Его официальная биография сообщает, что были они с *ваном* «непрестанно лицом к лицу, не расставаясь ни днём, ни ночью»¹⁵⁰.

Характер творчества поэта с момента переезда в Цзинчжоу не претерпел принципиальных изменений. В числе написанного по-прежнему присутствует несколько ритуальных произведений – «Десять *гу чуй цюй Суйвана*» («隨王鼓吹曲十首») и «Шестнадцать стихотворных ответов Его Высочеству *Суйвану*» («奉和隨王殿下十六首») – являвшихся долгом придворного литератора, однако большинство произведений этого времени – лирические *ши*, нередко крупные, отдельные из которых насчитывают до 36 строк, и созданные, как правило, в ходе стихотворной переписки с чиновниками из разных мест. Основными темами творчества Се Тяо, оказавшегося «на чужбине», становятся «тоска по родине» и размышления о служебной карьере. Всё это мы находим в одном из значительных произведений этого периода, которое называется «Ответ Чжан Цисину» («答張齊興»):

- | | |
|--|--------|
| 1. Горы Цзин вздымаются на сотни <i>ли</i> , | 荊山從百里， |
| 2. [Река] Хань широка, поток её бесконечен. | 漢廣流無極· |
| 3. Обращусь к северу – звезда на правильном месте, | 北馳星晷正， |

¹⁵⁰ НЦШ. Се Тяо чжуань. С. 212.

- | | |
|--|------------------------|
| 4. Взгляну на юг – утреннего облака цвет. | 南望朝雲色 · |
| 5. На речных низинах общая радость уединения, | 川隰同幽快 · |
| 6. Чиновничьи шапки ныне не те, что в прошлом. | 冠冕異今昔 · |
| 7. Ты радеешь над делом «двух разветвлений», | 子肅兩岐功 · |
| 8. Я задержался на должности «трёх зим». | 我滯三冬職 · |
| 9. Как знать, быть может, мечтать о Цзин и Ло, | 誰知京洛念 · |
| 10. Всё равно, что оказаться на горе Куньшань?.. | 髣髴昆山側 · |
| 11. К вечеру взойду к городскому рву, | 向夕登城壕 · |
| 12. Глубокий водоём невидим и прям. | 潛池隱復直 · |
| 13. В далёкой земле слышал цикаду издалика, | 地迥聞遙蟬 · |
| 14. На огромном небе смотрю за возвращающимися крыльями. | 天長望歸翼 · |
| 15. Чистые строки так светлы и прекрасны, | 清文忽景麗 · |
| 16. Источник мысли полон драгоценных украшений. | 思泉紛寶飾 · |
| 17. Не говори, что труден дальний путь, | 勿言脩路阻 · |
| 18. Желаю тебе сил на большие дороги. | 勉子康衢力 · |
| 19. В высоких горах тихо и безлюдно, | 曾崖寂且寥 · |
| 20. Возвращающаяся повозка уходит и поднимается. | 歸軫逝言陟 · ¹⁵¹ |

Читая данное стихотворение, следует помнить о том, что это «ответ» (答) на послание другого автора, которое, к сожалению, не сохранилось. Принято считать, что стихотворение Чжан Цисина было написано перед его отъездом из Цзинчжоу на новое место службы – однако, личность этого человека, по свидетельству Р. Мэтера и Чэнь Гуаньцю, неизвестна. Хун Шуньлун высказывает предположение, что им мог быть Чжан Синьтай (張欣泰), главный фаворит Суйвана, отозванный из Цзинчжоу в столицу незадолго до Се Тяо (который, однако, в Цисине никогда не служил). Как мы убедились на примере поэтических диалогов с Шэнь Юэ, между «репликой» и «ответом» тянутся многочисленные смысловые нити, и это позволяет делать предположения о содержании утраченного произведения. Се Тяо начинает с образа «гор Цзин» (荆山), обозначающих «Цзинчжоу», где он служит, сопологая его с «широтой [реки] Хань», в течении которой находится Цисин (齊興) – место службы «адресата». Так в языке географических названий рождается частный смысл – «я» и «ты». Данная связь возникает лишь в контексте жизненной ситуации двух авторов – в противном случае Цзинчжоу и Ханьшуй (Цисин) никак не связаны между собой – ни географически, ни исторически.

¹⁵¹ ХШЛ. С. 210.

«Парный» (антитетический) принцип организации смысловых фраз обнаруживает себя и далее: «Обращусь к северу – звезды на правильном месте, Взгляну на юг – утреннего облака цвет». Выражение «сингуй» (星晷) синонимично «синдоу» (星斗) – «небесное тело». По правилам китайской астрологии, «правильное» («正») расположение небесных тел считалось «благим знаком». Точно также традиционно «благ» был и образ «утренней тучки» («朝雲»). Этим сказано: «У меня (на севере) и у тебя (на юге) всё благополучно».

Заметим ещё раз особо, что образы «гор», «рек», «небесных тел» и «знамений», которые часто появляются у Се Тяо в «природных» зарисовках, неизменно подчинены задаче выражения его лирического смысла. Только в этом качестве они до конца понятны и вливаются в композиционное *единство* произведения. Пространственная экспозиция, данная в начале стихотворения, предваряет третье двустишие: «На речных низинах общая радость уединения, Чиновничьи шапки ныне не те, что в прошлом». Напомним, что на низколежащих болотистых островах в поймах рек (川隰) жили «отшельники». Выражение «общая радость уединения» (同幽快) содержит в себе противоречие – «уединение» не может быть «общим», однако в данном случае, когда речь идёт о «службе в провинции», подразумевается разделяемое обоими чувство «умиротворения наедине с собой» вдали от столичной жизни. В этом качестве «радость» («快») действительно могла быть «общей» («同») – как проявление *единства духа*. Точно также «чиновничьи шапки ныне не те, что в прошлом» потому, что досадно служить в провинции, когда живы воспоминания о столичной жизни (эта тема находит продолжение в девятой строке).

Отвечая Чжан Цисину, Се Тяо всячески пытается его воодушевить. Сказать об успехах другого человека почтительно, а о себе со скромностью, отвечало нормам конфуцианской морали. «Ты трудишься над делом «двух разветвлений», Я задержался на должности «трёх зим»», – написано о служебной судьбе Чжан Цисина и Се Тяо, соответственно. В «Хоуханьшу» в официальной биографии Чжан Каня (張堪) есть слова: «Когда Кань принимал должность наместника Юйяна, народ пел песню: «У тутового дерева нет бесполезных ветвей, На пшенице по два колоска, Господин Чжан осуществляет правление, Радость наша беспредельна»»¹⁵². Через образы «тутовника» и «пшеницы», которые оказываются «в должном порядке», сказано о «благополучном (праведном) наместничестве» адресата. Восхваляя его служебные успехи, Се Тяо говорит о

¹⁵² Хоу Хань шу (後漢書). Чан Кан чжуань (張堪傳). – 24 династийные истории. Т. 3, с. 297.

себе, что «задержался» на «должности трёх зим» («三冬職»). Данная идиома происходит из «Ханьшу» («漢書»), где в официальной биографии Дунфан Шо сказано: «Шо двенадцати лет изучал книги, через три зимы знаний по словесности и истории стало достаточно для использования»¹⁵³. Во времена Се Тяо выражение «должность трёх зим» устойчиво ассоциировалось с должностью «словесника», коим он являлся в Цзинчжоу. Обратим внимание, как подобраны *дяньгу*: ни то, ни другое само по себе не имеет отрицательного значения – они происходят из истории жизни почитаемых людей. Однако Се Тяо, ставя их в пару и адаптируя одно из них к собственной лирической ситуации, придаёт *первому* («два разветвления») положительный подтекст, а *второму* («три зимы»), предварённому глаголом «застояться» (滯), отрицательный. В словах «должность трёх зим» звучит нота разочарования собственной неудачей – у героя Се Тяо «нет служебного роста».

Образы фантастического «Куньлуня» и древних столиц – «Кто знает, быть может, мечтать о Цзин и Ло, Всё равно, что оказаться на горе Куньшань?» – в действительности имеют за собой довольно «прозаический» подтекст. Этим сказано о «желании вернуться в столицу», которое кажется «почти неосуществимым». «К вечеру взойду к городскому рву, Глубокий водоём невидим и прям», – звучат в подтверждение сказанного: находясь на военном форпосте в Цзинчжоу, герой восходит на крепостную стену и видит (в прямом и переносном смысле), как непреодолима преграда на пути к желанной «столице».

Слова «В чужой земле услышал цикаду издалика, На огромном небе смотрю за возвращающимися крыльями» обращены к Чжан Цисину. «Цикада» (蟬) в китайской традиции являлась одним из атрибутов «родины», известных ещё с «Шицзина». «Услышать цикаду издалика» означало услышать родной (близкий) голос или новости из дома. «Возвращающиеся крылья» (歸翼) это летящие на родину птицы. В переносном значении это могли быть возвращающиеся в столицу чиновники и, конечно, Чжан Цисин. И то и другое наводит на мысли о «возвращении». Обратим внимание, что двустипшие основано на использовании одной из версий идиомы «Небо бесконечно, Земля вечна» («天長地久»), являющейся образной формулой «пространства» и «времени». Здесь сказано, что «хоть и непреодолимо пространство («地迢»), я услышал «сверчка издалика» (стихотворение друга), и это радостно; хоть не подняться мне в небо, смотрю за «возвращающимися крыльями» (Чжан Цисин), и душа, будто птица, стремится домой».

¹⁵³ Ханьшу. Дунфан Шо чжуань (東方朔傳). Там же. Т. 2, 724.

Слова «Чистые строки – как же они светлы и прекрасны, Источник мысли изобилует драгоценными украшениями» о стихотворении Чжан Цисина, на которое отвечает Се Тяо. Это место является парафразой известного высказывания Цао Чжи (曹植): «Письмена, как весенние цветы, Мысль, как струящийся источник» («文若春華, 思若流泉»¹⁵⁴). «Строки» (文) обретают «материальные» качества, они «чисты» («清»), «светлы» («景») и «прекрасны» («麗»). Точно также «мысль» («思») уподобляется «источнику» («泉»), который рождает миру «драгоценные украшения» («寶飾»). Видимо, в стихотворении Чжан Цисина было что-то сказано о трудностях служебного пути, и Се Тяо отвечает ему словами: «Не говори, что труден дальний путь, Желая тебе сил на большие дороги». Словосочетание «канцзюй» («康衢») имело устойчивое значение «широкой и гладкой дороги», которая в переносном смысле означала «путь службы», на продолжение которого «воодушевляет» («勉») друга Се Тяо.

Последнее двустишие – «В высоких горах тихо и безлюдно, Возвращающаяся повозка всё уходит и поднимается» – содержит важную «пространственную» деталь. Повозка движется «прочь» (逝), «уходя в гору» («陟»); слово «чжень» (軫) означает «поперечную доску *сзади* повозки»¹⁵⁵ – и то и другое говорит о местонахождении авторского героя относительно *покидающего* его Чжан Цисина. Парное соположение – «тихо и безлюдно» («寂且寥») и «уходит и поднимается» («逝言陟») – также не случайно и содержательно, на что указывает параллельная конструкции с употреблением служебных частиц «це» и «янь». В первом случае речь идёт о том, кто *остаётся* «в горах»; во втором о том, кто *уезжает*. Здесь так же, как и в начале стихотворения, из соположения условных пространственных деталей рождаются координаты «местоположения» героев относительно друг друга, и это отвечает лирической идее произведения.

В отличие от Се Линъюня, у которого мир «гор и вод» был, как правило, противоположен «человеческому» и ценен именно в этом «отдельном» качестве, Се Тяо смешивает образы «природы» и образы человеческой среды. Его художественное пространство характеризуется особым вниманием к «деталю» – возможно, даже бóльшим, нежели к «целому» как *философской* основе – которые оказываются неизменно и отчётливо субъективированы восприятием его лирического героя. Умение черпать *идеи* из ощущений, а не

¹⁵⁴ Цао Чжи (曹植). На смерть Ван Чжунсюаня (王仲宣誄). – ВС. С. 794.

¹⁵⁵ Шо вэнь.

ощущения из идей является одной из особенностей художественного сознания Се Тяо. Его «мир» существует как представление о нём, опосредованное в образах высокой чувственной интенсивности и всегда починённое лирической идее произведения. Последняя же нередко «чувственна» и черпается из области человеческих отношений, нежели философских школ. Стихотворение «На закате вместе в Хэ *ицао*¹⁵⁶ (Сю)» («落日同何儀曹(煦)»), написанное также в Цзинчжоу, представляет собой один из примеров *созерцательного* опыта, поводом для которого становится дружеская встреча. Однако в отличие от многих «посвящений» и стихотворных «ответов» оно не содержит элементов «диалога» и полностью авторефлексивно:

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. Неровны тени от многоярусных теремов, | 參差複殿影， |
| 2. Богато узорчатых шелков разнообразие. | 氛氳綺羅雜· |
| 3. Ветер входит в пруд Небесной глубины, | 風入天淵池， |
| 4. Листья лотоса расступаются и снова сходятся. | 芰荷搖復合· |
| 5. Вдалеке слышу голоса собравшихся птиц, | 遠聽雀聲聚， |
| 6. Назад взгляну, соединились деревьев тени. | 回望樹陰沓· |
| 7. Пока наслаждаемся перед кубком коричневого вина, | 一賞桂樽前， |
| 8. К чему печалиться, что ветер шумит в спутанных
волосах на висках? | 寧傷蓬髮颯。 ¹⁵⁷ |

Встреча с Хэ *ицао*, предположительно одним из сослуживцев Се Тяо в ставке *Суйвана*, на закате дня создаёт прецедент лирической ситуации. У Се Тяо довольно мало стихотворений, повод для написания которых недостаточно «значителен», с точки зрения его «карьеры» или «судьбы». Однако в данном случае присутствие человека, с которым удаётся разделить *впечатление*, становится достаточным поводом для стихотворного выплеска. Обратим внимание, что герой видит не сами «терема» («殿»), а их «тени» («影»); «узорчатые шелка» («綺羅»), которые «переплетаются» между собой, здесь, скорее всего, образное обозначение лёгких облаков в лучах закатного солнца (ср. «Уходящая заря рассеивается, как узорная материя, Чистая река спокойна, как неокрашенный шёлк» («餘霞散成綺，澄江靜如練»)¹⁵⁸) – они «в ярком богатстве» («氛氳»), как воздушный «эфир», наполнили собою пространство.

Обращение к образу «шёлка» здесь неслучайно, он также прозрачен (почти эфемерен), как и «тени», и оказывается с ними в общем ассоциативном ряду. К

¹⁵⁶ «Ицао» - чин, ответственный за совершение ритуалов.

¹⁵⁷ XIIIЛ. С. 399.

¹⁵⁸ Се Тяо. Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю назад на столицу и её предместья. – XIIIЛ. С. 316.

нему же принадлежит и «ветер», который «входит в пруд Небесной глубины», двигая листьями водных растений. Они «расступаются и снова сходятся», выдавая его *невидимое* присутствие. «Пруд Небесной глубины» («天淵池») был, скорее всего, рукотворным водоёмом в крепости Цзинчжоу или за её пределами. Удивительно (и неслучайно) его название: гладкая поверхность воды позволяла увидеть *в отражении* «глубину» неба. Ветер буквально «входит» («入») в воду, трогая листья растений – и в этом событии нет глубокого символического значения, кроме самого этого *момента*, пойманного в ощущении.

«Вдалеке слышу голоса собравшихся птиц, Назад взгляну, соединились деревьев тени», – птицы слетаются на ночёвку, и это возвращает к мысли о наступлении вечера. Герой не видит их, а только *слышит* их «голоса» («聲»), которые, как будто, «собираются» («聚») вместе. Повернув голову, он замечает, как тени, отбрасываемые деревьями, слились «воедино» («沓») – это значит, что уже село солнце, и над землёй расплзлась мгла сумерек. Параллельная конструкция «Вдалеке слышу..., Назад взгляну...» («遠聽..., 回望...») призвана обозначить два последовательно происходящих события («Только услышал..., Как вижу...»), и таким образом передать ощущение *неожиданности* наступления темноты.

Квинтэссенция лирической идеи стихотворения заключена в последнем двустишии: «Пока наслаждаемся перед кубком коричневого вина, К чему печалиться, что ветер шумит в спутанных на висках волосах?» Скоротечность прекрасных мгновений вечера – и «кубок вина», разделённый с другом – позволяют забыть о времени. Обратим внимание, что «вино» является лишь одной из деталей «картины» происходящего «на закате». Иначе говоря, стихотворение никак не относится к «винной лирике», Се Тяо не свойственной. Элемент «небрежности» внешнего вида героев – «спутанные волосы на висках» («蓬髮») – призван передать идею «праздности», которой они преданы. Этот «праздник» становится возможен не столько потому, что прекрасен вечер, и есть вино, а потому, что они *вместе*, и могут разделить эти прекрасные моменты. Творчество Се Тяо знает немало примеров, когда внешняя обстановка оказывается подчёркнуто подходящей для «праздника», но его не случается именно потому, что герой поэта «одинок». В данном случае перед нами обратный – и, забегаая вперёд, скажем, что несчастный для Се Тяо пример забвения в момент внутреннего согласия, когда «праздник» случается – и это происходит благодаря *встрече* близких по духу людей.

Лирика Се Тяо разнообразна. Выбор автором «жанра» – от рефлексивного монолога до «юэфу» – определяется требованиями лирической ситуации. Точно так же образы традиции звучат каждый раз по-новому в зависимости от лирического контекста. Картину «вечера» мы встречаем в ещё одном стихотворении периода службы в Цзинчжоу – «В ответ секретарю Цзуну о пребывании во дворце» («和宗記室省中») – которое, однако, совершенно противоположно по настроению. «Секретарь Цзун», он же Цзун Гуай (宗夬) – был одним из давних друзей Се Тяо по «Западной резиденции» Сяо Цзыляна, участвовавших в собраниях литераторов. «Дворец» или «правительственная канцелярия» («省中») находится в «столице», где Цзун Гуай служит в качестве секретаря князя Юйлина, уже объявленного наследником престола. Герой Се Тяо одинок – он отвечает на стихотворение друга (和), находящегося *далеко* в гуще событий родной столицы, и его ответ полон драматических чувств:

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. Солнце садится, перелётные птицы возвращаются, | 落日飛鳥還， |
| 2. Тоска наступает, и ей не достигнуть предела. | 憂來不可極· |
| 3. От бамбука и деревьев прозрачны длинные тени, | 竹樹澄遠陰， |
| 4. Облака на закате переливаются разными цветами. | 雲霞成異色· |
| 5. Думаю о возвращении, хочу оседлать молнию, | 懷歸欲乘電， |
| 6. Смотрю вдаль, желаю расправить крылья. | 瞻言思解翼· |
| 7. «Чистые [глаза] и изогнутые брови» в запретном дворце, | 清揚婉禁居， |
| 8. Служишь [ты] этому делу письма и туши. | 秘此文墨職· |
| 9. Не вздыхай, что разъединены [наши] <i>цин</i> и кубок, | 無嘆阻琴樽， |
| 10. Последуем друг за другом на берег реки Ишуй. | 相從伊水側· ¹⁵⁹ |

Снова «закат» и снова «птицы» – но уже перелётные, которые возвращаются к себе «на родину». Герой пребывает на чужбине и обращается к другу, находящемуся там, куда он хочет, но не может вернуться. «Тоска» («憂») у Се Тяо оказывается уподобленная материальной субстанции, она, как будто, «приходит» («來») вослед за улетающими птицами. Этот образ привносит в стихотворение, которое является достаточно «традиционным», достоверность человеческих чувств – яркую деталь, которой запоминается «Се Тяо».

Образы «вечера», внешне похожие на предыдущее стихотворение – «длинные прозрачные тени», «разноцветные облака заката» – вступают в тревожный диссонанс со внутренним состоянием героя. Все его мысли о «родине»: «Думаю о возвращении, хочу оседлать молнию, Смотрю вдаль,

¹⁵⁹ ХШЛ. С. 385.

желаю расправить крылья». Выражение «расправить крылья» («解翼») у Се Тяо обозначает желание «оказаться на виду» – в том числе, и «отличиться по службе». Этим сказано о силе желания вернуться в столицу (на свою «родину») и проявить себя.

Цзун Гуай служил во дворце наследника престола, и о нём следующие слова: «[Тот], чьи чисты глаза и изящно изогнуты брови, живёт в запретном дворце, Служит этому делу письма и туши». Словосочетание «*цин ян вань*» («清揚婉») происходит из «Шицзина» – «Есть один красивый человек, чисты его глаза и изящно изогнуты брови» («有美一人，清揚婉兮») ¹⁶⁰ – где (от лица «женского» персонажа) говорится о желании встретить человека («мужчину») «благообразной» внешности. В данном случае Се Тяо, обращаясь к Цзун Гуаю, желает его поддержать, «завидуя» его положению. Невозможность «соединить кубки» под звуки *циня* – встретиться, предавшись «празднику» – кажется Се Тяо временной, и он успокаивает друга (и себя) надеждой «последовать за [ним] на берега реки Ишуй (伊水)» – притока Лошуй (洛水) – символа Лояна, олицетворявшего «столицу».

«В ответ Цзун *циши* о пребывании во дворце» завершает условный «цикл» произведений Се Тяо, относящихся к периоду службы в Цзинчжоу. Судить о примерном времени его написания можно на основании того, что Цзун Гуай, на послание которого отвечает Се Тяо, оказался «в правительстве» после объявления наследником *Юйлиньвана*, а это событие случилось совсем незадолго до того, как поэта отозвали в столицу во второй половине 11 года *юнмин* (493г.). Отъезд в Цзянькан, казавшийся недостижимым, как «Куньлунь», состоялся совсем неожиданно и при стечении безрадостных обстоятельств. Как уже отмечалось, в Цзинчжоу Се Тяо был одним из главных фаворитов *Суйвана*, и у него были завистники. За то время, что он отсутствовал в столице, уже немолодого *Уди* постигла тяжёлая болезнь, и он оказался при смерти. В ситуации политической нестабильности, вызванной этим обстоятельством, обострилась борьба за власть. В Цзянькан сыпались доносы на чиновников местных администраций, авторы которых надеялись выслужиться. Предлогом могло стать что угодно, в частности, близкие отношения с потенциальным «мятежником» (Сяо Цзылуном). Донос на Се Тяо написал Ван Сюэжи (王秀之) – родовитый сановник из пришельцев с севера, занимавший в местном правительстве *Суйвана* должность *чжан ши* (長史) – «старшего историка». О

¹⁶⁰ Шицзин (詩經). Песни царства Чжэн (鄭風). В поле за городом травы ползучие есть (野有蔓草). Тайбэй, 1991, с. 35.

чём было написано в доносе, не известно, но официальная биография Се Тяо сообщает: «*Чжанши* Ван Сючжи был задет юным возрастом Тяо, написал секретный донос. Высочайший приказ (который пришёл в ответ. Д.Х.) гласил: «*Дайду* Юй Юнь из Ихэна должен подменить, Тяо может вернуться а столицу»»¹⁶¹.

Как видно, в приказе императора не было осуждающих слов в адрес поэта, однако не ясна была и его дальнейшая судьба. Ван Сючжи был на 32 года старше Се Тяо, он тоже писал стихи, однако не был большим поэтом, у него есть стихотворение «Возлежу в болезни и излагаю мысли» («*臥病叙意*»¹⁶²), на которое Се Тяо написал *хэ* «Отвечаю Ван *чжанши* на [стихотворение] «Возлежу в болезни»» («*和王長史臥病*»¹⁶³), вошедшее в состав его сборника. Вернувшись в столицу, Се Тяо написал «письмо» (箋) *Суйвану* в связи с отставкой из числа его подчинённых, которое вошло в «Вэньсюань» как один из лучших образцов произведений данного «жанра».

В момент отъезда в Цзянькан Се Тяо до конца не знал, уезжает ли он насовсем, или отозван временно. Об этом можно заключить из названия написанного по этому случаю стихотворения «*Временно* направлен вниз в столицу, ночью отбываю из Синьлиня в сторону столичного уезда и преподношу сослуживцам из Западного правительства» («*暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚*»)¹⁶⁴. Отъезд в неизвестность оставленной три года назад столицы, где, возможно, ждало наказание – но всё же «родины», с которой было связано столько воспоминаний – расставание с *Суйваном* и ожидание встречи со старыми друзьями – всё это рождало клубок сильных и противоречивых чувств. Развёрнутое, точное, как дневниковая запись, название стихотворения сообщает важную информацию о его содержании. Каждое слово, как «ключ» к определённой его части: «Временно» (暫) – значит «с надеждой вернуться»; «вниз» (下) – по течению Реки на юго-восток из Цзинчжоу в Цзянькан; «Синьлиньпу» (新林浦) – название заводи на Реке на подступах к столице, где находился порт, прибыв в который, путешественники ступали на сушу, чтобы уже по ней добраться до города; «Западное правительство» это уже ставший далёким Цзинчжоу:

1 Большая река течёт день и ночь,

大江流日夜,

¹⁶¹ НЦШ. Се Тяо чжуань. С. 212.

¹⁶² ХШЛ. С. 349.

¹⁶³ ХШЛ. С. 345.

¹⁶⁴ ХШЛ. С. 216.

2	В сердце путника скорбь не затихает.	客心悲未央.
3	Только подумаю – близко застава у гор –	徒念關山近,
4	Как об обратном долгом пути вспоминаю.	終知反路長.
5	«Осенней Реки» под утро сверкают огни,	秋河曙耿耿,
6	Холодный остров в ночи неясно мерцает.	寒渚夜蒼蒼.
7	Вытянув голову, вижу столичные крыши,	引領見京室,
8	Стены дворцов друг на друга взирают.	宮雉正相望.
9	«Золота волны» омыли светом <i>Чжицюэ</i> ,	金波麗鳩鵲,
10	«Яшмы шнурок» свесился над <i>Цзяньчжан</i> .	玉繩低建章.
11	Скоро повозка к воротам Треног прибудет,	驅車鼎門外,
12	А мысленно вижу Чжао могильный курган.	思見昭丘陽.
13	«Несущийся свет» не удержать рукою –	馳暉不可接,
14	И тем безнадёжней разлука в двух деревнях.	何況隔兩鄉.
15	По ветру и тучам есть только птичья дорога,	風煙有鳥路,
16	Нас Цзян разделила, и Хань не знает моста.	江漢限無梁.
17	Всё время боялся, что коршун и ястреб ударят,	常恐鷹隼擊,
18	И в срок хризантему суровый иней побьет.	時菊委嚴霜.
19	Но, вот, передайте тому, кто сети расставил:	寄言尉羅者,
20	«Уж в небе открытом высоко его полёт!»	寥廓已高翔.

Данное стихотворение считается одним из наиболее известных произведений Се Тяо. Оно вошло в «Вэньсюань» и исторически привлекало к себе живое внимание критики. Являясь лирическим, оно достигает высокого уровня универсализации образных значений. Его прочтение возможно как в контексте жизненной ситуации автора, который прояснит ряд деталей, так и *независимо* от него – и в этом случае стихотворение остаётся понятным, не утрачивая свои главные содержательные достоинства.

Лирическая сцена разворачивается на подступах к столице, когда, проделав путь по Реке из Цзинчжоу в Цзянькан, герой сходит на сушу, и его взгляду открывается величественная картина города. Эффект восприятия усиливается тем, что столица являлась родиной поэта, с которой было связано всё его прошлое. Однако сознание того, что возвращение «временно» («暫»), заставляет задумываться о предстоящей разлуке – «Только подумаю – близко застава у гор – Как об *обратном* долгом пути вспоминаю». Это слова обращены к тем, кому адресовано стихотворение – «сослуживцам из Западного правительства». Покинув Цзинчжоу – и ещё не вернувшись домой – герой ощущает, что он *никогда* не достигнет покоя, и так первое двустипшие приобретает

универсальный смысл: течение Великой Реки *жизни* также бесконечно, как и «скорбь», переполняющая сердце «путника».

Столица манит к себе, заставляя забыть горечь обстоятельств, связанных с отзывом по доносу, и страх перед неизвестностью. «Осенняя Река» («秋河») – «на небесах» – это Млечный Путь. Сияние звёзд предутреннего неба соотнесено с темнеющими на Реке мёрзлыми отмелями. Се Тяо возвращался в столицу *осенью* 11 года *юнмин*, и эта деталь здесь, видимо, неслучайна. Соположение образов Неба и Земли характеризует картину традиционного сознания, в котором они существовали в неразрывном единстве и были в равной степени значимы для Человека, находившегося между ними. Свет Луны – «Золота Волны» («金波») – омывает бельведер *Чжунцзюэ* («鶉鵲»), построенный в далёком прошлом ханьским *Уди*, и здесь обозначающем, скорее всего, одноимённую постройку в Цзянькане; «Яшмовая Верёвка» («玉繩») – одна из звёзд созвездия Северного Ковша – будто «опустилась» («低») с неба над дворцом *Цзяньчжан* (建章), также «ханьским». Цзянькан как *столица* сохранял вокруг себя священный ореол «небесной» власти. Легендарные постройки, которые здесь упоминаются, были возведены *Уди* во исполнение «Небесной воли», а их названия давались по именам небесных светил или мифологических персонажей, истории которых были также связаны с «Небом».

Всё сказанное до настоявшего момента – экспозиция сцены города. С 11 строки на ней появляется герой, который говорит о себе: «Скоро повозка к воротам Треног прибудет, А мысленно вижу Чжао могильный курган». «Ворота треножников» («鼎門») появились при чжоусском *Чэнване* (周成王) в эпоху Весен и Осеней (770-403гг до н.э.). Тогда это были *южные* ворота города, и, скорее всего, Се Тяо имеет здесь в виду южные ворота Цзянькана. «Холм Чжао» это могильный холм чжусского *Чжаована* (楚昭王), который находился в районе Цзинчжоу, откуда он только что приехал. Смысл этого двустипа повторяет идею первых четырёх строк: «вот она, столица, но, глядя на неё, не могу забыть – «мысленно представляю» («思見») – покинутого места».

Оно кажется уже недостижимым: ««Несущийся свет» не удержать рукою – И тем безнадежней разлука в двух деревнях». Ли Шань трактует «*чихуэй*» («馳暉») как «солнце» – «стремительно несущийся свет». Принято считать, что это словосочетание является авторским открытием Се Тяо. Оно нигде более не встречается, и все ссылки в справочной литературе по поводу этого места только на это стихотворение Се Тяо. «До солнца» оказывается, «ближе», чем до

Цзинчжоу. Этим вновь подчёркивается сила переживания разлуки. Тот же смысл имеет метафора «птичьей дороги» в облаках, которая означает свою противоположность – её отсутствие. Птичья тема, однако, оказывается неожиданным образом продолжена в следующем двустишии: «Всё время боялся, что коршун и ястреб ударят, И в срок хризантему суровый иней побьет». Ли Шань цитирует известное место из комментария к «Шицзину», где описывается старинный метод охоты: «В древности [сначала] нападали соколы, а затем расставлялась сеть» («古者鷹隼擊，然後罽羅設»¹⁶⁵). Се Тяо, наверняка, было известно это место, поскольку далее говорится: «Но, вот, передайте тому, кто *сети расставил*: «Уж в небе открытом высоко его полёт!»». Под «тем, кто сети расставил», скорее всего, подразумевается «недоброжелатель» («доносчик») – ему в числе «сослуживцев из Западного правительства» и адресованы эти слова. У Сыма Сянжу (司馬相如) есть прозаическое сочинение «Споря со старейшинами из Шу» («難蜀父老»), где в форме метафорического диспута со своими земляками он высказывается в поддержку определённых политических решений ханьского двора. В финальной его части есть слова: «Тот, кто смотрит – не видит цели, тот, кто слушает – не слышит звука, это [то же самое], как, [когда] крапивник *уже парит высоко в небе*, а птицелов всё ещё смотрит в неглубокое озеро. Печально!» («觀者未睹旨，聽者未聞音，猶鷓鴣已翔乎寥廓之宇，而羅者猶視乎藪澤，悲夫！»¹⁶⁶). У Сыма Сянжу сказано, что его земляки «заблуждаются» – «ищут смысл *не там*, где он есть». Се Тяо же, перефразируя Сыма Сянжу, извлекает образы «птицы» и «охотника» из «оригинального» контекста и придаёт им совершенно иное – лирическое – содержание. «Птицелов» это его недоброжелатель («клеветник»), а «птица», миновавшая сеть и парящая в высоком небе – его лирический герой.

Образы Се Тяо поднимаются над контекстом его времени и индивидуальной судьбы, обретая универсально-философское значение. Шэнь Дэцзянь (沈德潛) писал о фразе «Большая река течёт днём и ночью – В сердце путника скорбь не затихает», что она «достигает предела зелёной бесконечности» («極蒼蒼莽莽之致»¹⁶⁷). Стихотворение «Временно направлен вниз в столицу...» – о торжестве человеческого духа. В нём осмыслен путь *человека* в мире как трагический и бесконечный, но не оставлена вера в возможность его пройти, опираясь на добродетели человеческих отношений и высокое внутреннее достоинство. Герой Се Тяо «взмывает» ввысь, подобно

¹⁶⁵ ВС. С. 378.

¹⁶⁶ Сыма Сянжу (司馬相如). Нань шу фу лао (難蜀父老). – ВС. С. 378.

¹⁶⁷ Шо ши цзуй юй (說詩碎語). – ХШЛ. С. 221.

«птице», свободный от сознания зла. Особое внимание следует обратить на то место, которое занимает в стихотворении «Небо». «Большая Река» на земле – и «Осенняя Река» на небе – оказываются соположены, как будто герой двигается не по водам Янцзы, а в пространстве исторической памяти, к которому он принадлежит – вне времени – созерцая планеты, которые будто касаются легендарных храмов далёкой древности, стоящих «перед глазами», и духом преодолевает расстояние до тех, о ком тоскует его сердце.

Цзянькан, 493-495гг.

Прибыв, наконец, в столицу, Се Тяо застал её в трауре. В 7 месяце по лунному календарю 493г. умер *Уди*, девиз правления которого – *юнмин* – был синонимом временного благополучия в государстве. Пророчество поэта об «избавлении от опасности» оказалось верным – его не подвергли наказанию, однако в течение трёх месяцев он пребывал «дома» в ожидании нового назначения. Шэнь Юэ незадолго до смерти *Уди* отправили служить наместником Дунъяна (東陽), но в столице продолжали находиться некоторые другие из членов Цзинлинского содружества. Среди них был Фань Юнь (范雲), который, однако, также был вскоре отправлен на службу в Линлин (零陵). На его проходы Се Тяо написал стихотворение «У песчаной отмели *Синьтин*, провожаю Фань Линлина (Юня)» («新亭渚別范零陵 (雲)»¹⁶⁸):

- | | |
|---|--------|
| 1. <i>Дунтин</i> – земля, где была исполнена Музыка, | 洞庭張樂地， |
| 2. По <i>Сяо</i> и <i>Сян</i> плавали дочери Владыки. | 瀟湘帝子游。 |
| 3. «Облака» уходят на пустошь Цан У, | 雲去蒼梧野， |
| 4. Вода возвращается течением Цзян и Хань. | 水還江漢流。 |
| 5. Остановив пристяжных, я с тоскою гляжу [вдаль], | 停驂我悵望， |
| 6. Придержав весло, ты медлишь в нерешительности. | 輟棹子夷猶。 |
| 7. «Гуанпинская слава» уж вот широко разойдётся, | 廣平聽方籍， |
| 8. «В Маолине» скоро будет сделана просьба. | 茂陵將見求。 |
| 9. Дела сердца все уже завершились! | 心事俱已矣， |
| 10. И над рекой – лишь тоска расставанья... | 江上徒離憂。 |

В «Чжуанцзы» есть диалог между Жёлтым Императором (黃帝) и его слугой Бэймэнь Чэном (北門成): «Бэймэнь Чэн спросил у Хуанди: Владыка, Вы исполнили музыку Сяньчи в пустоши *Дунтин*, услышав её, я сначала испугался,

¹⁶⁸ ХШЛ. С. 234.

потом пришёл в замешательство...»¹⁶⁹. «Дети Владыки» (帝子) это две дочери Яо (堯), в «Шаньхайцзине» говорится: «Гора Дунтин это [место], где жили две дочери Владыки, они часто плавали в глубоких водах Реки, [поднимая] ветер на реках Ли и Юань, встречались в водах Сяо и Сян»¹⁷⁰; также Ван И (王逸) в комментарии ко «Владычице реки Сян» («湘夫人») сообщает: «Эхуанню последовала за Шунем и не вернулась, утонула на отмелях реки Сян, поэтому стала Госпожой реки Сян»¹⁷¹; в «Шицзи» Сыма Цяня сказано: «[Шунь] умер в пустоши Цану, похоронен у девяти И к югу от Реки, это есть Линлин»¹⁷². Уезд, в который отбывает Фань Юнь – «Фань Линлин» – в качестве *нэйши* (內史) связан с историей Шуня и его жён. Се Тяо подбирает заимствования из классики – *дяньгу* – ассоциирующиеся с Линлином, которые обращены к другу. «Вода возвращается течением рек Цзян и Хань» – сказано Се Тяо в связи с тем, что его герой остаётся в Цзянькане, который находится ниже по течению Янцзы, воды которой «возвращаются» («還») туда, будто связывая друзей. Вспомним стихотворение Шэнь Юэ «На прощальном ужине в честь Се *вэньсюэ*», где используется тот же самый образный приём: «Только посмотрю на воды Цюю и Чжан, Как подумаю о встрече реки и моря». В словах «Облака уходят (雲去) на пустошь Цан У» нельзя не заметить «имени» друга – *юнь* (雲), «облако» – и едва ли это случайное совпадение.

Дяньгу и традиционные темы, использованные в стихотворении, неизменно соотнесены с лирической ситуацией Се Тяо. В противном случае они были бы не до конца понятны. Неслучайны и детали названия: место Синьтин (新亭) находилось у Реки в столичном уезде и получило своё название от «беседки» («亭»), построенной там ещё во времена эпохи Троецарствия. В период Цзинь и Южных династий она служила местом застолий господ из благородного сословия. Видимо, там состоялись проводы Фань Юня, который отправлялся в путь по *воде*, в связи с чем в названии сказано о «песчаном берегу» («渚»).

Третье двустишие обращает на себя внимание неожиданной «прямотой» речи: «Остановив упряжку, я гляжу с тоской, Придержав весло, ты медлишь в нерешительности». Наконец, от «первого лица» сказано: «я» и «ты» («我», «子»). Фань Юнь садится в лодку и «останавливает весло» («輟棹»); Се Тяо провожает его у берега – поэтому о себе он говорит, что «придержал лошадей» («停驂»). Словом «цань» (驂), происходящим из языка «Шицзина», питавшегося от

¹⁶⁹ Чжуан цзы (莊子). Тянь юнь (天運). С. 180.

¹⁷⁰ Шань хай цзин (山海經). – ВС. С. 300.

¹⁷¹ Цюй Юань. Сян фу жэнь (湘夫人). – Цюй Юань цзи цзяо чжу (屈原集校注). Пекин, 1999, т. 1, с. 219..

¹⁷² Ши цзи. У ди бэнь цзи (五帝本紀). – 24 династийные истории. Т. 1, С. 16.

реалий северных степей, обозначали «пристяжную лошадь». Выражение «ию» («夷猶») – «медлить», «колебаться» – происходит из южной традиции «Чуцы» и употреблено в связи с «веслом» в руках Фань Юня – как уже отмечалось, южный язык был традиционно связан с водной тематикой. Прост, но эмоционален момент прощания: отплывая, Фань Юнь будто «задерживает» весло, не решаясь отчалить, в то время как Се Тяо, глядя с берега «в тоске», не в силах тронуться с места.

На прощание, по традиции, произносятся тёплые слова воодушевления: «Гуанпинская слава скоро разойдётся широко, В Маолине будет сделана просьба». Напомним, что Фань Юнь отправляется на службу наместником. Выражение «гуанпинская слава» («廣平聽») – «тин» («聽») здесь в значении «репутация» («聲聽») – происходит из истории Чжэн Мао (鄭表), наместника Гуанпина времён цзиньской династии, который прославился тем, что «распространение добродетели ставил превыше всего, хорошо управлял и поучал, в уезде его любили, а когда [он] был призван на должность *сычжун*, народ от любви по нему рыдал»¹⁷³. Слово «цзи» («籍») здесь употреблено в значении «быть широко распространённым» («籍甚») – обычно о «славе». О себе же Се Тяо вновь говорит образами из истории Сыма Сянжу, о котором известно, что он долго болел и жил дома (в Маолине), не служа. «Ханьшу» (漢書) сообщает: «Сын Неба сказал: «Сыма Сянжу сильно болен, можно пойти к нему и получить завещание, ступайте!» Послы послушно проследовали, но [когда пришли], Сянжу уже умер. В доме не нашли завещания, спросили у жены, она ответила: «Чанцин никогда не писал завещания, он всё время писал книги, люди их тоже унесли. Когда Чанцин ещё был жив, он сказал об одной из своих книг: если придут послы за завещанием – вот оно»»¹⁷⁴. Смысл фразы «в Маолине будет сделана просьба» в том, что Се Тяо так и не надеется дождаться момента, когда он будет *востребован* на службе. Именно поэтому в комментаторской традиции принято считать, что данное стихотворение, скорее всего, датируется промежутком времени, когда поэт, находясь «дома» после возвращения в Цзянькан из Цзинчжоу, ожидал назначения на новую должность.

В заключительном двустишии – «Дела сердца все уже завершились, Над рекой лишь тоска расставания» – содержится нечто большее, чем «вздых» на прощание. Из «текста» следует, что обоим предстоит служба – но «дела сердца» («心事») «закончились» с этим прощальным ужином. Стало быть, служба (хоть и

¹⁷³ Цзинь шу. Чжэн Мао чжуань (鄭表傳). – 24 династийные истории. Т. 4, с. 326.

¹⁷⁴ Хань шу. Сыма Сянжу чжуань ся (司馬相如傳下). – Там же. Т. 2, с. 663.

косвенно) не «дело сердца»? Над рекой, будто в пустоте, висает «тоска расставания» («離憂») друзей. Вновь Се Тяо облакает человеческое чувство в «материальную» форму. Это указывает на обратное: без «чувства» *ничего* не остаётся. Личное (субъективное) восприятие жизни, дружеские отношения и праздники встреч оказываются важнее, чем «гуанпинская слава». Стихотворение вошло в «Вэньсюань» как один из лучших образцов поэзии своего времени. Критерий его успеха в том, что оно «совершенно» с точки зрения *жанра* авторского «юэфу», к которому оно относится, но и высокоиндивидуально вместе с тем. Здесь есть «общие места», но нет ни одного «пустого» слова – в каждый образ Се Тяо вкладывает свой неповторимый смысл. Обращает на себя внимание, что, несмотря на изменение формы речи – от иносказания к прямому изложению от лица героя и обратно – линия лирического смысла остаётся в неразрывной целостности. Это свидетельствует, что именно она является основополагающей, с композиционной точки зрения, предшествуя подбору «традиционных» образов, которые призваны воплотить её в художественную форму.

Ещё при жизни уже тяжело больной *Уди*, в связи с ранней кончиной наследного принца Сяо Чанмао, назначил наследником трона его старшего сына – своего внука – Сяо Чжаоэ (蕭昭業), вошедшего в историю как *Юйлиньюан* (鬱林王), а регентами при нём (ещё очень молодом) двух человек: своего второго сына *Цзинлинвана* Сяо Цзыляна и *Сичанхоу* Сяо Луаня (蕭鸞). Последний был приёмным сыном основателя династии Сяо Даочэна и сводным братом *Уди*. В ситуации, когда на троне оказался слабый монарх, институт Сына Неба в очередной раз стал центром манипуляций группировок могущественных родственников, каждая из которых стремилась во власть. Заговор с целью воцарения Сяо Цзыляна провалился, в результате чего был казнён один из самых заметных его участников – Ван Жун. Это событие поставило точку в истории существования Цзинлинского содружества. Сам же Сяо Цзылян в апреле следующего 494 года «умер от недуга тоски» («憂病死») при сомнительных обстоятельствах в возрасте 35 лет, и тогда Сяо Луань стал единоличным регентом, заняв в числе прочих пост *шаниулин* (尚書令) – «главы правительства». Принято считать, что в июле того же года Сяо Цжаоэ «усомнился» в Сяо Луане и вместе со своим двоюродным дедом Сяо Цяном (蕭鏘) готовил на него покушение. Однако Сяо Луань оказался быстрее их, убив обоих, и тогда на трон возвели младшего брата Сяо Чжаоэ по имени Сяо Чжаовэнь (蕭昭文). Он вошёл историю как *Хайлинван* (海陵王), и уже в октябре того года – всего через 3 месяца после воцарения – был отравлен. Тогда, «по

приказу» вдовствующей императрицы, Сяо Луань был официально объявлен третьим сыном покойного *Гаоди* (Сяо Даочэна) и провозглашён императором *Минди* (明帝), почти на 4 года – до самой смерти – заняв престол.

Первым назначением Се Тяо после возвращения в Цзянькан стала должность *чжун цзюнь цзи ши* (中軍記室) – «секретаря столичной гвардии» при малолетнем Сяо Чжаовэне ещё в бытность того наследником престола. Вскоре поэту было велено, оставаясь в этом качестве, принять должность *шан шу дянь чжун лан* (尚書殿中郎) – «дворцового секретаря при *Шаншу*» («Высшем секретариате»). Однако и это назначение было совсем недолгим. «Наньши» сообщает, что «в начале года *лунчан* (隆昌)¹⁷⁵ Тяо высочайшим приказом назначили в посольство на север, но, поскольку Тяо заикался, он попросил отвод и получил его»¹⁷⁶. Избежав очередной «ссылки», поэт был переведён в *Шаншу* на должность *пяо ци цзы и* (驃騎諮議), «генеральского консультанта» с обязанностями секретаря самого Сяо Луаня. Как сообщает официальная биография поэта, «в его руках [оказались] документы и кисть деспотического правительства» («*зхэ*»¹⁷⁷).

Назначение на новую должность после мучительного ожидания при фактической смене власти было равнозначно «началу новой жизни». Для чиновника того времени это было большим испытанием – и, прежде всего, внутренним. «Господина» надо было принять сердцем. Сяо Луань был способным, но жестоким политиком, за один 494 год уничтожившим 11 сыновей *Уди*, в том числе и любимых поэтом Сяо Цзыляна и Сяо Цзылуна. После идилического десятилетия *юнмин*, сформировавшего отношение Се Тяо к «Сыну Неба» и собственной роли в качестве его «слуги», в происходящее было трудно поверить. Ещё сложнее было служить «пером» убийцы своих бывших покровителей. Поэту пришлось – в числе многих приказов и государственных бумаг – сочинять «эпитафии» («*мэй*») на могилы Юйлиньвана и Хайлиньвана – оба этих «текста» дошли до нас в составе исторического сборника Се Тяо. Находясь при Сяо Луане, поэт оказался отрезан от привычного круга общения с близкими по духу людьми, многие из которых уже погибли.

Характер творчества Се Тяо со времени воцарения Сяо Луаня претерпел заметные изменения. Стихотворная переписка и посвящения друзьям сменились формой рефлексивного *монолога*. В числе ритуальных произведений,

¹⁷⁵ 494г.

¹⁷⁶ Наньши. Се Тяо чжуань. – 24 династийные истории. Т. 8, с. 150.

¹⁷⁷ Там же.

написанных по высочайшему приказу, после возвращения в Цзянькан Се Тяо создаёт цикл «Гимнов ритуала прошения дождя [Царства] Ци» («齊雩祭歌»¹⁷⁸), состоящий из восьми «песен», который вошёл в «Собрание поэзии юэфу» Го Маоцяня. Наиболее значительное лирическое произведение этого периода называется «Начиная служить в Шаншу» («始出尚書省»¹⁷⁹). Своим языком и объёмом оно неслучайно напоминает уже рассмотренное выше «Отвечаю Ван чжуцзо (Жуну) о Багуншань», также являясь опытом осмысления недавних исторических событий – и своей судьбы в их контексте:

- | | |
|--|---------|
| 1. Помню, как в прошлом я встретил Прекрасный Свет, | 惟昔逢休明， |
| 2. И десять лет являлся к заоблачным ступеням. | 十載朝雲陛· |
| 3. Мне пропуск был в золотых покоях пределы, | 既通金闈籍， |
| 4. И вино вкушал я на яшмовых циновках. | 復酌瓊筵醴· |
| 5. Но Полярная звезда устала светить с неба, | 宸景厭照臨·， |
| 6. Мрачный ветер прервал наследование престола. | 昏風淪繼體· |
| 7. Мутная радуга затмила утреннее солнце, | 紛虹亂朝日， |
| 8. Грязная Хэ осквернила чистую Ци. | 濁河穢清濟· |
| 9. [Но ныне] запрет на слово сменился широким правленьем, | 防口猶寬政， |
| 10. И горькая трава уже кажется слаще, чем сладкая, | 餐荼更如薺· |
| 11. [Тот, кто] в сияющих одеждах, изъясняет чаяния людей, | 英袞暢人謀， |
| 12. Культура и светлость [его] подтверждают небесную волю. | 文明固天啓· |
| 13. Зелёный Дух окрыляет Фиолетовую повозку, | 青精翼紫軾， |
| 14. Желтое Знамя освещает Красные дворцы. | 黃旗映朱邸· |
| 15. Вернулся к жизни [былой] порядок Сыли, | 還覩司隸章， |
| 16. Вновь совершён ритуал Восточной столицы. | 復見東都禮· |
| 17. Те, что в центре, все уже благоденствуют, | 中區咸已泰， |
| 18. Те, кто худородны, как будто светом омыты. | 輕生諒昭洒· |
| 19. Спешу по делам, расстался с дворцами и башнями, | 趨事辭宮闕， |
| 20. Несу кисть, я вместе с флагами и алебардами. | 載筆陪旌檠· |
| 21. Города и веси, что были пусты и заброшены, | 邑里向疏蕪， |
| 22. [Как] холодным потоком [омыты], чисты и сверкают. | 寒流自清泚· |
| 23. Опавшая ива, она ещё раскинет крону, | 衰柳尚沈沈， |
| 24. Отгаёт роса и сплошь её всю покроет. | 凝露方泥泥· |
| 25. Одинок и подавлен, скорблю об [ушедших] друзьях, | 零落悲友朋， |
| 26. Радуюсь и с удовольствием праздную вместе с братьями. | 歡娛宴兄弟· |
| 27. Уж если сердце моё из киноварного камня, | 既秉丹石心， |

¹⁷⁸ ХШЛ. С. 78.

¹⁷⁹ ХШЛ. С. 222.

- | | |
|---|---------|
| 28. То к чему ронять слёзы о неокрашенном шёлке? | 寧流素絲涕 · |
| 29. Благодаря этому я обрету покой и беспечность, | 因此得蕭散 · |
| 30. Свешу удочку у ручья на дне глубокого ущелья. | 垂竿深澗底 · |

Стихотворение о пришествии во власть Сяо Луаня, его «заслугах», «небесных знамениях», недавней истории государства и собственных переживаниях в этой связи являет собой пример *лирического* произведения, затрагивающего темы, казалось бы, не совсем «свойственные» для данного жанра. Существование подобного рода «переплетения» «общего» и «частного» – со вкраплениями выраженных элементов религиозного сознания – заставляет признать, что границы «лирического» жанра во времена Се Тяо – и в его конкретном случае – могли быть шире, чем принято считать, и включать всё перечисленное в определённой пропорции. Существенно, что оценка произошедших событий даётся в стихотворении с позиций индивидуальности. Его начало автобиографично. «Десять лет» прошло с тех пор, как поэт поступил на службу. «Прекрасный Свет» («休明»), упоминаемый в первой строке, это покойный Уди, «благодетель» поэта, человеком которого Се Тяо считал себя всю жизнь. Выражение «сюмин» происходит из «Цзочжуаня» («左傳»), где есть слова: «У Цзе была тёмная добродетель, и треножники перешли к Шан; Шанский Чжоу был тираном, и треножники перешли к Чжоу. Добродетели прекрасной свет – хоть и мал он, да тяжёл («важен»); бесчестие приводит к темноте и хаосу – хоть и велики они, да легки («скоротечны»))¹⁸⁰. Образ «Прекрасного Света» призван подчеркнуть *добродетель* праведного монарха. Десять лет Уди пробыл на троне – десять лет служил Се Тяо, «являясь к заоблачным ступеням» его двора. Обратим внимание, как «десять лет» («十載») – достоверная деталь авторской судьбы – врезаются в ткань традиционного языка непосредственной прямоотой речи, в результате чего становится понятен лирический смысл первого двустишия.

Будучи настроен на «историческую» тему в контексте индивидуальной судьбы поэта, слушатель не ошибётся и в понимании следующего: «Высокая Звезда устала светить на землю, Ветер и тьма прервали наследование престола». Этим сказано о «смерти Уди» и «бесчестии его наследников». События при дворе уподоблены «мутной радуге, заслонившей утреннее солнце», и «грязной Хэ, осквернившей чистую Цзи». Радуга была «скверным и холодным эфиром, который сверкает, заслоняя солнце и луну»¹⁸¹. Воды реки Цзишуй (濟水), по

¹⁸⁰ Цзоч жуань (左傳). Сюань гун сань нянь (宣公三年). – 13 канонов (十三經). Т. 2, с. 1868.

¹⁸¹ Хань шу. Си Фугун чжуань чжу (息夫躬傳注). Т. 2, с. 559.

традиционным представлениям, были настолько чисты, что, впад в Хуанхэ, они несколько миль текли, не смешиваясь с её грязным потоком. Се Тяо пользуется этой метафорой, чтобы отобразить «поругание добродетели», продолжая начатую в первой строке тему «света» как её знакового качества.

Начиная с девятой строки, речь идёт о настоящем, которое связывается с пришествием во власть Сяо Луаня. «Запрет на слово» это знак деспотического правления Юйлиньвана, который сменился на «широкую» («либеральную») «политику» *Минди*. «Величественные одеяния» нового монарха «выразили чаяния людей», что кажется важным как знак общественного приятия, без которого не обходилась ни одна узурпация. «Чаяния людей», в свою очередь, были обоснованы сложившимися представлениями о надлежащих качествах правителя. Его «культура» и «светлость» служат «подтверждением» («固») «Небесной воли». Будущий монарх должен был получить «Небесный мандат» («天命») на царствование, о наличии которого узнавали, в том числе, по мистическим знакам, «посылавшимся» Небом, чтобы «указать» (啟) на избранника.

Согласно учению о «пяти первоэлементах» (五行), каждой династии покровительствовал «Дух» (精) определённого цвета, о чём далее говорится: «Зелёных Дух окрыляет Фиолетовую повозку, Желтое Знамя освещает Красные покои». Династия Южная Ци имела «природу дерева» («木德») и ей соответствовал зелёный цвет. «Фиолетовый» (紫) – традиционный цвет Сына Неба, «повозка» которого как будто «на крыльях» (翼) небесного покровителя. «Жёлтое Знамя» это звезда, однако, не исключено, что речь в данном случае идёт об одном из атрибутов императорской власти. Словом «ди» (邸) назывались резиденции князей в столице, ворота которых, по ханским правилам, окрашивались в «красный цвет» («朱»). До воцарения Сяо Луань был *Сичанхоу* (西昌侯) – «князем» – и в том, что небесный знак указывает («бросает свет», «映») на его жилище, содержится намёк – он является избранником Неба.

Проводя аналогии между пришествием во власть Сяо Луаня и переездом ханьского императорского дома из Чанани в Лоян, который также состоялся после большой смуты, Се Тяо пишет: «Вернулся к жизни [былой] порядок *Сыли*, Вновь совершён ритуал Восточной столицы». Слово *Сыли* производно от словосочетания *сы ли сяо вэй* (司隸校尉) – «комендант столичного гарнизона» – пребывая в качестве которого, Лю Сю (劉秀) прервал междуцарствие Ван Мана (王莽), восстановив ханьскую династию и воцарившись в качестве *Гуануди* (光

武帝). Его коронация проводилась в Лояне – «Восточной столице» (東都) – по надлежащему «ритуалу» (禮), и здесь, скорее всего, подразумевается коронация Сяо Луаня.

17 строка начинает вторую смысловую часть стихотворения, которая целиком посвящена размышлениям героя над собственной жизнью в новом качестве – напомним, что стихотворение написано по поводу *выхода на службу* в Шаншу. С усилением власти Сяо Луаня появилось ощущение перемен к лучшему: «Те, что в центре, все уже благоденствуют, Те, кто худородны, как будто светом омыты». «Те, кто в центре» это «высшие чины» – или «государство», «Китай» – под «худородными» («輕生») Се Тяо подразумевает, скорее всего, себя с должным самоуничижением (это мнение разделяют все известные комментарии). Выражение «*чжаоса*» («昭洒») заслуживает особого внимания. «Быть светом омытым» могло иметь два значения: во-первых, как уже отмечалось, свет символизировал «добродетель» («Благо»), и этим может быть сказано, что слуга «облагодетельствован» господином. С другой, слово «омыться» («洒») подразумевает «очищение от дурного». Чэнь Гуаньцю полагает, что здесь подразумевается смысл, который мы находим в выражении «*чжаосюэ*» (昭雪) – «быть реабилитированным»¹⁸². Се Тяо вернули в столицу по доносу, но, несмотря на это, Сяо Луань оказал его благоволение, сделав его своим секретарём.

Служба поэта при Сяо Луане, должно быть, заметно отличалась от привычной ему жизни фаворита высоких особ. На это указывают слова: «Спешу по делам, расстался с дворцами и башнями, Несу кисть, я вместе с флагами и алебардами». Перейдя из подчинения наследника престола, Се Тяо начал службу при генерале Сяо Луане – декоративные «флаги и алебарды» («旌檠») являлись элементами одежды высокопоставленного чиновника. Однако даже в этом качестве – и несмотря на то, что «милость» («恩») «Господина», как «роса» («露») на ветви «слабого дерева», выпала на его долю – он считает возможным сказать о том, что занимает его сознание в не меньшей степени: «Одинок и подавлен, скорблю об [ушедших] друзьях, Радуюсь и с удовольствием праздную вместе с братьями». В числе «ушедших друзей» был Ван Жун, который препятствовал воцарению (уже низложенного к тому моменту) Юйлиньвана и заслуживал возвращения доброго имени. Под «братьями» Се Тяо подразумевает сослуживцев, и это означает, что с продолжением службы он связывает своё будущее.

¹⁸² ЧГЦ. С. 153.

Многое из того, что было сказано выше о Сяо Луане, с одной стороны, представляет собой попытку его традиционной идеализации, с другой, является формой лирической рефлексии. Поэта занимает дилемма – в состоянии ли он продолжить службу новому Господину, присягнув однажды на верность его предшественнику? Се Тяо должен был сознавать, что наследование трона Сяо Луанем было спорным – он был не родным, а *сводным* братом Сяо Цзэ (*Уди*), усыновлённым основателем династии Ци Сяо Даочэном (*Гаоди*) после гибели своего старшего брата (отца Сяо Луаня). Законный наследник *Уди*, Юйлиньван, оказался не достоин трона, и был убит. Последний не вызывал симпатий, однако ни «указы» вдовствующей императрицы, ни высокие «достоинства», ни, тем более, убийство злодея, не делали Сяо Луаня безупречным «Сыном Неба». Здесь поэту приходится выбирать между человеком и принципом, и он выбирает принцип: «Уж если из красного камня моё сердце, К чему ронять слёзы о белом шёлке?» История «красного камня» (丹石) встречается в «Люйши чуньцю» («呂氏春秋»): «Камень можно разбить, но нельзя забрать его твёрдость, киноварь (красную краску. Д.Х.) можно растереть, но нельзя забрать её цвет»¹⁸³. История о «неокрашенном шёлке» (素絲) из «Хуайнаньцзы»: «Моцзы увидел, как варят шёлковую нить, и расплакался от того, что её красят то в жёлтый, то в чёрный»¹⁸⁴. Традиция в образной форме декларировала духовные *принципы*, которые могли стать основой *индивидуального* выбора. Герой «обретает покой и беспечность» в служении внутренней добродетели, надеясь сохранить за счёт этого способность к «отрешению» от действительности – как «отшельник», который «свесил удочку у ручья в глубоком ущелье». Впоследствии это окажется трудновыполнимой задачей. Перед нами точка, в которой зарождается конфликт в душе поэта, повлиявший на его дальнейшую судьбу: не принимая до конца своего Господина, он всё же решается ему служить.

Официальное воцарение *Минди* в октябре 494 года не принесло для Се Тяо принципиальных изменений по сути его служебных обязанностей, за исключением того, что он был переведён в *Чжуншу* (中書) – «центральный секретариат» трона – и получил чин *чжун шу лан* (中書郎). В условиях деспотического характера верховной власти этот орган играл нередко более важную роль в реальной политике, чем *Шаншу*, поскольку непосредственно выражал волю императора, и те, кто служил при нём, имели больше шансов сделать карьеру. Никогда в своей жизни Се Тяо не был так близок к служебному

¹⁸³ Люй ши чунь цю (呂氏春秋). Чэн лян (誠廉). Шанхай, 2009. Т. 1, с. 640.

¹⁸⁴ Хуай нань цзы (淮南子). Шо линь сюнь (說林訓). Пекин, 1998. Т. 3, с. 1230.

успеху. Казалось бы, честолюбивому поэту должно было быть отраднo, что судьба преподнесла ему долгожданный подарок. Однако разочарование в духовном авторитете власти превращало карьерный успех в его противоположность. Багаж прожитых лет заставлял сознавать глубоко порочный характер самовластия Сяо Луаня, в то время как признаться себе в этом было страшно. Не осмеливаясь усомниться в «Сыне Неба», Се Тяо, тем не менее, вынужден размышлять о *смысле* пребывания в *Чжуншу*, казавшемся ему всё более мучительным. Как раз в это время происходили убийства Сяо Цзылуна и его братьев, «умер от депрессии» Сяо Цзылян, и был низложен, а затем отравлен малолетний *Хайлинван*.

Этому тяжелому времени в столице посвящено стихотворение «Дежуря в придворной канцелярии» («直中書省»¹⁸⁵). Оно является поворотным для Се Тяо, с той точки зрения, что здесь впервые уверенно звучит мотив отрицания службы:

- | | |
|--|--------|
| 1. Терем пурпурный строго темнеет во мраке, | 紫殿肅陰陰， |
| 2. Двор киноарный сияет, широк и открыт. | 彤庭赫弘敞。 |
| 3. Ветер колышет старых деревьев ветвями, | 風動萬年枝， |
| 4. Солнца цветок отразился в «ладонях росы». | 日華承露掌。 |
| 5. Искрятся [на окнах] сплетенья резных украшений, | 玲瓏結綺錢， |
| 6. Из глубины [терема] виднеется алая сеть. | 深沉映朱網。 |
| 7. Красные пионы у лестницы разрослись, | 紅藥當階翻， |
| 8. Серый лишайник прилип к камням ступеней. | 蒼苔依砌上。 |
| 9. Это зовётся Парящих фениксов прудом, | 茲言翔鳳池， |
| 10. Звонких подвесок повсюду чистое эхо. | 鳴珮多清響。 |
| 11. «Правда, прекрасно – но это не моя обитель», | 信美非吾室， |
| 12. Среди двора хочется лечь на спину. | 中園思偃仰。 |
| 13. Мысли о друзьях наводят тоску и печаль, | 朋情以鬱陶， |
| 14. [Когда] приметы весны повсюду являют движение. | 春物方駘蕩。 |
| 15. Как же [мне] обрести перья, чтоб подняться по ветру, | 安得凌風翰， |
| 16. И вволю насладиться горным источником? | 聊恣山泉賞。 |

Лирическая сцена разворачивается во внутренней части комплекса императорского дворца. Служба в *Чжуншу* обязывала чиновника находиться там постоянно на своего рода «дежурстве» («чжи», 直, здесь то же самое, что «чжи» 值, «дежурить»), на случай экстренной надобности. «Фиолетовым

¹⁸⁵ ХШЛ С. 227.

дворцом» («紫殿») традиционно назывался императорский – «запретный» (禁) – дворец. Слово «су» («肅») означает «строгий», «суровый». Слово «инь» («陰») это «тень», а также одно из двух первоначал *Инь*. Будучи повторённым дважды («陰陰») применительно к описываемому предмету, оно усиливает качество *его* «непроницаемости», «загадочности».

«Красный двор» (彤庭) это, площадь перед зданием канцелярии. Слово «хэ» (赫) означает «яркий», «сияющий». Словосочетание «хунчан» (弘敞) имеет значение «огромный и открытый». Таким образом, все три слова подчёркивают идею *открытости* пространства (по контрасту со *скрытостью* «Фиолетового дворца»). Это неслучайная деталь. В «Чжуанцзы» есть место: «Предел *Инь* темнее тёмного, Предел *Ян* ярче яркого», («至陰肅肅, 至陽赫赫») ¹⁸⁶. Се Тяо пользуется здесь не только лексикой «Чжуанцзы», но и самой концепцией соположения *Инь* и *Ян*, реализуя её в системе параллельных фраз. Получается, что «Фиолетовый дворец», как будто, «принадлежит» к стихии *Инь* – он «суров» (肅) и «непроницаем» («陰陰»). «Красный двор», отнесённый к стихии *Ян*, буквально «светится» («赫») своей открытостью.

Стихотворение построено по принципу смысловой симметрии: «Ветер двигает древних деревьев ветвями, Солнца цветок отразился в «ладонях росы»». Ветер *невидим*, он движет ветвями «десятитысячелетного» дерева (萬年枝), которое предстаёт взору человека. Воображаемый «цветок» солнца *ярок* и эфемерен, он отражается в воде медной чаши для сбора росы. Так называемая «ладонь, получающая росу» (承露掌) – это «та самая» чаша, которую приказал сделать ханьский *Уди* для сбора «небесной влаги», или росы. Если обратить внимание на «природу» происхождения каждого из образов второго двустишия, то окажется, что перед нами цепочка «пяти первоэлементов» (五行) – «дерева», «металла», «воды», «огня» и «земли». «Десятитысячелетные ветви», которыми движет ветер, относятся к природе «дерева» (木); чаша из меди – «метала» (金) – наполнена росой – «водой» (水); в воде отражается солнце, имеющее природу «огня» (火); сама сцена разворачивается на территории «центрального секретариата» и ему – как «центру» – соответствует природа «земли» (土). Картина, изображаемая Се Тяо, не только прекрасна, но ещё и *гармонична*, с «традиционной» точки зрения. «Первоэлементы» взаимодействуют между собой, и это важно, поскольку речь идёт о комплексе императорского дворца – «гармония» в устройстве ритуально значимых объектов была связана с гармонией в «государстве».

¹⁸⁶ ЦЦ. Тянь Цзыфан (田子方). С. 243.

Детали украшений дворца также соположены по антитетическому принципу «света» и «тени»: «Искрятся [на окнах] сплетенья резных украшений, Из глубины [терема] виднеется алая сеть». «Цицзянь» (綺錢) это резные украшения из дерева на окнах здания; словосочетание «линлун» (玲瓏) означает «яркий» – украшения играют (как резная яшма) под лучами солнца. По контрасту с яркой резьбой на внешней части здания «красная сеть» на окнах «поблёскивает из глубины». Окна были спрятаны под козырьками внешних балконов, поэтому сетка на них (согласно комментарию Хун Шуньлуна, служившая препятствием для птиц¹⁸⁷) находилась «в тени» и лишь «из глубины» отражала доходившие до неё лучи солнца.

В седьмой строке внимание переносится на пространство перед зданием секретариата: «Красных пеонов у лестницы колыханье, Темно-зеленый лишайник к ступеням прилип». «Хуняо» (紅藥) назывались «пионы» (*Paonia Officinalis*); «тёмный лишайник» растёт на камнях ступеней, расположенных вертикально (砌, 砌) – он как бы «прилипает» к ним. Как «пионы», так и «лишайники» в контексте традиционного языка обозначали «чиновников». Поэтому следующее двустишие не звучит неожиданно: «Это зовётся Парящих фениксов прудом, Звонких подвесок повсюду чистое эхо». С образом фантастических «фениксов» при дворе устойчиво ассоциировались «высокие чины». В данном случае «пруд фениксов» обозначает Чжуншунь – или «двор». Яшмовые подвески (珮) прикреплялись к чиновничьим одежаниям, а их «чистые звуки» символизировали «источение добродетели».

«Правда, прекрасно – но не моя обитель, Среди двора думаю лечь на спину», – продолжает Се Тяо, обрывая напряжённую струну традиционной «гармонии». Выражение «яньян» («偃仰») означает буквально «лечь на спину и посмотреть вверх». Поэт, как будто, стремится перенести взгляд в другую «плоскость» сознания (буквально и фигурально), где глазам видно лишь *небо*, а всё, что окружает его на службе, остаётся за его пределами. Создаётся впечатление, что описываемое пространство Чжуншунь, несмотря на намёки о присутствии в нём людей, было пустым. Даже «фениксы» существуют в нём как неодоушевлённые «звуки» яшмовых подвесок. «Дружеских чувств рождается беспокойство, Когда весенних примет наступает волнение», – стройные ряды традиционных образов оказываются – притом, что они «прекрасны» – противопоставлены «дружеским чувствам» и «приметам весны». Вновь

¹⁸⁷ ХШЛ. С. 229.

появляется дилемма предыдущего стихотворения, но более явственно, когда центр внимания лирического героя, похоже, смещается в сторону внутренних переживаний, имеющих нравственный подтекст. Столица, которая была столь желанна, оказалась совершенно чужой без тех, кто был её содержанием. Без них «служение» лишилось всякого смысла – и даже «природа» напоминает об этом герою.

Заключительное двустишие – «Как же [мне] обрести перья, чтоб подняться по ветру, И вволю насладиться горным источником?» – возвращает к теме «птичьего полёта», которая уже не раз звучала у Се Тяо. Но если раньше – «в провинции» – направление этого «полёта» было «на родину» – «в столицу» – то теперь речь идёт о «горах». «Горный источник» («山泉») обозначает «отшельничество» или «уход со службы». Иероглиф *цзы* (恣) – «отбросить ограничения» – имеет в ключе «сердце» (心). Получается, что служба становится синонимом «душевной несвободы». Сознание не находит ей смысла, а сердце стремится «прочь со двора» к поиску внутренней гармонии.

Лирика Се Тяо периода службы в *Чжуншу* полна сомнений, что едва ли удивительно – то было время ключевого перелома в сознании поэта. Наблюдая скверную действительность, он не мог не ставить перед собой моральных вопросов, и ответом должен был стать действенный выбор: уйти или остаться? Но уйти было страшно – а оставаться горестно. Стихотворение «Глядя на утренний дождь» («觀朝雨»¹⁸⁸), относящееся также к «столичному» периоду, было создано в один из таких моментов напряжённых раздумий, в основе которых лежит моральная проблематика:

- | | |
|---|--------|
| 1. Северный ветер гонит летящий дождь, | 朔風吹飛雨， |
| 2. С шелестом он приносится с Реки. | 蕭條江上來· |
| 3. То проливается на башню <i>Байчан</i> , | 既灑百常觀， |
| 4. То собирается над террасой <i>Цзючэн</i> . | 復集九成臺· |
| 5. В воздухе морось, словно тонкий туман, | 空濛如薄霧， |
| 6. [Он] всюду разносится, будто лёгкая пыль. | 散漫似輕埃· |
| 7. На самом рассвете, отряхнув одежду, сяду, | 平明振衣坐， |
| 8. Двойные двери пока ещё не открылись. | 重門猶未開· |
| 9. Уши и глаза временно ничто не тревожит, | 耳目暫無擾， |
| 10. В мыслях о прошлом – о, как же мне тоскливо! | 懷古信悠哉· |
| 11. Складываю крылья – но хочется поднять голову, | 戢翼希驥首， |

¹⁸⁸ ХШЛ. С. 231.

- | | |
|---|--------|
| 12. Плыву [вверх] по течению – но страшно пересушить жабры. | 乘流畏曝鳃· |
| 13. В движении и покое не оказаться одновременно, | 動息無兼遂· |
| 14. На перепутьи долги блуждания [в нерешительности]. | 歧路多徘徊· |
| 15. Вот, последую за тем, что победит, | 方同戰勝者· |
| 16. Уйду резать траву на Северной горе. | 去翦北山萊· |

Лирическая сцена стихотворения разворачивается рано утром, когда герой, прибыв ко дворцу, садится у ещё закрытого входа и в одиночестве созерцает представшую его взгляду картину «дождя». Функция «дождя» здесь в том, что он создаёт *прецедент* медитативной лирической ситуации. Герой замирает в тишине раннего утра, и, глядя на дождь – или, можно сказать, «в пустоту» – думает о своей жизни.

Образ «дождя» у Се Тяо существует в комплексе явлений, относящихся к стихии «воды», от которой берутся *качества* её повсеместного присутствия и изменчивости. Однако в контексте лирической ситуации в данном случае с «дождём» («водой») не связаны судьбы людей, как это бывало раньше с «водными» образами у Се Тяо и его современников. При этом картина «дождя» оказывается довольно развёрнутой, ей посвящены первые шесть строк стихотворения, что едва ли случайно. «Дождь» существует как явление, которому придаётся философское осмысление. «Башня Байчан» («百常觀») и «терраса Цзючэн» («九成臺») это легендарные ханьские постройки, которые в данном случае обозначают «столицу» – дождь «касается» их – как звёзды касались когда-то «ханьских» храмов, «представших» взгляду героя на подступах к Цзянькану – и это в очередной раз создаёт ощущение момента «вне времени». Суэта службы отвлекала, не давая осмыслить происходящее, о чём у Се Тяо говорится: «На самом рассвете, одежду встряхнув, сяду, Двойные двери пока ещё не открылись, Уши и глаза пока ничто не тревожит, В мыслях о прошлом я – о, как же мне тоскливо!..»

Размышления о службе воплощаются в образах традиции: «Складываю крылья – но хочется поднять голову, Плыву [вверх] по течению – но страшно пересушить жабры». Состояние героя противоречиво: с одной стороны, «складывая крылья», он говорит о том, что «оставляет амбиции», с другой, он «хочет поднять голову», и это говорит об обратном – о желании карьерного успеха; точно также, «пускаясь по течению», он «продолжает службу», но это означает «опасность», воплощённую в образе рыбы с «высушенными [на солнце] жабрами». Здесь Се Тяо использует *дяньгу* из ханьского памятника

«Саньциньцзи» («三秦記»), где говорится: «Там, где брод через Хэ – ещё это место называется «Драконовыми воротами» – с двух сторон есть горы; ни по воде, ни по суше не пройти, рыбы и черепахи не могут подняться дальше. Из рек и морей большие рыбы собираются у Драконовых ворот, те, что могут запрыгнуть [наверх], становятся драконами, те, что не могут, лежат у воды, пересушив жабры на солнце»¹⁸⁹. Несмотря на то, что «выбор» у Се Тяо опосредован восприятием его героя – «В движении и покое нельзя оказаться одновременно, На перепутьи долги блуждания в нерешительности» – его критерий «традиционен»: «Вот, пойду за тем, *что победит*, Прочь резать траву на Северной горе». Здесь использована притча из «Ханьфэйцзы», где есть место: «Цзы Ся сказал: я вошёл [в храм], увидел добродетель *И* [долга] правителей прошлого и восхитился ей, вышел [из храма], увидел богатство и знатность, и тоже восхитился ими. Оба явления *сражались у меня в сердце*, поэтому я похудел. Ныне я увидел, как добродетель *И* правителей прошлого победила, поэтому я поправился»¹⁹⁰. «Победившее» («戰勝者») это, стало быть, «то, что побеждает в сердце» – *выбор внутренний*, разрешающий сомнения – который в контексте традиции был выбором духовным. Поэт сообщает, что его решение – «уйти прочь резать траву на Северной горе». В контексте его лирической ситуации это означает «отшельничество», а также, возможно, сулит «бедность» существования – отрицание службы стоило человеку жалования («траву» предназначалась в пищу), но не принципов.

Сложно сказать, насколько уход со службы был в действительности возможен – и насколько он был желанным. Неуверенность в выборе между «движением» и «покоем» будет преследовать Се Тяо в течение всей его жизни. Декларируя стремление «уйти в отшельники», он так и не решится этого сделать. Пробыв в качестве секретаря воцарившегося *Минди* около полугода – с 10 месяца 949г. по начало лета 495г. – Се Тяо в возрасте 32 лет совершенно неожиданно для себя (как принято считать) оказался назначен наместником уезда Сюаньчэн (宣城). Это назначение, хоть и «почётное», было намного «дальше» – в прямом и переносном смысле – от трона, и фактически означало новый непредсказуемый виток карьерной судьбы. Были не совсем понятны и мотивы *Минди* в его неожиданном решении отказаться от своего секретаря – это могло означать конец монаршьего фавора. Но главной «потерей» была, конечно, столица – родина поэта, а также место, где теплились остатки культурной жизни. Незадолго до второго отъезда из Цзянькана, переживая предстоящую разлуку,

¹⁸⁹ Сань цинь цзи (三秦記). – ХШЛ. С. 232.

¹⁹⁰ Хань фэй цзы (韓非子). Юй лао (喻老). Тайбэй, 1991. С. 416.

Се Тяо создаёт произведение, которое называется «Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю назад на столицу и её предместья» («晚登三山還望京邑»¹⁹¹). Оно получило впоследствии широкую известность. Ли Шань в комментарии к «Литературному собранию» упоминает, что «в дух милях [от города] у берега Реки есть три горы, соединённые между собой, поэтому [место] называется *Саньшань*. В старые времена там проходил путь к броду через Реку»¹⁹²:

1	«С берега Ба» гляжу вдаль на Чанъань,	灞涘望長安，
2	«С севера Ло» вижу Столичный уезд.	河陽視京縣·
3	Белое солнце сверкает во взлетающих коньках крыш,	白日麗飛甍，
4	Их формы неровные все хорошо видны.	參差皆可見·
5	Остатки зари заката, как узорная ткань,	餘霞散成綺，
6	Чистая Река спокойна, как новый шёлк.	澄江靜如練·
7	Шумные птицы слетелись на весенние островки,	喧鳥覆春洲，
8	Диких цветов полны ароматные поля.	雜英滿芳甸·
9	В путь! Предстоит надолго задержаться [в провинции],	去矣方滯淫，
10	Тоскую о прошлом! Закончился радостный праздник.	懷哉罷歡宴·
11	Счастливое время – эх, когда же ему наступить?	佳期悵何許，
12	Слёзы текут, как капли дождя со снегом...	淚下如流霰·
13	Имеющий чувства знает по дому тоску,	有情知望鄉，
14	У кого же чёрные волосы [могут] не поседеть?..	誰能鬢不變·

Вновь, «глядя на столицу», герой Се Тяо видит миражи «прошлого» – в данном случае перед ним образы из творчества лириков постханьского времени. У Ван Цаня (王粲) в стихотворении «Семь печалей» («七哀詩») есть известное место: «С юга поднимусь на Ба холмистый берег, Обернув голову, посмотрю издали на Чанъань» («南登灞陵岸，迴首望長安»¹⁹³). Эти слова были сказаны Ван Цанем перед тем, как покинуть столицу, опустошённую «смутой». У Пань Юэ (潘岳) в стихотворении «Сочиняю стихи в области к Северу от Хэ» («河陽縣作詩») встречается следующее: «Вытянув шею, гляжу издали на столичные постройки, Южная дорога, как [в песне] «Срубаю топора рукоятку» («引領望京室。南路在伐柯»¹⁹⁴) – *подъезжая* к столице, герой Пань Юэ пытается изо всех сил разглядеть её в желании вернуться туда и продолжить службу.

Се Тяо обращается к *дяньгу* из стихотворений предшественников с целью

¹⁹¹ ХШЛ. С. 316.

¹⁹² ВС. С. 393.

¹⁹³ Ван Цань (王粲). Семь печалей (七哀詩). – Поэзия-ши периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. Т. 1, с. 365.

¹⁹⁴ Пань Юэ (潘岳). Сочиняю стихи в волости Хэян (河陽縣作詩). Там же. С. 633.

«заимствования» прецедента «взгляда на столицу *издалека*» («望京»), о котором сказано в названии, и который исторически имел большое содержательное значение. Переживая скорый отъезд, герой пытается запечатлеть в памяти «картину» города, которая в его случае – в отличие от Ван Цяня – оказывается удивительно благостна: «Белое солнце сверкает во взлетающих коньках крыш, Их формы неровные все хорошо видны. Остатки зари заката, как узорная ткань, Чистая Река спокойна, как новый шёлк. Шумные птицы покрыли весенние островки, Диких цветов полны ароматные поля». Знаменательно, что в картине столицы у Се Тяо на этот раз нет ни одного «храма» или «дворца». Единственное упоминание о городских постройках в «*полёте* коньков», но и они сразу же оказываются окружены образами «природы», переплетаясь с ними. Последние, в свою очередь, опосредованы высоким ассоциативным напряжением индивидуального восприятия: «Облака вечерней зари» («霞») рассеиваются, и в их узорном множестве поэт видит подобие *рукотворной* «материи» («綺») – шёлка с одноцветным тканым рисунком; «Чистая Река спокойна», как отваренные для мягкости, но ещё неокрашенные «*шёлковые нити*» («練»), имевшие белёсый цвет воды; «Шумные птицы спускаются [с неба] на весенние островки» – на «землю» – где находятся их гнёзда, а цветы, распустившиеся на пригородных полях, источают в воздух ароматы, которые вновь поднимаются к небу.

В названии неслучайно использовано словосочетание «столица и [её] предместья» («京邑») – создаётся впечатление, что Се Тяо существенно расширяет картину «города», превращая её в картину «мира», который связан в его индивидуальном сознании со словом «родина». Прощаясь с этим глубоко *частным* пространством, он помещает его в более широкие *универсальные* рамки «человеческого мира», существующего между «Небом» и «Землёй» и составляющего вместе с ними классическое «триединство». Созерцая «прекрасный вид», герой переживает момент истины. Он не теряет, а, наоборот, обретает мир в его новом – «первозданном» – качестве. В этот момент (возможно, невольно) он реализует в сознании модель «мироустройства», основанную не на социально-этических принципах конфуцианства, а на универсальных категориях «Человека», «Неба» и «Земли», которые не теряют своего значения, где бы ни находился «чиновник» – и как бы ни складывалась его «служебная» судьба.

Покидая Цзянькан, герой думает в первую очередь о «родине» – и лишь во вторую о «службе», упоминание о которой делается в образе «стоячей воды»

(«滯淫») – также «природном». Данное выражение уже встречалось у Се Тяо именно в этом значении в стихотворении «Ответ Чжан Цисину» («答張齊興»): «Я задержался на должности «трёх зим»» («我滯三冬職»¹⁹⁵). Применительно к судьбе чиновника это означало «отсутствие карьерного роста» («движения»). Воспоминание о «прошлом», проведённом в столице, делается как о «радостном празднике» («歡宴»), – образе также, скорее, «частного», нежели «служебного» характера. «Счастливые времена» («佳期») имели значение «моментов радостных *встреч*» – в оригинальном контексте *юэфу* встреч «влюблённых» – в лирическом контексте Се Тяо встреч близких по духу людей – «друзей» – с которыми связана его «столица».

Знаменательно, что вопрос «Счастливое время – эх, когда же ему наступить?» остаётся риторическим. Этим подразумевается обратное – «не наступить никогда», поскольку закончилась «жизнь» в столице, с которой прощается герой. Слово «сянь» (霰) – «дождь со снегом» – знаковое, оно встречается у Цюй Юаня в произведении «Плачу по столице *Ин*» («哀郢») – «Деревья моей отчизны - о вас я тяжко вздыхаю, Слезы, подобно граду (涕淫淫其若霰), падают непрерывно. Плыву, по реке, к востоку, а сердце рвется на запад, Туда, где Врата Дракона, - которых мне не увидеть»¹⁹⁶. Так образуется ассоциативная связь между началом стихотворения, где цитировались постханьские лирики, и его концом, где проходит тема «изгнания» Цюй Юаня, как будто всем этим сказано: «сколько раз уже так бывало». Се Тяо заимствует образы, хорошо запомнившиеся истории, которые служат языком передачи его собственной лирической идеи, обрамляя и подчёркивая её. Язык традиции, умевший сохранять ощущение индивидуальности в «общедоступной» форме, остаётся жив, и так он пополняется новыми «судьбами», существуя на основе единства духа людей.

Последнее двестишье – «Имеющий чувства знает по дому тоску, Чьи волосы так никогда и не поседеют?..» – обращено ко всем «имеющим чувства» («有情») – самой широкой «аудитории», объединённой на основе человеческой «природы» – не к «чиновникам», не к «благородным» – а к «людям» как таковым. Нетрудно заметить, что в обороте речи здесь присутствует «обращение» – в значении «всякий знает» – призывающее услышать героя и выразить ему сострадание. «Расставание с домом» в самом радикальном смысле означало «смерть» – способность сострадания «смертным», как самому себе,

¹⁹⁵ ХШЛ. С. 210.

¹⁹⁶ Цюй Юань. Плачу по столице *Ин*. Пер. А. И. Гитовича. Спб, 2000. С.68.

делает понятным образ Се Тяо. О том же самом его слова: «Кто же сможет [никогда] не поседеть?» («誰能鬢不變»), напоминающие о принадлежности «имеющих чувства» к «единству» конченного мира – и именно эта деталь позволяет слиться с героем в духе человеческого «сопереживания». Момент созерцания «чистой Реки спокойной, как новый шёлк» является для Се Тяо редким мгновением внутреннего блаженства – мимолётным и трагическим в своей недостижимости. «Великий поток, текущий и день и ночь» останавливается здесь идеальным образом «чистоты» и «света», сливаясь в его сознании с понятием «родины» – суть «Блага» – понятным в своей универсальности.

Через 230 лет Ли Бай в стихотворении «На Западной башне в городе Цзиньлин читаю стихи под луной» («金陵城西樓月下吟») процитирует Се Тяо дословно:

В ночной тишине Цзиньлина Проносится свежий ветер,	金陵夜寂涼風發，
Один я всхожу на башню. Смотрю на У и на Юэ.	獨上高樓望吳越。
Облака отразились в водах И колыхут город пустынный,	白雲映水搖空城，
Роса, как зерна жемчужин, Под осенней луной сверкает.	白露垂珠滴秋月。
Под светлой луной грущу я И долго не возвращаюсь.	月下沉吟久不歸，
Не часто дано увидеть, Что древний поэт сказал.	古來相接眼中稀。
О реке говорил Се Тяо: "Прозрачной белого шелка",	解道澄江靜如練，
И этой строки довольно, Чтоб запомнить его навек. ¹⁹⁷	令人長憶謝玄暉。

Как и Се Тяо, заимствующий у Цюй Юаня образ «ледяных слёз», Ли Бай останавливает своё внимание на образной оригинальности Се Тяо – «Реке, прозрачной белого шёлка». Она составляет квинтэссенцию того, что было связано с именем последнего в его памяти – и в этом образе отзываются «Се Тяо» и его «дух». «Вечная память» («長憶») оказывается подобна «соединению рук» («相接»), которое происходит «от прошлого до настоящего» («古來») – не прерываясь во времени, как единая линия поэтической традиции.

Отъезд Се Тяо в Сюаньчэн в начале лета 495 года открыл новый – непохожий – этап его творческой судьбы. Можно предположить, что проводы поэта в столице были весьма поспешны, не сохранилось ни одного стихотворения друзей, посвящённого этому событию, за исключением его

¹⁹⁷ Ли Бай. На Западной башне в городе Цзиньлин читаю стихи под луной. Пер. А. Ахматовой. Поэзия эпохи Тан VII-X вв. М., 1987, с. 115-116.

собственного – «В столице, ночью отправляюсь в дорогу» («京路夜發»¹⁹⁸). Оно представляет собой напряжённый внутренний монолог:

- | | |
|---|--------|
| 1. В сборах и в сборах целую ночь провели, | 擾擾整夜裝， |
| 2. Скоро, как скоро, в путь экипаж запрягли. | 肅肅戒徂兩· |
| 3. Звёзды последние вот уже гаснут совсем, | 曉星正寥落， |
| 4. Утренним светом вновь растекается день. | 晨光復泱泱· |
| 5. Вроде был я омочен каплями щедрой росы, | 猶霑餘露團， |
| 6. Как уже замечаю, что солнцу недолго взойти. | 稍見朝霞上· |
| 7. Место родное стало совсем далеко, | 故鄉邈已曩， |
| 8. Горы огромны, и реки текут широки. | 山川脩且廣· |
| 9. Письма, доклады во множестве будут ещё, | 文奏方盈前， |
| 10. Тех, кто был дорог, и радость уже не вернёшь. | 懷人去心賞· |
| 11. Буду опаслив, всяк гнуться и семенить, | 敕躬每踟躕， |
| 12. Милость завидя, лишь вздрагивать и трястись. | 瞻恩惟震蕩· |
| 13. В путь! И хоть эта дорога длительна и трудна, | 行矣倦路長， |
| 14. Нет причин «возвращения» отпускать упряжку. | 無由稅歸鞅· |

В «песне» «Шицзина» поётся: «К князю я спешу, лишь ночь приходит, С князем я - рассвета близок срок, Звёздам дал иное счастье рок» («肅肅宵征，夙夜在公，寔命不同»)¹⁹⁹. Существует несколько примет связи стихотворения Се Тяо с этим местом – темы «спешки», «рассвета» и «князя». Эту связь следует считать макро-тематической, ассоциативной – лирическая интерпретация древних «тем» у Се Тяо совершенно иная. Сцена стихотворения развёрнута в момент «поспешного» отъезда из столицы. Словами «беспорядок» («擾擾») и «спешка» («肅肅»), усиленных повтором, задаётся тон большого эмоционального напряжения. Выражение «янман» (泱泱) – «бескрайний», «неясный» – описывает, как занимается новый (тревожный) день. Он не сулит добра: «Вроде был я омочен каплями щедрой росы, Как уже замечаю, что солнцу недолго взойти». Слово «чжань» («霑») – «намочить» – имело устойчивое значение «быть окропленным влагой милости» («霑恩»). Параллельная конструкция «вроде («猶») – «едва» («稍») призвана передать смысл последовательности событий – роса выпадает под утро, конденсируясь от ночной прохлады, но встаёт солнце, и она высыхает под его лучами... В момент отъезда Се Тяо из столицы ощущение краткости благоволения Сяо Луаня должно было быть особенно острым – сколько ещё этой «росы милости»

¹⁹⁸ ХШЛ. С. 313.

¹⁹⁹ Ши цзин. Звёзды. Песни царства Шао и стран, лежащих к югу от него. Пер. А. Штукина. Изд. подг. А.А.Штукин и Н.Т.Федоренко. М., 1957, с.30 (I,II, 10).

Государя осталось на его долю?

Уже представляя себя на «чужбине», герой задумывается о предстоящей «разлуке». Его не покидает ощущение, что пройден рубеж судьбы. Отъезд из столицы для Се Тяо на сей раз был чем-то большим, нежели очередное назначение – кончилась старая жизнь вместе с теми, кто был её содержанием: «Письма, доклады во множестве будут ещё, Тех, кто был дорог, и радость уже не вернёшь». На место служения «Идеалу» и «радостным встречам» приходит страх: «Буду опаслив, всяк гнутья и семенить, Милость завидя, лишь вздрагивать и трястись...». Словосочетание «чигун» («敕躬») означает «вести себя осторожно». Выражение «цзюйцзи» («跼蹐») – «согнуть тело» и «семенить ногами» – снова из «Шицзина»: «Говорят, что Небо оно высоко, Но никто не смеет не согнуться, Говорят, Земля она глубока, Но никто не смеет не семенить ногами»²⁰⁰. Образы Неба и Земли вновь встают рядом с «Господином» – а соположение 11 и 12 строк говорит о том, что на пути «жизни» и на пути «службы» у героя есть «те», кто вершат его судьбой. Он «не свободен», но главное, что из этого следует, сказано в заключительном двустишии: «В путь! Хоть эта дорога длительна и трудна, Нет причин «возвращения» отпускать упряжку». Об этом месте было много споров исторически, потому что не совсем понятно – как же это герой «уезжает», если говорит, что «возвращается»? – но в кажущемся противоречии и заключается главная идея произведения: «возвращение», имевшее, в том числе, уже известный смысл «отставки», в ключе сказанного о судьбе и пути человека в мире означает «возвращение к себе» – на стезю поиска внутреннего согласия. Из контекста следует, что этот внутренний духовный выбор делается, *несмотря* ни на что. Он был действительно труден, а «путь» не имел конца, предполагав, с одной стороны, жизнь в трудных испытаниях «духа», с другой, поиск понимания и внутреннего комфорта в людях, которые бы ощущали себя похоже. Элемент упряжи – «мартингал» (鞅) – или ремни, прикрепляемые к поводьям, не позволяющие лошади задирать голову вверх – обозначает целое, «повозку», по её части. Но это также и своего рода «ярмо возвращения» в переносном смысле, которое, несмотря на трудности «пути», нельзя было «сбросить» – слово «шуй» («稅») в данном случае означает «прервать» и встречается в «Жизнеописании Ли Сы» Сыма Цяня в следующем контексте: «Материальное достигает своего предела и приходит в упадок, я не знаю, где место [повозке] прервать движение» («物極則衰, 吾未知所稅駕也»)²⁰¹.

²⁰⁰ Ши цзин. Сяо я (小雅). Чжэн юэ (正月). С. 77.

²⁰¹ Ши цзи. Жизнеописание Ли Сы (李斯傳). – 24 династийные истории. Т. 1, с. 645.

Было бы неверно утверждать, что конфуцианство предписывало «слуге» служить «господину» – будучи *духовной* школой, оно предписывало «Человеку» служить «Идеалу», одной из ипостасей которого был «Господин» – «Сын Неба» и его множественные репликации как «старшего» на всех уровнях, которые воплощали в себе то *благое*, что предписывала им религиозно-философская традиция. Ей же было сформировано два ключевых понятия – «чу» (出), «выступить», и «туй» (退), «отступить» – описывавших человека «на службе» или в состоянии «ухода» с неё, соответственно. В языке оказывается пойман момент действия: «вступление» на службу, равно как и «отступление» с неё, было всегда в первую очередь *поступком*. Служить начинали во имя свершения благих дел и в знак «благодарности» за оказанную «милость» (恩) Государя. Идеалы конфуцианства открывали бесконечную перспективу службы во имя *Блага*, дававшую человеку силы на все испытания. В отставку уходили либо по немощи, либо в знак протеста, который обретал в этом качестве колоссальную силу – то было проявление недоверия самому «Сыну Неба», отрицание столь многого, что требовало огромной решимости.

Но аристократ оказывался на службе силой исторической инерции. Решение – «служить или не служить?» – которое изначально должно было явиться сознательным поступком личности, оказывалось принято за человека поколениями его предшественников. Династии, как шелуха истории, сходявшие одна за другой, слабили своим бесчестием внутренний стержень веры: цепочка «Небо – Сын Неба – Благодать» становилась всё тоньше и, обрываясь в отдельных случаях, оставляла человека без «пастыря» – но не без веры в Благо. Это предопределяло историческую задачу редефиниции понятия «Идеала» в сознании людей, который должен был стать более универсальным и соответствовать качеству «звезды» всех «имеющих чувства». «Идеал» как категория духовной культуры не мог исчезнуть вослед опустошению одной из своих исторических форм, которой являлся «Господин». «Благородный муж» (и без «Господина») продолжал нести большой груз моральной ответственности – с той лишь разницей, что теперь главным актёром (и судьёй) на сцене быстро менявшегося социума становился он сам.

Путь «Благородного мужа» был на самом деле путём духовных исканий. Человек эпохи Се Тяо, снабжённый всеми предписаниями древних учителей, оказался замкнут в самом себе, и лишь во внутреннем мире его личности происходила их «реализация». Иллюзии о возможности «бежать от мира прочь»

были похоронены вместе с цзиньской династией. От службы было не уйти, но тем важнее казалось выработать внутреннее к ней отношение. Поэтому неудивительно, что тема «службы» заняла в лирике времени одно из ключевых мест – в ней был найден локус «частного» и «общественного», на её «языке» шла дискуссия о смысле человеческого существования, о достижимости Идеала, о ценностях, об истории и, наконец, о «судьбе». Образованные и утончённые, поэты-чиновники всё чаще задумывались о службе не с позиции «нормы», а с позиции личности. Человек как подвижник «учения» казался всё незначительней, а его «чувства» всё весомее.

Поиск внутреннего соответствия истине заставлял прислушиваться к своим «чувствам». Они нередко считались проявлением индивидуальной «природы», данной изначально, к которой «возвращались», желая разобраться в противоречиях мира – и, в конечном счёте, собственной души. В условиях социального хаоса переживание *своей* веры последователями разных «школ» приводило к высокой динамике духовной жизни человека, которая получала выражение в творчестве. Его главными формами были лирика, живопись и музыка, развивавшиеся в тесной взаимосвязи. Освободившись ко времени Южных династий от гегемонии философских «школ», поэзия искала пути существования на новых – более универсальных – принципах, в то время как её язык проявлял выраженное стремление от «концептуальных» к «изобразительным» качествам. Творческий акт, хоть и был индивидуальным, но выходил за рамки индивидуальности в языке, требовавшем всеобщего внимания. Так в поэзии образовывалось новое поле межчеловеческого общения, основанное не на идеальных, а на духовных категориях – «конфуцианцы» и «даосы» времени обнаружили, что исповедуют единый кодекс ценностей «чистоты», «гармонии», «света», «истины» и «любви».

Видение «человека» и его пути в мире находило отражение в поэзии, лирический характер которой определял и характер её «героя». Он был близок авторскому «я», но как художественный образ сочетал в себе ряд элементов культурной традиции, его породившей. Образ индивидуальности был соотнесён с «Идеалом», и в этом качестве – опосредованный через него – существовал как в сознании, так и в лирике. Ему возвращалось сочувствие на основании его достоинств, главным из которых было стремление к Благу вне зависимости от обстоятельств, которые были, как правило, неблагоприятны. Его образ, как и подобало «Благородному мужу», раскрывался в первую очередь *изнутри*,

складываясь из достоинств его духа. Его мысли предшествовали его действиям, а чувства были осмыслены.

Лирическая поэзия *шан* эпохи Се Тяо, как никакой иной жанр, создавала образ героя своего времени. Он был *небезупречен* – но в этом как раз и заключался главный секрет его обаяния. Подчиняясь непреодолимым обстоятельствам, человек времени лелеял свой внутренний мир, в то время как окружающее пространство всё чаще воспринималось им в ограниченной подборке деталей, опосредованной его сознанием. Эти «детали» содержали в себе некий особенный «смысл», соотнесённый с авторской судьбой, который можно (и должно) было прочесть, а краски и образы мира становились языком внутренних переживаний. Лирика «гор и вод» ещё у Се Линъюня композиционно представляла собой «двуединство» развёрнутой прозаической «темы» дневникового характера, данной в названии (к примеру, «Поселился в новом жилище на горе Каменные ворота. С четырёх сторон высокие скалы, петляющая горная речка, бьющий из-под камней родник, густая чаща и высокий бамбук») и её поэтической «интерпретации» в стихотворном тексте, в результате чего образовывалась связь (но не тождество) между «реалиями» мира «действительного» и мира «художественного». Значение этой связи нельзя недооценивать, поскольку названия нередко являются «ключом» ко вскрытию граней лирического смысла, без которого произведение не может быть понятно до конца. В числе таковых стихотворение «Направляясь в уезд Сюаньчэн, отбываю из Синьлинпу в сторону Баньцяо» («之宣城邵出新林浦向板橋»²⁰²), название которого перекликается с деталями лирической сцены:

- | | |
|---|--------|
| 1. Дорога по Реке на юго-запад бесконечна, | 江路西南永， |
| 2. Течение несётся обратно на северо-восток. | 歸流東北驚· |
| 3. На горизонте узнаю возвращающуюся лодку, | 天際識歸舟， |
| 4. Среди облаков различаю деревья у Реки. | 雲中辨江樹· |
| 5. Мысли о пути утомляют, не давая покоя, | 旅思倦搖搖， |
| 6. В одиноком странствии и прежде бывал [я] не раз. | 孤游昔已屢· |
| 7. То с радостью испытываю желание [продолжать] службу, | 既懽懷祿情， |
| 8. То чувствую интерес [уйти] на Зелёные острова. | 復協滄洲趣· |
| 9. Шум и пыль досюда не доносятся, | 囂塵自茲隔， |
| 10. Наслаждения сердца в этом месте повстречаю. | 賞心於此遇· |
| 11. И пусть нет у меня стати Чёрного барса, | 雖無玄豹姿， |
| 12. В конце всё-же сокроюсь в тумане Южной горы. | 終隱南山霧· |

²⁰² ХШЛ. С. 237.

«Направляясь в Сюаньчэн», поэт совершал путешествие по Реке *против* её течения – мост Баньцяо находился выше заводи Синьлинпу по течению Янцзы. Эта деталь, будучи «достоверной», имеет особое лирическое значение: преодолевая направление «естественного» движения воды, несущейся «как лошади» («驚») обратно на северо-восток, герой совершает усилие, которое противоречит его «сердцу» – неслучайно в третьей строке появляется образ «возвращающейся лодки» («歸舟»), которая плывёт *по течению* «обратно» к морю – «на родину» Се Тяо в Цзянькан. Она оказывается так недостижимо далеко, что поэт лишь «узнаёт» (識) её «на краю неба» («天際»); точно также он «различает» (辨) деревья у реки, которые скрываются «в [прибрежной] дымке». «Реалии» художественного мира оказываются целиком во власти субъективного сознания поэта. Ван Фучжи (王夫之) писал об этом месте: «[Слова] «На краю неба узнаю возвращающуюся лодку, В облаках различаю деревья у воды» скрывают чувства, выдающие личность Тяо – только позови, и он выйдет. С этого начиная, описание пейзажа уже делалось как *живого* пейзажа»²⁰³.

Се Тяо не ищет в образах мира «сокровенной тайны» – он видит её внутри собственной души, используя природные образы как язык воплощения лирической рефлексии. Он выбирает лишь те детали «пейзажа», которые оказываются соотнесены с миром его героя, представляющего главный объект его внимания. Образы «Неба» и «Реки» вновь появляются в связи с лирическим «странствием». Оно осмыслено как нечто большее, нежели движение из Цзянькана в Сюаньчэн, и в очередной раз поднимается до уровня философского обобщения: «Мысли о пути утомляют, не давая покоя, В одиноком странствии и прежде бывал [я] не раз». «Одинокое странствие» («孤游») героя – понимаемое как странствие по «Реке жизни» – так и не прекращалось, и перед нами очередной момент его осмысления. «Служба» даёт тому повод, но отношение к ней двойственное – «То с радостью испытываю желание [продолжать] службу, То чувствую интерес [уйти] на Зелёные острова» – герой пойман в противоречии между интересом к «карьере» («жалованию», «祿») и желанием отойти от дел – «зелёные острова» («滄洲») были местом, где, по традиции, жили «отшельники». «Желание служить» считалось «добродетельным», с точки зрения конфуцианской школы, в то время как «зелёные острова» были одним из идеальных образов даосской традиции – у Ян Сюна (楊雄) в оде «Призвание к духу» (檄靈賦) есть фраза: «На свете существует Хуангун. Он появляется на

²⁰³ Ван Фучжи (王夫之). Гу ши пин сюань (古詩評選). Пекин, 1997, с. 244

Зелёных островах, *совершенствует дух* и возвращает свою природу, плывёт, путешествуя вместе с Дао» («世有黃公者, 起於滄洲, 精神養性, 與道浮遊») ²⁰⁴.

«Отшельничество», хоть и чаще связывалось в постханьское время с даосской традицией, однако, ей не ограничивалось. «Шум и пыль» (囂塵) – как «тлен» мира – метафора популярная у буддийской школы, говорившей о «царстве чистоты» («淨土») как о «земле Будды» (*Sukhavati*). Се Тяо говорит о своей «Утопии» как о месте «наслаждения сердца» – здесь «улада» (賞) понятие, включающее как чувственную, так и *ценностную* составляющую. Это подтверждается заключительным двустишием: «И пусть нет у меня стати Чёрного барса, В конце всё-же сокроюсь в тумане Южной горы». Образ «Чёрного барса» (玄豹) взят из истории Тао Дацзы (陶答子), в которой говорится: «Тао Дацзы правил Тао три года, имя его не прославилось, а семья стала богаче в три раза. Его жена обняла сына и заплакала, его мать думала, что это не к добру. Жена сказала: «я слышала, что на Южной горе есть Чёрный барс, он скрывается в тумане и семь дней не ест, чтобы напитать свою шкуру, чтобы сложился на ней узор. А что до свиней и собак, то они только жиреют. Беды не миновать!» Через год семья Дацзы была ограблена и убита» ²⁰⁵. Образ «барса» символизирует человека высоких моральных достоинств, избегающего общественного внимания – «отшельника». Словарь «Шовэнь» приводит место из «Ицзина» («易經»): «Благородный муж [как] барса превращение, его узор богат» («君子豹變, 其文蔚» ²⁰⁶). «Богатство узора» на шкуре барса символизирует красоту – «узор» – добродетели. Смысл сказанного в том, что герой хоть и не достоин считаться «барсом», но сделает то, что диктуют его сердце – «уйдёт со службы». «Южная гора» была так же, как и «Зелёные острова», одним из известных мест обитания «отшельников», страдавших за «правду».

Несмотря на сказанное, «отшельничество» Се Тяо не имеет под собой выраженных «идеологических» оснований – оно не содержит явных «даосских» или «конфуцианских» мотивов. Речь в данном случае можно вести исключительно об особом отношении к «миру людей» – как к «шуму» и «пыли» – и к себе, как индивидуальной сущности, находящейся в его пределах, но отягощаемой им, самодостаточной и дискретной. *Исход* из этого мира воспринимается героем не через единение с «Абсолютом» или подвижничество во имя «Идеи» – а как спасение своего духовного «естества». Образ «Чёрного

²⁰⁴ Ян Сюн (楊雄). Призвание к духу (檄靈賦). – XIIIЛ. С. 238.

²⁰⁵ Ле ню чжуань (列女傳). – XIIIЛ. С. 239.

²⁰⁶ Иц зин (易經). Гексаграмма Гэ (革卦). – 13 канонов. Т. 1, с.61.

барса» не должен приводить к мысли о том, что герой Се Тяо пытается «увидеть» себя в его качестве – акцент делается на обратном, он говорит, что «таковым не является» – то есть, далёк от идеального образа «Благородного мужа» – и не стяжание конфуцианских добродетелей понуждает его «сокрыться в тумане Южной горы». В утопических образах «иног мира» – «зелёных островов» и «Южной горы» – содержится идея поиска «иног пути» – предположительно, пути духовной *свободы*, обретение которого начинается с поиска внутреннего согласия.

Сюаньчэн, 495-497гг.

Обращение Се Тяо к проблематике духовной традиции и не совсем свойственная ему ранее «концептуализация» своего поведения становятся в Сюаньчэне более выражены. Это отчасти объясняется самим «наместничеством», которое ставило чиновника в положение особой индивидуальной ответственности. Находясь «на виду у всех», он должен был чаще пребывать «наедине с собой», принимая важные моральные решения. Эта задача во многом решается у Се Тяо в контексте его лирического творчества. Назначение в Сюаньчэн виделось поэту как возможность стать «отшельником в миру», чтобы, не покидая путь службы, отдалиться от «шума и мыли». Но вступление в это качество озадачивало проблемами «правления» («治»), ранее ему неведомыми. Размышление над ними и над своим «путём» в провинции мы находим в первом стихотворении сюаньчэнского «цикла», которое так и называется «Впервые прибыв в уезд Сюаньчэн» («始之宣城郡»²⁰⁷):

- | | |
|--|--------|
| 1. Опущен занавес, и в «главах» и «фразах» теряюсь, | 下帷闕章句， |
| 2. В Высоких беседах далёк от «значений» и «истин». | 高談愧名理· |
| 3. Пуст и рассеян, расстался с большими чинами, | 踈散謝公卿， |
| 4. В тихом забвеньи живу попечением низших. | 蕭條依掾史· |
| 5. Заколов волосы, я встретил благую милость, | 簪髮逢嘉惠， |
| 6. Учение о Долге мне передал Цзюньцзы. | 教義承君子· |
| 7. «Стопы» и «сердце» так и не соединились, | 心迹苦未并， |
| 8. Печали и радости десять лет [сменяют друг друга]. | 憂歡將十祀· |
| 9. Я счастлив, что выпал облачной влаги праздник, | 幸霑雲雨慶， |
| 10. Держу поводья вместе с другими мужами. | 方轡參多士· |
| 11. Лишь цапель испуганных догоняю в полёте, | 振鷺徒追飛， |
| 12. К стае драконов трудно прибиться вровень. | 羣龍難隸齒· |

²⁰⁷ ХШЛ. С. 240.

- | | |
|---|--------|
| 13. «Готовлю рыбёшку», останавливаю алчных и вздорных, | 烹鮮止貪競， |
| 14. «Совместно правлю», приглашаю честных и скромных. | 共治屬廉耻。 |
| 15. Вот только в «убыли» и «приумножении» не понимаю, | 伊余味損益， |
| 16. Чем пригожусь на просторах в тысячи <i>ли</i> ? | 何用祇千里。 |
| 17. Оставил саблю у Северного дворца, | 解劍北宮朝， |
| 18. Сошёл с повозки у берега Южной реки. | 息駕南川涘。 |
| 19. Чем надеяться, что прогремит Гуанпинская слава, | 寧希廣平詠， |
| 20. Не лучше ли выбрать [этот] город Хуайнь? | 聊慕華陰市。 |
| 21. Навсегда оставил забавы в Вань и Ло, | 置棄苑洛遊， |
| 22. Насовсем отказался от [укрытия] за Золотыми воротами. | 多謝金門裏。 |
| 23. Всё шире и шире [расходятся] волны от лёгких вёсел, | 招招漾輕楫， |
| 24. Бреду и бреду к подножьям скалистых гор. | 行行趨巖趾。 |
| 25. Хоть к рекам и морю пока ещё не отправился, | 江海雖未從， |
| 26. Горы и лес отсюда уже начались. | 山林於此始。 |

Вступление в должность «Великого смотрителя» («太守») уезда Сюаньчэн впервые поставило Се Тяо у руля «правления». «Правление», как и «служба» в целом, попадало под всесторонний регламент традиции. Стихотворение неслучайно начинается со слов «опустить занавес» («下帷») – это выражение было устойчиво связано с историей жизни Дун Чжуншу (董仲舒), одного из колоссов конфуцианской школы эпохи Хань, который «опустив занавес, вещал и декламировал, ученики по-очереди воспринимали учение, но никто не видел его лица»²⁰⁸. «Опустить занавес» – значит «проповедовать учение» или в переносном смысле – «править». Се Тяо говорит о том, что он «теряется» («闕») в «главах» («章») и «фразах» («句»), на которые делились тексты канонических книг, не имевшие знаков препинания, поэтому знание их «пунктуации» здесь синонимично конфуцианской «эрудиции». В «Высоких беседах» («高談») на философские темы, как правило, даосского содержания герой также «испытывает стыд», будучи далёк от свойственных им категорий «имени» (名) и «смысла» (理). За «тонкой завесой» надлежащего самоуничтожения просматривается то значение, которое «школы» продолжали иметь в делах государственного управления, оставаясь его идейной основой.

Мысленно возвращаясь в прошлое, поэт вспоминает тех, кто благословил его на путь службы. «Благая милость» («嘉惠») была оказана ему Уди в год его совершеннолетия, когда, «заколов волосы» («簪髮»), он надел шапку чиновника. «Благородный муж» (君子), проповедовавший «учение о долге» («教義»), это,

²⁰⁸ Хань шу. Дун Чжуншу чжуань (董仲舒傳). – 24 династийные истории. Т. 2, с. 637.

скорее всего, Ван Цзянь (王儉), который возглавлял конфуцианскую школу в Цзянькане и явился первым «наставником» поэта. Напомним, что первое назначение Се Тяо по службе было к нему в подчинение. Поэту кажется важным подчеркнуть духовную связь с этими людьми, тем более что путь службы оказался впоследствии не тем, чем он виделся в самом начале – и эта оценка даётся с позиций его индивидуального опыта: «Стопы и сердце так и не соединились, Печали и радости десять лет [сменяют друг друга]». «Сердце» («心») героя как «человека» оказывается судьёй успеха «чиновника». Образы «испуганных цапель» (振鷺) и «стаи драконов» (羣龍) также олицетворяют «чины» – «низшие» и «высшие» – среди которых герой пытается найти своё место.

Выражение «пэнсянь» (烹鮮) – «готовить маленькую рыбку» – происходит из «Лаоцзы», где говорится: «Управлять большим государством – это как готовить маленькую рыбку» («治大國若烹小鮮»²⁰⁹). Комментарий к «Лаоцзы» поясняет: «Когда готовят маленькую рыбку, не удаляют кишки, не снимают чешую, не решаются переверачивать её, боясь, что она развалится»²¹⁰. Смысл в том, что управлять государством следует «осторожно», не совершая грубых вмешательств. О «соблазнах» («貪») человеческого сердца и его склонности к «соперничеству» («競») в вещественном мире говорила буддийская школа. О «совместном правлении» («共治») сказано в «Иньвэньцзы» (尹文子): «Что было дорого в правлении Совершенномудрых, так это не индивидуальное правление, а правление вместе со всеми»²¹¹. «Бескорыстие» («廉») и «совестливость» («耻») – канонические добродетели «правления» конфуцианского толка.

Перебрав в сознании предписания многих «школ», поэт, кажется, признаёт их все в равноправном качестве. «Убыль» («損») и «приумножение» («益») это 41 и 42 гексаграммы «Ицзина», однако в данном случае «они» означают «отсутствие опыта практических дел». «Бесполезность», которая подобала скромному чиновнику, делает его особенно «ненужным» на больших (уездных) пространствах – «далеко от дома». «Оставил саблю у Северного дворца, Сошёл с повозки у берега Южной реки», – продолжает он об отъезде из столицы и прибытии в Сюаньчэн, соответственно. Со «столицей» ассоциируется тема служебного успеха – «Гуанпинской славы» – на которую герой «оставляет надежды», в то время как его новым «идеалом» становится «город Хуайнь» («華陰市»), возникший после того, как Чжан Кай (張楷) – 149-180гг. – «поселился

²⁰⁹ Лао цзы (老子). Гл. 60, с. 326.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Инь вэнь цзы (尹文子). Да Дао (大道). – РМ. Т. 2, с. 234.

отшельником в горах Хун'нуншань, учёные последовали за ним, и место их пребывания превратилось в город к югу от Задней Хуаиньшань»²¹². Сюаньчэн и вынужденное наместничество оказываются приемлемы для героя в этом неожиданном качестве – как «отшельничество» – которое, будучи «индивидуальным», является выбором уже *известным* традиции и, что немаловажно, также одобренным ею.

Образы «отшельничества», выстраивающиеся в ряд последних четырёх строк, напоминают о его же условности: «легкие вёсла» («輕楫»), пускающие «зять» (漾) по воде, на которых, необременённый мирскими делами, движется герой, возможно, к тем самым «островам» (洲), о которых он говорил ранее – слово «цзи» (楫) это *короткое* весло *малой* лодки – «подножья утёсов» («巖趾»), служивших «воротами» в иной мир, противоположный людскому, «река и море» («江海»), у которых традиционно селились отшельники, и, наконец, «горы и лес» («山林») как образы «глуши», в качестве которой в сознании поэта выступает Сюаньчэн, на службу в который он только что прибыл. Парные словосочетания «чжаочжао» («招招») и «синсин» («行行») являются знаковыми. Первое известно из «Шицзина»: «Зовёт перевозчик меня на беду! Все в лодку садятся, а я не иду...» («招招舟子, 人涉卬否») ²¹³, второе из «Девятнадцати древних стихотворений»: «В пути и в пути, и снова в пути и в пути. Так мы, господин, расстались, когда мы в живых» («行行重行行, 與君生別離») ²¹⁴, и оба в равной степени означают «путь». Использование столь известных «цитат» из классики и сознательное соположение образов «воды» и «земли» говорят о том, что этот «путь» вновь осмыслен Се Тяо в универсальном качестве – как «Путь» человека в мире, поднимающийся над временем и обстоятельствами. Это путь его лирического героя, образ которого объединяет вокруг себя «неоднородные» по происхождению *дяньгу*, обретающие новые смысловые оттенки в контексте его «жизненной» ситуации.

С прибытием поэта в Сюаньчэн, «горы» становятся одним из важнейших образов его лирики. Плеяда стихотворений этого периода послужила причиной, почему всё творчество Се Тяо нередко классифицируется как «поэзия гор и вод», а «Младший Се» считается продолжателем традиции Се Линьюня – патриарха данного «жанра». Следует помнить, однако, что образный язык «Старшего Се» во многом был обязан своей целостностью идее «Дао», вокруг которой было

²¹² Хоу Хань шу. Чжан Кань чжуань (張楷傳). – 24 династийные истории. Т. 3, с. 333.

²¹³ Шицзин. У тыквы зелёные листья горьки (匏有苦葉). Изд. подг. А.А.Штукин и Н.Т.Федоренко. М., 1957 (пер. А. Штукина).

²¹⁴ Девятнадцать древних стихотворений (古詩十九首). Первое. – ВС. С. 417. (Пер. Л. Эйдлиной).

организовано сознание автора – идея, Се Тяо *не свойственной*. «Горы» Се Линъюня представляли собой отдельный мир, куда он уходил «Оставить чувства, сбросить пыль вещей, И в истине узреть холмов, ущелий красоту» («遺情捨塵物，貞觀丘壑美»)²¹⁵ – в то время как у Се Тяо этот мир чаще таил неопределённость. Характерно, что никто не связывает «поэзию гор и вод» с именем Цюй Юаня (屈原), у которого «горных» сюжетов было также немало, например, в поэме «Шэцзян» (涉江), потому что для Цюй Юаня этот мир был чужим и не являлся объектом целенаправленного внимания. Парадоксально, но при всей близости времён и кажущемся сходстве образных элементов, в «горах и водах» Се Тяо значительно больше от Цюй Юаня, чем от Се Линъюня. Оставшись без «Дао», мир «холмов и ущелий» рассыпается на множество дискретных элементов, которые если и находят себе место в творчестве «Младшего Се», то уже на совершенно иных основаниях.

Вэй Гэнъюань обращает внимание, как, строя фразы своих стихотворений, Се Линъюнь чаще помещает образы природы в их начале – «Группа деревьев окружает жилище, Множество гор прямо перед окном» («群木既羅戶，眾山亦對窗»)²¹⁶ – в то время как Се Тяо в конце – «В окне виднеется ряд далёких вершин, За пределами двора склоняется высокий лес» («窗中列遠岫·庭際俯喬林»)²¹⁷. Это наблюдение подсказывает, где находится *центр* притяжения авторского сознания: «Старший Се» отталкивается от внешнего «объекта», который направляет цепь его рассуждений; «Младший» помещает «субъект» своего героя в центр лирической сцены, вокруг которого она организуется. «Человеческое» у Се Тяо зримо выходит на первый план. Строго говоря, лирику, сохраняющую элементы «поэзии гор и вод», за авторством Се Тяо было бы правильней называть «поэзией образов мира», которая, с одной стороны, отказывает «природе» Се Линъюня во многих уже «избыточных», с её точки зрения, деталях – выбирая только те, что «различает глаз» («辨») – а с другой, смешивает их со множеством образов «человечества», которые к «горам и водам» вовсе не относятся. Герой Се Тяо оказывается в «горах» силой обстоятельств, которые, как правило, связаны с его служебной карьерой и часто *безрадостны* – а вовсе не по зову сердца и в поисках «чистого света» (清暉), как то было у Се Линъюня. «Горы» Се Тяо таят мрак – а «воды» уносят его в никуда, являясь олицетворением «судьбы», против «течения» которой восстаёт его

²¹⁵ Се Линъюнь. О добродетели предка (второе) (述祖德·之二). Собрание сочинений Се Линъюня. Тайбэй, 2004, с. 154. (Пер. Л. Бежина).

²¹⁶ Се Линъюнь. К югу от поля в саду у быстрого течения сажаю изгородь (田南樹園激流植援). Там же. С. 168.

²¹⁷ Се Тяо. В уезде в высоком покое праздну взираю вдаль и отвечаю Люй *фацао* (郡內高齋閒望答呂法曹). XIII. С. 322.

сердце – и в той и в другой стихии кроется больше вопросов, чем ответов, и, наверное, трудно представить себе менее верного продолжателя традиции «поэзии гор и вод» Се Линъюня, чем Се Тяо – в том, что касается её *духа*.

Одиночество, помноженное на дикость незнакомого места, заставляло поэта взглянуть на себя через призму истории жизни человека трагической судьбы – Цюй Юаня – о чём свидетельствует одно из лучших произведений сюаньчэнского периода «Путешествую на гору Цзинтин» («遊敬亭山»²¹⁸):

- | | |
|--|--------|
| 1. Эта гора простёрлась на сотни <i>ли</i> , | 茲山亘百里， |
| 2. Своей громадой с тучами едина. | 合沓與雲齊· |
| 3. Кто Скрыт, кто Канул, здесь приют нашли, | 隱淪既已託， |
| 4. Здесь духи чуждые привольно поселились. | 靈異居然棲· |
| 5. Вершиной в небе солнце заслоняет, | 上干蔽白日， |
| 6. Внизу, как пояс, ей ручей извилист. | 下屬帶迴溪· |
| 7. Лиан сплетенье дико и безбрежно, | 交藤荒且蔓， |
| 8. И ветви гибкие, поднявшись, опустились. | 樛枝聳復低· |
| 9. Журавль без пары на рассвете плачет, | 獨鶴方朝唳， |
| 10. Летяг голодных этой ночью крик. | 饑鶻此夜啼· |
| 11. Тумана облако уж встало необъятно, | 泄雲已漫漫， |
| 12. И дождь вечерний, будто, шелестит. | 夕雨亦淒淒· |
| 13. Бреду я и, хоть лентой опоясан, | 我行雖紆組， |
| 14. Тропинку скрытую пытаюсь различить. | 兼得尋幽蹊· |
| 15. К истоку путь – ему не видно края, | 緣源殊未極， |
| 16. А возвращенья – уж в дали сокрыт. | 歸徑窅如迷· |
| 17. Хотел бы, коль, за чудом устремиться – | 要欲追奇趣， |
| 18. То, вот, ступеней Красных путь открыт. | 即此陵丹梯· |
| 19. Монаршья милость уж иссякла ныне! | 皇恩竟已矣， |
| 20. И выбора никто не избежит... | 茲理庶無睽· |

Стихотворение-притча берёт своё название от горы Цзинтиншань (敬亭山), которая, согласно Ли Шаню, была «расположена в десяти *ли* к северу от уезда Сюаньчэн», «высотой в несколько сотен *чжанов* (1 *чжан*, 丈 – 3 метра. Д.Х.), в окружности в несколько крат более того..., впоследствии её называли Зелёной горой фамилии Се» («謝家青山»)²¹⁹. Будучи внушительного размера, но всё же не более, чем местом для пригородных путешествий, «Цзинтиншань»

²¹⁸ ХШЛ. С.265.

²¹⁹ ВС. С. 392.

воплощается в образ «иноного» художественного мира, который связан у Се Тяо с понятием «гор». У Цюй Юаня в поэме «Шэцзян» («涉江») есть место: «Но, к Сюйпу подъезжая, начал я колебаться, Я сомневаться (迷) начал - какую выбрать дорогу? По берегам обоим лес и суров и мрачен, Там обитают в чаще полчища обезьян (猿狖). Каменных гор вершины там заслоняют солнце (蔽日), А на земле угрюмой (幽晦) - темень, роса и сырость (多雨). Медленно снег ложится и покрывает землю, И облака (雲) клубятся (霏霏), в небе плывя над миром. Жаль, что мне жизнь отныне радости не приносит, Что я живу одиноко (幽處), скрываясь в горах и скалах (山中)...»²²⁰. В китайской поэтической традиции сюжеты о «ссылке в глухое место» были устойчиво связаны с именем Цюй Юаня. Как никакой другой поэт, Цюй Юань остался в её памяти всей своей «судьбой», опосредованной художественным миром его произведений. Поэтому неудивительно, что Се Тяо заимствует не только «язык» Цюй Юаня, но и его «ситуацию». Её интерпретация в *его* лирическом контексте сразу обнаруживает реалии иного времени, наследовавшего столетиям расцвета даосской культуры, которую выдают образы «отшельников» – *Инь* (隱), «Сокрывшийся», и *Лунь* (淪), «Канувший в забвение» – а также сверхъестественных существ – «духов» («靈») и «чуди» («異»). И те и другие относятся к «иному» – «таинственному» – миру горы, картина которого у Се Тяо напоминает сказанное его предшественником, о чём свидетельствует вышеприведённый отрывок.

Так же, как и Цюй Юань, Се Тяо оказывается «в горах» на пути службы: «Бреду я, и хоть *лентой опоясан*, Тропинку срытую пытаюсь различить». Слово «цзу» (組) – «шёлковая лента для ношения печати» – означает «пояс чиновника». Это выдаёт иносказательный смысл «восхождения» как «пути службы», находясь на котором, герой оказывается «в горах» – то есть «в Сюаньчэне». Также условно и то, что он «в то же время» («兼») пытается следовать еле различимой «горной тропинке», ведущей вглубь ущелья, проточенного ручьём: «К истоку путь – ему не видно края, А возвращенья – уж вдали сокрыт». Смысл сказанного Се Тяо в том, что, продолжая служить Государю, он пытается найти свой путь к «отшельничеству» – именно в этом значении традиционно выступала «скрытая тропинка» в горах, которая вела к «жилищу» пустытника. Но герою не хватает уверенности, с одной стороны, он боится не дойти до «истока», с другой, потерять «путь обратно». Здесь уместно вспомнить поэму «Лисао», где также говорится: «Я путь свой, каюсь, прежде не продумал, Остановлюсь, не возвратиться ль мне?! Я поверну обратно (回) колесницу,

²²⁰ Цюй Юань. Девять элегий. Переправляясь через реку. (пер. А. Гитовича).Спб, 2000, с. 63-64.

Покуда в заблуждениях (迷) не погряз»²²¹. Для героя Цюй Юаня движение «дальше» означает гибель, которой оно и закончится. Но у Се Тяо «в горах» может быть найден «выход», по крайней мере, он не оставляет на это надежду. Герой подходит к рубежу, от которого можно «взойти на небеса» по «Киноварным ступеням» («丹梯»). Образ последних – из даосской традиции, связывавшей его с историей Чжан Даолина (張道陵), приготавливавшего в том месте, куда вели эти (каменные) ступени, «пилюлю бессмертия». Но Се Тяо неслучайно останавливается перед «ними» и говорит: «Если пожелаю предаться интересу к удивительному, То здесь взойду вверх по Красным ступеням». Ему дана возможность взойти «вверх», сойдя с пути службы, но он не решается этого сделать, продлевая момент колебания до самого конца: «Монаршая милость уж [если] совсем иссякнет, [То] этого выбора кто не избежит?..» – подразумевая, что это *вынужденный* выбор – уход «в отшельники» (или «в отставку») – будет для него неизбежен лишь в том случае, если «Господин» перестанет в нём нуждаться.

Так же, как и Цюй Юань, у которого в конце поэмы «Лисао» звучит восклицание «Всё кончено!» («已矣哉»), Се Тяо говорит о вынужденном характере этого «выбора», который в его случае не означает «смерть», а лишь «уход» со службы. Точнее было бы сказать – «перемену веры». У Цюй Юаня не было альтернативы «служению», в то время как у Се Тяо, наследовавшего постханьской эпохе, она была – по крайней мере, в его случае «декларативно». «Горы» уже состоялись к тому времени как достойный выбор, к которому вела одна из ветвей («тропинок») духовной традиции. Но специфика и глубина «их» наполнения были сугубо индивидуальны. С отрицанием службы Се Тяо терял весь тот мир, в котором он существовал до этого момента. Едва ли поэт был готов к этому в действительности – тем более, что отвергнуть один мир, ещё не означало принять другой. Се Тяо так и не сможет сделать решающий шаг «наверх», проникнувшись даосским мировоззрением. Он навсегда останется «одиноким журавлём», которому будет темно и страшно в «горной глуши». Но, по иронии судьбы, два года, проведённые в уезде, окажутся одними из самых благополучных в его жизни. Достаточно сказать, что у Се Тяо сложилось «доброе имя» в качестве наместника, он вошёл в историю как Се *Сюаньчэн*, а гора Цзинтиншань была названа его именем, что, по конфуцианским представлениям, является высшей похвалой чиновнику. Продуктивными были эти годы и в творческом плане. Поэт, кажется, наконец, нашёл себя как *человек*, и ему хотелось писать стихи. «В высоком тереме смотрю дела» («高齋視事»),

²²¹ Цюй Юань. Лисао. Пер. А. Ахматовой. Там же. С.234.

«Совершая поклонение в храме на Цзинтиншань, наслаждаюсь дождём» («賽敬亭山廟喜雨»), «Воспеваю поле бедняка» («賦貧民田»), «Обустроиваю жилище» («治宅»), «Весенние мысли» («春思»), «Отвечаю Цзи *саньцзюнь* о пользе от употребления порошка» («和紀參軍服散得益») – вот, только некоторые из произведений этого периода, дающие представление о широте тем и насыщенности бытия.

Относительная свобода, представившаяся Се Тяо в Сюаньчэне, позволила временно облегчить внутренние противоречия, вызванные переживанием недавних «утрат». «Горный край», поначалу таивший «опасности», оказался интересен своим новым лицом. Стихотворение «Путешествуя в горах», («遊山»²²²), написанное, предположительно, к началу второго года наместничества, показывает, какими же поэт всё-таки принял «горы», не покидая службы, и какое место для себя в них он нашёл:

- | | |
|---|--------|
| 1. Живу иждивеньем, как будто, расторгнуты члены, | 託養因支離， |
| 2. Предался безделью, поскольку, как конь, утомлён. | 乘閑遂疲蹇。 |
| 3. Молчанью и слову никак не найду время, | 語默良未尋， |
| 4. В утратах и обретеньях не искушён. | 得喪云誰辨。 |
| 5. Я счастлив, что прибыл в место, где горы и воды, | 幸涖山水都， |
| 6. И скоро уж чистой зимы закончится срок. | 復值清冬緬。 |
| 7. Взошёл я на верных тысячи <i>жэней</i> высóту, | 凌崖必千仞， |
| 8. И в десять тысяч изгибов прошёл ручеёк. | 尋溪將萬轉。 |
| 9. Упрямой скалы за ярусом ярус в небо, | 堅嶠既峻嶒， |
| 10. И снова и снова, петляя, кружится поток. | 迴流復宛澶。 |
| 11. Непроницаема глубь облаков пещеры, | 杳杳雲竇深， |
| 12. Неуловима вода каменистых проток. | 淵淵石溜淺。 |
| 13. Увижу, как рядом бамбуковый лес темнеет, | 傍眺鬱篔簹， |
| 14. А сзади далёко глубины древесных чащоб. | 還望深枏榭。 |
| 15. На диких затонах из трав сплетены одежды, | 荒隩被葳莎， |
| 16. А стенам отвесным, как пояс, лишай и мох. | 崩壁帶苔蘚。 |
| 17. Летяги и обезьяны на ярусах кличут, | 颺猿叫層巖， |
| 18. Чайки и утки слетелись на воду с песком. | 鷗鳧戲沙衍。 |
| 19. Усладой коснулось всё, что в свободе увидел, | 觸賞聊自觀， |
| 20. Лишь радостное раскрылось передо мной. | 卽趣咸已展。 |
| 21. Окину взглядом, что дорого и прожито, | 經目惜所遇， |
| 22. На путь грядущий с желанием ныне ступлю. | 前路欣方踐。 |

²²² ХШЛ. С. 256.

23. Я буду молчать, что пряные травы поникли,	無言蕙草歇，
24. И со стены цветов ароматный сорву.	留垣芳可搴。
25. Шанцзы, который вовремя не вернулся,	尚子時未歸，
26. Биншэн, который думал от дел отойти –	邴生思自免。
27. Вечно душою с теми, кто сердца коснулся,	永志昔所欽，
28. Славных дорог и ныне открыты пути.	勝迹今能選。
29. Услышь меня, наслаждающийся сердце странник,	寄言賞心客，
30. Воистину благо – природное обрести!	得性良為善。

В «Чжуанцзы» есть место: «Подбородок Урода Шу (支離疏) касался пупка, плечи возвышались над макушкой, пучок волос [на затылке] торчал прямо в небеса. Внутренности теснились в верхней части тела, бедренные кости походили на ребра. Склонясь над иглой или стиркой, он зарабатывал достаточно, чтобы набить брюхо; провеивая и очищая зерно, мог прокормить десять человек. [Когда] призывали воинов, среди них [без опаски] толкался [этот] калека. [Когда] объявляли общую повинность, его, всегда больного, не назначали на работу. [Когда же] производилась раздача немощным, он получал три *чжуна* зерна и десять вязанок хвороста. [Если] способен прокормиться и дожить до предельного срока тот, у кого искалечено тело, то тем более тот, у кого искалечена добродетель!»²²³ Се Тяо не раз скажет о том, что «правил уездом лёжа» («臥治»), как будто «в болезни», и эта *поза* была свойственна многим из тех, для кого служба не являлась делом «сердца». Уподобляя себя «калеке» Чжили (支離), на попечении у Государя, и говоря об «усталости», он подразумевает собственную «бесполезность», хоть и завуалированную под «немошь», но всё же являющуюся, в первую очередь, производной от его внутреннего настроения.

Образ Чжили в том качестве, в котором он встречается в «Чжуанцзы», скрывает и обратную сторону «болезни», которая служит предпосылкой внутренней свободы. Мысли, занимающие поэта в уезде, далеки от «долга», но близки его «сердцу», которое занято поиском духовного «пристанища». Осознание службы в Сюаньчэне как своего рода «вынужденного отшельничества» не было лёгким выходом, а, скорее, наоборот, требовало внутреннего усилия. В складывавшуюся сказку собственного «мира» нужно было ещё поверить. Фраза «Молчанью и слову никак не найду время, В утратах и обретенях не искушён», – выдаёт ощущение служебной неудачи, которое

²²³ Чжуан цзы. Среди людей. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Ян Чжу. Лецзы. Чжуанцзы. (Далее: Атеисты...). Пер., вступ. ст. и коммент. Л.Д.Позднеевой. М., 1961, с.155.

присутствовало подспудно, несмотря на «красоту» вокруг. В «Ицзине» (易經) есть место: «Путь благородного мужа это то служить (出), то не служить (處); то хранить молчание (默), то высказываться (語)»²²⁴. Герой не знает, как ему быть – «то ли уйти, то ли остаться» – и чем руководствоваться в своём решении. Об «обретении» (得) и «утрате» (喪) сказано в «Чжуанцзы»: «Не допускай в свою грудь ни радости, ни гнева, ни печали, ни веселья. Ведь в Поднебесной [вся] тьма вещей существует в единстве. Обретёшь это единство и [станешь со всеми] ровен, тогда руки и ноги, и сотню частей тела сочтёшь прахом, а к концу и началу, смерти и жизни отнесёшься, как к смене дня и ночи. Ничто не приведёт [тебя] в смятение, а меньше всего *приобретение* либо *утрата*; беда, либо счастье. Отбросишь ранг, будто стряхнёшь грязь, осознавая, что жизнь ценнее ранга. Ценность в самом себе и с изменениями не утрачивается»²²⁵. В лирическом контексте Се Тяо «обретение» и «утрата» означают то же самое, что «молчание» и «слово» в третьей строке – только применительно к *даосской* школе – её «философию». Это место перекликается со сказанным выше в стихотворении «Впервые прибыв в уезд Сюаньчэн» («始之宣城郡»): «Опущен занавес, и в «главах» и «фразах» теряюсь, В Высоких беседах далёк от «значений» и «истин»»²²⁶ – «школы» не дают ответа на то, что является вопросом индивидуального сознания, и в случае Се Тяо это справедливо как по отношению к «конфуцианцам», так и «даосам».

Второе четверостишие возвращает внимание к теме стихотворения – «Путешествуя в *горах*». Оно автобиографично: «Я счастлив, что прибыл в место, где горы и воды, И скоро уж *чистой зимы* закончится срок...» Се Тяо прибыл в Сюаньчэн в начале лета 495г – с тех пор «уже закончилась зима», то есть «прошёл год». Это должно было означать «достаточно много времени», за которое герой успел в полноте познать горный край: «Взошёл я на верных тысячи *жэней* высоту, И в десять тысяч изгибов прошёл ручеек». Формула «гор и вод», на основе которой зиждется величественная картина «природы» у Се Тяо, является достоянием традиции. Она напоминает о том, что за «горами» в Китае начиналось «Небо», а под «водами» стояла «Земля». «Пространство», которое существовало между «Ними», являлось границей «миров», каждый из которых был представлен в нём множеством характерных для себя атрибутов. Принцип иерархии, с одной стороны, и парных соположений, с другой, организуют художественное пространство стихотворения Се Тяо, которое начинает «прорисовываться» в нём с самых «крайних» своих точек – «Упрямой *скалы* за

²²⁴ И цзин. Си цы шан (繫辭上). – 13 канонов. Т. 1, с. 79.

²²⁵ Чжуан цзы. Тянь постоянный. Пер. Л.Д. Позднеевой. Атеисты..., с. 241-242.

²²⁶ ХШЛ. С.. 240.

ярусом ярус в небо, И снова и снова, петляя, кружится *поток*» – а затем заполняется деталями, которые будто прирастают параллельно «сверху» и «снизу», стремясь по направлению к «центру» – «Непроницаема глубь *облаков* пещеры, Неуловима вода каменистых *проток*». В «горизонтальном» измерении пространства существуют «далёкое» и «близкое» – «Увижу, как рядом бамбуковый лес темнеет, А сзади *далёко* глубины древесных чащоб»; в «вертикальном» мы находим детали, которые хоть ещё и удалены друг от друга, но уже соотнесены с миром «людей», находящимся *по середине*. Они встречаются в нём в образах антропоморфных подобий – «На диких затонах из трав сплетены *одежды*, А стенам отвесным, как *пояс*, лишай и мох».

Мир живых существ, имеющих крылья, или передвигающихся по земле, покрывает ярусы склонов и намытые ручьём отмели – «Летяги и обезьяны на ярусах кличут, Чайки и утки слетелись на воду с песком» – как будто обозначая место «встречи», и, вот, наконец, картина замыкается, обретая единство в пространстве человеческого *сознания* – «Усладой коснулось всё, что в свободе увидел, Лишь радостное раскрылось передо мной». Нетрудно заметить, что стихотворение построено по *четверостишиям*, и это объясняет, почему картина «гор» у Се Тяо не обрывается восемнадцатой строкой, а гармонично завершается двадцатой – «человек» (в данном случае лирический герой) также является «их» неотъемлемой частью. Именно он стоит у «начала координат» пространства, и через его сознание течёт художественное «время». На двадцатой строке делается смысловая цезура, после которой внимание героя переносится в «прошлое» – «Окину взглядом, что дорого и прожито, На путь грядущий с желанием ныне ступлю» – шаг в «будущее» становится возможен не через отрицание «прошлого», а как его продолжение – «Я буду молчать, что пряные травы поникли, И со стены цветок ароматный сорву» – Се Тяо писал в стихотворении «Отвечаю Ван *чжуцзо* о Багуншань» («和王著作(融)八公山») «Цветы весенние точно уже опали, Осеннее поле, быть может, смогу обустроить»²²⁷, подразумевая тот же самый смысл – «весна» его юности закончилась, «пряные травы», обозначают «талантливого человека», источающего «аромат добродетели», которому не нашлось применения («травы поникли») – однако, «цветок на стене» («垣芳») предположительно «деревенского» дома («в глуши») остаётся доступен – «Благо», которое в равной степени олицетворяют «ароматы» растений, даёт основания довольствоваться малым (скромным) чином – ведь известно, что «скромность», а не «гордыня», отличала Благородного мужа...

²²⁷ ХШЛ. С. 387.

Моральные основания «выбора» имеют для Се Тяо главное значение, и в их поисках он вновь обращается к традиции: «Шанцзы, который вовремя не вернулся, Биншэн, который думал от дел отойти», – сказано о тех, кто является в данном случае «идеалом» его героя. Шанцзы (尚子) или Шан Цзыпин (尚子平) человек эпохи Восточная Хань, из «Гаошичжуань» («高士傳»), известно, что он «сокрылся и не служил; после того, как женил детей, оградил себя от дел семьи и прервал с ней связь»²²⁸ – выполнить семейный долг считалось также одной из добродетелей *Цзюньцзы*, которая оказывается в данном случае реализована *не в ущерб* индивидуальному выбору. Биншэн (邴生) или Бин Юань (邴原) фигура примерно того же времени – Бань Гу писал, что он «взрачивал волю и самосовершенствовался, не соглашался на должность (с вознаграждением) более шестиста мер риса»²²⁹ – то есть служил в низком чине. Так он смог избежать восстания Жёлтых повязок, жил в Ляодуне и имел много последователей. Чэнь Гуаньцю сообщает, что «в то время как Чжэн Сюань (鄭玄) был кумиром рафинированных конфуцианцев, Бин Юань привлекал героических мужей»²³⁰. «Шанцзы и Биншэн» были достаточно распространённой метафорой, у Се Линьюня в стихотворении «Впервые отправляясь в уезд» («初去郡») сказано о себе со вздохом: «Завершив женитьбы [сына] дела, подобен [я] Шанцзы, В невысоком чине служа, похожу на Биншэна»²³¹. Став «отшельниками», эти люди остались в исторической памяти именно благодаря тому, от чего они, кажется, «бежали» – отношением к «службе» и «долгу» – и в этом же качестве они вдохновляют Се Тяо «на славный путь»: «Вечно душою с теми, кто сердца коснулся, Славных дорог и ныне открыты пути», – говорит он, подчёркивая *духовную* преемственность. Люди, о которых он размышляет, были «чтимы» («欽»), и это отношение было как «традиционным», так и индивидуальным для героя, который «помыслам» (志) устремлён к их примеру в поисках своего будущего. «Те из прошлого, кто почитаем» (昔所欽) в контексте данного стихотворения – это Шанцзы и Биншэн. В контексте творчества Се Тяо в целом – гораздо более многие. В стихотворении «Отвечаю Ван *чжуцзо* (Жуну) о Багуншань» Се Тяо говорил о своём предке Се Сюане (謝玄), как о «светлом пастыре» (明牧), желая быть достойным его великого подвига; дважды – в стихотворениях «На проводы Фань Линлина» («В Маолине будет сделана просьба») и «На отдыхе по дороге обратно в Даньян» («Будто в Цюн возвращаюсь, чтобы петь и декламировать») – поэт сравнивает

²²⁸ Гао ши чжуань (高士傳). – ХШЛ. С. 259.

²²⁹ Хань шу. Ван гун чжуань (王貢傳). – 24 династийные истории. Т. 2, с. 785.

²³⁰ ЧГЦ. С. 199.

²³¹ ВС. С. 387.

себя с Сыма Сянжу, судьба которого олицетворяла отношения таланта и власти; как о желании «быть с *победившим*» говорится о приверженности пути «правителей прошлого» (先王) («Глядя на утренний дождь»); о Чжан Кае (張楷) как о мудреце, бежавшем мира, и легендарном «городе Хуайнь» (обители достойных людей) упомянуто как об идеале в «Сразу по прибытии в Сюаньчэн»; с историй добродетельных наместников Цзи Бу (季布) и Цзи Аня (汲黯), отказывавшихся принимать эти должности, начинается стихотворение «В уезде возлежу в болезни и преподношу Шэнь *шаншу*» («Хуайяна важный наместник, Высоко возлежит, как будто здесь»); и, наконец, с Цюй Юанем (не называя его прямо) сравнивает себя Се Тяо в стихотворении «Путешествуя на гору Цзинтин».

«Путь грядущий» («前路»), о котором говорится в стихотворении, с позиций героя, не может не являться «достойным» – в идеале, «славным» («勝»). Тема «пути», промелькнувшая в первом двустишии словом «загнанный» («蹇»), появляется и в заключительной реплике: «Услышь меня, наслаждающийся сердце *странник* (客), Воистину благо – *природное* обрести!» Целью человеческой жизни, уподобленной «странствию», является «обретение» («得») того состояния, которое соответствовало бы качествам индивидуальности – её «природе» («性») – подразумевавшей в том числе и характер субъективного взгляда на вещи. «Ценности» в этой связи включали в себя в равной степени как качества, данные «изначально», так и приобретённые на жизненном пути – как материальное, так и духовное «естество» человека. Се Тяо обретает свою «природу» не «в горах» в привычном понимании этого слова – как «в природном мире» – а «в горах своего *сознания*», которое сформировало специфическое отношение к службе в Сюаньчэне как к «отшельничеству» в миру – на пути службы, но «в глуши», и с определённым взглядом на этот путь и свою роль на нём в качестве «странника».

Стихотворение начинается с образа «калеки», «уставшего» и «загнанного», который находит «в горах» пристанище. Он разочарован и растерян, он проигравший на пути успеха, который, тем не менее, обретает право на скромное счастье провинциальной жизни. «Горы» вокруг него величественны и гармоничны, они приносят «радость», но они же и не занимают его целиком, а являются лишь *частью* его внутреннего мира. Второй, не менее важной, является то, «что дорого и прижито» – привязанности прежних лет, «ароматы», олицетворяющие *благородство*, великие достойные, «стопами» которых он

готов двигаться дальше – и только в этой точке уникального баланса двух «частей» своей «природной» и «человеческой» натуры он «наслаждает *сердце*».

Стало быть, «сердце» становится мерилом «истины». Всё, что окружает человека в действительном мире – его «тело» и «душа», прошлое и настоящее – сходятся в этой «малой» точке субъективного сознания – и в ней же получают оценку. Образы традиции оказываются значимы и востребованы не в «целостном» виде, как породившие их «философские системы», организовывавшие образ мысли на протяжении столетий, а в деталях, каждая из которых задерживается в орбите авторского кругозора лишь на правах лирической релевантности. Нетрудно заметить, как избирательно Се Тяо пользуется образами традиции, экстрагируя из них отдельные *границы* смыслов, которые в этом «усечённом» качестве становятся «лексемами» его лирического языка. Калекка *Чжилы*, о котором столь многое (и глубоко) было сказано в «Чжуанцзы», у Се Тяо превращается в обозначение «слабого» и «праздного» человека; категории «Ицзина» с их социальным подтекстом и «Чжуанцзы» с его психологизмом – не более, чем «*ярлыки*», подвешенные к высокой (и уже «далёкой») «мудрости»; «горы» во всём их многообразии – не как отдельный мир, увлекающий сознание за собой, а как картина, выстраивающаяся *вокруг* него; и, наконец, прошлое, не как безупречный образец для подражания, а как отдельные *судьбы* людей, на которых герой – судьбою же – вынужден быть «похож».

И всё это потому, что не «слово» ведёт поэта, а поэт «слово» – ни одна мысль, ни один образ у Се Тяо не минует императива лирического сознания. Оно ставит индивидуальное «я» в центре, и от него отсчитывает «смысл». Всё сказанное в образах традиции соотносится с «судьбой» героя и только в «её» контексте обретает подлинное – лирическое – значение. Мир, пропущенный через «судьбу» индивидуальности, делает «её» сюжетом – а «человека» героем, образ которого складывается под стать той роли, которая ему уготована. Она не может считаться «счастливой», поскольку, оставаясь на дорогах судьбы, он следует пути своего сердца – и они, как правило, расходятся. Человек «слаб», и его образ «небезупречен», но это, как раз, и делает их значимыми. Герой вызывает сочувствие за свои «мытарства» – и уважение за своё достоинство, которое он сохраняет, несмотря ни на что. И в этом заключается его *лирический* и, одновременно, *традиционный* характер. Главным, с точки зрения Се Тяо и его времени, становится то, что добродетели «чиновника» (или «отшельника») являются относительными, а ценность человеческой жизни – абсолютной. Герой

Се Тяо не раз демонстрировал, что он, «хоть и опоясан шёлковой лентой», *всё же* пытается идти собственным путём, который не тождественен пути «службы». Естество «странника», плывущего по Великой Реки жизни, возвышается над своим временем точно так же, как и его «Путь» не измеряется «сегодняшним» днём.

«Уж если из красного камня сердце моё, К чему же плакать про неокрашенный шёлк?» – писал Се Тяо, подразумевая духовное постоянство своего героя. Эта тема, возникшая в контексте отношений с «Господином», также является глубоко лирической. Как категория духовной культуры, «Небесная власть» должна была соответствовать «Идеалу», державшемуся на вере «всех» и «каждого». Бесчестие одного правителя не означало крушения системы ценностей – самим своим существованием традиция утверждала, что этого не могло случиться – и именно поэтому проблематика «веры» продолжала оставаться «вечно оригинальной»²³². Формула из «Люйши чуньцю» как раз и демонстрирует первенство «сердца» как индивидуального измерения духовной культуры – «души» человека. Оказавшись один на один с «судьбой», не знавшей смысла и цели – и фактически утратив социум, который нельзя было даже отрицать, утверждая путь «отшельника» – герой не желает расстаться с «самим собой». Это заставляет его взглянуть на сообщество себе подобных в самом универсальном качестве – как на «имеющих чувства». «Чувство» же в контексте творчества Се Тяо и его времени не может считаться в полной мере ни «духовной», ни «естественной» категорией, а является сочетанием и того и другого. Неслучайно у Се Тяо мы встречаем образ «обретения [своей] природы» («得性») как состояния «блаженства» («賞»), достижения «свободы» («自») как категории «радости» («欣», «趣») – и всё это для него есть «Благо» («善»).

«Благо», обрядшее чувственную ипостась и опосредованное выраженным индивидуальным восприятием, продолжало оставаться духовной категорией, имевшей «надындивидуальное» измерение – и в этом качестве оно сохраняло неразрывную связь с «традицией». Поиск «себя» был поиском своего места в череде её образов – достаточно многообразных, происходивших из, как минимум, двух магистральных ветвей её развития – но всегда в числе «достойных», с позиций человеческого «духа». Современникам Се Тяо приходилось всё меньше рассчитывать на место в иерархии «Небесной власти» или на «бессмертие» даосского «отшельника». Это «место» могло быть найдено лишь там, где условности «традиций» растворялись в поле единого духовного

²³² В.М.Алексеев. Труды по китайской литературе в двух книгах. Книга 1. М., 2002, с. 253.

пространства – в «человеке», понимаемом как феномен, сочетающий «душу» и «тело» – сохранявших неразрывную связь с тем «Единым», что их породило – образ которого превращался в литературного героя. Его «прочтение» основывалось не только на следовании его «мыслям», но и его «чувствам». Сопереживание герою было сопереживанием «себе подобному», и не требовало *единомыслия* в качестве предпосылки. «Родство душ» как явление более радикального – «гуманистического» – характера оправдывало многие различия.

Одной из особенностей «Се Тяо» можно считать то, что внешнее «окружение» лирической сцены – будь то «горы» или «дворец» – редко означало предсказуемость эмоционального фона его произведения. К примеру, «горы» Се Линъюня или «сады» Тао Юаньмина были источником целой философии, построенной на понимании «их» как «мира» с набором постоянных «ценностных» качеств. У Се Тяо же единственным источником «постоянства» являлись человеческие отношения. В них он видел высшую «ценность», и в зависимости от того, как они складывались, мир либо терял, либо обретал краски. К началу второго года наместничества он пишет стихотворение «В уезде возлежу в болезни и преподношу Шэнь шаншу» («在邵臥病呈沈尚書»), обращённое к Шэнь Юэ, человеку, с которым Се Тяо связывала не только давняя дружба, но и особые отношения «противоборства» непохожих умов. Шэнь Юэ был «даосом» в том смысле, что он понимал мир как единое *целое*, дававшее человеку шанс «единения» с себе подобными через сознание «Вселенского единства». Именно эта идея содержалась в образе «воды» в стихотворении «На проводы Се *вэньсюэ*», которая, «как лента», связывала разлучённых друзей. Напутствие Шэнь Юэ, хоть и не принятое Се Тяо сразу, навсегда осталось с молодым поэтом – и в том, что, попав в Сюаньчэн, он предпринял попытку осмыслить «горы» как часть собственного мира, наверное, и его заслуга. Послание Се Тяо «В уезде возлежу...» и ответ Шэнь Юэ «Отвечая Се Сюаньчэну» («答謝宣城») вошли в «Вэньсюань» и, бесспорно, являются кульминационным моментом их стихотворной переписки:

- | | | |
|----|---|--------|
| 1. | Хуайяна [былой], как «бедро и предплечье», наместник, | 淮陽股肱守， |
| 2. | Высоко возлежит [он], как будто бы, вот здесь. | 高臥猶在茲。 |
| 3. | Да и разве в этой южной горной глуши, | 況復南山曲， |
| 4. | Не в отшельничестве проходит жизнь? | 何異幽棲時。 |
| 5. | Бесконечная Тень принесёт земледелью успех, | 連陰盛農節， |
| 6. | Крестьяне в плащах и шляпах на поле Восточном. | 簞笠聚東菑。 |
| 7. | Павильоны высокие день ото дня на замке, | 高閣常晝掩， |

- | | | |
|-----|--|-----------------------|
| 8. | На заросших ступенях редки судебные споры. | 荒階少諍辭· |
| 9. | Дорогие циновки, ими летом покои чисты, | 珍簟清夏室· |
| 10. | От веера лёгкого движутся волны пролады. | 輕扇動涼颺· |
| 11. | Прекрасную рыбу велю мне пока поднести, | 嘉魴聊可薦· |
| 12. | И Зелёного муравья в одиночестве буду держать... | 綠蟻方獨特· |
| 13. | Летом слива роняет в воду большие плоды, | 夏季沉朱實· |
| 14. | По осени рвутся лотоса тонкие нити. | 秋藕折輕絲· |
| 15. | Хорошее утро, когда же ему наступить? | 良辰竟何許· |
| 16. | Нескончаем сон о [нашей] встрече счастливой. | 夙昔夢佳期· |
| 17. | «Сидеть и насвистывать» только и можно успеть, | 坐嘯徒可積· |
| 18. | «Для государства» год уже на исходе. | 為邦歲已暮· |
| 19. | Умолкли струны, и песню не стану петь – | 絃歌終莫取· |
| 20. | Поправлю подушку и усмехнусь над собою. | 撫枕令自嗤. ²³³ |

«Поправляя подушку», герой Се Тяо напоминает, что он «возлежит в болезни» («臥病») – всё сказанное о жизни в Сюаньчэне следует рассматривать через призму этого «немогущего» состояния, понимая его условность. В «Шицзи» («史記») Сыма Цяня есть история Цзи Аня (汲黯): «Было приказано назначить Аня наместником Хуайяна, Ань скрывался и отказывался, не принимал печать. Несколько раз настойчиво предлагали, после этого его вызвали ко двору, в приказе повелевалось явиться на встречу с Императором. Ань, плача, сказал Высочайшему: «У слуги часто бывают болезни собаки и лошади, силы не позволяют вести дела уезда...» Высочайший сказал: «Господин не уважает Хуайян? Я ныне призываю Вас! В виду того, что в Хуайяне между чиновниками и народом нет гармонии, собственнлично прошу только Вашего уважения – управляйте им лёжа»²³⁴. Словосочетание «гугун» (股肱) означает буквально «бедро и предплечье». В «Шицзи» есть история Цзи Бу (季布): «Бу служил наместником Хэдуна, Сяовэнь (император. Д.Х.) призвал его, Цзи Бу, войдя, сказал: «У слуги нет заслуг, он украл благоволение, ждёт наказания в Хэдуне, Ваше Величество не имеет причин призывать слугу, этот человек, должно быть, как слуга, обманувший Его Величество...» Высочайший смущённо промолчал и через долгое время продолжил: «Хэдун это уезд, который для меня как бедро и предплечье, поэтому особо призвал господина...»²³⁵. У Се Тяо данная метафора призвана передать идею «важности» места его службы – «Сюаньчэна». Известно, что сам Сяо Луань незадолго до узурпации получил титул Сюаньчэнгун (宣城公), после чего ему было предложено стать

²³³ Се Тяо. В уезде возлежу в болезни и преподношу Шэнь шаню. XIIIЛ. С. 363.

²³⁴ Ши цзи. Цзи Ань чжуань (汲黯傳). – 24 династийные истории. Т. 1, с. 786.

²³⁵ Ши цзи. Цзи Бу чжуань (季布傳). – Там же. С. 691.

Сюаньчэнваном (宣城王), но он не согласился, и тогда вдовствующая императрица издала приказ о развенчании Хайлинвана... Сюаньчэн для Минди был (формально) последней ступенью перед восхождением на трон (что должно было, по идее, делать Се Тяо много чести быть туда назначенным) – поэтому о нём говорится как о «бедре и предплечье» – уезде, имеющим для Государя «особое личное значение»...

За *дяньгу* из «Исторических записок» в интерпретации Се Тяо нельзя не заметить самоиронии. Он «примеряет» на себя судьбы «Цзи Аня» и «Цзи Бу» лишь как знак «немогшего наместничества», «опуская» заложенную в оригинальных историях идею заслуг в распространении «добродетели». Тема «отшельничества» в провинции обретает особое звучание: всё, что случается в Сюаньчэне во время наместничества героя, вершится «само собой» – без его деятельного участия. «Непрерывная Тень принесёт земледельцу успех» – Небо милостиво, дожди приходят «вовремя», а не как ненастье, и гармония природы отзывается в мире людей – «Крестьяне в плащах и шляпах на поле Восточном» – они занимаются сбором («богатого») урожая. Напомним, что стихотворение обращено к Шэнь Юэ, и в словах Се Тяо кроется желание поведать другу о своей жизни. В обязанности наместника входили функции судьи, решавшего мирские споры. «Павильоны высокие день ото дня на замке» – потому что «болен» их «хозяин» – «На заросших ступенях редки судебные склоки» – в уезде «мало присутственных дел», и это призвано передать идею «благополучного правления».

Но «благополучие на службе», выраженное в образах традиции, в данном случае не является главной лирической идеей произведения. Безмятежность и благостность окружения – «дорогие циновки», «лёгкий веер» – рожают *грусть*, которая особенно ощутима в условиях диссонанса между внешним и внутренним состоянием человека – «Прекрасную рыбу велю мне пока поднести – И Зелёного муравья в одиночестве (獨) буду держать...» – картина одинокой трапезы со славным лещом и кубком вина («Зелёным муравьём»), поднятом в руке в обращении к другу, напоминает о том, что рядом с героем никого нет. Несмотря на «обретение природы» и «милость небес», Се Тяо не оставляет вопрос о *смысле* его существования, который так и не удаётся обрести ни в «службе», ни в «отшельничестве» – и тем бесценней становится «дружба». Слова – «Хорошее утро, когда же ему наступить? Нескончаем сон о [нашей] встрече счастливой» – обращены к Шэнь Юэ. Вновь у Се Тяо, как когда-то накануне отъезда из столицы в Цзинчжоу, возникает образ «сна» (夢) –

«Приснится сон о возвращении в ночь взаимной тоски...»²³⁶ – и это также происходит в контексте дружеских отношений. Элемент языка песенной традиции – «время встречи *влюблённых*» («佳期») – указывает, несмотря на условность данного образа в авторской лирике, на характер и силу дружеского чувства. В данном случае дважды повторяются оценочные характеристики этого события – как «*хорошее* утро» («良辰») и «*счастливое* время» («佳期») – попадающие в категорию «Блага», с тем, чтобы *подчеркнуть* его индивидуальную значимость в том принципиальном «положительном» качестве, в котором его знала традиция, начиная с самых истоков.

«Встреча», о которой пишет Се Тяо, обращаясь в Шэнь Юэ, наряду с «дружеским» аспектом имеет важное идейное измерение. Стихотворение о службе в Сюаньчэне заканчивается словами «*Сидеть и насвистывать*» только и можно успеть, «*Для государства*» год уже на исходе», в которых выражено отношение к «службе» в образах *даосской* и *конфуцианской* традиций, соответственно. Выражение «сидеть и насвистывать» («坐嘯») происходит из истории наместника Наньяна (南陽) по имени Чэн Цзинь (成璿), который доверил *гунцао* (ассистенту) Цэнь Гунсяо (岑公孝) вершить уездными делами, а сам лишь «сидел и насвистывал», отстраняясь от «дел», в результате чего в народе ходил куплет: «Наместник Наньяна – [это] Цэнь Гунсяо. Чэн Цзинь из Хуннуна только сидит и насвистывает» («南陽太守岑公孝, 弘農成璿但坐嘯») ²³⁷. «Насвистывание» – «бездействие» – на посту наместника, с точки зрения героя, занятие «постыдное»; точно также время, потраченное «ради государства» («為邦») – в «Луньюе» сказано: «Если благой человек *прослужит государству* сто лет («為邦百年»), то можно победить жестокость и отменить смертную казнь»²³⁸ – пролетело «незаметно», и это говорит об «отсутствии заслуг». «Год» на посту не позволил «реализовать» конфуцианский идеал «правления», в то время как столь желанное ранее «отшельничество» заставляет задуматься о своём смысле. «Игра (на струнных) и пение» («絃歌») являлись прообразом «распространения добродетели», олицетворявшим праведное правление по принципам «ритуала и музыки» – известны слова из «Луньюя»: «Учитель направился в Учэнь (где наместником служил его любимый ученик Цзы Ёу. Д.Х.), услышал звуки игры и пения...»²³⁹. Се Тяо говорит о том, что он «так и *не последовал*» («終莫取») этому принципу, по прошествии года в Сюаньчэне ему становится понятно, что его подлинный *выбор* лежит в плоскости дружеских

²³⁶ Се Тяо. В ответ на прощание Шэнь ю шуай и всем господам. XIII в. С. 340.

²³⁷ Хоу Хань шу. Дан гу ле чжуань (黨錮列傳). – 24 династийные истории. Т. 3, с. 570.

²³⁸ Лунь юй. Цзы лу (子路). Тайбэй, 1991, с. 179.

²³⁹ Лунь юй. Ян хо (陽貨). Там же. С. 236.

отношений, которые оправдывают человеческое существование в гораздо большей степени, чем «служба». Такова главная лирическая идея данного стихотворения. «Болезнь», как единственная, с точки зрения традиции, «уважительная» причина, оправдывает его как *чиновника* – но не как человека. «Усмешка над собой» («自嘆») вскрывает внутреннее противоречие и ставит тот самый – главный – вопрос, с которым герой Се Тяо обращается к Шэнь Юэ: что может оправдать «разлуку»?

Ответ Шэнь Юэ – «Отвечая на стихотворение Се из Сюаньчэна» («和謝宣城詩»²⁴⁰) – демонстрирует степень человеческого взаимопонимания, которая существовала между друзьями, несмотря на известные различия в их «мировоззрении»:

- | | |
|---|--------|
| 1. Ван Цяо летал на туфлях, что были как утки, | 王喬飛鳧舄， |
| 2. А Дунфан скрывался за дверью Златого коня. | 東方金馬門· |
| 3. Мы оба при чине, хоть вышла нам порознь служба, | 從宦非宦侶， |
| 4. Остались в мире, чтоб шума мирского не знать. | 避世不避喧· |
| 5. Мне дали оценку на первых отцовых смотреинах, | 揆余發皇鑒， |
| 6. На крыльях коротких не раз я неловко взлетал. | 短翮屢飛翻· |
| 7. То утром спешил явиться к воротам Цзяньли, | 晨趨游建禮， |
| 8. То ночью в предместьи мылся и отдыхал. | 晚沐臥郊園· |
| 9. Прибывшему гостю – циновка засыпана пылью, | 賓至下塵榻， |
| 10. Печали навстречу я кубок Зелёный держал. | 憂來命綠樽· |
| 11. Ты прежде, достойный, желанным дождём струился, | 昔賢侔時雨， |
| 12. А ныне твоё правленье – как из орхидей и трав. | 今守馥蘭蓀· |
| 13. Общение душ не кончится даже в грёзах, | 神交疲夢寐， |
| 14. Далёка дорога, но мысль о тебе храню. | 路遠隔思存· |
| 15. Слепой, неуклюжий ошибся у Сы на Востоке, | 牽拙謬東汜， |
| 16. Пустой и праздный добрался до Западной Кунь. | 浮惰及西崑· |
| 17. Смотрю на себя – воистину, о ничтожен! | 顧循良菲薄， |
| 18. К чему украшаться яшмой такой дорогой? | 何以儷瓊璠· |
| 19. Пойду на восток навстречу к Большому морю, | 將隨渤澥去， |
| 20. В источнике Чистом перья омою водой. | 刷羽汎清源· |

Наверное, не случайно, что *двадцать* строк Се Тяо встречаются *двадцать* строк Шэнь Юэ – как не случайно и то, что стихотворение начинается с *дяньгу* о легендарных персоналиях прошлого. Ван Цяо (王喬) – историческая личность,

²⁴⁰ ХШЛ. С. 367.

чиновник, который, однако, вошёл в «Хоуханьшу» («後漢書») как обладатель «сверхъестественной техники» («神術»). Фань Е (范曄) пишет: «Каждый месяц первого и пятнадцатого числа [Цяо] из уезда направлялся ко двору. Император удивился, как это он столько раз являлся, а в повозке его не видывали? Отдал секретный приказ *тайши* за ним понаблюдать. Каждый раз, когда Цяо прибывал [ко двору], пара диких уток прилетала с юго-востока, поэтому, когда утки приблизились, наблюдатель поднял сеть и раскинул её, но поймал лишь пару туфель. Высочайший призвал его, посмотрел, и оказалось, что то были туфли, полагавшиеся по чину *шаниу*, которые в середине четвёртого года пожаловали [Цяо]»²⁴¹. Выражением «туфли Диких уток» («鳧 鳥») Шэнь Юэ подразумевает нечто похожее на сказанное Се Тяо образом «наместника Хуайяна» – он, хоть и «шаниу» («尚書»), но совсем «не тот», что Ван Цяо, у него нет сверхъестественных возможностей, и поэтому данное сравнение можно считать гротескным. Этот же смысл читается в образе «Дунфана» – или Дунфан Шо (東方朔). Ли Шань сообщает, как тот, напившись вина и развалясь на циновке, распевал песню: «Когда земля потонет в пошлости, сокроюсь от мира за дверью Золотой лошади. Во дворце можно бежать от мира и сохранить тело, зачем [делать это] в глухих горах [или] в лачуге из тростника?» («陸沉於俗，避世金馬門，宮殿中可以避世全身，何必深山之中蒿廬之下?»)»²⁴².

Следуя мысли Се Тяо, Шэнь Юэ, однако, не соглашается с ним до конца. Для него «Ван Цяо» и «Дунфан» – которые также служат Государю и невольны выбирать судьбу «чиновника» – тем не менее, остаются людьми свободного выбора, преодолевшими этот «мир» усилием духа и существующими в своём – параллельном – «мире», который и является для них *главным*. Именно этот смысл раскрывается во втором двустишии уже применительно к героям Се Тяо и Шэнь Юэ: «Мы оба при чине, хоть вышла нам порознь служба, Остались в мире, чтоб шума мирского не знать». Оставаясь на пути службы – в более широком смысле, на путях «этого» мира – человек обладает правом на собственное духовное пространство – внутреннее «я» – не тождественное его «плоти».

Стихотворный диалог показывает, как разница в темпераменте и мировоззрении авторов предопределяет выбор традиционных образов и их интерпретацию в лирическом контексте. У Се Тяо представлены образы чиновников, которые прославились тем, что, будучи «добродетельными», не

²⁴¹ Хоу Хань шу. Ван Цяо чжуань (王喬傳). – 24 династийные истории. Т. 3, с. 703.

²⁴² ВС. С. 441

хотели служить. Он не идёт дальше констатации факта «отшельничества», которое, однако, не встречает у него положительного философского развития. Герой Се Тяо «потерян» – и в этом его особенность. То единственное, что греет его сердце, это поиск дружеского понимания со стороны человека, к которому он обращается. У Шэнь Юэ мы встречаем образы экстравагантных личностей, которые каждый по своему «превзошли» этот мир, оставаясь в нём не в ущербном, а в исключительном качестве. Этот смысл выражен в известной формуле «избегать мира, но не его шума» («避世不避喧») – иначе говоря, *оставаться в мире*, но быть «отрешённым» от его суеты.

Именно в этом ключе у Шэнь Юэ получает развитие тема «службы». «Мне дали оценку на первых отцовых смотринах, На крыльях коротких не раз я неловко взлетал», – тема из «Лисао», где в самом начале говорилось «Отец на сына поглядел впервые, Его счастливым именем нарек» («皇覽揆余于初度兮, 肇錫余以嘉名») ²⁴³, звучит не для того, чтобы указать на «исключительность» происхождения «поэта-жреца» («Цюй Юаня»), а чтобы напомнить о судьбе «наследственного аристократа» («Шэнь Юэ»), которому служить полагалось по правилам родовой чести. Шэнь Юэ использует лишь одну из граней оригинальной мысли Цюй Юаня – «выбор отца» – на острие которой рождается его собственный лирический смысл – «не мой выбор». Более того, он как раз и заключается в том, что «наследник» не «велик», а «мал», как птенец, который учится летать «на коротких крыльях» своих возможностей. Он живёт, чтобы «утром явиться к воротам Цзяньли», а «ночью в предместьи омыться и отдохнуть». «Ворота Установления ритуала» («建禮門») являлись южным центральным входом в императорскую резиденцию. Ли Шань в комментарии к «Литературному собранию» цитирует в связи с этим местом «Шаншу», где говорится: «Шаншулан днём и ночью дежурит внутри у дверей Цзяньли» ²⁴⁴. Как уже отмечалось, *шаншулан* (尚書郎) – «секретарь» при правительстве – был низшим рангом, с которого начинали служить благородные юноши, и это укладывается в логику рассуждений Шэнь Юэ о «начале карьеры».

Обращает на себя внимание, как образ «птицы», являющийся в данном случае образом лирического героя Шэнь Юэ, перекликается с образным миром Се Тяо. «Птицы» были хорошо известны традиции, хранившей «их» множественные условные значения – «человеческой пары», «чиновников», «злодеев» – но в качестве *лирического героя* автора с древности до Южных

²⁴³ Цюй Юань. Лисао. Пер. А. Ахматовой. С.229.

²⁴⁴ ВС. С. 441.

династий этот образ встречался лишь в нескольких отдельных случаях, среди которых Цюй Юань и Се Тяо в праве считаться одними из наиболее известных. Возможно, исходя из предположения, что герой автора в образе «птицы» был уже настолько узнаваем как герой «Се Тяо» ещё при жизни поэта, Ричард Мэтер даже считает (с нашей точки зрения, ошибочно), что *всё*, сказанное с 5 по 12 строку, сказано о Се Тяо – и именно так переводит стихотворение на английский язык: «[Как и с Цюй Юанем], «оценка [твоих] возможностей» началась с «суждения [твоего] покойного отца», Итак, на коротких крыльях ты предпринял несколько попыток летать. На заре ты спешил к [воротам] Цзяньли во дворце; [Но теперь] по вечерам омываешься и ложишься в своём загородном саду...» («[As with Qu Yuan], «the estimate of [your] abilities» began with «[your] late father's judgement», Thus, with short wings you have made a few attempts to fly. At dawn you hastened to the Jianli [Gate] at court, [But now] toward evening, bathe and lie down in your country garden...») ²⁴⁵. Это лишь подтверждает, что «птица» Шэнь Юэ и характерная лирическая интерпретация данного образа *в духе* Се Тяо в его стихотворении, не могут сокрыть приметы влияния последнего. Это чувствуется всеми, кто знаком с творчеством Се Тяо и китайской поэтической традицией. Особенность наблюдаемого в данном случае явления заключается в том, что, используя образ «птицы» похожим на Се Тяо образом, Шэнь Юэ, как будто, «заимствует» его героя, делая его «своим». В действительности же он заимствует не «героя» Се Тяо, а его характерное «обличие», притом, что его содержание оказывается совершенно иным. Этот приём – сам по себе содержательный – призван передать идею *обращения* к другу: «вот, и я, так же как ты, прошёл этот путь».

Специфика авторской индивидуальности диктует характер лирической интерпретации образа – и её (до конца) неповторимость. Но как бы ни был образ лирического героя близок к авторскому «я», он всё равно остаётся статичным художественным конструктом, не тождественным «автору» до конца. В этом качестве он и оказывается доступен к прочтению – как «роль», в которую можно войти – и даже его индивидуальное наполнение в контексте творчества другого автора может быть «схвачено» (при стечении обстоятельств) невероятно глубоко – что и происходит в данном случае у Шэнь Юэ по отношению к Се Тяо. Но, тем не менее, лирический герой в *континууме* авторского сознания всегда остаётся индивидуален. У Се Тяо присутствовал образ «дорогих циновок, которыми летом покои чисты», являвшихся частью обстановки его

²⁴⁵ Richard B. Mather. The Age of Eternal Brilliance. Three Lyric Poets of the Yung-ming Era. Leiden, 2003. Т. 1, с. 238.

провинциальной жизни. Шэнь Юэ отвечает ему по-своему: «Прибывшему гостю – *циновка* засыпана пылью, Печали навстречу я кубок Зелёный держал». Образ «пыльной циновки» призван передать идею «отшельничества в миру» – в том смысле, что на эту циновку «редко садятся гости». Одиночество в многолюдном месте – Шэнь Юэ служит в столице – также ощутимо, как и в провинции. Оно понимается не как «безлюдье», а как отсутствие близких *по духу* людей, к которым принадлежит Се Тяо.

Подлинная «близость» или «отчуждение» могли быть только «внутренними» – именно по этой причине *внутреннего* родства «Зелёный кубок» встречает «Зелёного муравья», соединяясь на расстоянии, чтобы «преодолеть» его. Прошлое и будущее меняют всё, кроме самого главного – отношения друг к другу – суть, «чувства». «Ты прежде, достойный, желанным дождём струился, А ныне твоё правленье – как из орхидей и трав», – радость бывшего общения сменяется сознанием радости за успех друга, которому возвращается душевное тепло. Ароматы растений, с древности олицетворявшие «Благо», а в интерпретации конфуцианской школы «аромат Добродетели» – явление того же самого духовного плана, которое у самых истоков было неразрывно связано с чувственной природой человека. Важно, что «дождь ко времени» и «ароматы орхидей и трав» в данном случае пропущены через индивидуальное восприятие Шэнь Юэ, оставаясь в рамках его лирического сознания. В них не только дружеская похвала и поддержка, но ещё и весть с родины – «в столице о наместничестве Се Тяо хорошего мнения».

Но всё же «разлука» не оправдывается «успехом». В этом, пожалуй, главное, в чём Шэнь Юэ соглашается с другом, построившем своё стихотворение именно на этой идее. «Общение душ не кончится даже *в грёзах*, Далёка дорога, но мысль о тебе храню», – «сон» Се Тяо снится «сном» Шэнь Юэ. В «Чжуанцзы» есть место: «Во сне их души пересекаются, наяву им формы открываются, вступая в контакт, они связываются, день ото дня сердцами сражаются» («其寐也魂交, 其覺也形開, 與接為構, 日以心鬪») ²⁴⁶. В «Чжуанцзы» речь идёт о *пагубной*, с точки зрения авторов, склонности человеческого сознания образовывать «связи» – как сугубо идеальные («во сне»), так и опосредованные материальной действительностью (через восприятие её «форм») – которые приводят к нерасторжимому «сцеплению» с миром, а также друг с другом, и, как следствие того, деструктивному взаимодействию («борьбе»). Слово *цзяо* (交) в данном случае следует понимать как «сцепление» («交錯») с отрицательным

²⁴⁶ ЧЦ. Ци у лунь (齊物論). С. 60.

подтекстом «взаимозависимости». Используя выражение «шэньцзяо» («神交») – «душевная связь» – которое можно рассматривать как вариацию «хуньцзяо» (魂交) из «Чжуанцзы», Шэнь Юэ существенно сужает рамки этого понятия, ограничивая его содержание своими *личными* отношениями с Се Тяо, к которому обращено это стихотворение. Образ души, не перестающей тосковать о друге «даже во сне» – и «уставшей» (疲) от этого – призван передать силу переживаемого чувства. Следует особо отметить, что акцент у Шэнь Юэ не на «одиночестве», а на «связи» (交), которая не прерывается, несмотря на разделяющее друзей «пространство» – «дальнюю дорогу» («路遠»).

Возникнув в контексте философской традиции, понятие «душевной связи» становится достоянием лирической поэзии. Переход от философского обобщения к конкретике частных отношений между людьми меняет не столько принципиальное его содержание, сколько оценочную интерпретацию: то, что в «Чжуанцзы» трактовалось как «обременяющие связи» с негативным подтекстом, у Шэнь Юэ становится формой отношений *родственных душ*, для которых эта «связь» есть проявление взаимной привязанности. Выражение «мысли сохраняются» («思存») из «Шицзина»: «Вот из восточных ворот выхожу я - там в ярких шелках Девушки толпами ходят, как в небе плывут облака. Пусть они толпами ходят, как в небе плывут облака, *Та, о которой тоскую*, не с ними она – далека» («出其東門 出其東門，有女如雲，雖則如雲，匪我思存») ²⁴⁷. «Любовная» тема, начатая Се Тяо образом «встречи суженых» («佳期»), вновь появляется в связи с дружескими отношениями. Точнее было бы сказать – «отношениями душевного родства». Диалог Се Тяо и Шэнь Юэ выходит далеко за рамки «дружеской» проблематики, затрагивая вопросы экзистенции «человека» и его духовной культуры. Обращение к теме «сна» («夢») сначала Се Тяо – «Хорошее утро, когда же ему быть? Нескончаем сон о нашей встрече счастливой» – а затем Шэнь Юэ через образ «душевной связи» говорит о том, что «сон» для людей времени был одной из форм состояния «духа». Во сне человек «преодолевал» пространство и обстоятельства, что оказывается актуально в контексте проблемы «духовного сближения». Достоянием «сна», ведущего своё происхождение от человеческой «природы», является его *универсальность* – люди непохожих мировоззрений находят в нём точку соприкосновения. Даосская философия рассматривала «сон» как вторую (наряду с «явью») полноценную форму «действительности». Се Тяо обращается к песенной традиции – «грезить о суженом» («夢佳期») – и находит в её лексиконе тот же

²⁴⁷ Шицзин. Вот из восточных ворот выхожу. (Песни царства Чжэн). Пер. А. Штукина. Изд. подг. А.А.Штукин и Н.Т.Федоренко. М., 1957, с. 113 (I, VII, 19).

самый образ «грёзы», возникший в контексте отношений «влюблённых». Возвращаясь к традиции, поэты каждый по-своему находят в ней то, что лучше всего подходит для выражения их лирической идеи. Знаменательно, что эта «встреча» двух непохожих умов – а вместе с ними и двух традиций мысли – происходит за пределами рационального сознания – в области «человека», который, в конечном счёте, и есть та самая основа, на которой каждая из «школ» создаёт свой мир.

«Служба» как временное и преодолимое «бремя» этого «мира» – но не «духа» – вот главная идея Шэнь Юэ, с которой он начинает своё стихотворение, и на которой его заканчивает. «Слепой, неуклюжий ошибся у Сы на Востоке, Пустой и праздный добрался до Западной Кунь», – автобиографические детали. Ли Шань сообщает со ссылкой на «Ляншу», что «в середине года *лунчан* Юэ принял пост наместника Дуняна, с воцарением *Минди* был произведён в *у бинь шан шу*»²⁴⁸. «Восточная Сы» («東汜») – это Дунъян (東陽); как о «незаслуженном и праздном» сказано о более высоком, но менее «значащем» чине *у бинь шан шу*, принимать который Шэнь Юэ поехал «на запад» в столицу, как на вершину «Куньлуня». «Смотрю на себя – воистину, о ничтожен! К чему украшаться яшмой такой дорогой?» – восклицает его герой, подразумевая под своей «ничтожностью» («菲薄») отсутствие «приписываемых» ему заслуг, но в этом же образе может подразумеваться и «малость» его существа – как особенность человеческой «природы» – и тогда здесь нет «отрицательной» оценки. «Бесценная яшма» как атрибут «службы» и даже связанное с её успехом «имя», имевшее особое значение для конфуцианцев, не дают ответа *сердцу*, который не может быть найден нигде, кроме как внутри него самого. «Пойду на восток навстречу к Большому морю, В источнике Чистом перья омою водой», – вот конечная цель путешествия жизни, понимаемого одновременно и как путь «тела», и как путь «души». «Босе» («渤海») – одно из названий моря Бохай (渤海) на востоке Китая – оно же «Великое море Дао», в которое впадают воды всех рек на земле и течения человеческих судеб. Образы «Большого моря» и «Чистого источника» («清源») в данном случае совпадают – «конец» путешествия жизни и его «начало» происходили, по представлениям даосов, из одного «источника». Этот источник – Дао, он «Чист» (清), а стало быть и «Благ». Он объединяет Небо и Землю, «пространство» и «время» – а что и говорить о разлучённых героях Се Тяо и Шэнь Юэ?..

²⁴⁸ ВС. С. 441.

«Птица» Шэнь Юэ, также как и «птица» Се Тяо, является образом воплощения его идеального «я». Попав в руки Шэнь Юэ, «она» не становится больше или сильнее – в сознании собственной «малости» и устремлённости к «свободе» поэты похожи – но она обретает направление *полёта*, которого у Се Тяо не было. «Птица» Се Тяо стремится лететь «прочь от зла», в то время как птица Шэнь Юэ направляется к «Благу», которое имеет в его случае выраженный и осмысленный характер. И в этом глубинное различие их внешне «похожего» героя – «героя-мудреца» и «героя-романтика». «Мудрец» обретает спокойствие, а «романтик» бурю.

Цзянькан 497-499гг.

В ней он и погибнет. Два года в Сюаньчэне закончились также неожиданно, как они начались. Се Тяо, по высочайшему приказу, отправился в Сянчжоу (湘洲), чтобы совершить государственный ритуал поклонения «Южной вершине» (南岳) – или Хэншань (衡山). Завершив его, он вернулся в столицу, чтобы доложить об исполнении задания, после чего получил разрешение временно «по болезни» удалиться в родительский дом, однако совсем вскоре после этого, не возвращаясь в Сюаньчэн, он снова получает назначение на ту же самую должность секретаря Сяо Луаня, с которого он два года назад отправился в провинцию.

Это неожиданное возвращение «во власть» было, с точки зрения правил карьерного роста, довольно бесславным, поскольку за всё это время «секретарь» не поднялся ни на одну ступень вверх. К тому же за два года отсутствия Се Тяо в столице ситуация в окружении императора заметно изменилась, появились новые фавориты – да и сам *Минди* был уже не тот, что раньше. Стихотворение «На отдыхе, по дороге обратно в Даньян» («休沐重還丹陽道中»²⁴⁹) застаёт поэта уже после возвращения в столицу на пути со службы на отдых в городское предместье (Даньян):

- | | |
|--|--------|
| 1. Не в чести служу я, и лишь по приказу отдых, | 薄遊弟從告， |
| 2. О праздности мыслю, желаю прерваться, уйти. | 思閑願罷歸· |
| 3. То в Цюн возвращенья мне слышатся песня и ода – | 還邛歌賦似， |
| 4. Не в Жу колесницам и сёдлам меня нести. | 休汝車騎非· |
| 5. Мне с прудом Ба так и не случилось расстаться, | 灞池不可別， |
| 6. Течение И так трудно опять перейти. | 伊川難重違· |

²⁴⁹ ХШЛ. С. 285.

- | | |
|---|--------|
| 7. Тростник у ручья под лёгким ветром сгибается, | 汀葭稍靡靡， |
| 8. И, густо разросшись, трепещет трава у реки. | 江菰復依依。 |
| 9. Лебеди в поле издали кличут друг друга, | 田鵠遠相叫， |
| 10. <i>Бао</i> на отмели вдруг от испуга взлетят. | 沙鷗忽爭飛。 |
| 11. В заоблачных даях я чусские горы замечу, | 雲端楚山見， |
| 12. А с краю у леса вершины усские в ряд. | 林表吳岫微。 |
| 13. Попробую переглянуться с попутчиком службы, | 試與征徒望， |
| 14. От слёз по дому совсем мокры рукава. | 鄉淚盡沾衣。 |
| 15. Покуда мы здесь, вином же наполним кубки, | 賴此盈罇酌， |
| 16. И внемлем этим пейзажам цветенья и трав. | 含景望芳菲。 |
| 17. Коль спросят меня, что же со мной случилось, | 問我勞何事， |
| 18. Окрóплен влагой, в лицо Сама Чистота?.. | 霑沐仰清徽。 |
| 19. Желания скромны, повозка и шапка сносились, | 志狹輕軒冕， |
| 20. Велика милость, но малы двери дворца. | 恩甚戀閨闈。 |
| 21. С расцветом года вино молодое поставлю, | 歲華春有酒， |
| 22. И в старой одежде у дома буду лежать. | 初服偃郊扉。 |

Чиновник, служивший в императорском дворце, имел, по ханьским правилам, продолжавшим соблюдаться во времена Се Тяо, один выходной в пять дней, когда он мог вернуться «домой» – в частное жилище – чтобы «отдохнуть и помыться» («休沐»). Лирическая сцена стихотворения разворачивается «на пути» со службы на отдых в столичный уезд Даньян (丹陽), где, согласно Ли Шаню, «у Тяо был дом к востоку от горы Чжуншань»²⁵⁰. Выражение «боёу» («薄遊») синонимично «бохуань» («薄宦») – «иметь невысокий чин». Слово «ди» (弟) в данном случае употреблено в значении «только», «лишь». Выражение «прерваться и вернуться» («罷歸») означает «прекратить службу и вернуться на покой» («罷官歸家») – то есть «уйти в отставку».

Возвращаясь домой, герой предаёт осмыслению свой служебный «успех». Сказанное о «невысоком чине» отражает реальность пребывания всё в той же секретарской должности в Чжуншу, но, следует заметить, что главное в образе «жизни в нечести» – разочарование в низкой оценке своих заслуг «Господином». Этот смысл становится очевиден по мере того, как Се Тяо обращается к *дяньгу*, ведущим в ханьскую историю: «То в Цюнь возвращенья мне слышатся песня и ода, Не в Жу колесницам и сёдлам меня нести». История Сыма Сянжу, по тексту «Ханьшу» (漢書), гласит: «Сыма Сянжу служил императору *Сяоцзинди* в чине

²⁵⁰ ВС. С. 325.

уцзичаниши... В то время князь *Лянсяован* приехал ко двору... Сянжу увидел его, и тот ему понравился... По болезни ушёл со службы, *Лянсяован* умер... Сянжу вернулся домой, семья его была бедна, у него не было своего дела... [Сыма Сянжу] давно был в хороших отношениях с управляющим Линьцюна по имени Ванци. Тот сказал: «Чанцинъ (прижизненное имя Сыма Сянжу. Д.Х.), ты долго служил, но неудачно и попал в сложное положение, приезжай ко мне... С этим Сыма Сянжу поехал жить на постоянный двор [в Линьцюн]... Богач из Линьцюна по имени Чжо Вансунь... пригласил Сыма Сянжу к себе... Сыма Сянжу не хотел, но через силу согласился... В то время у Чжо Вансуня недавно овдовела дочь, она любила музыку, Сыма Сянжу поразил её своим умением играть на *цине*, Сянжу в своё время служил в императорской свите, вид у него был очень благородный... Вэньцзюнь (имя дочери. Д.Х.) возрадовалась сердцем и полюбила его, боялась, что ей не подобает»²⁵¹. Сыма Сянжу поехал в Цюн (邗) по бедности на скромной повозке *проигравшего* человека – именно этот смысл извлекает Се Тяо применительно к себе из вышеприведённой истории. «Жу» или «Жунань» (汝南) – географическое название. История Сю Шао (許劭), по тексту «Хоуханьшу» (後漢書), гласит: «Сю Шао, звавшийся Цзыцзянь, родом из места Пинюй в Жунани... Он начинал служить с должности уездного *гунцао*, наместник Сю Цзю его очень уважал, когда в местном правительстве узнали, что Цзыцзянь будет служить, не было ни одного человека, кто бы не изменился во внешности или в поведении (в знак уважения к Сю Шао. Д.Х.). Его земляк по имени Юань Шао (袁紹), знатный родом и доблестный, возвращался из Пуяна на отдых... Его сопровождало много народу и пышные повозки... Перед тем, как въехать на территорию уезда он, поблагодарив сопровождавших, попросил их оставить его одного, сказав: «Как же я могу позволить господину Сю Шао увидеть все эти повозки и одеяния?» Посему он проследовал до дома всего лишь на *одной* повозке»²⁵².

Герой Се Тяо возвращается домой «без пышной процессии» не «из скромности», а по нужде. Ощущение собственной незначительности никогда не было у него столь довлеющим: «Мне с прудом Ба так и не случилось расстаться, Течение И так трудно вновь перейти», – «Пруд Ба» («霸池») находился у могильного холма ханьского *Вэньди* (文帝), захороненного в Чанани; река Ичуань (伊川) впадала в реку Ло к югу от Лояна. Всё сказанное – о «столице» и бессилии «её» покинуть. Образы песенной традиции в 7-9 строках – «Тростник у ручья под лёгким ветром сгибается, И, пышно разросшись, трепещет трава у

²⁵¹ Хань шу. Сыма Сянжу чжуань шан (司馬相如傳上). – 24 динстийные истории. Т. 2, с. 645.

²⁵² Хоу Хань шу. Сю Шао чжуань (許劭傳). – Там же. Т. 3, с. 582.

реки» – призваны создать ощущение трепетания «малых тел» перед лицом «стихий». В них нельзя не заметить параллелей с миром людей, которые, «как тростник у ручья», повинуются дуновению «ветра», «как трава у воды», прижимаются друг к другу. Как уже отмечалось, образы птиц – «Лебеди в поле издали кличут друг друга, *Бао* на отмели вдруг от испуга взлетят» – также выступали за человеческие, передавая идею *сообщества* подобных друг другу существ. «Лебедем на поле» мог быть тот, кто жил дома («в деревне»), а «*бао* на отмелях» – «дикими птицами» – те, кто скрывался «в глуши». Образы *юэфу* в 11–14 строках – «В даях заоблачных чусские горы замечу, И с краю у леса вершины усские в ряд» – используются в своём традиционном качестве, передавая идею огромных (и чуждых) пространств. Государства Чу и У находились одно на западе, другое на востоке, и этим сказано – «от края до края неба».

Тема *юэфу* продолжается в образе «*чжэнтю*» («征徒») – «путника на чужбине» – спешащего по делам «службы». «Тоска по родине», от которой плачет *чиновник*, передаёт идею тягостности его «пути». Это ощущение разделяет и герой Се Тяо, несмотря на то, что он возвращается «домой». Ощущение внутренней несвободы и бессмысленности происходящего делают даже «отдых» – который случается «по приказу» – тягостным занятием. Се Тяо не находит иного выхода, как забыться в созерцании пригородных полей: «Покуда мы здесь, вином же наполним кубки, И внемлем этим пейзажам цветенья и трав». В созерцании цветущих полей нет выраженной философской идеи, хотя именно в нём рождается момент истины – «иного не дано», поскольку отсутствует цель и смысл путешествия – и этот момент *забвения* хочется протянуть как можно дольше.

«Сердечное беспокойство» («勞») заставляет задуматься о его причинах. Се Тяо прибегает к форме прямого вопроса: «Коль спросят меня, что же со мной случилось – Окроплен влагой, в лицо Сама Чистота?..» – казалось бы, нет причин печалиться, герой «окроплён» милостью Государя, и почитает идеалы «чистоты и благородства» («清徽») своей фамилии, за которые не стыдно служить. Но как раз это и составляет внутреннее противоречие, поскольку ни «милость», ни «благородство» в его клановом понимании не являются делом «сердца». На первое место выходит выбор индивидуальности – «*Желания* скромны, повозка и шапка сносились» – сказано об отношении к службе, которой выносятся достаточно строгий вердикт «неуважения» («輕»). И тем труднее принимать «милость» Господина, в которой, с позиций героя, нет

главного – духовного – содержания. Её «величие» («甚») противопоставлено «малым дверям» («閨闈») изначально «женского» дворца, за которыми находился гарем. Се Тяо хоть и говорит, что они ему «любвы» («戀»), подлинный лирический смысл в контексте стихотворения о невыносимости службы заключается в том, что их «малость» равнозначна их «незначительности», которая, несмотря на традиционную условность данного образа, является подлинной мерой самоощущения героя.

«Родное место», на возвращение в которое было столько надежд, продолжает оставаться в первую очередь понятием *идеальным*: «С расцветом года вино молодое поставлю, И в старой одежде у дома буду лежать». «Молодое вино», которое поспевает к весне – «началу года» – встречает надежду на «новую жизнь». Об этом же сказано в образе «изначальной одежды» («初服»), которую носили в юности до поступления на службу. Её «девственный» характер подразумевает «чистоту» – как «незапятнанность мирской пылью». «Ложась на спину» («偃») у «створки деревенских ворот» («郊扉»), герой возвращается в начало своего «пути», которое также, как и «источник» у Шэнь Юэ, связано с понятием «Чистоты» – суть «Блага» – обретение которого у Се Тяо остаётся невыносимо за пределами «человеческого» мира.

Возможно, одно из лучших стихотворений поэта стало одним из его последних. Столица конца правления *Минди* погружалась в тревожное предчувствие будущих потрясений. Те, кто был вынужден продолжать службу, искали поддержку друг в друге. Волей судьбы одним из наиболее удачливых на её пути из числа бывших участников Цзинлинского содружества оказался не самый заметный из них Сяо Янь (蕭衍). Он был ровесником Се Тяо и выдал свою дочь замуж за его единственного сына Се Мо (謝謨). Так же, как и Се Тяо, Сяо Янь начинал служить в подчинении у Ван Цзяня, а затем – и в то же самое время – оказался в Цзинчжоу в ставке Сяо Цзылуна. Но в отличие от Се Тяо, служебная карьера Сяо Яня сложилась по военной линии. Ещё летом 495 года уже в генеральском чине он отличился в компании против Северного Вэй, за что был удостоен военного звания *чжун шу цзы* (中庶子) и приставлен адъютантом к наследному принцу. Похоже, начинало сбываться пророчество Ван Жуна, который говорил: «Тем, кто будет править Поднебесной, обязательно станет этот человек» («宰天下者，必在此人»)²⁵³.

²⁵³ ЧГЦ. С. 225.

Немногим позже Сяо Яня назначили на должность командующего гарнизоном крепости Шитоучэн (石頭城), защищавшей Цзянькан с запада, и по поводу вступления в эту должность он написал стихотворение «На службе в Шитоу» («直石頭»). «Хэ» («ответ») Се Тяо «Отвечая Сяо чжуншу [на стихотворение] о службе в Шитоу» («和蕭中庶直石頭»²⁵⁴), где упоминается звание *чжун шу цзы*, позволяет отнести его к написанным после 495 года – его же многие считают последним лирическим произведением Се Тяо:

- | | |
|--|--------|
| 1. Девять рек пронзают скопленье камней, | 九河亘積岨， |
| 2. Тройная вершина мутно виднеется сбоку. | 三峻鬱旁眺。 |
| 3. Земли добродетель сошла в Государев предел, | 皇州摠地德， |
| 4. Как излучина Цзян подступила к заставе высокой. | 回江款巖徼。 |
| 5. Колодцы построек красны, и тёмны леса, | 井幹絕蒼林， |
| 6. Заоблачны крыши, что ярусы склонов затмили. | 雲薨蔽層嶠。 |
| 7. Заря на рассвете взошла над рекой нежна, | 川霞旦上薄， |
| 8. И горы под вечер в последних лучах светились. | 山光晚餘照。 |
| 9. Уж птичьи стаи испуганно прочь улетали, | 翔集亂歸飛， |
| 10. И радуги двойня туманным свеченьем явилась – | 虹蜺紛引曜。 |
| 11. Как муж Благородный божественный план представил, | 君子奉神略， |
| 12. И глядя далёко, по скалам отвесным ступил. | 瞰迥馮重峭。 |
| 13. Лишь шапку поправил, как имя уже разнеслось, | 彈冠已籍甚， |
| 14. В повозку поднявшись, он только великолепней. | 升車益英妙。 |
| 15. Заслуги его, что в ханьских книгах истории, | 功存漢策書， |
| 16. А славе подстать – лишь чжоусских факелов свет. | 榮並周庭燎。 |
| 17. Как Цзи по болезни, на отдых переместился, | 汲疾移偃息， |
| 18. У «Дуна» в саду предался беседам и смеху. | 董園倚談笑。 |
| 19. Уж флаги его в бескрайнюю даль пустились, | 麾旆一悠悠， |
| 20. А видом был скромн – сама доброта и светлость. | 謙姿光且劭。 |
| 21. На праздниках славных и днями, что часто без дела, | 讌嘉多暇日， |
| 22. Он рифмы слагает и звуки мелодий прекрасных... | 興文起淵調。 |
| 23. А я, затерявшись среди «чешуи» и «перьев», | 曰余廁鱗羽， |
| 24. Бежал от тени – и только удил, да рыбачил. | 滅影從漁釣。 |
| 25. Обилие «влаги» позволило с чувством предаться, | 澤渥資投分， |
| 26. Входить по приказу мне чин секретарский велел. | 逢迎典待詔。 |
| 27. У пруда творил, забывшись с кистью в губах, | 詠沼邈含毫， |
| 28. А городом правя, напрасно сидел и свистел. | 專城空坐嘯。 |
| 29. И стоило, к сраму, оценке сойти Государя, | 徒慙皇鑒揆， |

²⁵⁴ ХШЛ. С. 326.

- | | |
|---|--------|
| 30. Как стали смеяться над «мужем из горной глуши»... | 終延曲士諂· |
| 31. Теперь проникаю Сокрытых и Сгинувших тайны, | 方追隱淪訣· |
| 32. Быть может, узнаю пилюль Золотых секрет. | 偶解金丹要· |
| 33. А если Усянь явиться к себе прикажет, | 若偶巫咸招· |
| 34. То стражу Небесному точно велю отпереть! | 帝闔良可叫· |

Данное стихотворение осталось известно не потому, что оно обращено к будущему императору, а потому, что является своего рода поэтическим завещанием Се Тяо, подводющим итог его жизни. Крупный объём произведения определяется содержательными требованиями – стихотворение написано о судьбах *двух* людей. Сяо Янь написал своё стихотворение «На службе в Шитоу» («直石頭») ещё в 495 году, когда Се Тяо был в Сюаньчэне, и его ответ появился, скорее всего, после возвращения в столицу. Произведение построено на переживании контраста «успеха» одного – и «поражения» другого человека. Стихотворение Сяо Яня, которое сохранилось, начинается со слов «В пределах земли все *ваны* и *ши*, Как знать, кто из них благороднее?» («率土皆王土，安知全高尚») ²⁵⁵. Выражение «вся земля» («率土») означает «государство», которому служит его герой. Се Тяо подхватывает эту тему «визуализацией» одной из знаковых примет Цзянькана – «Тройной вершины» («三巖»). «Три горы» («三山») – «Вечером, поднимаясь на *Три горы*, смотрю назад на столицу» («晚登三山還望京») – находились на подступах к городу, в котором служит герой Се Тяо, и который должен был быть также виден – издали – от «высокой заставы» («巖徽») – Шитоу. «Добродетель земли» («地德») – это лучшие представители «её» народа, которые стекаются в столицу для государственной службы. «Излучина [реки] Цзян», делавшей поворот в районе Цзянькана, это также неслучайная – достоверная – деталь столичной «панорамы».

Начиная с пятой строки, мысль Се Тяо переносится на место службы Сяо Яня в Шитоу. Крепость на склоне горы под его командованием описывается в «ярких красках»: «Колодцы построек красны, и тёмны леса, Заоблачны крыши, что ярусы склонов затмили». С её возвышения должен был открываться чарующий вид, и о нём сказано в традиционных образах «гор» и «вод» – «Заря на рассвете взошла над *рекой* нежна, И *горы* под вечер в последних лучах светились». «Картина» допускает появление «утра» и «вечера» друг за другом по тому же принципу парного соположения, что организует все её прочие детали. «Героический подвиг» Сяо Яня, подразумеваемый Се Тяо, становится объектом идеализации. Начиная с 9 строки – «Уж птичьи стаи испуганно прочь

²⁵⁵ ХШЛ С. 331.

улетали, И радуги двойня туманным свеченьем явилась» – речь идёт о том самом сражении против Северного Вэй, в котором отличился Сяо Янь. Образы испуганных «птиц», с одной стороны, передают ощущение надвигающейся «беды» (亂) – с другой, в них опять читается параллель с миром людей, которые, «как птицы», разлетаются прочь от опасности, не в силах ей противостоять. «Мутная радуга» – зловещее предзнаменование – предвещала своим явлением гибель государства, которое, однако, было «спасено» героем, «божественный план» («神略») которого оказался удачным.

Обширный панегирик Сяо Яню, представленный в традиционных образах с 11 по 22 строку, заслуживает такого же «традиционного» прочтения. Победа Сяо Яня, пусть и не столь громкая, как победа предков Се Тяо в Битве при Фэйшуй, тем не менее, была значительным событием в жизни «государства», висевшего на волоске от гибели. Яркие победы в решающих сражениях *исторически* были одним из тех путей, на которых «Небо» искало своего «Сына». И в том, как «Благородный Муж» – прекрасный во всех проявлениях – встречал неординарную удачу, имевшую государственное значение, виделся «Знак». Нетрудно заметить, как подбором образов и характером речи данное стихотворение местами напоминает уже известное «Начиная служить в Шаншу» («始出尚書省») – тогда обращённое к Сяо Луаню. Образ *Минди*, представленный в нём, был иным, подстать тому «прототипу», который, несмотря на условности традиционных гипербола, за ним скрывался – но между тем и другим всё равно есть нечто общее. Оно ощутимо в характере восприятия их образов как «героев», ниспосланных «Небом» во имя всеобщего «спасения». И тот и другой – образы идеального свойства, появляющиеся в сознании во время большой «смуты». В них объединяются «традиция», определяющая систему ценностей, на которой они построены, и «индивидуальность», ищущая ей соответствие в наборе «наблюдаемых» явлений. Для людей времени правления *Юйлиньюана* Сяо Луань был «надеждой», остановившей «Зло». Тем же самым был Сяо Янь для тех, кто видел в нём спасителя от нашествия «варваров» – а затем и от бесчинства Дуньхунью, который был им развенчан. Степень и характер этого чувства, связанного с образами *исключительного* ряда, трудно себе представить, не будучи адептом и современником данной культуры – но отрицать присутствие здесь элементов «религиозного» сознания нельзя.

В образе Сяо Яня присутствуют черты, вернувшиеся к нему из его же стихотворения, на которое отвечает Се Тяо, поддерживая некоторые из тем. В

частности, там присутствовали слова: «Ни на *чи*, ни на *цунь* заслуг ещё не стяжал, А наслаждения горами и реками уже удостоился. Войдя в чин, поскольку особо празден, Потянув за полы, пока встану и посмотрю вдаль» («尺寸功未施, 河山賞已諒. 攝官因特暇, 曳裾聊起望») ²⁵⁶ – тема «праздности» у Се Тяо («Как Цзи по болезни... У «Дуна» в саду...») берётся именно отсюда; «На праздниках славных и днями, что часто без дела, Он рифмы слагает и звуки мелодий прекрасных», – сказано о стихотворении Сяо Яня. Нечто похожее – о «праздности» и о «горах» – Се Тяо не раз говорил о себе. Черты его собственного героя передаются образу друга, которого он «идеализирует», и это косвенно подтверждает обратное – сам «лирический герой» Се Тяо представляет собой продукт субъективной идеализации – с той лишь разницей, что он «претендует» не на роль «победителя», а на роль «побеждённого».

Обращает на себя внимание, как повествование о «Сяо Яне», строившееся с 1 по 22 строку по смысловым четверостишиям, здесь «обрывается» – и продолжается рассказом о «Се Тяо». Эта сознательная «асимметрия» должна была быть знаковой. «Говоря о себе» («曰余»), Се Тяо переходит в противоположную смысловую «тональность». Так – вслед содержательным требованиям – «из глубины» нарушается принцип симметрии стихотворения. Смысловая цезура подчёркивает переход к новой теме. «Чешуя» («鱗»), «перья» («羽»), «рыбаки» («魚»), «тень» («影»), которую «разрушает» («滅») герой – образы «иного» мира, противоположного «героической» действительности Сяо Яня. Они призваны передать идею «заурядности» героя Се Тяо и его сознательное стремление «сокрыться». Ампула «скромного слуги», кажется, было ему подстать всю жизнь: «Обилие влаги позволило с чувством предаться, Входить по приказу мне чин секретарский ²⁵⁷ велел», – пишет Се Тяо о начале своей карьеры. Он так же, как и Сяо Янь, «не стяжал заслуг», считая должным подчеркнуть, тем не менее, «благость» своей природы в традиционном смысле, как способность отвечать «добром» на «добро» – верной «службой» на «милость» Господина. Выражение «предаться с чувством» («投分»), однако, указывает на то, что «служба» была в том числе и делом его «сердца» до тех пор, пока его поддерживало сознание идеального характера власти – «в начале». Здесь Се Тяо также перефразирует Сяо Яня, у которого было сказано: «Вот, был я замечен, удачно сложилось *начало*, И с чувством предался, простым генералом служа» («屬逢利建始, 投分參末將») ²⁵⁸, – «прошрое» времени покойного *Уди*,

²⁵⁶ ХШЛ. С. 332.

²⁵⁷ Словосочетание *дайчжао* (待詔) – «ожидаящий приказа» – в эпоху Тан стало официальным названием чина, отвечающего за канцелярские функции («секретаря»).

²⁵⁸ ХШЛ. С. 332.

оказывается дорого и тому и другому.

Ретроспективный взгляд Се Тяо на очередной этап своей карьеры – «У пруда творил, забывшись с кистью в губах, А городом правя, напрасно сидел и свистел» – обнаруживает факт его самосознания как *поэта*. Следует заметить, что эта деталь вовсе отсутствует в стихотворении Сяо Яня – а для Се Тяо, напротив, кажется неотделимой от его служебной (и человеческой) судьбы. Выражение «петь у пруда» (или «воспевать пруд») – «詠沼» – является знаковым, обозначающим «пруд во дворце», и эта связь тянется ещё из «Шицзина»: «Князь у пруда Божественного, он полон рыб, что [из воды] выпрыгивают» («王在靈沼, 於物魚躍») ²⁵⁹. Хорошо узнаваемый образ поэта, «забывшегося с кистью в губах», из «Оды изящному слову» Лу Цзи («То возьму в руки бамбуковые планки и стану перебирать их растерянно, То, закусив кисть, пребуду в забытьи») ²⁶⁰) свидетельствует о том же: Се Тяо рассматривает принадлежность к «рыцарям слова» («文») как титульную черту своего героя – и это косвенно делает его «антиподом» героя Сяо Яня, которого можно было бы назвать «рыцарем оружия» («武»).

Возвращение Се Тяо из Сюаньчэна в столицу, означавшее «новое служебное назначение», предполагало традиционную «оценку» троном заслуг чиновника на предыдущем месте. Как уже отмечалось, эта «оценка» была воспринята Се Тяо как «невысокая», о чём он сообщает здесь в очередной раз – «И стоило, к сраму, оценке сойти Государя, Как стали смеяться над «мужем из горной глуши»». Новым в данном случае является та самая «насмешка». Выражение «цзюйши» («曲士») – «муж из глуши» или «угрюмый грамотей» – встречается в «Чжуанцзы»: «С *ограниченным человеком* не толкуй о Пути, [он] связан [тем, чему] его обучили» ²⁶¹ («曲士不可以語於道者, 束於教也»). Данный намёк мог прозвучать «укором» поэту, проведшему два года в провинции – «в глуши». Можно предположить, что были и те, кто мог его высказать. Известно, что за время службы Се Тяо в Сюаньчэне человек по имени Цзян Ши (江祜) – племянник императрицы, также один из доверенных лиц *Минди* – был произведён в генералы с широкими властными полномочиями. Именно с этим человеком Се Тяо связывала давняя вражда, о чём есть упоминание даже в «официальной биографии» поэта: «Однажды Ши навестил Тяо, Тяо сказал, что есть у него стихотворение, попросил слуг его найти, но потом решил остановиться. Ши спросил, почему? Тяо сказал: передумал, не к спеху. Ши

²⁵⁹ Шицзин. Да я (大雅). Линтай (靈臺). – 13 канонов. Т. 1, с. 524.

²⁶⁰ Лу Цзи. Вэнь фу. – Литературная критика Шести династий. С. 68.

²⁶¹ Чжуан цзы. С осенними разливами. Пер. Л.Д. Позднеевой. Атеисты..., с.214..

воспринял это как неуважение к себе. Позже Ши с братом Цзи, Лю Фэном и Лю Янем вместе ожидали Тяо. Тяо [появившись] сказал, обращаясь к Ши: [ты], можно сказать, привёл пару течений двух рек (二江雙流)²⁶². Игра слов – «две реки» («二江»), что омонимично «двум Цзян» (Цзян Ши и Цзян Цзи), а «пара течений» («雙流») омонимична «паре Лю» (Лю Фэн и Лю Янь) – показалась Цзян Ши дурной шуткой, и этот инцидент посеял семена ненависти, которые, в конечном счёте, стоили Се Тяо жизни.

Упоминание «отшельников» («隱淪») – «Теперь проникаю Сокрытых и Сгинувших тайны, Быть может, узнаю пилюль Золотых секрет» – о которых говорилось как об «обитателях гор» в стихотворении «Путешествуя на гору Цзинтин», в данном случае подтверждает условность этого понятия у Се Тяо как состояния его *внутреннего* мира. Обретённая вновь столица оказалась чужой, а служебное окружение – тем более. «Золотые пилюли» («金丹») – это «наркотик», скорее всего, так называемый «ушисань» («五石散») – «порошок пяти камней». У Се Тяо есть стихотворение, которое называется «Отвечаю Цзи *саньцзюнь* о пользе от употребления порошка» («和紀參軍服散得益»), где говорится: «Золотая жидкость называется Девять поворотов, На Западном холме [Цао Пи] пел о [её] Пяти цветах... [Это] позволило Чанцину, лежавшему в болезни, Временно таким образом встретить *истинное знание*»²⁶³. У Цао Пи действительно есть стихотворение «Путешествую [в мир] небожителей» («遊仙»), которое начинается со слов: «Западная гора, как же она высока, Высока-высока, совсем не имеет предела. На ней есть два отрока-небожителя, Не пьют они и не едят. Дали мне одну пилюлю «лекарства», От неё свет и сияние – все пять цветов...»²⁶⁴ Употребление подобного рода «пилюль» с древности до Южных династий имело широкое распространение не только у даосских алхимиков, но и в кругах высшего общества. Поэты-интеллектуалы искали с их помощью не «бессмертия», а «вдохновения» – «истинного знания» – о чём свидетельствует упоминание Се Тяо имён великих предшественников, не раз ступавших на этот путь.

Задумываясь над тем, чтобы совсем «порвать с миром», Се Тяо помнит и о грядущем «конце»: «А если Усянь явиться к себе прикажет, То стражу Небесному точно велю отпереть!» – «Страж Небесный» («帝閭») открывал ворота в «иной мир». «Смерть» в её традиционном понимании (особенно у поэтов) была также условна, как и «отшельничество», и обставлена чередой

²⁶² Нань ши. Се Тяо чжуань (謝朓傳). – 24 династийные истории. Т. 8, с. 150.

²⁶³ ХШЛ. С. 400.

²⁶⁴ Цао Пи. Баллада Иву заламою (折楊柳行). – ХШЛ. С. 401.

образов и сюжетов, которые с «ней» устойчиво ассоциировались. «Смерть» также была редко исключительно «земным» событием. В ней «принимали участие» те, кто стоял на рубеже миров – от шаманов до самого «Неба» (или «Дао») – и кто «встречал» человека у ворот в вечность. «Смерть» Цюй Юаня – самая известная из всех «смертей» в Китае – также одна из самых фантастических. Ей, обставленной как «отправление к Пэнсянь» (彭咸) – «небожителю» – предшествовали «встречи» героя поэмы с духами и шаманами. В их числе была Усянь (巫咸), которой традиция даёт определение *шэньу* (神巫) – «дух-ведьма». В «Лецзы» о ней говорится, что «знает о человеческом рождении, смерти, спасении, гибели, несчастье, счастье, долголетию и коротком веке, как божество определяет срок по годам, месяцам, десятидневным периодам и дням»²⁶⁵. «Усянь наступающим вечером спустится [с неба], Приготовлю ароматы и рис, чтобы к ней обратиться»²⁶⁶ – говорилось в «Лисао», где герой получает от неё второе после гадания шаманки *Линфэнь* (靈氛) пророчество, в котором приводятся примеры чудесных встреч императора с достойными слугами.

Но «смерть» Цюй Юаня запомнилась традиции не своей фантастикой, а обстоятельствами его «человеческой» жизни, приведшими к трагическому концу. Главным среди них были страдания «отлучённого слуги», что находит отражение в названии поэмы – «Скорбь отлучённого» – страдания, ставшие результатом переживания моральных, философских и религиозных проблем, которые, оставаясь всем этим, были ещё – и в первую очередь – глубоко личными – «лирическими» – переживаниями автора. Это сделало Цюй Юаня патриархом целой поэтической традиции в Китае, возведшей «человека» с его судьбой и внутренним миром на высший уровень значимости. Именно в его поэзии из области религиозного сознания рождается «лирический герой». Он уходит из жизни во имя принципов духовной культуры, подтверждая собственным опытом возможность превосходства «духа» над инерцией окружающего мира и даже собственной «жизнью». Эта сверхчеловеческая духовная миссия сделала Цюй Юаня «богом», а годовщину его «смерти» – и по сей день – одним из главных праздников традиционного календаря. Существенно, что связь с Цюй Юанем, возникает у Се Тяо в очередной раз в связи с кризисным моментом его жизни. Логика стихотворения подсказывает, что «выбор», который предстоит сделать герою, вынужденный. Его «горы» и «отшельники» не являются его мечтой, а, скорее, «кошмаром», который он до

²⁶⁵ Ле цзы. Хуан ди (黃帝). Тайбэй, 1993, с. 91.

²⁶⁶ Ли сао. – Чу цы цзинь чжу (楚辭今注). Шанхай, 1997, с. 15.

самого последнего момента не желает принимать сердцем.

Мог ли предположить поэт, что сказанное о своём «конце» – возможно, с некоторой долей иронии – станет печальным пророчеством? В середине 497 года Се Тяо получает очередное назначение в провинцию на должность «секретаря *Цзиньнаньвана* в походе на север (晉安王鎮北諮議), наместника уезда Наньдунхай (南東海太守) и временно поверенного в делах Наньсюйчжоу» (行南徐州事). Титул *Цзиньнаньвана* в то время носил старший сын *Минди* Сяо Баои (蕭寶義), который, несмотря на молодость, был неизлечимо болен, и всеми его делами распоряжался *Шианьван* (始安王) Сяо Яогуан (蕭遙光) – внук основателя династии *Ци* Сяо Даочэна, человек известный тем, что лично руководил убийствами большинства *ванов* – своих родственников – после воцарения *Минди*. Пробыв в этом качестве почти два года, Се Тяо всего однажды возвращался в столицу. Из написанного за это время не дошло ни одного стихотворения, как будто герой поэта действительно «ушёл из мира».

Из деталей жизни последних лет известно, что, находясь в Наньсюйчжоу, поэт поддерживал отношения с жившим там известным отшельником Чжугэ Цю (諸葛璩), славившимся высокими моральными качествами. В знак уважения к нему Се Тяо «жертвовал зерно», о чём свидетельствует составленный им «Приказ о пожертвовании неслужащему мужу Чжугэ в Дунхае», вошедший в сборник его произведений. Подобного рода действия были косвенным выражением своего отношения к власти, которая начала быстро приближаться к своему бесславному концу.

Во второй половине 498 года *Минди*, главная опора Се Тяо в политике, оказался тяжело болен. На фоне этого обстоятельства в очередной раз обострилась борьба за власть. В числе «сильных людей» государства, имевших виды на трон, по жестокой иронии судьбы, оказался собственный тесть Се Тяо – Ван Цзинцзэ (王敬則) – тот самый безродный генерал, сын шаманки, с дочерью которого поэт, по воле и в интересах семьи, был вынужден связаться узами брака ещё в совсем юном возрасте. Главной заслугой Ван Цзинцзэ было участие в перевороте Сяо Даочэна, за что он многие годы находился в фаворе у правящего дома Сяо, дослужившись до старшего генеральского чина *дасыма* (大司馬), побывав на должности наместника Гуйцзи (會稽) и стяжав огромные материальные богатства. Узурпация редко бывала делом одного претендента, и, как правило, зависела от поддержки целой группировки, собиравшейся вокруг него. «Ставки» для участников заговора были высоки: в случае успеха, они

становились министрами и вельможами – как в своё время Ван Цзинцзэ – а в случае поражения их казнили целыми семьями, включая даже младенцев. Утаить свою причастность к заговору в случае его провала было практически невозможно. Отказаться от участия в заговоре, узнав о нём и оказавшись невольным «свидетелем», было смертельно опасно. Не донести – «преступно», поскольку «молчание» приравнивалось к «соучастию».

Минди, несмотря на болезнь, осознавал вероятность переворота, в свете чего хорошо заметные «претенденты» быстро лишались «доверия» в его глазах. Так был отдан секретный приказ генералу Чжан Хуаню (張環) уничтожить Ван Цзинцзэ, о чём, однако, стало известно всей его семье. Находясь в страхе и понимая нависшую угрозу, пятый сын Ван Цзинцзэ по имени Ван Юлун (王幼隆) отправил к Се Тяо, находившемуся тогда в Наньсуйчжоу, генерала Сюй Юэ (徐岳) с целью заручиться его поддержкой в случае демарша против трона. Наньсуйчжоу был одним из крупнейших населённых пунктов в государстве, где проживали преимущественно «северные» переселенцы, который к тому же располагался недалеко от столицы. Соучастие Се Тяо в качестве наместника было очевидной необходимостью на случай военных действий, которые должны были произойти на территории вверенного ему уезда. Но вместо того, чтобы проникнуться солидарностью с отцом и братьями своей жены, Се Тяо арестовал Сюй Юэ и в панике на одном коне помчался в столицу, чтобы доложить об услышанном императору. Узнав о провале, Ван Цзинцзэ поднял войска. В считанные дни его ополчение превысило сотню тысяч человек, но, так и не дойдя до столицы, он был разгромлен генералом Цзо Синшэном (左興盛) и казнён в Цзянькане в возрасте 70 с лишним лет. Вместе с ним казнили пять его сыновей.

Стоит ли удивляться, что поступок Се Тяо встретил самые полярные оценки с позиций тех, кто был вовлечён в эту историю. *Минди* в знак благодарности за исключительную верность пожаловал ему чин *шан шу ли бу лан* (尚書吏部郎) – «секретаря гражданских чинов при Высшей канцелярии», который был выше положенного по возрасту и званию. Се Тяо «трижды подавал прошение о самоотводе» («上表三讓») ²⁶⁷, однако оно не было принято. Наблюдая его необычное упорство в желании отказаться от чина, «чжуншуну усомнился, подобает ли самоотвод по [невысокому] чину Тяо, и с тем он обратился [за советом] к *цзицзю* Шэнь Юэ. Юэ сказал: «В год правления *юаньцзя* [династии] Сун Фань Е отказывался от [чина] *либу*, Чжу Сюэжи

²⁶⁷ Нань Ци шу. Се Тяо чжуань. – 24 династийные истории. Т. 5, с. 212.

отказывался от [чина] *хуанмэнь*, Цай Синчжун отказывался от [чина] *чжуншун*, во всех этих случаях три раза подавалось прошение, и [трижды] приходил ответ, всё было то же самое. В наш век от невысоких чинов не отказываются, это уже стало постоянным обычаем, боюсь, что это противоречит [самой] идее самоотвода. Ван Ланьтянь, Лю Аньси оба высоко ценились, впервые не отказывались от чина, ныне разве можно, следуя их примеру, не отказываться? Сунь Сингун, Кун Ибин отказывались от [чина] *цзиши*, ныне разве можно *саньшун* все уступать? Се *либу* ныне превзошёл положенный порядок, в его отказе есть идея – какое имеет значение, велик его чин или мал?»²⁶⁸

Жена Се Тяо – дочь Ван Цзинцзэ – по свидетельству официальной биографии поэта, «всё время носила нож за пазухой, чтобы отомстить Тяо, Тяо не решался с ней встречаться»²⁶⁹. Там же в «Наньцишу» говорится о том, что когда «[Тяо] вошёл в чин *либулан*, Шэнь Чжаолюэ, обратившись к Тяо, сказал: «Господин, Вы людей и земли красота, не стесняйтесь этой должности, только неприятно в этот день «служить примером для малой жены»» («及為吏部郎，沈昭略謂朓曰，卿人地之美，無忝此職，但恨今日刑於寡妻») ²⁷⁰. В данном высказывании скрывается игра слов. С одной стороны, выражение «служить примером для малой жены» («刑於寡妻»), которое происходит из «Шицзина», где говорится «служить примером для малой жены, переносить это [на отношения] со старшими и младшими братьями, и так управлять семьёй и государством» («刑於寡妻，至于兄弟，以御于家邦») ²⁷¹, в интерпретации Шэнь Чжаолюэ означает то же самое, что и в первоисточнике – «не можешь быть примером своей жене – то и неприятно». С другой, «*син ю гуа ци*» («刑於寡妻») может быть понято как «быть подверженным *наказанию* (刑) от малой жены» – и этот намёк не мог остаться незамеченным.

«Наньши» («南史»), памятник более удалённый во времени от описываемых событий, даёт похожую версию беседы: «Когда Се Тяо прибыл на поклон по случаю вступления в должность *либу*, он был крайне подавлен. *Шаньшунлан* Фань Чжэнь (范縝) сказал, посмеиваясь над ним: «Вы человек талантливый, не стоит стесняться [этого] небольшого назначения, только жаль, что не сможете «стать примером для малой жены»». У Тяо был виноватый вид» («及當拜吏部，謙挹優尤甚，尚書郎范縝嘲之曰，卿人才無慚小選，但恨不可刑于寡妻。朓有愧色») ²⁷². С позиций официальной морали, рассуждавшей о

²⁶⁸ Там же

²⁶⁹ Там же. С. 213.

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Ши цзин. Да я (大雅). Сы ци (思齊). – 13 канонов. Т. 1, с. 516..

²⁷² Нань ши. Се Тяо чжуань. – 24 династийные истории. Т. 8, с. 150.

«долге» и «верности», поступок Се Тяо был правильным. Более того, действия Ван Цзинцэ и «поведение» жены позорили род поэта и его самого, как мужа, не сумевшего «воспитать» свою благоверную. Шутки сослуживцев, которых, судя по расхождению в текстах хроник, было немало, происходили главным образом от известного им факта яростного протеста жены, угрожавшей мужу ножом – и это казалось «смешно». Следует отдавать себе отчёт, каково было место женщины в обществе 5 века, именовавшейся «малой (или «ничтожной») женой» («寡妻»). Её мнение и всё, что было связано с супружеством, относилось к области частной жизни человека, которая была не только совершенно отдельна от общественной, но и не шла с ней в никакое сравнение по уровню значимости – опять же в случае *чиновника* и в *общественных* глазах. Обращает на себя внимание то, что в текстах рассмотренных произведений Се Тяо нет и намёка на существование семьи и её проблем, что косвенно свидетельствует об их месте в системе ценностей его времени. Именно поэтому давать оценку случившемуся с позиций *современной* морали следует осторожно, учитывая то, что современность склонна недооценивать значение «Господина» в глазах «слуги», а супружеские отношения ставить выше их значимости в специфическом культурном контексте.

Нельзя исключить, что выбор Се Тяо, будучи «моральным», имел и политические основания. В нём была выражена оценка противоборствовавшим группировкам, к которым ему приходилось принадлежать «одновременно». Выбор в пользу Сяо Луаня был косвенным свидетельством признания его достоинств и политических перспектив. Главное, что обращает на себя внимание в контексте исследования творчества поэта, так это то, что ему всё-таки пришлось сделать по-настоящему серьёзный выбор в своей жизни. Был ли это выбор между «движением» и «покоем»? «Своим» и «чужим»? Что может считаться «своим» – а что «чужим» в данной ситуации?

Опыт семьи Се Тяо и предупреждение отца о неучастии в заговорах должны были играть определённую роль в формировании его сознания, но ведь поэт мог и не действовать так активно. Отказаться поддерживать Ван Цзинцэ (и даже донести на него) можно было и менее заметным способом. В действиях Се Тяо видится отчаянная решительность, которую, по крайней мере, судя по его произведениям, он себе не приписывал. Если задуматься о том, как выглядел мятеж Ван Цзинцэ со стороны без веры в его успех (можно предположить, что Се Тяо хорошо знал своего тестя и его окружение), то может оказаться, что его вероятное поражение имело бы для поэта самые катастрофические последствия.

Как зять мятежника он, вероятно, попал бы в число подозреваемых, а весть о его участии (или «молчании») могла дойти до трона, и тогда во время разгрома проигравших с ним бы не стали долго разбираться. Но если бы даже этого и не случилось, карьера Се Тяо оказалась бы под большим вопросом, поскольку те же самые родственные связи с семьёй Ванов, на которые возлагались надежды в движении «наверх», стали бы тянуть его в обратном направлении.

Скорее всего, решение поддержать *Минди* явилось выражением сразу нескольких факторов – нравственно-идеологических, рациональных и субъективных – но при этом оно никак не оставалось лишено драматизма. Поражение Ван Цзинцзэ означало его смерть. Се Тяо не мог этого не понимать, однако, также маловероятно, что действовал он из желания смерти своего тестя, а, скорее, по воле обстоятельств, выбирая меньшее из двух зол. В официальной биографии поэта упоминается, что перед смертью он промолвил (по версии «Наньцишу»): «Я не убивал Ван *гуна*, Ван *гун* умер из-за меня» («我不殺王公, 王公由我而死») ²⁷³. «Наньши» содержит несколько иную версию сказанного: «Перед казнью [Тяо] со вздохом сказал: «Путь Неба – его не затмишь! Я хоть и не убивал Ван *гуна*, Ван *гун* умер из-за меня» («及臨誅, 歎曰, 天道其不可昧乎, 我雖不殺王公, 王公因我而死») ²⁷⁴. Несмотря на расхождения в текстах, хроники едины в одном: Се Тяо не признавал своих намерений «убить» («殺») Ван Цзинцзэ, то есть «не желал его смерти». Эти слова, будучи сказаны перед казнью, свидетельствуют о значимости переживания случившегося для Се Тяо и о его осмыслении случившегося в моральном ключе – причём именно по отношению к Ван Цзинцзэ. Кажущаяся противоречивой фраза «Я не убивал Ван *гуна*, Ван *гун* умер из-за меня» содержит идею причинно-следственной связи (由) – «судьбы» или «обстоятельств» – подчиняющей себе как Се Тяо, так и «Ван *гуна*» в равной степени, но не отражающей ничьих намерений. Версия «Наньши» добавляет важную апелляцию к «Пути Неба», которым вершится всё на земле – и «его не обманешь». Этим сказано, что «Небо знает правду» – и о том, что Се Тяо действительно не хотел смерти своего тестя, и о том, что «несчастье» с тестем приключилось неслучайно...

Во второй половине 498 года умер *Минди*. Се Тяо отдаёт последний долг своему «Господину» как «слуга» и литератор, составляя некролог на его смерть, который станет последним из дошедших до нас произведений поэта. На троне Южной Ци оказался второй сын *Минди* Сяо Баоцзюань (蕭寶卷), имевший до

²⁷³ НЦШ. Се Тяо чжуань. – 24 династийные истории. Т. 5, с. 213.

²⁷⁴ Нань ши. Се Тяо чжуань. – Там же. Т. 8, с. 150.

этого титул наследного принца и вошедший в историю как *Дунхуньхоу* (東昏侯). Его правление, продлившееся неполные два года, было повторением очередного политического «ненастья». Будучи совсем молодым, он оказался объектом манипуляций могущественных родственников, использовавших трон в целях взаимного уничтожения, а ко всему прочему – и сам излишне жесток и беспутен. Желание узурпации и прекращения хаоса во власти снова стали сливаться воедино в сознании многих потенциальных претендентов и их окружения. Естественная «замена» *Дунхуньхоу* – его родные братья – были ещё младше него, и в монархии совсем не годились. Тогда возникла идея заговора в целях воцарения *Шианьвана* (始安王) Сяо Яогуана (蕭遙光), который входил в группировку так называемых «Шести благородных» («六貴»). В ней числились: он сам, братья Цзян Ши (江祐) и Цзян Сы (江祀), Сюй Сяоцзы (徐孝嗣), Сяо Тань (蕭坦) и Лю Сюань (劉暄). Отношения Се Тяо с *Шианьваном* складывались по тому же сценарию, что и с Сяо Луанем – тот оказывал поэту «милости», но жестокость *вана*, «послужной список» которого был хорошо известен в придворной среде, внушала страх. Не добавляло уверенности и присутствие в его ближайшем окружении Цзян Ши, которого «Тяо раньше часто не уважал как человека» («先是朓常輕祐為人»²⁷⁵).

Подготовка мятежа «Шести благородных» началась, как обычно, с засылки гонцов в поисках сторонников. Цзян Сы был направлен к Се Тяо с просьбой передать ему следующее послание: «*Цзянся* (титул младшего брата *Дунхуньхоу*. Д.Х.) возрастом мал и несерьезен, не годится, чтобы занять трон, нельзя [же] будет потом ещё раз устраивать развенчание. *Шиань* возраста зрелого, узурпация не нарушит чаяний мира. Не богатства и знатности желаем этим достичь, действуя так, стремимся успокоить государство, только и всего»²⁷⁶. Вскоре после этого Сяо Яогуан лично направил к Се Тяо своего конфеданта по имени Лю Фэн (劉暉) – одного из «течений двух рек» – с просьбой стать его «лёгкими и кишками» («肺腑») ²⁷⁷. Однако «Тяо, полагая, что был удостоен Милости основателя династии, отвергнул сказанное Фэном и согласия не дал. Через несколько дней Яогуан пожаловал Тяо дополнительный чин *чжи вэй вэй ши* (知衛尉事). [И тогда] Тяо, испугавшись, что будет вовлечён (見引), рассказал о заговоре Ши и остальных Цзо Синшэну (генералу, подавившему мятеж Ван Цзинцзы. Д.Х.) и Лю Сюаню. Синшэн не решился никому сказать. Ши узнал [об этом] и доложил Яогуану»²⁷⁸.

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ НЦШ. С. 213

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же.

Яогуан «пришёл в ярость» («大怒»), сфабриковал «Высочайший приказ», повелевавший Се Тяо явиться ко двору, и прислал за ним повозку с охраной. Тем временем Цзян Ши, Сюй Сяоци и другие подали совместный донос на Се Тяо императору следующего содержания: «Се Тяо, природы опасной и недостойной, о чём повсюду хорошо известно. Когда Ван Цзинцэ устроил в прошлом скверный мятеж, действительно было от него немного толку. С тех пор его повысили, превзошёл положенный порядок. Как овраг ненасытен, принялся он за дела. Без конца провоцирует двор и народ, повсюду ведёт клеветнические речи, нагло унижает Императора, воровски обсуждает [дела] дворца, *клеветает на близких к нему достойных людей*, неуважительно отзывается о придворных и премьер-министре, гнусных речей и несправедливых планов всех и не перечислить. Уж ясно, что сердцем он не с Господином. Вместе отрекаемся от него, дабы казнить его нужно. Слуги посовещались, надлежит отправить его в тюрьму, строгое воздать наказание²⁷⁹.

Неизвестно, читал ли «Сын Неба» это послание, но Высочайший ответ (詔), пришедший на него, побуждает задуматься о том, что у него могли быть те же самые авторы, что и у доноса: «Господа затронули дело вот такое: Тяо природы недостойной и опасной, давно порождает критику окружающих. Точно за свои, как червя точащего, гнусные уловки, встретил он порицание служивых. Раньше во дворце у отмени подстрекал [того, кто был в] приграничной резиденции, день и ночь следовал и льстил, поднимал голову и подсматривал, опускал голову и строил планы. Как вернулся в столицу, всё само и раскрылось. На реках Цзян и Хань не было волн, думал, что в этом его заслуга. Прошлые речи здесь прекратились, высокие чины поэтому на него поглядывали искоса. В прошлом году летом действительно проявил немного честности, поимел наград сверх меры, превысил полагающийся порядок, возрадовался неслыханно, возгордился безмерно. Затем вновь спутался со скверной, нагло обманывает правительство и двор, клеветнически очерняет государственную политику, *подвергает сомнениям близких к себе достойных людей*. Полон рот скользких речей, осквернил былые помыслы. Малым течением – мелкий грех, [видно], строит он далёкие планы. Должно воздать ему наказание Шаочжена, дабы совершить правосудие в борьбе с вредом. Так взять же его под стражу, строго применить государственный закон!»²⁸⁰

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Там же

Оказавшись в тюрьме, Се Тяо погиб в заключении в возрасте 36 лет. Источники расходятся в том, был ли он казнён, или скончался «естественным» образом. Но иначе не могло и случиться: в обстановке безвластия у проигравшего в закулисных интригах не оставалось шансов на правосудие. Сложно сказать, не отправься тогда Се Тяо прямо к *Минди* с известием о мятеже Ван Цзинцзэ, «клеветником» его, быть может, объявили бы гораздо раньше. Обращает на себя внимание то, что в ответе *Дунхуньхоу* поэту припомнили почти всю его жизнь – и в особенности дружбу с *Суйваном* Сяо Цзылуном, о котором сказано как о «[том, кто был в] приграничной резиденции» – Цзинчжоу. Цзылун был убит Сяо Луанем руками Яогуана сразу после своего воцарения как вероятный претендент на престол, а «долгая память» о нём свидетельствует о той высокой степени риска, которому подвергались чиновники, принадлежавшие (не всегда добровольно) к одной из группировок, в случае её разгрома. «Правда» и «ложь» в политике рождались на острие кровавых побед, и, возможно, о Се Тяо никогда бы и не вспомнили, если бы историю Южного Ци писали те же, кто отправил его за решётку. Но этого не случилось. Вскоре «Шесть благородных» открыто выступили против трона, но проиграли, и были казнены все до последнего. *Дунхуньхоу* продержался у власти до весны 501 года, когда он был развенчан, низложен и убит тем, кто смог дождаться своего часа.

Выживание в политике времён Южных династий можно с полной уверенностью назвать «искусством». Институт «власти», являясь ареной противоборства клановых группировок, продолжал отражать состояние общественной культуры. В культурной жизни, как и в политике, взаимодействовали *элиты*, искавшие «превосходства» – но дававшегося иными усилиями, нежели дворцовые перевороты. Образчиком «власти», стяжавшей уважение «талантов», для «средневековья» навсегда осталась эпоха *Цзяньань*, доказавшая своим успехом важность совмещения центров «культуры» и «политики». В этой связи идеологи *Юнмин* – Сяо Цзэ (*Уди*), Сяо Цзылян и Ван Цзянь – вне сомнения, также ориентировавшиеся на «трёх Цао», ещё раз подтвердили своим опытом их правоту. Скоротечность юнминских лет и даже вернувшийся им на смену хаос не означали их бесследного прошествия. В недрах Цзинлинского содружества и вокруг него вызрела новая *политическая* элита, которая также – и в полной мере – являлась элитой культурной. Можно даже утверждать, что власть на это и рассчитывала. Правление Сяо Луаня, от которого «горькая трава показалась сладкой», было временным явлением, которое в действительности явилось шагом назад от прогрессивного правления *Уди* в сторону сунских традиций. Именно поэтому Се Тяо, Шэнь Юэ и другие,

продолжая служить *Минди*, в сердце его не приняли. По мере того, как длилась усобная резня, она выхолащивала «старую гвардию», к которой принадлежали и Ван Цзинцзэ, и Сяо Яогуан, и Ван Янь, в то время как политики нового поколения, воспитанные в иных традициях и значительно более *образованные*, оставались в тени.

История «военных» династий постханьского времени повторялась в очередной раз. Хроники сообщают, что Дунхунью «потерял добродетель» («失德»), «страшно блудил» («荒淫»), так что «слухи о его юродствах доходили до рынков и колодцев»²⁸¹, – то есть до «простого народа». Приведённая «переписка» «Шести благородных» с тронном показывает степень упадка императорской власти, которой пользовались, чтобы её же сменить. Но «сменить» не означало «отдать». И вскоре после того, как мятеж «Шести благородных» провалился, всё тот же Сяо Янь, получивший в 497 году в результате ещё одной победы над Северным Вэй в районе Юнчжоу (雍州) звание *фу го цзян цзюнь* (輔國將軍) – «генерал заступник отечества» – подвёл к столице войска, осадил её, заочно развенчал *Дунхунью* (затем его казнив), ровно на год с марта 501г. по март 502г. посадил на трон его младшего брата Сяо Баожуна (蕭寶融), вошедшего в историю как *Хэди* (和帝), а затем в апреле 502г. провозгласил себя Императором Воинственным (武帝) новой династии Лян (梁), на 48 лет (!) заняв это место. Так Южное Ци прекратило своё существование, продержавшись всего 23 года и став самым недолговечным царством в истории Китая. Хроники сообщают, что «предложение» об установлении Лян Сяо Яню поступило от Шэнь Юэ и Фань Юня, впоследствии занявших место в числе старейшин новой династии, и так представители Цзинлинского содружества из элиты культурной превратились в элиту государственную.

Конец династии означал начало работы по составлению её исторического завещания – не «добровольного», а, как правило, «вынужденного» – писавшегося руками её «победителей». Поэтому во всём, что входило в официальную летопись, содержалась определённая *оценка*. Обращает на себя внимание, что *чжуань* (傳) Се Тяо в «Наньцишу» помещён в одной главе вместе с *чжуанем* Ван Жуна, казнённого гораздо раньше, но оставшегося в исторической памяти «родственной» ему фигурой. Текст их общей главы заканчивается словами: «Юаньчан (Ван Жун. Д.Х.) выдающийся, взмахнул крыльями, готовясь взлететь. Время пришло, судьба покинула, тело погибло, помыслы не реализовались. Высокий предок заложил правление, проявил заботу

²⁸¹ ЧГЦ. С. 25.

о Сюаньхуэе. Встретив тьму и пережив хаос, [он] безвременно попал в беду»²⁸². И Се Тяо и Ван Жун вошли в историю как таланты, потерпевшие от власти и ушедшие *безвременно*. Оба поэта, с точки зрения составителей летописи, были *невинно* убиены цисскими самодержцами (*Юйлинваном* и *Дуньхунхой*), упомянутыми здесь косвенно и лишёнными впоследствии титула «ди» («император»). Оценочный характер подбора фактов биографии Се Тяо можно констатировать и в самом её тексте, сообщающем в исторической последовательности: о доносе Ван Сюэжи (по которому поэт был отозван из Цзинчжоу), приводящем одобрительное высказывание Шэнь Юэ в связи с упорством Се Тяо в отказе от чина *либулан* (доставшегося ему в результате разоблачения мятежа Ван Цзинцэ), цитирующем обращения к поэту заговорщиков из клана «Шести благородных», а также тексты их доноса на Се Тяо и высочайшего ответа, приведённые нами выше. «Наньши» («南史») даже сообщает, что перед смертью Се Тяо заочно обратился к Шэнь Юэ со словами: «Передайте Шэнь гуну, господин ныне [официальный] историк трёх династий, [меня] тоже не должен забыть» («寄語沈公，君方為三代使，亦不得見沒»²⁸³). Характер подборки цитируемых документов в официальной биографии поэта в «Наньцишу» говорит о том, что в её составлении принимала участие группа наиболее близких и лояльных к Се Тяо лиц, взошедших на вершину власти новой династии. Поэт, не доживший до этого события совсем недолго, но принадлежавший к клану «победителей», получает от них оправдание своего «имени» – и так начинает складываться исторический образ «Се Тяо».

Традиционные «истории» многих поэтов – начиная с Цюй Юаня – писались похожим образом, с той разницей, что в случае Се Тяо его «биографами» были современники и близкие друзья – а «биография» составлялась почти сразу же после его смерти. Вторым «штрихом» к «портрету» поэта стало его творчество, с которым также произошёл уникальный исторический случай: титульным составителем литературного собрания, известного как «*Чжао мин вэнь сюань*» («昭明文選») или «Вэньсюань Сяо Туна», благодаря которому до нас дошла поэзия Се Тяо и большинства его современников, был старший сын Сяо Яня, наследный принц Сяо Тун (蕭統) – 501-531 гг. – посмертное имя Чжао мин (昭明), а также группа литераторов-современников Се Тяо, знавших его творчество наиболее полно и оценивавших его с позиций своего времени. Это заставляет отнести к подборке стихотворений поэта, вошедших в «Вэньсюань», с особым вниманием. В ней непосредственным образом отражён «вкус» эпохи и видение

²⁸² НЦШ. С. 213

²⁸³ Нань ши. С. 150.

современниками «Се Тяо» в составе плеяды поэтов Цзинлинского содружества.

Пришествие во власть Сяо Яня, личность которого была выпестована юнминским временем, знаменует собой важный исторический рубеж. Его фигура заметно отличалась от предшествовавших ему основателей Южных династий – Лю Юя и Сяо Даочэна – и это отличие носило преимущественно *культурный* характер. Сяо Янь был человеком иного уровня образования, опыта и способностей, нежели его предшественники, и в этом кроется один из секретов его феноменального политического долголетия. Он вернул культуре право быть элементом политики, подчинив ей значительные государственные ресурсы. Не исключено, что именно поэтому, начиная с Лян, «маятник» политического кризиса, делавший Южные династии раз от раза короче, начинает двигаться в противоположном направлении. «Вэньсюань», который на самом деле был продолжением *его* воли, хоть и доверенный, по обычаю, старшему сыну, составляет духовное завещание эпохи «смутного времени». Несмотря на организацию по условно-жанровому принципу, собрание уделяет беспрецедентное внимание, в том числе, *современной* себе поэзии, осуществляя подборку с выраженным акцентом на *лирическое* творчество её наиболее выдающихся представителей. Этот новый – суть гуманистический – подход сделал «человека времени» его подлинным героем – а само «Собрание» живым литературным памятником. Существенно, что поэты входят в его состав не только «жанрами», но и «судьбами». Подобно исторической летописи, «Вэньсюань» собирает художественные «истории» их «жизней», создавая совокупным содержанием подборки в каждом случае своего рода «образ» автора, воплощённый в его творчестве.

Се Линъюнь, Бао Чжао, Янь Яньчжи, Се Тяо, Шэнь Юэ вошли в «Вэньсюань» своими *лучшими* произведениями, и их оценка в этом качестве, данная Сяо Туном, не может быть оспорена и по сей день. Это говорит о том, что критерий, по которому они оценивались, может считаться достаточно «универсальным». В «Предисловии к литературному собранию» («文選序») объявляется *принцип* подбора произведений, в числе которых оказались лишь те, где «дела» происходят из глубоких раздумий, а «значения» восходят к художественным формам («事出於沈思, 義歸乎翰藻») ²⁸⁴ – иначе говоря, совершенные как по «форме», так и по «содержанию». Опыт прочтения Се Тяо подтверждает, что «Вэньсюань» действительно останавливается на самых значительных произведениях поэта, которые всякий раз оказываются

²⁸⁴ ВС. Предисловие к литературному собранию (文選序). С. 177.

одновременно и наиболее «философскими», и глубоко «лирическими», и ярко «индивидуальными», позволяя составить по их подборке верное представление о том, что же такое «Се Тяо».

Наряду с «Литературным собранием», вхождение в которое определённой *подборкой* произведений уже означало своего рода «интерпретацию» авторского творчества – как относительно него самого, так и других поэтов – вторым важнейшим источником знания о Се Тяо и его лирике стал классический комментарий Ли Шаня, составленный в 7 веке и превратившийся – исторически – в неотъемлемую часть самого «Собрания». Комментируя «тексты» лирических произведений, Ли Шань привлекает всю совокупность знания об авторе и его времени с целью установления связей между «художественным» и «действительным» – и *пояснения* первого за счёт второго. Комментарий к развёрнутым прозаическим названиям, как правило, синхронизирует их с традиционными биографиями авторов, известными из династических хроник, что в не меньшей степени, чем сами названия, позволяет осуществлять датировку лирических произведений и их прочтение в предполагаемой «исторической» последовательности. Последнее также является формой «интерпретации» и способно существенно повлиять на понимание их содержания.

Всякая крупная фигура в поэтическом «пантеоне» прошлого представляет собой отдельную традицию её прочтения. «Поэт» остаётся в её памяти своего рода «комплексом» пересекающихся представлений о его «судьбе», «слове» и «образе». Как верно, что не существует «Цюй Юаня» или «Цао Чжи» без преданий их «судеб» – так же без «судьбы» довольно сложно представить себе и «Се Тяо». Выражаясь современным языком, исторически складывается *концепция* прочтения определённого автора, имеющая под собой фактические и теоретические основания. «Автор» заставляет познавать себя как «естественное» явление, существующее в системе *закономерностей*. Отдельные грани его «характера» могут уточняться, но его сутевое «содержание», базирующееся на их совокупности, значительно более устойчиво и имеет право служить основой для формирования его «концепции». «Поэт» существует как целостный «характер», вбирающий в себя рациональные, чувственные и духовные черты индивидуальности – и прерогатива этого «единства» диктует некоторые правила в том, какие из его «черт» могут считаться «приемлемыми» – а какие «нет».

«Поэзия традиции» хранила исторические смысловые значения в системе устойчивых ассоциативных связей, и одним из главных «правил» её прочтения было умение эти связи реализовывать. Данным механизмом в полной мере воспользуется лирическая поэзия, которая начинает внедрять частные авторские значения в традиционную образную «ткань». Знание «традиции» как устойчивого ассоциативного «словаря» само по себе было недостаточно для прочтения смыслов, заложенных в «текст» по лирическому принципу. Для этого требовалась дополнительная ориентация, указывавшая на *субъект*, относительно которого раскрывались образные значения. В роли одного из связующих звеньев между «традицией» и «индивидуальностью» выступали прозаические названия, служившие лирической «темой» произведения, диктовавшей интерпретацию его текста и придававшей ему смысловое единство. Лирический смысл рождался из сочетания двух частей единой композиции – названия и поэтического «текста» – по тому же *ассоциативному* принципу, на котором держался «традиционный язык», гармонично вливаясь в его систему. Связи, заведомо установленные со значениями «прошлого», дополнялись связями с «современностью» лирического субъекта, и в их взаимодействии читался «лирический смысл».

В совокупности лирических значений – как дискретного произведения, так и творчества автора в целом – рождается образ его лирического сознания, которое также представляет собой системный феномен. Выраженные черты его «характера» могут служить справочным критерием в интерпретации отдельных стихотворений – и в особенности «трудных мест». Прочтение лирического смысла произведения открывает видение «лирического субъекта», который неизменно присутствует в «тексте» как воплощённый в нём «взгляд на мир» – как «призма авторского сознания»²⁸⁵ – единый и постоянный, позволяющий создавать представление о себе самом как о «характере» авторской индивидуальности, выраженном в его творчестве. Строго говоря, «лирический смысл» принципиально не существует как разрозненный набор значений – а только как непрерывный *континуум* «лирического сознания». Он также не существует ни в «названиях», ни в «тексте», взятыми по отдельности, а рождается из их сочетания, опираясь на них – и не будучи им тождественен. Раскрываясь всей своей полнотой, лирическое сознание прототипируется в существующих формулах языка, часть из которых (но не все) принято называть «традиционными», однако, этот консервативный «прототип» требует более тонкой индивидуализации, которая достигается в их совокупности за счёт

²⁸⁵ Л. Гинзбург. О лирике. М. 1997. С. 150.

контекста лирической композиции и творчества автора в целом. Поэтому «образно-символический» мир лирического произведения в своей наибольшей полноте существует как своего рода «эмпирическая проекция» смысловых значений, *производных* по отношению к основополагающим для неё формам художественного языка, оживая каждый раз заново в пространстве индивидуального сознания.

Войдя в «Вэньсюань» Сяо Туна подборкой значительных произведений, Се Тяо остался в истории как одна из знаковых фигур поэзии своего времени. Его творчество запомнилось последователям не столько отдельными «образами» или «философией», сколько целостным *характером*, воспринимавшимся как «ощущение» или «стиль», а в его оценке явно преобладали категории «художественного» плана. Ли Бай в одном из своих известных стихотворений «В Сюаньжоу в башне Се Тяо пирую на прощание с *сяошу* Шуюнем» («宣州謝朓樓餞別校書叔雲») писал: «В сердце Пэнлая пылает века // кости цзяньаньской строка. // Ей не уступит Се Малого стих, // *чист*, как струя родника» («蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發») ²⁸⁶. Эти слова, сказанные о творчестве дяди Ли Бая – Ли Шуюня – которому посвящается это стихотворение, призваны восславить достоинства *его* поэзии. Нетрудно заметить, что сочетание «Малый Се» используется в данном случае как почти нарицательное понятие, противопоставленное «цзяньаньской кости», как нечто на неё непохожее – но и не менее достойное, чем «она». Иными словами, этим сказано, что в стихотворениях дяди есть «глубина» и «*изящество*», которому «Се Тяо» оказывается синонимичен. «Чистота» («清») в свою очередь являлась глубоко содержательным понятием, включавшим нравственные и духовные категории. В «чистоте» звука откликалась чистота «духа» его поэзии, и именно в этом качестве она заслуживала высокой оценки.

Ли Бай был далеко не первым, кто выразился о Се Тяо подобным образом, и его слова (хоть и невероятно значимые в исторической перспективе) укладываются в ряд похожих высказываний, имевших целью дать феномену «Малого Се» надлежащее объяснение. Официальная биография поэта в «Истории Южной Ци» («Нань Ци шу») начинается со слов о том, что «[его] сочинения были *чисты и красивы*» («文章清麗») ²⁸⁷, и эта формула – *цинли* (清麗) – будет повторяться в некоторых вариациях во многих высказываниях по поводу Се Тяо в последующие века. В целях большей наглядности, а также,

²⁸⁶ Китайская пейзажная лирика III-IV вв. под ред. В.И.Семанова. (Пер. Э. В. Балашова). МГУ, 1984, с. 88.

²⁸⁷ НЦШ. Т. 5, с. 212

желая проследить исторические изменения в оценке творчества поэта, мы помещаем известные высказывания по его поводу в таблицу, в которой отмечаем: «эпоху», к которой принадлежит высказывание, его «автора», «оригинал» на китайском языке, русский «перевод», а также его сущностное «резюме»:

Эпоха	Автор	Оригинал	Перевод	Резюме
Южная Ци (479-502)	Шэнь Юэ 沈約	«二百年 來無此 詩»	«Двести лет не было таких стихов» ²⁸⁸ .	«талант»
Южная Ци, Южная Лян (479-557)	Сяо Янь 蕭衍	«不讀謝 朓詩三 日，口 臭»	«Три дня не почитаю стихи Се Тяо – дурной запах изо рта» ²⁸⁹ .	«очищение»
Южная Ци, Южная Лян (479-557)	Чжун Жун 鐘嶸	«朓極與 余論詩， 感激頓挫 過其文». «奇章秀 句，往往 警適».	«Мы с Тяо много говорили о поэзии, [он говорил] взволнованно, возбуждённо, намного более, чем в его стихах» ²⁹⁰ . «Удивительные стансы, блестящие строки, всякий раз поражающие [своей] силой» ²⁹¹ .	«чувства» «удивительное»
Тан (618-907)	Ду Фу 杜甫	«謝朓每 篇堪諷 詠».	«Каждое стихотворение Се Тяо хорошо читается нараспев» ²⁹² .	«нараспев»
Тан (618-907)	Ли Бай 李白	«明發新 林浦，空	«Завтра отчалю от берега Синьлин, В	

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Тань соу (談藪). – ЧГЦ. С. 365.

²⁹⁰ Чжун Жун. Ши пинь (詩品). Тайбэй, 1995, с. 28.

²⁹¹ Там же.

²⁹² Цюань Тан ши (全唐詩). Пекин, 2003, т. 7, с. 2494.

		吟謝朓詩». «蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發».	пустоте пропою Се Тяо стихи» ²⁹³ . «В сердце Пэнляя пылает века кости цзяньаньской строка. Ей не уступит Се Малого стих, <i>чист</i> , как струя родника».	«нараспев» «чистота»
Сун (960-1279)	Янь Юй 嚴羽	«謝朓之詩已有全篇似唐人者»	«Среди стихотворений Се Тяо уже есть такие, которые целиком похожи на танские» ²⁹⁴ .	«подобие Тан»
Сун (960-1279)	Чжао Цзычжи 趙紫芝	«輔嗣易行無漢學，玄暉詩變有唐風».	«У Фусы в комментариях к «Ицзину» не остаётся ханьского учения, в стихах Юаньхуэя происходит изменение, и появляется танский стиль» ²⁹⁵	«танский стиль»
Сун (960-1279)	Цян Ю'ань 強幼安	«詩至玄暉，語益工，然蕭散自得之趣，亦復少減，漸有唐風矣。於此可以觀世變也».	«Ко времени Сюаньхуэя в стихах возросло мастерство языка. С этим интерес к праздности и самоудовлетворённости ещё больше снижается, постепенно появляется танский стиль. В этом можно увидеть перемену века» ²⁹⁶ .	«мастерство языка» «танский стиль» «перемена века»
Юань (1271-1368)	Чэнь Шихуэй	«謝朓藏險怪於意	«Се Тяо оставлял «странное» за	

²⁹³ Там же. Т. 5, с. 1771.

²⁹⁴ Цан лан ши хуа (滄浪詩話). – Историческая поэтическая критика (歷代詩話). Пекин, 2001, т. 2, с. 696.

²⁹⁵ Внезапно пишу осенней ночью (秋夜偶書). – ХШЛ. С. 569.

²⁹⁶ Тан цзы си вэнь лу (唐子西文錄). – ХШЛ. С. 569.

	陳繹會	外，發自然於句中。齊梁以下造語皆出此»	пределами смысла, давал свободу «естественному» внутри строк, после Ци и Лян язык формируется, исходя отсюда» ²⁹⁷	«естественность»
Мин (1368-1644)	Ван Шичжэнь 王士貞	«撰造精麗，風華映人»。 «特不如靈運者，匪直材力小弱，靈運語俳而氣古，玄暉調俳而氣今»。	«Творения изысканны и красивы, [их] изящество несёт людям свет» ²⁹⁸ «То, что [у Се Тяо] особенно непохоже на [Се] Линъюня, не совсем относится к силе таланта, у Линъюня <i>слово</i> лёгкое, а дух древний, у Сюаньхуэя <i>мелодия</i> лёгкая, и дух современный».	«свет» «мелодия» «современный»
Мин (1368-1644)	Се Чжэнь 謝榛	«詩至三謝，迺有唐調» «及靈運古律相半，至謝朓全為律矣»	«Ко времени Трёх Се в стихах начинает появляться танская мелодика»。 «У [Се] Линъюня древний и уставной [стих встречаются] пополам, у Се Тяо полностью уставной» ²⁹⁹	«мелодика» «люй» («правила»)
Мин	Лу	«熟讀玄	«Вдумчиво читая стихи	

²⁹⁷ Ши пу (詩譜). – Историческая поэтическая критика в продолжении (歷代詩話續編). Пекин, 2001, т. 2, с. 631.

²⁹⁸ И юань цжи янь (藝苑卮言). – Там же, т. 2, с. 996.

²⁹⁹ Сы мин ши хуа (四溟詩話). – Там же, т. 3, с. 1151.

		<p>«兩漢之流而六代也，其士衡之責乎，六代之變而三唐，其玄暉之責乎»</p> <p>«唐人鮮為康樂者，五言短古多法宣城，亦以其朗豔近律耳»</p>	<p>цветы опадают», – это окончание Тан. И всё это – стихи Сюаньхуэя»³⁰³.</p> <p>«То, что две Хань перетекли в Шесть династий, в этом повинен Шихэн (Лу Цзи. – Д.Х.). То, что Шесть династий превратились в Три Тан, в этом вина Сюаньхуэя»³⁰⁴.</p> <p>«Люди танской эпохи редко следовали Канлэ³⁰⁵, «пяτισложному короткому «древнему» [стиху] по большей части учились у Сюаньчэна, также использовали его светлый и влекущий современный станс»³⁰⁶.</p>	<p>«превращение»</p> <p>«светлый»</p> <p>«современный»</p>
Цин (1644-1911)	Хуан Цзыюнь 黃子雲	«凡詩有不足之病，即以前人對病之法治之... 病在陳腐，	«Если в стихотворении чего-то недостаёт, то лекарство от этой болезни есть у предшественников... Если же болезнь в отсталости и	«обновление»

³⁰³ Ши соу (詩藪). Тайбэй, 1999, т. 2, с. 460.

³⁰⁴ Там же, т. 2, с. 440.

³⁰⁵ Се Линъюню.

³⁰⁶ Ши соу. Т. 2, с. 545.

		療之以宣城».	мертвечине, то лечится [она] Сюаньчэном» ³⁰⁷ .	
		«元暉句多清麗, 韻亦悠揚, 得于性情獨深, 雖去古漸遠, 而擺脫前人習弊»	«У Юаньхуэя в строках много чистого и прекрасного, рифма также мелодична, происходит [это] от необыкновенно глубокой природы и чувств, хоть он постепенно от древности отдаляется, но [тем] отказывается от привычных недостатков своих предшественников» ³⁰⁸ .	«чистота» «мелодичность» «новизна»
Цин (1644-1911)	Ши Бухуа 施補華	«謝朓以來卽有五言四句一體, 然是小樂府, 不是絕句»	«Начиная со Се Тяо, уже есть пять слов и четыре строки в одном «теле», однако, это малое юэфу, ещё не «оборванные строки»» ³⁰⁹ .	«ещё не Тан»
Цин (1644-1911)	Ван Шичжэнь 王士禎	«三謝縱極排麗, 不可雜入唐音»	«Три Се предельно увлечены красотой соположений, [их] нельзя ошибочно причислять к танскому звуку» ³¹⁰ .	«ещё не Тан»
Цин (1644-1911)	Шэнь Дэцзянь 沈德潛	«齊人寥寥, 玄暉獨有一代, 靈心	«Людей времени Ци было мало, Се Сюаньхуэй один являл целую эпоху.	

³⁰⁷ Е хун ши ди (野鴻詩的). – ХШЛ. С. 572.

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ Сянь юн шо ши (峴傭說詩). – ХШЛ. С. 572.

³¹⁰ Ши'ю ши чжуаньлунь (師友詩傳論). – Там же, с. 573.

		秀口，每誦名句，淵然冷然。覺筆墨之中，筆墨之外，別有一股深情妙理».	Одухотворено сердце его, блестящ язык, что ни фраза, то знаменитая строка, он глубок, он холоден. Ощущается, как в кисти и туши, за пределами кисти и туши, ещё есть глубокого чувства таинственная правда» ³¹¹ .	«дух» «чувство» «правда»
Цин (1644-1911)	Фан Дуншу 方東樹	«玄暉詩如花之初放，月之初顯。駘蕩之情，園滿之輝，令人魂醉。只是思深語意含蓄，不肯說煞說盡，至其音響亦然».	«Стихи Сюаньхуэя, как цветы, которые только распустились, как луна, которая только появилась. Нежность чувств, сияние полноты опьяняют душу. Только мысли глубоки, [и от того] язык и значения содержат скрытый смысл, не говорит он исчерпывающе и до конца, что касается звука, то [с ним] точно так же» ³¹² .	«нежность» «свет» «неизреченное»

В оценке творчества Се Тяо, как его современниками, так и представителями последующих эпох, есть в каждом случае нечто особенное – и нечто общее, объединяющее их всех. «Особенное», характеризую «Се Тяо», неизменно выдаёт *время*, с позиций которого он воспринимается. В суждении о поэте отражается характер мировоззрения эпохи и её удалённость не только от времени *его* жизни, но и от эпохи Тан, с которой он определённым образом ассоциируется, но не отождествляется, и в этом поиске дефиниции «Се Тяо» косвенно происходит самоидентификация важных этапов культурной истории

³¹¹ Шо ши цзуй юй (說詩碎語). – Там же.

³¹² Чжао мэи чжань янь (昭昧詹言). Пекин, 2006. С. 186.

Китая.

Современность встретила поэта ранним и почти всеобщим признанием. Слова Шэнь Юэ о том, что «двести лет не было таких стихов» следует понимать в том смысле, что примерно «двести лет» прошло к тому времени с эпохи Цзяньань (196-220гг.). Ему же принадлежат слова, сказанные о Се Тяо посмертно: «[Он, как] вершина литературы, рождает удивительный отзвук, [Его] мелодия находится в гармонии с “металлом и камнем”³¹³» («文鋒振奇響, 調與金石諧»³¹⁴). Похожую формулу «удивительных стансов и блестящих строк» («奇章秀句») использует Чжун Жун, говоря о Се Тяо в «Шипинь» («詩品»). Слово *ци* (奇) – «удивительный» – сообщает о том, что его поэзия была для современников *необычна*, и тем привлекала к себе внимание. Этим словом в постханьское время было чаще принято называть явления «потустороннего» мира – как «чудеса», в том значении, в котором оно используется самим поэтом в стихотворении «Путешествую на гору Цзинтин» – «Желал бы, если, к чуду устремиться, То вверх ступеней Красных путь открыт» («要欲追奇趣, 即此陵丹梯»³¹⁵). Для современников Се Тяо был *явлением*, которому не было готовых объяснений. Одну из первых попыток его осмыслить предпринимает Чжун Жун, оставляя в числе хвалебных высказываний и критическое: «Хорош тем, как начинает стихотворение, но в конце его много спотыкается. Это идеи [его] остры, а талант слаб» («善自發詩端, 而末篇多躓. 此意銳而才弱也»³¹⁶). Эти слова, впоследствии казавшиеся многим необоснованными, правильной понимать так: «в произведениях Се Тяо есть как сильные, так и слабые места»³¹⁷, и это справедливо. Однако едва ли его «талант» («才») можно считать «слабым» – именно «талантом» как явлением феноменальным, необъяснимым, Се Тяо и останется в истории, в то время как суждение Чжун Жуна так и не найдёт последователей. Отметим, что сам Чжун Жун включает в авторское приложение к «Шипинь» 13 стихотворений Се Тяо – столько же, сколько Се Линъюня (13), и заметно больше, чем какого-либо другого автора – Тао Юаньмина (8), Янь Яньчжи (3), Бао Чжао (8) или Шэнь Юэ (6).

Прямота Сяо Яня в подборке образа своего отношения к поэзии Се Тяо – «Три дня не почитаю стихи Се Тяо – дурной запах изо рта» – не отказывает ему в искренности: лирика поэта действительно была на языке у современников,

³¹³ Металл и камень (金石) – традиционный образ «нетленного» – «вечности».

³¹⁴ Шэнь Юэ. Скорбя о Се Тяо (傷謝朓詩). Поэзия-ши периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий» (先秦漢魏晉南北朝詩). Тайбэй, 1991, с. 1653.

³¹⁵ ХШЛ. С. 265.

³¹⁶ Шипинь. С. 28.

³¹⁷ ХШЛ. С. 28.

давая пищу и уму и сердцу. Знаменательно, что именно в этом качестве – как *живое* поэтическое искусство – её воспримет эпоха Тан. Будучи «мелодией» иного века, Се Тяо, тем не менее, звучал для уха танского времени как нечто гармоничное и осмысленное. В желании «продекламировать» его стихотворение, высказанном в похожей форме Ли Баем и Ду Фу, читается приятие его эстетики как своей – или, по крайней мере, *близкой* себе, рождающей живые, непосредственные эмоции. Ли Бай, побывав в местах, воспетых Се Тяо, не раз пытался взглянуть на мир перед глазами через призму *его* опыта («Не часто дано увидеть, Что древний поэт сказал. О реке говорил Се Тяо: "Прозрачней белого шелка", И этой строки довольно, Чтоб запомнить его навек»³¹⁸), как будто, прочувствуя себя на месте его героя – и в этом также нельзя не заметить проявления интереса к его *мироощущению*, застывшему в трогавших сознание красках и подобию. Обращает на себя внимание, что интерес у Ли Бая вызывают не обстоятельства, приведшие Се Тяо в определённую ситуацию, и не проблематика, занимавшая его сознание, а лишь момент эмоционального восприятия *мира*, данного в формулах «изобразительного» ряда:

眾鳥高飛盡，	Плывут облака
孤雲獨去閒；	Отдыхать после знойного дня,
相看兩不厭，	Стремительных птиц
只有敬亭山。	Улетела последняя стая.
	Гляжу я на горы,
	И горы глядят на меня,
	И долго глядим мы,
	Друг другу не надоедая ³¹⁹ .

Используя «Се Тяо» как своего рода «нарицательное» понятие, устоявшееся в восприятии многих, Ли Бай косвенно свидетельствует о существовании немалой дистанции между собой и его веком. Трогая и волнуя, Се Тяо всё же воспринимался как герой *прошлого*, с чем был отчасти связан ореол «романтики» вокруг его имени. Нечто подобное происходит в тот момент, когда критика сунской династии (Янь Юй, Чжао Цзычжи, Цян Ю'ань) начинает ретроспективно оценивать Се Тяо в отблесках славы великой поэтической эпохи, за ним последовавшей – эпохи также уже *чужой* для сунского времени, и воспринимавшейся в оценочно-собирательном качестве. «Среди стихотворений Се Тяо уже есть такие, которые целиком похожи на танские», «танский стиль»,

³¹⁸ На Западной башне в городе Цзиньлин читаю стихи под луной. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). (Пер. А. Ахматовой). М., 1956, с. 109.

³¹⁹ Одиноко сижу в горах Цзинтиншань. Ли Бо. Избранная лирика. М. 1957. с 26.

«перемена века» – как нечто, связанное с Тан, в неё переходящее, на неё, скорее, похожее, чем что-либо встречавшееся до этого, оценивают Се Тяо те, кто впервые взглянул на танскую эпоху с исторической перспективы. «С этим интерес к праздности и самоудовлетворённости ещё больше снижается, постепенно появляется танский стиль», – говорит Цян Ю'ань о хорошо заметном снижении влияния даосской школы в сознании Се Тяо, сделавшим его непохожим на цзиньских и сунских поэтов, в первую очередь, на Се Линъюня – и в этом видит знак «перемены века».

О том же самом скажет Чэнь Шихуэй в эпоху Юань, отмечая, что «Се Тяо оставлял «странное» («險怪») за пределами смысла», однако, отметит «естественность» внутри [его] строк», – последнее обращает на себя внимание попыткой оценочного соположения «странного» и «естественного», как «далёкого» и «близкого» по отношению к своему времени. «Естественность» как некий образ поэзии, казавшийся «нормальным», говорит о наличии родства чувственных и оценочных критериев. Начиная с Юань, каждая последующая династия будет говорить о Се Тяо всё больше не как о «предвестнике Тан», а как о поэте, в котором есть нечто «современное», приближая его не к ушедшей (пусть блистательной) эпохе – а к «себе». Нельзя исключить, что происходило это отчасти потому, что Се Тяо и его современники стояли у истоков формирования танских просодических «правил» («律»), которые ещё больше разделили поэзию на «древнюю» и «современную». Однако большинство критиков минской династии чётко разделяют «новое» в мелодике стиха, которое относят к истории генезиса танской поэтической конституции, оставляя его в «прошлом», и новшества «содержания», которые называют «современными» в значительно более широком историческом плане. «У Линъюня слово лёгкое, а дух древний, у Сюаньхуэя мелодия лёгкая, и дух (氣) современный», – пишет Ван Шичжэнь. «Познав стихи Сюаньхуэя, можно заставить образы (貌) прошлого враз обновиться». Называя «станс» Се Тяо «современным» с позиций танской династии, Ху Инлинь наделяет его категориями «света» («朗») и «красоты» («豔»), выдавая тем самым собственное восприятие его в этом качестве и свидетельствуя, что сложившаяся в Тан поэтическая эстетика, растворившись в языке последующих эпох, значительно превзошла своё время.

Начиная с цинской династии, «Тан» и вовсе перестаёт восприниматься связующим звеном между «современностью» и Се Тяо. Становится очевидна разница между «малым юэфу» и «цзюэцзюй» («оборванными строками»), обращает на себя внимание «увлечённость красотой соположений», возрождая к

памяти понятие «Трёх Се». Явления «формы», окончательно осознанные как таковые, становятся предметом отдельного интереса, не препятствуя поиску связей универсального характера. Формализация последних, однако, оказывается непростой задачей. «У Юаньхуэя во фразах много *чистого и прекрасного*, рифма также *мелодична*, происходит [это] от необыкновенно глубокой *природы и чувств*». «Только *мысли глубоки*, [и от этого] язык и значения содержат *скрытый смысл, не говорит он исчерпывающе и до конца*». «*Одухотворено сердце* его, блестящ язык, что ни фраза, то знаменитая строка, он *глубок*, он *холоден*. Ощущается, как в кисти и туши, *за пределами* кисти и туши, ещё есть *глубокого чувства таинственная правда*». Можно сказать, что слова Шэнь Дэцяня – лучшее, что было написано о Се Тяо за всю историю. Но нельзя не сожалеть о том, что это самое *нечто* «за пределами кисти и туши», так и остаётся не определено. Его отождествление с областью «неизреченного», интерпретация в образах «чистоты», «прекрасного», «мелодии», «глубины», «света» и, наконец – «духа» – составляют предел достигнутого. Знаменательно, как литературная мысль, описав исторический круг, возвращается к категориям, на языке которых о Се Тяо говорили с самого начала. Они же оказываются свойственны каждой новой эпохе, рассуждавшей о поэте и пытавшейся найти в нём «главное» – и именно в них каждый раз виделось нечто «современное» и близкое в ощущении, несмотря на постоянно увеличивающийся временной разрыв.

Глава III

Образы мира и проблема «лирического субъекта»

Известно, что ещё во времена ханьской династии создавались стихотворные произведения, посвящённые «предметам» или «объектам» окружающего мира. Из «Записок о разном из Западной столицы» («西京雜記») мы узнаём, как «Лянский Сяован³²⁰, пребывая в Доме забвения тоски, собрал всех мужей, кто

³²⁰ Лян сяован (梁孝王) здесь Лю У (劉武), ?- 144гг. до н.э., сын ханьского Вэньди (文帝).

следовал за ним, и приказал им сочинить *оды*. Мэй Шэн написал «Оду плакучей иве», Лу Цяожу «Оду журавлю», Гунсунь Гуй «Оду узорчатому оленю», Цзоу Ян «Оду вину», Гунсунь Шэнь «Оду луне», Ян Шэн «Оду ширме». Хань Аньго писал «Оду малому столику», но у него не получилось, тогда Цзоу Ян написал за него. Цзоу Яну и Аньго дали выпить штрафных три меры вина, Мэй Шэну и Лу Цяожу подарили шёлковых тканей по пять мер на человека...»³²¹. Специфика лиро-эпического жанра «од» – *фу* (賦) – заключалась в том, что, несмотря на «тему», заявленную в названии, «оды» слагались в качестве посвящений «Господину», которого они призваны были «восславить», и который являлся подлинным *центром* притяжения их образной системы. Детализация «титulyного» образа произведения, которая оказывалась, как правило, весьма развёрнутой, не могла быть полной, с точки зрения смысловых значений, безотносительно этого главного, подспудно присутствовавшего «героя».

«Герой» в данном случае едва ли может считаться «лирическим». Дошедшие до нас в составе тех же «Записок» оды представляют собой относительно короткие для ханьских *фу* произведения, одно из которых – «Ода ширме» («屏風賦») – звучит так: «Ширма кожаная окружает, Господина князя моего закрывает. Ряды цветов [на ней] и вышивки богатство, Яшмовых дисков ярусы и подвесок гирлянды. Украшена тканью узорной, Блистает [нитьями] золотыми, Изображены [на ней] древние герои. Величественна и высока. Князя и княгини, подстать ей. Да будет долголетие [Господина] безгранично!» («屏風鞞匣。蔽我君王。重葩累繡。沓壁連璋。飾以文錦。映以流黃。畫以古烈。顛顛昂昂。藩后宜之。壽考無疆³²²»). Образ «ширмы», который можно считать собирательным и во многом условным, воссоздаётся в неразрывной связи с образом «Господина», атрибутом которого «она» является. Каждый из «её» элементов призван подчеркнуть добродетели и достоинства последнего, и именно в этом качестве оправдана их детализация. Заключительные слова о «долголетии» напоминают о том, что сложение од и их содержание продолжали иметь ритуальное значение. Несмотря на то, что в образе «ширмы» могли содержаться намёки на человеческое окружение князя – его «слуг» – степень авторской самоассоциации с данным образом представляется ограниченной.

О «воспевании вещей» («詠物») в жанре *ши* («詩»), где понятие «вещи» включало в себя наряду с «неодушевлёнными» предметами также растения, животных и даже людей – в результате чего Р. Мэтер предлагает термин «поэзии

³²¹ Си цзин цза цзи (西京雜記). Цзюань сэ (卷四). Тайбэй, 1995, с. 165.

³²² Там же.

воспевания объектов» («poems singing of objects»³²³) – также известно ещё со времён ханьской династии, однако тогда этих произведений существовало совсем немного. У Цай Юна (蔡邕) – 133-192гг. – есть стихотворение «О зимородке» («翠鳥詩»), у Фань Циня (繁欽) – ?-218гг. – «Воспеваю ароматную траву» («詠蕙詩»), у Чжан Хуа (張華) – 232-300гг. – «О лотосе» («荷詩»). Жанры *ши* и *фу*, начав сближение и оказывая друг на друга всё более заметное влияние, тем не менее, сохраняли принципиальные различия. Одним из главных в их числе можно считать характер соотносённости «титульного» образа с авторским субъектом и способность последнего организовывать вокруг себя композицию. Обращают на себя внимание ранние «герои» «поэзии предметов»: все они являются «объектами» окружающего мира, имеющими «природное» происхождение, каждый из которых представляет собой уже сложившийся «образ» в сознании людей с набором узнаваемых (и предсказуемых) атрибутов. Это наделяет их своеобразной «судьбой», которая, будучи «традиционной», тем не менее, привлекает к себе интерес. Это качество вдыхает в образы «птиц» и «растений» своеобразную «художественную» жизнь, которой они вызывают к себе сочувствие. Кажущиеся естественными параллели с миром людей реализуются здесь не только потому, что человек «хочет» выразить свои чувства в образах окружающего мира, но и потому, что их природные прототипы – в том виде, в каком они сложились исторически в сознании традиции – «позволяют» ему это делать.

Двойственная природа «вещественных» образов, сочетающая в себе «естественное» и «человеческое», не делает их до конца ни тем, ни другим. Человеческие переживания воплощаются в *образе*, который является самодостаточным и понятным, и обходится в ряде случаев без «оговорок» в форме прямой речи, раскрывающих его иносказательное содержание. В этом качестве он сохраняет право на существование в двух «параллельных» плоскостях – как «образ мира» и как «образ иносказания». Стихотворение Фань Циня «Воспеваю ароматную траву»³²⁴ («詠蕙詩») демонстрирует, как уже на раннем этапе эволюции «поэзии вещей» в авторской традиции титульный образ достигает определённых «высот» своего раскрытия, которые будут свойственны ему впоследствии в рамках данного жанра:

Ароматная трава родилась к северу от горы, 蕙草生山北。托身失所依。
Искала себе место, [но] потеряла опору.

³²³ РМ. Т. 1, с. 111.

³²⁴ Фань Цинь (繁欽). Воспеваю ароматную траву (詠蕙詩). – Поэзия-*ши* периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. Т. 1, с. 385.

пустила корень у тёмного утёса,	植根陰崖側。夙夜懼危頽。
День и ночь страшится погибели.	
Студёный источник мочит мой корень,	寒泉浸我根。淒風常徘徊。
Холодный ветер всё время [меня] терзает.	
Три сияния светят на восемь пределов,	三光照八極。獨不蒙餘暉。
Только [мне] не достаётся остатков света.	
Цветы и листья навечно сгинут,	葩葉永雕瘁。凝露不暇晷。
Выпавшая роса неизбежно высохнет.	
Сотня трав вся в цветении,	百卉皆含榮。已獨失時姿。
Я одна потеряла былую стать.	
Вот, мои цветы как раскроются,	比我英芳發。鷓鴣鳴已衰。
Так кукушка уж пропоёт о конце.	

Несмотря на то, что данное стихотворение сложно считать до конца «лирическим», и в нём так же, как и в «одах», присутствуют определённые жанровые ограничения, предлагающие «традиционного» героя, тем менее, собственно *герой* здесь присутствует. В отличие от «од» его можно с гораздо большей степенью уверенности ассоциировать с титульным «объектом» и отметить его большую целостность в этом качестве. Герой, будучи «ролевым»³²⁵ – в данном случае это «ароматная трава» с набором «свойственных» ей черт – тем не менее, оказывается «ближе» к авторскому «я», нежели титульные «объекты» в «одах», а присутствие «Господина», хоть и не исчезает до конца – о чём свидетельствует традиционная символика «цветения» – становится менее заметным. Акцент внимания смещается в сторону «героя», который в значительно большей степени (хоть и не до конца) оказывается «частным» («лирическим») образом ассоциирован с авторским субъектом.

Справедливо будет утверждать, что жанры *ши* и *фу* были изначально построены на совершенно разных принципах, и что в данном случае имеет место не столько наследование жанрами определённых качеств друг друга в исторической последовательности, сколько их параллельное сосуществование во времени. Справедливо и то, что жанры следовали определённым парадигмам сознания, которые были, в свою очередь, подвержены исторической эволюции. Популярность *ши* и усиление лиризма в поэзии откликнулись явлениям социума и духовной жизни людей. Усиление внимания к феноменологии мира индивидуальности и его психологизму было производным от явлений

³²⁵ В. Е. Хализев. Теория литературы. М. 2000, с. 314.

мировоззренческого характера, которые находили отражение в художественной интерпретации образов мира и главного среди них – образа авторского «я».

Обращает на себя внимание, что именно в период *юнмин*, несмотря на общую тенденцию на снижение значимости жанрового регламента в лирической поэзии, беспрецедентной популярности достигают «стихи о вещах». Они становятся одним из знаковых явлений своего времени наряду с широко известными явлениями «звука». Чжан Дуньши (張敦頤) (Южная Сун) писал: «В древности *ши* не имели названий, названия давались по двум словам из первого куплета «песни», названия появлялись, начиная с *юэфу*. Начиная с Се Тяо и Шэнь Юэ, пели о каждом предмете на циновке, [и тогда] стали появляться «подназвания» («分題») [стихотворений]»³²⁶.

Известно, что в литературном салоне Сяо Цзыляна практиковались поэтические «игры» среди которых были: стихосложение на заданную тему, на заданную рифму, палиндромы (回文), аллитерации (雙聲), «связанные стихи» *ляньцзюй* (聯句) – и «поэзия предметов» в том числе. В сборник Се Тяо вошло два стихотворения, относящихся к циклу «Вместе воспеваем то, что перед глазами, там, где сидим» («同詠坐上所見 一物») – «Воспеваю циновку» («詠席») и «Воспеваю бамбуковую грелку» («詠竹火籠») – одно стихотворение из цикла «Вместе воспеваем безделицы на месте, где сидим» («同詠坐上器玩») – «Воспеваю подставку для сидения из чёрной кожи» («詠烏皮隱几») – и одно из цикла «Вместе воспеваем музыкальные инструменты» («同詠樂器») – «Воспеваю *цин*» («詠琴»). Выбор «тем» данных циклов был, скорее всего, коллективным решением, хотя, возможно, он оставался за «Господином». Что касается выбора индивидуальных «предметов» – которые и составляли те самые «подназвания», принадлежавшие к единому циклу – то также не совсем очевидно, был ли он совершенно «авторским» или зависел от мнения многих, однако нет сомнений, что стихотворения данных циклов предполагали коллективное прочтение в кругу литературного салона – в том числе и «Господином» – что должно было определённым образом сказываться на их содержании:

«Воспеваю циновку» («詠席»³²⁷)

1. В начале росла [я] у озера Утра и вечера,

本生朝夕池，

³²⁶ Чжан Дуньши (張敦頤). Лю чао ши цзи бянь лэй (六朝事迹編類). – ХШЛ с. 570.

³²⁷ ХШЛ. С. 452.

- | | |
|---|--------|
| 2. Закатное солнце в листьях [моих] сверкало. | 落景照參差· |
| 3. На отмелях рек затмевали [меня] цветы, | 汀洲蔽杜若· |
| 4. В песках островов глушили пряные травы. | 幽渚奪江籬· |
| 5. Тебя повстречала, когда за травой Ты отправился, | 遇君時採擷· |
| 6. [Чтоб] кубок златой на яшмовом троне нести. | 玉座奉金卮· |
| 7. Вот только хочу одежды твоей касаться, | 但願羅衣拂· |
| 8. Не дай же белой пыли меня замести. | 無使素塵彌· |

Оставаясь в «песенном» жанре, «стихи о предметах» – особенно те, что принадлежат к коллективным циклам – содержат элемент *обращения* к «Господину» – и это свидетельствует об их «месте» в общественно-литературной жизни. Подражая по стилю «юэфу», они отчасти претендуют на роль, которая раньше отводилась «одам» в качестве жанрового «медиума» литературных посвящений «слуги» своему «Господину». Справедливо было бы заметить, что «песни» изначально содержали в себе похожую способность говорить с «Господином» – но на *своём* языке, и это не делало их «одами». В «песнях», как правило, присутствовало «*двое*», и мысленная устремлённость к «Одному», не затмевала «другого» («другую»), а, скорее, наоборот подчёркивало «его» («её») значение. В «песнях» складывался образ «героя», находившегося, как правило, в «слабой» позиции, а напряжение его внутреннего мира, представлявшее главный интерес, открывало дверь лирическому сознанию.

Несмотря на присутствие «Господина», последний уже не является в приведённом случае центром притяжения образной системы произведения, который находится на титульном «предмете». Его характер обнаруживает своеобразную двойственность: с одной стороны, это «циновка из тростника» («*席*»), с другой – сам «тростник», который был срезан «Господином», чтобы стать «циновкой», и одно переходит в другое через тонкую грань между «предметами», которая, кажется, не имеет для автора большого значения. Восприятие «циновки» неотделимо от восприятия её «судьбы» – «вещь» воспринимается целостно, как «история» или «представление» о ней, по аналогии с человеческим миром.

От похожего явления в случае с «ароматной травой» у Фань Циня «циновку» Се Тяо отделяет определённо-утилитарный модус её «применения» – «смыслом» её существование является «кубок златой на яшмовом троне нести», иначе говоря, «служить» *во дворце*. Ассоциация с «Господином» здесь

оказывается достаточно определённой, и также чётко обозначается *роль* «предмета», в рамках которой реализуются его «достоинства». Несмотря на сказанное о том, что «На отмелях рек затмевали [её] цветы, В песках островов глушили пряные травы», речь идёт именно о «скромности» героя (героини), составлявшей главное *качество* «придворного». Сознание, всё с той же лёгкостью пересекая грань между «вещами», переходит в измерение «человеческого» мира, где образ «циновки» находит ассоциативное продолжение. Чиновник, служащий во дворце, преподносит себя «Господину», подобно «вещи», идеально подходящей для роли, которую «она» выполняет, и в этом качестве рассчитывает на «Его» благоволение.

Характер героя, выполняющего определённую «роль», не лишает его состоятельности в качестве образа, а лишь ограничивает его рамками традиционного «поведения». Жанровый элемент в данном случае не является свидетельством «консерватизма» данной поэзии, с точки зрения присутствия в ней лирического начала, а лишь устанавливает «правила игры», которые соблюдаются *сознательно*. Следует помнить о том, что, хоть и, будучи «юэфу» – к тому же помещёнными в «салонный» контекст – эти произведения являются детищем эпохи, познавшей совершенно иные высоты «лиризма» и языкового мастерства. Этот «багаж», растекаясь по жанровым «формам» традиции, наполняет их новым содержанием, сообразным «ему самому». Ограниченность сюжетного пространства не препятствует, а, скорее, неожиданным образом способствует глубине художественной проработки его деталей. «Картинность» композиции, которая отчасти предопределена самим названием – «*воспеваю предмет*» – трансформирует «динамику» традиционного «сюжета» в «статику» сцены и интенсивность чувств.

Явление массовой популярности «поэзии вещей» в период *юнмин* – не имевшей исторического прецедента – говорит о том, что «вещи» стали видаться по-иному. В них, наряду с новыми «детальями» и «красками», читался прообраз индивидуальных сущностей, имевших самостоятельную ценность, *безотносительно* их места в «материальной» иерархии мира. «Предмет» становился центром притяжения авторского внимания, с лёгкостью превращаясь в «героя». «Сцена», которая разворачивается ему под стать, обнаруживает его самого в центре, а вокруг, как декорации – или та самая «ширма» – его множественные атрибуты, в числе которых и знаковые, призванные подчеркнуть его достоинства – как когда-то достоинства «Господина» – которым, с точки зрения *направленности* авторского внимания, становится он сам.

«Стихи о вещах» за авторством Се Тяо, входящие в упомянутые циклы, можно с большой долей уверенности отнести к периоду существования Цзинлинского содружества, что делает их одними из наиболее ранних произведений поэта. Как уже отмечалось, циклы носили «коллективный» характер, будучи составлены из произведений нескольких авторов, о чём каждый раз свидетельствуют их названия – «*Вместе* воспеваем...» («同詠...»). Наряду с произведениями Се Тяо в них входят также стихотворения Шэнь Юэ, Ван Жуна, Юй Юяня (虞炎) и Лю Хуэя (柳惲), каждое из которых посвящено определённому «предмету»:

Цикл	Се Тяо	Шэнь Юэ	Ван Жун	Юй Янь	Лю Хуэй
«同詠坐上所見 一物» «Вместе воспеваем то, что перед глазами, там, где сидим»	«席» «циновку» «竹火籠» «бамбуковую грелку»	«竹火籠» «бамбуковую грелку»	«幔» «полог»	«簾» «занавеску»	«席» «циновку»
«同詠坐上器玩» «Вместе воспеваем безделицы на месте, где сидим»	«烏皮隱几» «спинку для сидения из тёмной кожи»	«竹檳榔盤» «бамбуковую тарелку для бетельных орехов»			
«同詠樂器» «Вместе воспеваем музыкальные инструменты»	«琴» «цитру»	«箏» «флейту»	«琵琶» «лютню»		

Произведения циклов представляют собой памятник литературы своего времени. Его приметы читаются, в частности, в подборке самих «вещей», которые оказываются почти исключительно рукотворны и принадлежат к области бытовой культуры человека. В их числе почти не заметно «величественных» и «дорогих», скорее, наоборот – большинство незначительны

и утилитарны, как «безделицы», которые просятся в руки. И в каждом произведении – мольба быть замеченным. Переживание *несоответствия* собственных «качеств» и степени их востребованности в действительном мире можно считать главным мотивом этих произведений. Разлад «времени» и «человека» – «способностей» и «судьбы» – ставший знаком эпохи Се Тяо, выражен здесь в едва заметных акцентах и частоте повторения тем, которые свидетельствуют о значимости этих переживаний.

Фразеология «любовных» отношений, свойственная песенной традиции, оказывается востребована в неожиданном контексте придворного салона – и это не может не привлекать к себе внимание. В отличие от «од», «юэфу» оперировали совершенно иным языком отношений между «Господином» и «служгой». Традиционно в роли последнего выступала «наложница», от лица «которой» они исполнялись. Это закладывало в отношения героев – которых было «двое» – «чувственный» элемент, не являющийся, строго говоря, «ритуальным», а, скорее, универсальным – лежащим *в основе* ритуальных отношений. При всей условности любовного «сюжета» и общей иносказательности содержания это обстоятельство предопределяло *типологию* построения образов – и связей между ними. Продолжая выполнять свою «роль», «героиня» («герой» или «слуга») наделяется органической способностью привлекать к себе внимание, задействуя для этого как идеальные, так и чувственные механизмы. «Её» («его») достоинства, остающиеся в рамках нормативных «добродетелей», представляют собой *предмет* изображения, который только выигрывает от большей художественной насыщенности, опосредованной в языке. Метаморфоза, происходящая в «поэзии вещей», заключается в том, что хорошо известное жанру *юэфу* амплуа «наложницы» оказывается доверено неодушевлённому «предмету», который, однако, продолжает «апеллировать» к «Господину» по тому же принципу «человеческого» сопереживания:

«Воспевая бамбуковую грелку», («詠竹火籠»³²⁸)

- | | |
|--|--------|
| 1. Снега во двор наметало, словно цветы, | 庭雪亂如花， |
| 2. В колодце вода сверкает, как будто, яшма. | 井水粲成玉· |
| 3. Пускаю жар в соболиный рукав войти, | 因炎入貂袖， |
| 4. Несу тепло отдать ароматным матрасам. | 懷溫奉芳褥· |

³²⁸ ХШЛ. С. 455.

- | | |
|---|--------|
| 5. Плотное тело, легка и удобна в ходу, | 體密用宜通， |
| 6. Узор неказист – природа не знает порока. | 文邪性非曲。 |
| 7. Я родом с пригорка на южном Реки берегу, | 本自江南墟， |
| 8. Изящна росла там, зéлена и высóка. | 榭娟脩且綠。 |
| 9. Пока помещаюсь в яшмовых пальцах Твоих, | 暫承君玉指， |
| 10. Прошу не помнить, что солнце светит весною. | 請謝陽春旭。 |

Чжухолун представлял собой ёмкость, сплетённую из «кожи» молодого бамбука, в которую помещались угли для обогрева рук, постелей и пр.. Нетрудно заметить, насколько *ощутимым* – вплоть до «прикосновения» тепла – делает Се Тяо образ «предмета». Сам выбор «бамбуковой грелки», хорошо знакомой современникам в обиходе, изначально говорит о задаче чувственного воздействия. В «поэзии вещей» продолжает соблюдаться «золотое» правило времени Се Тяо, когда «содержание» произведения буквально воспроизводило тему, заявленную в названии. «Воспевание» («詠») бамбуковой грелки подразумевает задействование всех ассоциативных связей по поводу неё – не только визуальных, но и физических («тактильных») – в целях достижения предельной «полноты» воссоздания *образа*. Вместе с тем, будучи объектом более «нейтральным», нежели образ человеческий, «вещь» оказывается и более универсальным носителем условных значений, важных как для «Господина», так и для «слуги». Свобода, данная автору выбирать из множества «вещей», позволяет ему каждый раз видеть в них новые волнующие *границы* индивидуальных смыслов, а задача «живописания» предмета расширяет возможности выбора художественных средств. Его образ, сохраняя условные черты, оказывается настолько насыщен, с изобразительной точки зрения, что обретает самостоятельную «жизнь», заставляя сопереживать себе, как «герою».

Обращает на себя внимание присутствие в «поэзии вещей» Се Тяо темы «Юга» и «Реки» («Я родом с пригорка на южном Реки берегу...»), темы сословного происхождения и «службы» – «пользы» («用») – которые, если и не выдают «Се Тяо», то достаточно чётко обозначают его *время* и социум на историческом фоне. Таким же «общим» – «типическим» – может считаться и «герой» этих произведений, который, оставаясь не более чем «предметом», тем не менее, несёт на себе достаточную эмоциональную нагрузку авторского *отношения*, обретая универсальную апелляцию к чувственной природе «людей».

«Воспевая спинку для сидения из тёмной кожи» (《烏皮隱几》³²⁹):

- | | |
|---|--------|
| 1. Корявое дерево, в ветках и сучьях оно, | 蟠木生附枝， |
| 2. Но вырезать и обтесать его – разве напрасно? | 刻削豈無施。 |
| 3. Форму берёт от Треноги с рисунком драконьим, | 取則龍文鼎， |
| 4. Трёхногий вороны является солнечным образом. | 三趾獻光儀。 |
| 5. Не нужно речей, что светлая кожа чиста, | 勿言素韋潔， |
| 6. Белый песок и тот не избегнет грязи. | 白沙尚推移。 |
| 7. Согнуто тело, и служба её проста – | 曲躬奉微用， |
| 8. Усталость снять, когда закончится праздник. | 聊承終宴疲。 |

Как бы ни был, казалось бы, «утилитарен» «предмет», в нём присутствует индивидуальное «естество», заставляющее воспринимать свою данность. Этого оказывается уже достаточно, чтобы «вещи» возвращалось живое, непосредственное внимание. Фразеология человеческих отношений, унаследованная от традиции *юэфу*, при всей её условности сигнализирует о том, что «герой» («предмет» или «слуга») ожидает от «Господина» – в данном случае *слушателя* – такого же чувственного отклика. Его «достоинства», призванные апеллировать к «Нему», делают его привлекательным и для «себе подобных».

Литературный салон Сяо Цзыляна был своего рода «сценой», на которой молодые таланты попробовали «перо» на глазах у самой взыскательной публики своего времени. «Поэзия вещей», созданная в его стенах, может отчасти рассматриваться как художественные «этюды», на которых оттачивалось их мастерство. Присутствие «Господина» и связанный с этим ритуальный фактор ограничивали содержание этих произведений, однако, не прощали им заурядности. Своеобразие личности автора находило выражение не столько в самих «темах», которые были «каноническими», а в их оттенках, способах их подачи и деталях – в первую очередь, чувственных. Опыт прочтения лирики Се Тяо подсказывает верное направление поиска примет его творческой индивидуальности. Поэту была свойственна яркая чувственная экспрессия, которая даёт о себе знать и в «поэзии предметов».

Цикл «Вместе воспеваем музыкальные инструменты», посвящённый «предметам» особого рода, существующим в большей степени в проекции человеческого сознания – как «звук» или «ощущение» – нежели как «материальные» («утилитарные») сущности, даёт возможность почувствовать

³²⁹ ХШЛ. С. 450.

«почерк» Се Тяо и в этом жанре. Стихотворение «Воспевая цинь», («詠琴»³³⁰) показывает, что, возможно, имел в виду Лу Шиюн, который говорил, что у Се Тяо «лики прошлого враз обновляются»³³¹ – будучи сотканным из образов традиции, стихотворение трогает и волнует прямою чувственного воздействия:

- | | |
|---|--------|
| 1. Из Дунтин ствол, [который рос] под ветром и дождём, | 洞庭風雨幹， |
| 2. Из Лунмэнь ветви, [которые] не живы и не мертвы. | 龍門生死枝。 |
| 3. Резной орнамент богато покрывает [его], | 雕刻紛布濩， |
| 4. Журчащее эхо расходится чисто и высоко. | 冲響鬱清危。 |
| 5. Весенний ветер качает ароматную траву, | 春風搖蕙草， |
| 6. Осенняя луна наполнила цветочный пруд – | 秋月滿華池。 |
| 7. [Если] в это время исполнить «Расставание журавлей», | 是時操別鶴， |
| 8. То слёзы так и повиснут на глазах у гостей. | 淫淫客淚垂。 |

Цинь (琴) – семиструнная китайская цитра – пожалуй, наиболее известный инструмент для сольного исполнения. С древности традиционно считалось, что лучшее тунговое дерево (梧桐)³³², из которого делали этот инструмент, произрастало в двух легендарных местностях – на берегу озера Дунтинху (洞庭湖) и в горах Лунмэншань (龍門山), которые Се Тяо упоминает в начале своего стихотворения. В «Ритуалах царства Чжоу» («周禮») сказано: «Из Лунмэнь *цинь* и сэ... в храме предков играют на них» («龍門之琴瑟... 於宗廟之中奏之»)³³³. Со временем *цинь* превратился в одного из верных спутников «благородного мужа» («поэта», «интеллектуала»), на котором играли чаще в одиночестве или в кругу друзей – не на официальных церемониях («в храмах предков»), а по «зову сердца» и на «праздниках». Именно этот «романтический» («интимный») характер инструмента оказывается наиболее востребован в размышлениях о нём. Не произнося слово «*цинь*» ни разу, кроме заглавия, Се Тяо воссоздаёт его образ по общему для «поэзии предметов» принципу соположения ассоциативных черт. «Предмет» оказывается значительно шире своих «физических» рамок. Его «благородное» (почти «легендарное») «происхождение», изысканная резьба, покрывающая его, как «ткань» (布) или «бурлящая вода» (濩), которая, в свою очередь, переходит в звук, подобный её же «журчанию» (冲), «чистый и высокий» («清危»), ощущение на «весеннем ветру» или под «осенней луной» и, наконец, жалобная мелодия из баллады о «Расстающихся журавлях» – всё это «*цинь*» в сознании поэта, воспринимающего инструмент в совокупности

³³⁰ ХШЛ. С. 447

³³¹ Шицзин цзунлунь (詩鏡總論). – Историческая поэтическая критика в продолжении (歷代詩話續編). Т. 3, с. 1407.

³³² *Firmiana Simplex* (Лам.)

³³³ Ритуалы царства Чжоу. Чунь гуань. Да сю юэ (周禮春官大司樂). – 13 канонов. Т. 1, с. 790.

связанных с ним *переживаний*. Задача произведения, «воспевающего» цитру, в том, чтобы воссоздать остроту этих ощущений в восприятии *слушателя*. Кажется, что в данном случае за образом инструмента не кроется определённого «человеческого» прототипа, как это было с «предметами не циньке перед глазами» – иначе говоря, «цинь» видится со стороны, и не является «рассказчиком». «Субъект» оказывается, как будто, вынесен за «рамки» титульного образа – в число «гостей», для которых исполняется музыка – и среди них может оказаться каждый. Се Тяо воссоздаёт не «историю», излагая её как «сюжет», а *момент*, существующий как *цена* в сознании слушателя. Высокая интенсивность изобразительного ряда увлекает за собой – и в этом заключается главная «идея» произведения. Она не рациональна, а «чувственна» по своей природе.

Задерживаясь на грани «эмоций» и «сознания», слушатель так и остаётся на её острие до самого последнего момента. В числе доступных «в ощущении» и мелодия хорошо известной баллады *юэфу* под названием «Расставание журавлей» («別鶴»). Её сочинение приписывается некоему Пастуху из Шанлина (商陵牧子), который «был женат пять лет, но детей у него не было. Отец и старшие братья хотели женить его заново. Жена узнала [об этом], ночью поднялась с постели и, стоя у входа в дом, *скорбно* посвистывала. Муцзы услышал это и ощутил *скорбь*. Он взял *цинь* и стал петь»³³⁴:

將乖比翼兮	Как летели вместе, так расстанемся
隔天端	На краю небес.
山川悠遠兮	Горы, реки – высоки они, бескрайни,
路漫漫	И дороги бесконечны.
攬衣不寐兮	Сожму в руках одежду, не спится мне,
食妄餐	И не хочется есть ³³⁵ .

«Скорбь» («悲») «жены» передаётся Пастуху из Шанлина так же, как его «скорбь» звучанию музыки, в которой повторяющимся трёхсложным рефреном, подобным плачу журавля, звучит скорбный мотив расставания «влюблённых» – «птиц» или «людей». Этот «вздых», который не воспроизводится у Се Тяо в форме «прямой» речи, должен был быть слышим теми, кто знал содержание баллады и помнил её музыкальный ряд. И тогда эффект «воспоминания» усиливал образ «цитры» в восприятии слушателя живой и непосредственной

³³⁴ Цуй Бао (崔豹). Гу цзинь чжу (古今注). – ЧГЦ. С. 235.

³³⁵ Там же.

чертой, возвращавшей его сознание к реконструкции звука музыкального инструмента – что, возможно, и являлось высшим достижением в воссоздании его «образа».

Стихотворение Се Тяо «Воспевая *цин*ь» оказывается почти целиком построено на ощущениях непосредственного, универсального характера. Начинаясь с образов «большого» и «малого», «живого» и «мёртвого», оно продолжается *образом* и *звучком* «воды», «ветра», «весны», «осени», «ароматов», «света» – а завершается «музыкой» и «слёзами» на глазах у «гостя» («客»). Последний обращает на себя внимание своей «неопределённостью» – им является «некто», о ком ничего не известно, кроме его «ощущений». Несмотря на это, история «несчастной любви» оказывается доступна в понимании и ему, и тем, кто разлучает «Пастуха из Шанлина» с его «женой», и тем, кто является «служгой» и «Господином», на «празднике» у которого собрались «гости». Ими всеми движет абсолютно универсальное чувство *сопереживания*, которое уравнивает их в ощущении человеческого «естества».

Стихотворение «Воспевая *цин*ь» является последним в числе «циклических», созданных в обстановке литературного салона. Его содержание демонстрирует, что это обстоятельство не подавляет авторской индивидуальности, которая находит себе выход в непосредственном характере «ощущений», производных от образного ряда, ей же установленного. Её присутствие оказывается выражено «автопсихологически» – как характер авторского «мироощущения», данного в ограниченном пространстве образного примера. Малость последнего и консервативность «поэзии предметов» в придворном контексте, тем не менее, оставляют место для индивидуализации, которая осуществляется в самом тонком, чувственном слое, и это в известной степени также является непреложным требованием к лучшим образцам данного жанра.

Наряду с тремя «циклическими», сборник Се Тяо насчитывает ещё четырнадцать стихотворений, озаглавленных «Воспеваю...» («詠»), которые были созданы вне придворного салона. Их содержание обнаруживает определённые отличия, которые характеризуются усилением степени «лиризма» в его более традиционном понимании, а также большим разнообразием форм выражения авторского «я». Будучи совокупностью творений разных лет, «поэзия предметов» Се Тяо в целом трудно поддаётся периодизации, хотя подобные попытки предпринимались некоторыми исследователями (Чэнь Гуаньцю).

Основанием тому служили темы и мотивы, которые повторяются в них, перекликаясь с хорошо известными «фактами» его традиционной биографии. Мы обращаем внимание на эти моменты, но не считаем периодизацию необходимой. Напротив, «поэзия предметов», обладая специфической возможностью говорить о «человеческой» проблематике на языке «вещественных» формул, представляет интерес именно как форма её универсальной интерпретации, которая, в свою очередь, выдаёт особенности сознания человека времени.

В числе упомянутых четырнадцати стихотворений выделяются *пять*, посвящённые образам растительного мира, которые в некоторой степени напоминают «юэффу» Фань Циня «Воспеваю ароматную траву». В них, однако, почти нет традиционной «предыстории» титульного образа, а «воспевание вещи» начинается сразу же с «изобразительного» ряда:

«Воспеваю ползучую розу» («詠薔薇»³³⁶)

- | | |
|---|--------|
| 1. Низкие ветви, им разве подняться над листьями? | 低枝詎勝葉， |
| 2. Запахи лёгкие, к счастью, сами проникнут. | 輕香幸自通。 |
| 3. Молодые бутоны сначала густо фиолетовые, | 發萼初攢紫， |
| 4. Остатки цветов опадут всё ещё красным дождём. | 餘采尚霏紅。 |
| 5. Новые цветы обращаются к яркому солнцу, | 新花對白日， |
| 6. Старые лепестки вослед за ветром унесутся. | 故蕊遂行風。 |
| 7. Неровны [её цветы], не блистают все вместе, | 參差不俱曜， |
| 8. Кому захочется глядеть на этот малый куст? | 雖肯盼微叢。 |

Ощущение «скоротечности жизни» и желание быть «замеченным», приписываемые «растению», составляют главную идею произведения. «Скромность» внешнего вида в сочетании с постоянством качеств («Остатки цветов опадут *всё ещё красным дождём*») выдают за «растением» прообраз «верного слуги». В данном случае установленные «законы» природного мира являются основополагающими для знаковых особенностей «человеческой» судьбы, а изобразительный ряд, безусловно, принимает участие в передаче ключевых смысловых значений. Важно, что в данном случае «вещи» не навязывается определённых «человеческих» или «ритуальных» предысторий, лишаящих её образ композиционного единства – скорее, наоборот, «естественное» состояние «малого куста» подсказывает направление авторской

³³⁶ ХШЛ. С.. 437.

мысли, движущейся, как будто, «по его мотивам». «Ползучая роза» остаётся в данном случае единственным «героем» произведения. Присутствие «Господина», которое не покидает «поэзию предметов», оказывается здесь лишь подразумеваемо в образах «ароматов», которые требуют быть «услышаны» – и во *взгляде* на «малый куст» со стороны.

Сохранение вещественного образа в относительно «целостном» – «естественном» – виде было для поэзии предметов, скорее, исключением, нежели правилом. «Вещь» существовала не как «объект» изображения, а как совокупность представлений о ней, каждое из которых было соотнесено с проблематикой человеческого мира. Мы неслучайно переводим встречающееся в названии слово «юн» («詠») как «воспевая...», подразумевая тем самым, что «предмет» является *поводом* для лирического выплеска. Выступая в определённой «роли», «вещь», тем не менее, далеко не всегда является единственным «действующим лицом». Помимо «Господина» в произведении могут обнаруживать себя и «третьи» (и «четвёртые») «лица», о присутствии которых можно судить по композиционному контексту:

«Воспевая опадающую сливу» («詠落梅»³³⁷)

- | | |
|--|--------|
| 1. Новые листья в начале раскроются нежны, | 新葉初冉冉， |
| 2. Первых бутонов снова богато явленье. | 初蕊新霏霏。 |
| 3. Тебя повстречала на празднике в Заднем саду, | 逢君後園讌， |
| 4. Вместе с Изящной улыбкой [Ты] возвращался. | 相隨巧笑歸。 |
| 5. Свои потрудил Господин яшмовые пальцы, | 親勞君玉指， |
| 6. Сорвал [веточку], чтобы послать Наньвэй. | 捕以贈南威。 |
| 7. [Та] в руку взяла и заколола в причёску, | 用持插雲髻， |
| 8. [Где] с яшмой зелёной [она] сравнилась сияньем. | 翡翠比光輝。 |
| 9. Вечером дня [цветы] опадут неизбежно, | 日暮長零落， |
| 10. Милость Твоя, за ней невозможно угнаться. | 君恩不可追。 |

Образ цветущей сливы может считаться одним из наиболее «знаковых» среди «растительных» в китайской традиции, отягощённым множеством ассоциативных значений. В их числе наиболее характерна «весна», а также связанная с ней идея *скоротечности* «цветения» («благоволения», «молодости», «жизни» и пр.). В данном случае Се Тяо затрагивает «любовную» тематику, также неразрывно связанную с «цветами» и «весной». Стихотворение,

³³⁷ ХШЛ. С. 442.

начинающееся с описания самого *начала* цветения, уже в третьей строке обнаруживает «Господина» («君»), обращение к которому – встречающееся *трижды* в десяти строках – происходит, как будто, от лица титульного «героя» – цветущего дерева. «Задний сад» («後園») был местом для частных увеселений – тех самых «праздников» («讌»), о которых здесь говорится. «Цветущая слива» оказывается там неслучайно, она также ассоциативно связана с образом «наложницы», которая в ней часто подразумевалась. Однако «Господин» оказывается в компании «с другой» – выражение «изящная улыбка» («巧笑») происходит из «Шицзина», где есть место: «[Её] изящная улыбка так прелестна, [Её] прекрасные глаза так выразительны» («巧笑倩兮, 美目盼兮»³³⁸). В данном случае речь идёт о «красавице», и «Изящная улыбка» может рассматриваться как «имя собственное». Ниже в шестой строке эта тема поддерживается образом Наньвэй (南威) – также известной «красавицы» времён VII в. до н.э. Будучи производными от разного исторического контекста, они обозначают одно и то же – «красавицу» – и в данном случае сложно сказать с уверенностью, идёт ли речь об одном – или о двух разных «лицах».

Прекрасно и дерево, цветы которого *служат* украшением «высокой причёски», будучи подстать «сиянию» драгоценной яшмы. Они имеют лишь один недостаток – тленность. Тема «служения» («полезности»), свойственная «поэзии предметов», в данном случае выдаёт за образом «цветущий сливы» человеческий прототип – но, скорее, не «слугу», а «наложницу», которая также, во власти «Господина», ожидает его благоволения. Служение «Ему» оказывается смыслом её «жизни», однако, удел этой стези заведомо предreshён: «Вечером дня [цветы] опадут *неизбежно...*» В образах природного мира – «вечера» и «оппадающих цветов» – содержится идея конечности человеческой жизни и, что даже важнее – её подвластности «естественному» закону *судьбы*. Если в салонных «юэфу» содержалось обращение к «Господину» с просьбой о внимании (на которое была надежда), то в данном случае происходит констатация безрадостного факта – «Милость Твоя, за ней *невозможно* угнаться» – и эта мысль как раз и получает зримое воплощение в образе «оппадающей сливы» («落梅»).

Нетрудно заметить, что образы природного мира, попадающие в «поэзию вещей», являются, как правило, «знаковыми», имеющими за собой ассоциативную историю. Воспеваемые растения являются частью человеческой культуры, откуда им оказывается привита идея «полезности», и именно она во

³³⁸ Ши цзин. Песни царства Вэй (衛風). Шо жэнь (碩人). – 13 канонов. Т. 1, с. 322..

многим и позволяет им служить прототипами людских судеб. Попадая из «природного» мира в «человеческий», пополняясь многими «красками» и «чувственными деталями», они всё равно продолжают быть совокупностью идеальных – *традиционных* – представлений о себе самих, возрождаясь каждый раз «заново» в актуальном ключе авторского «контекста»:

«Воспевая тростник», («詠蒲»³³⁹)

- | | |
|---|--------|
| 1. Как пышно разросся над водою тростник, | 離離水上蒲， |
| 2. Капли воды, как жемчуг, [по нему] рассыпаются. | 結水散為珠· |
| 3. Посреди и сбоку [от него] осенних лотосов цветы, | 間廁秋菡萏， |
| 4. А по весне туда-сюда снуют птенцы уток. | 出入春鳧雛· |
| 5. Молодые побеги наполняют чашу резную, | 初萌實雕俎， |
| 6. Соцветия зрелые с перечной глиной смешают. | 暮蕊雜椒塗· |
| 7. Только тоскую о том, что в песне «Таншанцзюй», | 所悲塘上曲， |
| 8. Так и расплавили тело, что из чистого золота. | 遂鑠黃金軀· |

Образ «тростника» (или «камыш») был хорошо известен в связи с историей Императрицы Чжэнь (甄皇后), которой традицией приписывается авторство древнего *юэфу* «Над прудом» («塘上行»), сочинённого ею, якобы, накануне вынужденного самоубийства. Оно как раз и начинается с образа «тростника» (цитируем частично):

蒲生我池中， Тростник растёт у меня в пруду，
其葉何離離。 Его листья, как же они пышны。
傍能行仁義， Другие могут действовать гуманно и по долгу，
莫若妾自知。 Но никого, как жену [свою], [Ты] так хорошо не знаешь。
眾口鑠黃金， Множество ртов и чистое золото расплавят，
使君生別離。 С Тобой они разлучили нас навеки³⁴⁰ ...

Под «чистым золотом» подразумевается безусловно «чистая» по отношению к «Господину», но оклеветанная «множеством ртов», женщина. Обращает внимание, что именно эту деталь из древнего *юэфу* Се Тяо сохраняет в своём произведении. В остальном, в отличие от «оригинала», он использует образ «тростника» не как песенный «зачин», а как титульный образ и главное «действующее лицо», которому посвящается бóльшая половина композиции. У

³³⁹ ХШЛ. С. 439.

³⁴⁰ Тан шан син (塘上行). – Собрание поэзии *юэфу*. Т. 1, с. 522.

«тростника» есть много достоинств, в их числе верное служение «человеку» – молодыми листьями водных растений выстилались «резные чаши» (как правило, использовавшиеся в ритуальных целях), а их семена смешивались с ароматической глиной, которая наносилась на стены в покоях *женского* дворца. Именно эта «женская» тема оказывается продолжена в заключительном двустишии. Реминисценция о печальной истории героини прошлого оказывается связана с образом «тростника» только потому, что с этого слова начинается *юэфу* «Над прудом». Никаких иных связей, насколько можно судить по его содержанию, между «тростником» и «императрицей» не существует. Однако стихотворение Се Тяо демонстрирует, что эта «песенная» ассоциация оказалась исторически устойчива. Более того, можно предположить, что упоминание о «золотом теле», преданном поруганию, имеет для поэта определённое частное значение и сделано намеренно, поскольку выглядит неожиданным, резким вкраплением в ткань произведения, в остальном на него (по настроению) не похожего. Возможно, за этим скрывается переживание факта несправедливости или утраты достойного человека в кругу своих покровителей или друзей, что вполне могло соответствовать действительности. Не исключено также, что в качестве «оклеветанного» поэт подразумевает и самого себя.

Следует заметить, что у Се Тяо есть ещё одно произведение, которое называется «Баллада о тростнике» («蒲生行»³⁴¹), формально относящееся не к «поэзии предметов», а к традиционным («классическим») *юэфу*, и входящее «В собрание поэзии *юэфу*» Го Маоцяня:

蒲生廣湖邊，	Тростник вырастает у края широко озера,
託身洪波側。	Остаётся жить рядом с волнами и приливами.
春露惠我澤，	Весенняя роса, как милость, <i>меня</i> орошает,
秋霜縛我色。	Осенний иней, как орнамент, на <i>моём</i> лице.
根葉從風浪，	Корни и листья следуют за ветром и волнами,
常恐不永植。	Всё время страшусь, что вечно не быть мне прямым.
攝生各有命，	У тех, кто живёт, у каждого есть судьба,
豈云智與力。	Зачем рассуждать о мудрости или силе?
安得遊雲上，	Как же пуститься в полёт над облаками,
與爾同羽翼。	Чтобы с тобою соединить свои крылья?..

Выбор «классической» темы не лишает произведение остроты

³⁴¹ Се Тяо. Пу шэн син (蒲生行). – Собрание поэзии *юэфу*. Т. 1, с. 524.

эмоционального напряжения, выдающей индивидуальность Се Тяо. Каждая «черта» его «героя» – «тростника» – являющаяся «изобразительной», неизменно соотносится с *ценностной* проблематикой. Бесстрашие перед «волнами» и «осенним инеем» выдаёт твёрдость его «характера». Главное же качество, содержащееся в образе «тростника», сформулировано так: «Всё время страшусь, что вечно не быть мне *прямым*», – «прямота» как достоинство «Благородного мужа», являлась, в первую очередь, *духовной* категорией. В данном случае мы наблюдаем явление очень характерное для Се Тяо (и, возможно, для всей поэтической традиции), когда «идея» и «образ» произрастают, в буквальном смысле, из одного «корня» – и сложно сказать, что из них первично. Ценности духовной культуры человека находят «натуралистическое» обоснование в явлениях окружающего мира. Кажется, что они имеют такое же «естественное» происхождение – данное Космосом – как и «растения» в своеобразии их форм. «Прямота» оказывается *природным* достоинством «тростника» – и того, «что» подразумеваемо в его образе – души человека. «Природа» же, являясь «естественной», не остаётся «безнравственной», лишённой «благородства» – или «Блага» – как универсального принципа мироздания. Неожиданно прямолинейным звучит утверждение Се Тяо о том, что «У тех, кто живёт, у каждого есть *судьба*, Зачем рассуждать о мудрости или силе?» Вновь из образа растения черпается естественная *закономерность*, которая объясняет проблемы человеческого бытия. Здесь, кажется, не остаётся места традиционной теме «Господина» и «слуги» – речь идёт о «жизни» в более универсальном понимании – как общего пути тех, кто «предан рождению» («攝生»). Его не изменят ни «мудрость», ни «сила». «Судьба» оказывается во главе угла всего происходящего, но это, тем не менее, не принуждает отказаться от поиска смысла своего существования, который существует *вопреки* ей.

Обращает на себя внимание, что стихотворение начинается, как будто, от первого лица – «Весенняя роса, как милость, *меня* орошает, Осенний иней, как орнамент, на *моём* лице» («春露惠我澤，秋霜縛我色») – и этим «лицом» является сам «тростник». Он же продолжает оставаться в качестве «героя» и далее («Корни и листья следуют за ветром и волнами, Всё время *страшусь*, что вечно не быть мне *прямым*»). Однако совершенно невозможно, чтобы «он» же выказывал желание «подняться над облаками» и «соединиться *крыльями*». Создаётся впечатление, что за образом «растения» и образом «птицы», здесь подразумеваемым, стоит некая независимая сущность – предположительно «авторского субъекта» – которая может поочередно воплощаться в *разных* образах визуального ряда произведения, наполняя их «жизнью», но, не будучи

до конца тождественна ни одному из них. Она представляет собой подобие центра сознательной «гравитации», который, перемещаясь с предмета на предмет, с образа на образ, делает их узнаваемыми в качестве ликов авторского «героя». Данное явление наблюдается в «поэзии предметов» повсеместно. Нами уже отмечалось, как в стихотворении «Воспеваю циновку» в самом начале речь идёт о тростнике, который лишь затем превращается в титульный «предмет», и в этом не видится никакого противоречия, поскольку в каждом случае – и в образе «тростника», и в образе «циновки» – на ограниченный промежуток времени воплощается авторское «естество», позволяющее видеть мир с «его» позиций. Именно эта художественная «душа» отличает образ «действующего лица» от прочих «деталей сцены» – суть, «неодушевлённых» – и именно она является непосредственной манифестацией характера авторского сознания – как относительно «себя», так и относительно образов «окружающего мира».

Присутствие специфического отношения автора к отдельным образам, делающего их «героями», однако, не выдаёт со всей определённой степени их ассоциации с авторским «я». В случае «поэзии предметов», как правило, сложно с уверенностью говорить о лирическом характере титульного образа, хотя отдельные элементы лиризма в нём каждый раз присутствуют. Проблема заключается ещё и в том, что титульный образ далеко не всегда является целостным и дискретным «состоянием». Как отмечено выше, он может быть лишь одной из нескольких – «транзитной» – формой воплощения авторского «субъекта», который затем обнаруживает себя «вовне». Строго говоря, практически каждый образ, являющийся «героем» в «поэзии предметов», можно рассматривать как форму присутствия авторского «естества» – но далеко не каждый может претендовать на роль «авторского героя». В вещественных образах, как в «лексемах» языка лирической рефлексии, фиксируется определённое состояние сознания, и в зависимости от того, какая оценка ему даётся – положительная или отрицательная – можно говорить о его «близости» или «отторжении» авторским субъектом.

Будучи построена на игре намёков, призванных воссоздать тонкую ассоциативную картину «титульного» образа, «поэзия предметов» такими же намёками обозначает и «лица» человеческого мира, которые возникают в сознании слушателя в связи с «ним». Главным среди них является «авторский субъект», однако, мы не раз наблюдали, что в отдельных случаях ни один из образов стихотворения не может в полной мере считаться его «двойником». Умение увидеть место «автора» в «поэзии вещей» и составляет суть задачи её

прочтения. Под «автором» в данном случае мы понимаем не «Се Тяо» с его «биографической» спецификой, а *точку*, с которой наиболее полно раскрывается лирическая идея произведения. Этот «угол обзора», выдающий характер лирического мировосприятия, позволяет судить об «авторском субъекте» и его «месте» на лирической сцене.

«Воспевая бамбук» («詠竹»³⁴²)

- | | |
|--|--------|
| 1. Перед окном – один куст бамбука, | 窗前一叢竹， |
| 2. Он яшме зелёной подстать, так чудесен. | 青翠獨言奇· |
| 3. Южные стебли встречаются с листьями северными, | 南條交北葉， |
| 4. Ростки молодые среди старых ветвей. | 新筍雜故枝· |
| 5. Под светом луны то густ он, то разрознен, | 月光疏已密， |
| 6. Ветер подует – то склонится, то воспрянет. | 風來起復垂· |
| 7. Зелёные пташки [сквозь него] летают свободно, | 青鳧飛不礙， |
| 8. Птенцы желторотые, им [рядом] видно друг друга. | 黃口得相窺· |
| 9. Лишь жаль, что шелуха [от побегов] за ветром последует, | 但恨從風籜， |
| 10. С корнями и стеблями вечна её разлука. | 根枝長別離· |

Образ «бамбука» в данном случае является прототипом некоего *сообщества*, которое, тем не менее, допускает существование дискретных элементов в своём составе. Они организованы по иерархическому принципу, что может являться аллегорией человеческого коллектива. Вопрос заключается в том, где среди «них» автор видит своё место – и видется ли оно ему вообще? Стихотворение начинается со слов «Перед *окном* (窗前) – один куст бамбука», и это устанавливает наличие *взгляда* на «предмет» со стороны. Следовательно, существует и «тот», кто является «наблюдателем». Титульный образ и всё, что с ним связано, помещается в мир авторского субъекта, «окно» («窗») в который – буквально и фигурально – открывает данное стихотворение.

«Южные стебли» и «северные листья», «ростки молодые» и «старые ветви» указывают на то, что «бамбук» представляет собой сообщество условно «дискретных» сущностей, отношения между которыми выстраиваются по принципам «возраста» и «происхождения». «Зелёные пташки» и «птенцы желторотые» указывают, скорее, на микро-коллектив – «семью» – где просматриваются отношения между «родителями» и «детьми». И, наконец, «шелуха» («籜») от быстрорастущих побегов, гонимая ветром и «навечно

³⁴² ХШЛ. С. 436

расстающаяся с корнями и ветками», указывает, скорее всего, на судьбу индивидуальности, расстающейся с «домом» («семьёй», «сослуживцами») – и она оказывается тем единственным, что *выпадает* из системы «сообщества», где всему находится своё место.

Представляется, что именно это деталь – *относительно* прочих – оказывается ближе всего авторской индивидуальности. Её отличает особый характер эмоционального напряжения, связанный с ней, и сигнализирующий об актуальности выраженной в ней идеи. Слово «хэнь» («恨») – «сожалеть», «ненавидеть» – описательно для эмоционального состояния человека. Оно призвано передать силу чувства, проецируемого на «вещественные» прототипы. Ситуация «расставания» оказывается «исключительна» в композиционном контексте – противопоставлена («且») всеобщему «порядку», но, тем не менее, неизбежна, являясь качеством индивидуальной судьбы. «Судьба» в свою очередь служит не только формулой «необъяснимого», но и знаком самостоятельности образа, в который вдыхается художественная «жизнь». Тем самым он привлекает к себе внимание как «действующее лицо». Между «наблюдателем» и образом растительного мира устанавливается эмоциональная связь, в основе которой «сопереживание» последнему по приписываемой ему же антропоморфной черте. Тем не менее, «бамбук», который представляет собой образный «кластер», не может считаться «прототипом» авторского героя. Он воспринимается как будто «извне», созерцательно, и лишь одна из его деталей обладает скрытой потенцией воплощения авторского «я».

Образы растений, попадая в «поэзию вещей», привносят в неё и особый взгляд на мир – как на *феномен*, который, подобно тайне, хранит в себе ответы на вопросы, занимающие авторское сознание. Далекое не все (хотя и большинство) из «растений» являются в полном смысле «каноническими» – имеющими за собой устойчивые смысловые значения и предсказуемую оценочную нагрузку. Увлечение «поэзией предметов» Се Тяо и его современниками позволяло открывать новые, как правило, «незначительные», объекты, которые становились «предметом для размышления». Стихотворение «Воспевая Заячьи нити» («詠菟絲»³⁴³) посвящено растению, которому нет места в пантеоне «благородных» образов – но этим как раз и обусловлен проявленный к нему интерес:

1. Их лёгкие нити так трудно привести в порядок,

輕絲既難理，

³⁴³ ХШЛ. С. 440.

- | | |
|---|--------|
| 2. Их тонкую паутину точно никогда не ткали. | 細縷竟無織· |
| 3. Растут повсюду десятками тысяч нитей, | 爛熳已萬條· |
| 4. В непрерывном сплетении все одного цвета. | 連綿復一色· |
| 5. Где корень их находится, не известно, | 安根不可知· |
| 6. Где сердце их клубка, никак не проведать. | 縈心終不測· |
| 7. Что ценно, умеют свернуться и растянуться, | 所貴能卷舒· |
| 8. Зачем вьюнам уметь расти прямо? | 伊用蓬生直· |

«Заячьи нити» («菟絲») – паразитическое растение (*Cuscuta Chinensis*), которое произрастает на ветвях больших деревьев, образуя беспорядочные «клубки» из тонких, переплетающихся побегов («нитей»). Соположение «малого» растения и «большого» дерева вводит скрытый подтекст отношений «слуги» и «Господина» – с той лишь разницей, что вместо традиционного «служения» или «полезности» здесь присутствует идея *зависимости* – как невозможности существования «малого» отдельно от «большого». Это обращает на себя внимание, поскольку «характер» растения (или «предмета») в «поэзии вещей», как правило, предопределяет его «назначение» или «судьбу». В данном случае загадочен как «характер» растения, так и его «отношения» с «Господином». Его главным качеством является «беспорядочность», отсутствие «предела» или «формы» – «корня» или «сердца». Его «достоинством» («貴») – умение быть «гибким», поскольку в этом качестве у него отсутствует необходимость подстраиваться под внешнее окружение. Известная фабула из «Сюньцзы» – «Когда вьюн растёт в конопле, он не опирается [на неё], но прям» («蓬生麻中, 不扶而直»³⁴⁴) – в оригинале призвана передать идею влияния «среды» на «человека». Конфуцианская школа традиционно интерпретировала это место с «моральных» позиций, предполагая, что «добродетельное» окружение исправляет «порок». В её же понимании «беспорядочность», отсутствие постоянства – и особенно постоянства «сердца» – корнем «порока» и являлось. Возникает вопрос, в каком же свете – как прообраз даосского «отшельника», избегающего «конфронтации» с внешним миром и подстраивающегося под него, или как аллегория «недостойного слуги» – или «слуг» – без рода и племени, гибко «оплетающих» своего «Господина» беспорядочной, тонкой паутиной – видится Се Тяо образ «Заячьих нитей»?

Особенность данного стихотворения в том и заключается, что возможна и та, и другая трактовка. Чэнь Гуаньюю отмечает, что в образе «Заячьих нитей»

³⁴⁴ Сюнь цзы (荀子). Цюань сюэ (勸學). Тайбэй, 2009, с. 2.

речь идёт о «сяожэнь» («小人»³⁴⁵) – «недостойном человеке» – и тому находит основания из истории жизни поэта. Ричард Мэтер, напротив полагает, что в образе «Заячьих нитей» Се Тяо видит тех, кто «испытывает нужду в новом патроне»³⁴⁶, обращающихся к «Нему» с надеждой быть замеченными – и поддержанными. Представляется, что имеет право на существование и ещё одна точка зрения: образ «Заячьих нитей», как *вьющегося* растения (蓬), может соответствовать его «природе», и тогда здесь говорится о том, что «вьюн» пребывает в своей *стихии*, ему нет необходимости меняться, чтобы «ровно» расти среди других (чужих) «растений». В творчестве Се Тяо действительно присутствует мотив поисков своей «природы», которая оказывается неожиданным открытием для него самого, однако сознание поэта в целом тяготеет к конфуцианской системе ценностей, поэтому прочтение образа «витиеватой природы» без отрицательного подтекста в его случае маловероятно. Скорее, наоборот, у него же в стихотворении «Воспевая чжухолун» говорится: «Узор неказист, природа не знает порока» («文邪性非曲») – или «не витиевата» – и именно такой «природой» должен был обладать человек «благородной» души.

Следует признать, что «ответы» на «вопросы», поставленные Се Тяо в этом произведении, приходится искать в области его индивидуального сознания – в том виде, в каком оно известно из *совокупности* его творчества. Даже столь традиционное – «жанровое» – стихотворение требует определённой индивидуализации для того, чтобы стать понятным. Поэтому представляется, что вернее всего было бы не пытаться трактовать содержание с позиций той или иной «школы», а констатировать, что стихотворение подчиняется закону *рефлексивного* сознания, по-сути, являясь актом его манифестации. Какой бы ни находился «ответ», важно, что в произведении происходит переживание *вопроса*, имеющего для автора индивидуальное значение. Являясь «жанровым», стихотворение остаётся авторским, и должно содержать *идею*, в сознании которой оно было написано. Представляется, что в данном случае отсутствие «определённости» и есть тот самый «ответ», который в полной мере характеризует «Се Тяо». Поэту было свойственно противоречие в ощущении «себя», своей «природы», которая тяготела то ко «двору», то к «горам». Взгляд на «Заячьи нити» – «дикое» растение – предполагает желание оценочного суждения по его поводу, как будто этим сказано: *таков* «его» образ, загадочный и странный – но есть ли в «нём» зло? Должен ли «вьюн расти прямо»,

³⁴⁵ ЧГЦ. С. 238.

³⁴⁶ РМ. С. 49.

противоречия своей «природе»? Где его место – в строю «конопли» («на службе») или в диких чащобах «природного» мира, подразумевающего «отшельничество»?

Принятие или отрицание «Заячьих нитей» в качестве *положительного* или *отрицательного* образа предопределяет характер его ассоциации с авторским субъектом. В первом случае, когда образ «апеллирует» автору, он может считаться потенциальным объектом воплощения его индивидуального «я»; во втором, он является его «антиподом», вызывая резкое отторжение. Поскольку речь в данном случае идёт о *ценностных* категориях, трактовка образа «вещи» («物») тем или иным образом способна подчеркнуть или ослабить одну из сложившихся «черт» образа самого автора (в рамках его «концепции»), и наоборот. Образ «Се Тяо» оказывается сложен из образа его мировоззрения, объективированного в восприятии «вещей». Сам же «образ» поэта представляет собой, в сущности, квинтэссенцию духовных категорий, которые для него постоянны и предопределяют всё остальное. Присутствие «Се Тяо» определяется присутствием *оценок*, восходящих к первоначальной базовой основе его «духа».

Размышления о «слуге» и «Господине», сформулированные на языке вещественных образов, вмещают в себя известный «ритуальный» элемент, который в свою очередь не может считаться лишённым духовного содержания. Глубоко личное отношение каждого из «низших» к «Сыну Неба» и всему, что его окружало – в первую очередь к собственной *службе* ему – предопределяло, в том числе, и лирическую значимость их произведений, посвящённых данной теме. «Духовная» проблематика не была противопоставлена «индивидуальной», а являлась её неотъемлемой частью. В этой связи стихотворение «Воспевая водных птиц» («詠溪鵝»³⁴⁷) – самое короткое из законченных произведений поэта – привлекает к себе внимание возможным лирическим и одновременно духовным подтекстом:

- | | |
|---|--------|
| 1. Ароматная трава испускает первые запахи, | 蕙草含初芳， |
| 2. Яшмовый пруд в сумерках цветов вечера. | 瑤池暖晚色· |
| 3. Примостившись сбоку в тени лебедей и <i>луаней</i> , | 得廁鴻鸞影， |
| 4. В заходящих лучах [они] перебирают перья на крыльях. | 晞光弄羽翼· |

³⁴⁷ ХШЛ. С. 464.

Слово «сичи» («溪鷺») в действительности, скорее всего, обозначало разновидность «обыкновенных» уток³⁴⁸ – однако художественная сцена, на которой «они» появляются, приближена к сказочной. «Яшмовый пруд» («瑤池») служил обителью *Сиванму* (西王母) – божеству Княгине-матери запада – и располагался, согласно традиции, на вершине горы Куньлунь. Так же фантастичны «симурги» («鸞»), в «тени» которых оказываются подразумеваемые «птицы». И то и другое отсылает к известному выражению «Пруд парящих фениксов» («翔鳳池»), упоминавшемуся у Се Тяо в стихотворении «На дежурстве в придворной канцелярии», который является синонимом «правительства» или «двора». «Весенние ароматы» («初芳») и «цвета вечера» («晚色») относятся к явлением «чувственного» плана, они вносят в стихотворение определённое «человеческое» измерение, к которому также принадлежат «утки», находящиеся «на земле». Помня о том, какое значение у Се Тяо имеют «птицы» для его собственного героя, можем предположить, что в данном случае он ощущает себя не сторонним наблюдателем, а, скорее, одним из «тех», кто «примкнул» к созданиям «высшего» мира. Сообщество «птиц» оказывается продолжено иерархией «лебедей» и «симургов» до сакральных высот, и принадлежность к ней должна была ощущаться формой причастности к «Небесной» власти.

«Панегирик» или «духовная лирика»? Наверное, здесь присутствует и *то* и *другое* – причём первое не противоречит второму. «Принятие» власти в её традиционном понимании было принятием воли «Неба», которое было «милостиво». Иными словами, само «Небо» даровало систему ценностей, заложенную в отношениях между «низшими» и «высшими». Утрата «Небесного мандата» оказывалась «опосредована» упадком «добродетели» власти, которой не могли служить достойные люди. Поэтому не случайно, что переживание её «достоинства» или «порока» всякий раз становилось для Се Тяо лирической темой. Обращает на себя внимание, что «Воспевая водную птицу», он вновь устремляется в «природный» мир в поиске «титульного» образа, который, формально, далёк от «дворца» – хотя речь в данном случае идёт как раз о «дворцовой» теме. Несмотря на то, что лирику диктовали внутренние обстоятельства, внутренние переживания, «придворная жизнь» (в самом широком смысле этого слова) оставалась значительной частью её содержания. В стихотворении «Воспевая гардению, что к северу от стены» («詠牆北梔子»³⁴⁹)

³⁴⁸ Р. Мэтер полагает, что это *anas fuligula*. РМ, с. 54.

³⁴⁹ ХШЛ. С. 445

поэт размышляет над своей служебной судьбой, допуская в композицию некоторые автобиографические детали:

- | | |
|--|--------|
| 1. Есть прекрасное дерево, которое растёт у ступеней, | 有美當階樹， |
| 2. Ни иней, ни роса не смогли его сломить. | 霜露未能移· |
| 3. Золотые плоды наливаются красным цветом, | 金簣發朱采， |
| 4. В отражении солнца они сверкают во множестве. | 映日以離離· |
| 5. Счастливо тем, что когда светит заходящее солнце, | 幸賴夕陽下， |
| 6. Остатки [его] света достигают западных ветвей. | 餘景及西枝· |
| 7. Вспоминает, как солнце светило на зелёные воды, | 還思照綠水， |
| 8. [Но] у ступеней Господина нет изогнутого рва. | 君階無曲池· |
| 9. Остаток цветенья так и не может прерваться, | 餘榮未能已， |
| 10. Поздние плоды ещё обещают удивить. | 晚實猶見奇· |
| 11. Если отдать свои добродетели все до последней, | 復留傾筐德， |
| 12. То милость Господина воистину [будет] неисчислима. | 君恩信未貲· |

«Гардения» («梔子») – кустарник с неброскими, ароматными цветами белого цвета – считалась одним из «благородных» растений. «Ступени» («階») находятся, предположительно, в саду «дворца» или «дома». В китайской традиции «растения», которые находятся «у ступеней», как правило, олицетворяют *чиновников* (например, «хризантемы у ступеней» дворца в стихотворении «Дежурю в придворной канцелярии»). «Прекрасное дерево» в данном случае это «достойный слуга». Ему присущи добродетели «Благородного мужа»: «стойкость», «служение», «скромность». Обратим внимание, что в шестой строке говорится: «*Остатки* света достигают *западных* ветвей» («西枝»). Это место перекликается с названием, в котором упоминается о «положении» растения «к северу от стены» («牆北»), и это не случайно – растение, находящееся к северу от стены (то есть, *за* ней), оказывается менее всего одарено солнечным светом, достающимся ему лишь на закате. Ключевое значение имеет фраза: «*Вспоминает* (還思), как солнце светило на зелёные воды, [Но] у ступеней Господина *нет* (無) изогнутого рва», – из которой следует, что гардения «помнит» некие иные времена – и, что наиболее характерно, иное *место*, где были «зелёные воды». Подобное «перемещение» в пространстве, едва ли возможное для растения, может обозначать лишь то, что *прототип* человеческой судьбы, который стоит за «судьбой» гардении, является определяющим в композиционном плане. Иначе говоря, лирический *подтекст* ведёт за собой «слово» и «образ» стихотворения, а не наоборот.

Упоминание об «отсутствии изогнутого рва» означает «перемену места службы». «Настоящее» воспринимается «гарденией» как «последние цветы» и «поздние плоды», что косвенно звучит ностальгическим воспоминанием о «прошлом». Идея произведения заключается в том, что, *несмотря* на превратности (служебной) судьбы, эти «последние» годы будут «добродетельны» («德») – выбор делается в пользу традиционных ценностей «долга» и «служения». Кажется, что этот ход мысли уже встречался в лирическом творчестве Се Тяо. Обращает на себя внимание и то, что сюжетная «коллизия» с переменой места «растением» и его «воспоминаниями» о «зелёных водах» перекликаются с хорошо известной историей возвращения Се Тяо из Цзинчжоу в Цзянькан и переходом с должности литературного наставника Сяо Цзылуна в секретари к Сяо Луаню. Эта деталь даёт основания Р. Мэтеру предположить (с нашей точки зрения, правильно), что стихотворение было создано после возвращения в столицу, а его содержание является косвенным отражением упомянутых событий. Если сказанное верно, то в данном случае можно наблюдать, как традиционные – «песенные» – «сюжеты», сопровождавшие «поэзию предметов» Се Тяо до этого момента, начинают замещаться частными «сюжетами» его судьбы.

Несмотря на то, что «поэзия вещей» Се Тяо ограничена жанровыми рамками и не имеет, в отличие от большинства прочих произведений, развёрнутых прозаических названий, устанавливающих связь содержания с историей жизни поэта, она является неотъемлемой *частью* его творчества и должна рассматриваться в совокупности с ним. Название стихотворения «Воспеваю гардению, что к северу от стены» («詠牆北梔子»), а также его «текст», показывают, что грань между «поэзией предметов» и относительно более «свободной» лирикой тонка, и в отдельных случаях она может пересекаться. Существенно, что жанровые рамки не являются препятствием для полноценного лирического выплеска, а, скорее, наоборот – они обрамляют одну из его утончённых форм. Войдя в обиход литературной жизни в стенах салона Сяо Цзыяна, «поэзия предметов» большей своей частью – и у Се Тяо особенно – впоследствии стала *произвольной* формой индивидуального творчества. В стихотворении «Прогуливаясь к Восточному залу, воспеваю тунговое дерево» («遊東堂詠桐»³⁵⁰), поэт «нарушает» ещё одно из «правил» жанра «поэзии вещей», который предписывал ставить слово «юн» – «воспеваю» («詠») – в предпозиции к «предмету». В данном случае уже в названии на «сцене» сначала появляется *тот*, кто «прогуливается к Восточному залу» («遊

³⁵⁰ ХШЛ. С. 443.

東堂») – «авторский субъект» – а затем происходит «воспевание» вещи, как её внутреннее «созерцание». Этим стихотворение ещё больше приближается к образу «свободно-лирических», и не будь оно помещено в раздел «поэзии предметов», возможно, и вовсе не воспринималось бы как таковое:

- | | |
|---|--------|
| 1. Одиноко тунговое дерево за северным окном, | 孤桐北窗外， |
| 2. Высоки ветви [его] в сто с лишним <i>чи</i> . | 高枝百尺餘· |
| 3. Листья рождаются нежными и прекрасными, | 葉生既婀娜， |
| 4. Листья опадают, и становятся ещё пышнее. | 葉落更扶疏· |
| 5. Нет цветов, и плодов на нём нет, | 無華復無實， |
| 6. Что послать тому, кто живёт далеко? | 何以贈離居· |
| 7. Если вырезать [листья] в форме яшмового скипетра и диска, | 裁為圭與瑞， |
| 8. [Их будет] достаточно, чтобы даровать [земли в удел под звёздами] <i>Сань</i> и <i>Сюй</i> . | 足可命參墟· |

Существует выражение: «Один лист [упадёт] с *утуна* – Поднебесная узнает, что [пришла] осень» («梧桐一葉，天下知秋»). В песенной традиции «тунговое дерево» рассматривалось как «знак» перемены «сезонов» – но в авторской оно имеет другое значение. «Ключ» к пониманию стихотворения находится в последнем двустишии, которое содержит *дяньгу* из «Исторических записок» Сыма Цяня: «Чэнван³⁵¹, играя с Шу Ю³⁵², вырезал из листа тунгового дерева скипетр и дал его ему, сказав: «Этим вверяю тебе удел». [Министр] Ши И поэтому обратился с просьбой выбрать день для посвящения Шу Ю [в удельные князья]. Чэнван сказал: «Я дал ему [удел] в шутку, только и всего». Ши И ответил: «У Сына Неба не бывает шуточных речей. Сказанное записывается историками в книги, воплощается в ритуале и воспевается музыкой»³⁵³. *Сань* (參) и *Сюй* (墟) – имена небесных светил, известных также как Триастр и Барренс³⁵⁴ (созвездие Пояса Ориона) – которые, согласно китайской традиции, соответствовали «уделам» на земле – древним царствам Цзинь (晉), в случае первого, и Ци (齊), в случае второго. Также обратим внимание, что в шестой строке неслучайно задаётся вопрос: «Что послать тому, кто живёт далеко?» Смысловая логика второго четверостишия такова: ««Ему» (или «ей») хочется сделать подарок, но нет ни цветов, ни плодов – есть только листья». Остаётся уточнить их назначение. В «цветы» они не годятся, так как с «цветами» в

³⁵¹ Малолетний Сын Неба древнего царства Чжоу (周).

³⁵² Шу Ю (叔虞), его младший брат.

³⁵³ Ши цзи. Цзинь ши цзя (晉世家). – 24 династийные истории. Т. 1, с. 416.

³⁵⁴ Р. Мэтер, т. 2, с. 51-52.

качестве *подарка* была неизбежно связана «любовная» тема, а с «листьями», как следует из вышесказанного – «служебная».

Желание определённого характера отношений между людьми (в традиции *юэфу* – «любви») и его недостижимость – вот, наверное, лирическая идея данного стихотворения. Тунговое дерево, которое у Се Тяо также неслучайно «одинокое» («孤»), даёт повод задуматься о «разлуке». Местонахождение «Восточного зала» («東堂»), который, будучи упомянут в названии, мог существовать в действительности, не является достоверно определённым. Чэнь Гуаньцю обращает внимание на то, что «в Сюаньчэне тогда существовали Восточный и Западный залы»³⁵⁵, в подтверждение чему приводит название одного из произведений Се Тяо жанра *ляньцзюй* (聯句), написанного в Сюаньчэне в соавторстве с уездными чиновниками, которое озаглавлено «Присутствуя на банкете в Западном зале, на закате взираем в сторону дома» («侍筵西堂落日望鄉»³⁵⁶). Предположение Чэнь Гуаньцю основывается на том, что в китайской традиции существование «Западного зала» в комплексе административных построек почти наверняка подразумевало и наличие «Восточного». Мотив «разлуки», который звучит у Се Тяо в образах «одинокоего дерева» и «того, кто живёт далеко», добавляет оснований предположению о том, что стихотворение могло быть действительно создано в Сюаньчэне.

Подтекст, скрывающийся в образах «скипетра» («圭») и «диска» («瑞»), а также в названиях небесных светил – «Сань» («參») и «Сюй» («墟») – для Се Тяо и его современников, являвшихся *наместными* чиновниками, должен был иметь несколько иное звучание, нежели в «оригинальной» истории у Сыма Цяня: если у последнего в центре внимания был «Тот», кто дарует удел, то в лирике поэтов «средневековья», скорее всего, «те», кто его «получают». Точнее было бы сказать – «те», для кого «уделом» является служба в провинции и, почти наверняка, долгая «разлука». В стихотворении сказано о том, что «хотелось бы «одного»» – суть, *чувственных* отношений («любви», «дружбы» и пр.) – «а есть только «другое»», что не является в данном случае объектом устремления желаний – регалии «власти» («листья», из которых могут быть вырезаны «скипетр» и «диск») и олицетворяемая ими «служба».

Можно предположить, что сознание поэтов-чиновников было чувствительно к подобного рода аллегориям. Они кажутся вполне

³⁵⁵ ЧГЦ. С. 238.

³⁵⁶ ХШЛ. С. 475.

определёнными. Образ «тунгового дерева» имел широкую популярность, причём именно в данной интерпретации, в частности, у Шэнь Юэ существует стихотворение «Воспевая *Утун*» («詠梧桐»), где говорится: «Малый лист хоть и кажется ничтожным, Раз отрезан, может стать *яшмовым скипетром*» («微葉雖可賤, 一剪或成珪»³⁵⁷). У него же в стихотворении «Печалюсь об опавшем *тунговом* дереве, когда приходит холод» («霜來悲落桐») сказано с лирическим подтекстом: «Ароматы и запахи с самого начала были скудны, Ни цветов, ни фруктов не могу [я] предложить» («芬芳本自乏, 華實無可施»³⁵⁸). «Диалог», который, кажется, присутствует здесь, несмотря на отсутствие формального «ответа» – хэ (和) – или «обращения» к Се Тяо, говорит об известной близости их взглядов по поводу «службы». Узнаваемые черты, свойственные мировоззрению Се Тяо и Шэнь Юэ, которые неожиданно обнаруживают себя в «поэзии предметов», заставляют вновь задуматься о том, что и ей, несмотря на столь «традиционный» характер языка, должны были быть присущи выраженные черты авторской индивидуализации. Будучи, как правило, отнесены в отдельный раздел сборников Се Тяо, озаглавленный «*юн у ши*» («詠物詩»), эти произведения обнаруживают заметные отличия между собой, которые позволяют делать предположения о *разном* времени их создания. Будучи творениями разных лет, «стихи о вещах», тем не менее, гармонично встраиваются в единую (условную) хронологию творчества Се Тяо, хоть и не позволяя говорить об их определённой «датировке», но давая возможность классификации на более «ранние» и более «поздние» произведения, а в отдельных случаях ассоциации последних с известными этапами биографии автора.

Главное же заключается в том, что темы и образы «поэзии предметов», оставаясь «каноническими» – не уникальными для Се Тяо – в каждом конкретном случае всё равно являются предметом его индивидуального *выбора*. Их повторяемость и характер *акцентов* являются тем самым «языком», на котором создаётся неповторимый образ авторской индивидуальности в рамках данного жанра. Тема «службы», которая неизменно сопряжена с «разлукой» и томлением дружеских чувств, переключки с Шэнь Юэ, воспоминания о прошлом и надежда на праведного «Господина», который всё так и не является, сомнения «уйти или остаться», острота и характер ощущений звука, света, тепла, дуновения ветра и, наконец, образы «птиц», олицетворяющих сообщество чиновников и себя в том числе – всё это вместе взятое и есть «Се Тяо» в «поэзии

³⁵⁷ РМ. Т. 1, с. 148.

³⁵⁸ Там же, с. 198.

предметов». Последняя же, как зеркальное отражение его индивидуальности в рамках отдельного жанра, является неотъемлемой частью творчества поэта в целом. И это, с одной стороны, добавляет новые штрихи к «его» собирательному портрету, а с другой, даёт право опираться на всю совокупность знания об авторе и его специфике в целях более глубокого понимания данных произведений.

«Поэзия предметов» оказывается устроена таким образом, что её «герои» – «предметы» или «объекты» окружающего мира – подбираются с учётом узкой *определённости* условных значений, которые они в себе несут. Поэтому в отличие от большинства лирических произведений Се Тяо, где в развёрнутых прозаических названиях заявляется их «тема», в данном случае этой «темой» является сам «предмет». Он же является «источником» и «отправной точкой» лирической мысли. «Предмет» существует в первую очередь как ассоциативный «кластер» (или «конструкт»), в котором не «внешний вид», а совокупность иносказательных значений, сложившихся вокруг «него» исторически, составляет основное содержание «образа». Именно они – иносказания – оказываются тем ограниченным «полем», в пределах и на языке которого происходит лирическая рефлексия. Целая традиция с её колоссальным потоком образных ассоциаций оказывается «остановлена» здесь на мгновение с тем, чтобы выбрать из него *один* единственный образ и его ассоциативный круг.

«Предмет» оказывается точкой отправления лирической мысли, но не её содержанием – он не существует как интегрированная «сущность» в пределах своих «материальных» рамок, а лишь как то, что *думается* по его поводу. Релевантность этих «мыслей», в свою очередь, определяет лирическое сознание, которое интерпретирует внутренние переживания на языке вещественных образов. Именно поэтому условные «материальные» рамки «предмета» или «объекта» окружающего мира в пределах стихотворения нередко оказываются (в современном понимании) «нарушены», на что мы не раз обращали внимание. Сложность «поэзии предметов» заключается в том, что, несмотря на кажущуюся «простоту» и схожесть с «классическими» *юэфу*, она к таковым не относится. Представляя собой явление *лирического* творчества, облачённое в специфическую жанровую форму, «стихотворения о вещах» никогда не выступали в роли «высокой» (официальной) «музыки», поэтому требования к их форме и содержанию могли в лучшем смысле учитывать лишь требования литературного салона. Тем не менее, мы обнаруживаем, что эти стихи отличаются определённым «консерватизмом». Этот кажущийся «классицизм»

представляет собой художественный приём, который можно рассматривать как добровольный «обет» верности жанру во имя того, чтобы в его рамках – и на его языке – синтезировать тонкие смысловые значения.

Элемент «игры», который присутствовал в «поэзии предметов» ещё во времена существования салона, продолжает сохраняться в ней постоянно, однако иносказания со временем, становясь более лирическими, становятся и менее предсказуемыми. Их трактовка не может более сводиться исключительно к уже существующим («традиционным») парадигмам прочтения, и требует учёта фактора авторской индивидуальности. Также не случайно, что если на раннем этапе у Се Тяо в таких произведениях, как «Воспевая циновку», «предмет» рождал настроение, то в дальнейшем чаще *настроение* рождает предмет, который выбирается произвольно и поддерживает его своей ассоциативной «аурой» – однако и в том и в другом случае «темы» произведений – их названия – представляют собой *эмоциональные* «ярлыки», указывающие на характер содержания. Связь между «заглавием» и «текстом» образуется как на уровне «идеи», так и на уровне «настроения» – последнее, может быть, даже и важнее, поскольку автор, сообразно правилам жанра, предписывающего воспевать «предмет», сознательно лишает себя права на «прямую речь». Идеи и чувства передаются в буквальном смысле слова *намёками*, которые нередко (и по сей день) заставляют теряться в догадках, но, кажется, в этом и заключается весь смысл поэтической «игры», целью которой является сказать о чём-либо с предельной экономией средств – *ретушируя*, а не подчёркивая смысл.

Преднамеренная «загадочность» языка «поэзии предметов» в сочетании с его «опрощением» могут быть отнесены к явлениям *новаторства* Се Тяо и его современников, ставшему возможным в узком кругу литературных единомышленников, которые могли позволить себе не только эксплицитный лирический язык, как в большинстве прочих произведений, где название является «автобиографическим», но и имплицитный, когда подлинный лирический смысл рождается в условиях практически полного отсутствия «внешней» индивидуализации. Именно так – за счёт одного лишь *сопоставления* традиционных значений образов «цветов» и «листьев» тунгового дерева – рождается идея предпочтения «первого» «второму», которая является подлинно лирической – и весьма характерной – для Се Тяо. Точно также преднамеренная «неоднозначность» оценочного суждения о «Заячьих нитях» выдаёт всё ту же индивидуальность Се Тяо, пойманную в противоречии «уйти

или остаться»? Но ни тот, ни другой образ не могут восприниматься в данном ключе отдельно от сложившейся концепции «Се Тяо», которая зиждется на базе всей совокупности его творчества. «Опущение» языка, свойственное «поэзии предметов», не приводит к её «обезличиванию», с точки зрения лирических значений, а, напротив, свидетельствует о высокой степени авторского мастерства. «Традиционный язык» оказывается здесь тонко сегментирован на дискретные образы и значения, которые, будучи организованы в рамках единой композиции, подчиняются всё той же логике лирического сознания.

Рефлективный лирический опыт, который по характеру своему «медитативен», может, строго говоря, воплощаться в любой образной форме, в том числе и самой «традиционной». Однако если предположить, что «поэзия предметов» могла всё же выполнять и некие коммуникативные функции – то есть предназначаться для прочтения другими людьми и быть понятной как авторская «лирика» – то её «форма» должна была также нести на себе минимальный отпечаток *уникальности* её авторства. Проблема заключается в том, что формальные изменения в языке «традиционной» лирики, к которой также в полной мере относится творчество Се Тяо, происходили крайне медленно и были едва заметны даже на протяжении столетий, в то время как явления её индивидуализации чувствовались моментально. Одной из причин этого «парадокса» видится то, что «форма», возможно, понимается ныне излишне узко. Ведь к «ней» следует также относить и явления *контекста* стихотворения, игравшего, как мы неоднократно демонстрировали, ключевую роль в передаче именно лирических значений. Не только наличие или отсутствие названий, но и даже последовательность появления образов в стихотворении, их положение относительно друг друга могли влиять на расстановку важных смысловых акцентов, в которых и скрывался «автор». Помимо этого время Се Тяо – и его лирика в том числе – были отмечены новациями тонально-мелодического строя стихотворений, зарождением «правил» благозвучия, которые нельзя недооценивать в их значении для создания определённого «настроения» и, в конечном счёте – для передачи того же самого «смысла». Последний же – особенно в лирике – всегда рождался на грани пересечения «идеального» и «чувственного», и их сложно разделить между собой до конца.

Наряду со сказанным существует ещё одна «плоскость», из которой черпались значительные ресурсы авторского «своеобразия», но которая изучена недостаточно. Её можно было бы охарактеризовать как «формы присутствия

авторского субъекта». Категория «лица» – не столь очевидная в контексте китайского языка с его формальной спецификой – реализуется за счёт синтаксических и общекомпозиционных приёмов. Её формализация нередко представляет собой проблему – а для поэзии в особенности. Тем не менее, как для понимания оригинального «текста», так и для перевода его на европейские языки, совершенно необходимо однозначно идентифицировать «лицо» или «лица», присутствующие на лирической сцене. Их может оказаться больше или меньше, чем кажется, и от этого будет зависеть правильное прочтение ряда смысловых значений:

«Воспевая зеркало» («詠鏡臺»³⁵⁹)

- | | |
|---|--------|
| 1. Сверкает ярко, как Красная балюстрада, | 玲瓏類丹檻， |
| 2. Поднимается высоко, подобно Сокровенной башне. | 峯亭似玄闕· |
| 3. Пара фениксов несёт чистый лёд, | 對鳳懸清冰， |
| 4. Свесившиеся драконы поддерживают ясную луну. | 垂龍掛明月· |
| 5. Смотрит на пудру [на лице], наносит красные румяны, | 照粉拂紅粧， |
| 6. Закалывает цветок, поправляет облачную причёску. | 插花理雲髮· |
| 7. Яшмовое лицо только себе и видно, | 玉顏徒自見， |
| 8. Всё время страшно, что у Господина чувство иссякнет. | 常畏君情歌· |

«Зеркало» в том виде, в котором оно изображается Се Тяо, существует, скорее, не как «предмет», а как совокупность явлений, возникающих вокруг «него». Первое четверостишие, собственно, о «зеркале», оно видится как соположение четырёх мифологических образов, в которых *подразумеваются* украшения на её раме и подвеске, выполненные как изображения тех самых сказочных «сцен» – и как раз на *этом* делается акцент. «Зеркало» оказывается интересно в восприятии именно тем, что оно содержит в себе элемент этой «чудесности», а не как нечто «материальное» («утилитарное»).

Второе четверостишие, очевидно, уже не о «зеркале», а о «той», кто сидит перед ним – в традиции *юэфу* это «наложница», которая «наносит красные румяны» и «закалывает цветок» в причёску. В «её» роли – в том виде, в каком она представлена у Се Тяо – может выступать только *человеческий* образ. Но и он, по правилам композиции, также является частью описания «зеркала», точнее было бы сказать, *сцены*, которая называется «Зеркало», и включает всё, что находится вокруг «него». Одинокая «красавица» во дворце, переживающая свою

³⁵⁹ ХШЛ. С. 457.

покинутость («Яшмовое лицо только *себе* и видно») – один из «классических» сюжетов *юэфу*. Однако в традиции последних, представлявших в оригинале песенно-поэтический жанр, произведения подобного рода исполнялись, как правило, от первого лица – «она» была рассказчицей о своей судьбе, и говорила о «себе» – а не о «ней». В данном случае эпитет «яшмовое» («玉») по отношению к «лицу» («顏») подсказывает, что речь всё-таки идёт о *третьем* лице, о котором говорится с подобающим отношением (ср. «Свои потрудил Господин *яшмовые* пальцы...» («親勞君玉指...»)³⁶⁰). В пределах этого небольшого «юэфу» из восьми строк и на «зеркало», и на «человека», сидящего перед ним, бросается взгляд *со стороны* – как на «сцену», представшую перед глазами.

Существование этой дистанции между «наблюдателем» и «действующим лицом» («лицами») говорит о том, что у Се Тяо, с лирических позиций, происходит переживание именно «сцены» целиком, а не её «части» – пусть даже столь значительной, как «судьба наложницы». «Зеркало», на основе образа которого объединяется композиция, имеет не меньшее значение, чем «наложница», особенно в том сказочном – «удивительном» – виде, в котором оно представлено. «Свесившиеся драконы поддерживают ясную луну» её гладкого диска, в котором отражается *красота* «добродетели» («женской красоты») – и *скорбь* её одиночества. Этот момент противоречия, в котором встречаются «прекрасное» и «отчаянное», переживаемый автором в образе «зеркала», составляет, наверное, главную лирическую идею данного произведения – не «покинутость», а «бесмысленность» владеет сознанием поэта. Важно отметить также, что в данном случае на сцене со всей очевидностью присутствует (хоть и не называется прямо) *человеческий* образ, который не «прячется» за «цветами» и «растениями» – но и не может считаться авторским двойником. На него так же, как и на титульный «предмет», бросается взгляд со стороны, который выдаёт характер присутствия авторского «я», *не ассоциированного* ни с одним из видимых «героев».

Сопереживание человеческому образу, которое становится возможно в жанре «поэзии предметов», представляется неожиданным, но в то же время закономерным явлением. «Человек», согласно традиционным представлениям, также являлся одной из «вещей» («物») мироздания. Знаменательно, как Се Тяо, начав свою «поэзию предметов» с воспевания «*циня*» и «спинки для сидения из тёмной кожи» – и воспев затем немало «природных» образов – возвращает своё

³⁶⁰ ХШЛ, с. 442.

внимание к образам человеческого мира. Стихотворение «Воспевая зеркало» объединено в условный цикл под названием «Воспевая разное» («雜詠») с ещё двумя произведениями – «Воспевая лампу» («詠燈») и «Воспевая свечу» («詠燭»). Скорее всего, они являются творениями разных лет, но едва ли относятся к ранним произведениям автора времён существования литературного салона:

«Воспевая лампу» («詠燈»³⁶¹)

- | | |
|--|--------|
| 1. Сверкает яшмой, как [со дна] Млечного пути, | 發翠斜漢裏， |
| 2. Хранит драгоценность, как на вершине горы Сокровищ. | 蓄寶宕山峰· |
| 3. Поднимает стебель, подобно Ладони святого, | 抽莖類仙掌， |
| 4. Содержит свет, подобно Дракону-свече. | 御光似燭龍· |
| 5. Летящий мотылёк вьётся уже три круга, | 飛蛾再三繞， |
| 6. Лёгкий цветок [колышется] в четыре-пять рядов. | 輕花四五重· |
| 7. Одинок [стоя] напротив в ночь любовной тоски, | 孤對相思夕， |
| 8. [Она] напрасно освещает шов одежды для танцев. | 空照舞衣縫· |

Как и в случае предыдущего стихотворения, «предмет» начинается со сказочных гипербол его орнаментальной природы – однако здесь в пятой строке Се Тяо изображает не «человека», а «мотылька», который вьётся вокруг «лёгкого цветка [пламени лампы] в четыре-пять рядов». Это говорит о том, что, образ «человека» уступает место *наблюдательному* моменту, который, напротив, усиливается в своей достоверности. Авторский субъект, как будто, оказывается на месте «наложницы» перед лампой – напомним, что до седьмой строки слушатель (читатель) не знает о том, что на сцене присутствует кто-то ещё – и образы, во-первых, «мотылька», а, во-вторых, «пламени», вокруг которого он монотонно вьётся *«уже третий круг»*, передают ощущение пространства, зримо предстающего перед глазами. В «картине» присутствует универсальная *динамика*, доступная в ощущении вне зависимости от степени погружения в «традицию». И только в последней строке Се Тяо привносит ещё одну деталь, когда свет лампы падает на *«шов одежды для танцев»* – предположительно, «женской» – и так выдаёт «наложницу», в конце всё же оставаясь в образном поле *«юэфу»*.

Обратим внимание на то, что свет лампы *«впустую»* («空») освещает «праздничное одеяние» – эта деталь кажется сильнее, с художественной точки

³⁶¹ ХШЛ. С. 459

зрения, чем «страх потерять благоволение Господина». Она свидетельствует о его уже состоявшейся утрате. Мы наблюдаем не выражение «надежды» – пусть, слабой – на его «милость», а молчаливое признание отверженности. И вся эта сцена, вне сомнения, происходит «ночью», что также добавляет ей красок. Образ «наложницы», возникая на мгновение, всё же уступает место ощущению момента, и чем сильнее оно оказывается, тем меньше места в произведении остаётся условным «героям» – одно замещает другое, не приводя, однако, к их окончательному размежеванию.

Скорее, наоборот. Образы «лампы» и «наложницы» ещё больше переплетаются между собой, и это происходит сознательно вслед игре авторского воображения. Нетрудно заметить, как в седьмой строке возникает некоторая двусмысленность: казалось бы, «в ночь любовной тоски *одинок* сидит напротив» лампы «женщина», в то время как синтаксически, исходя из контекста двустипшия, следует, что это «лампа (сотящая напротив) напрасно освещает шов (её) одежды для танцев». Идея заключается в том, что образы, воспринимаемые «умозрительно», сливаются воедино в своего рода синтетическое единство. Оно существует на основании лирического переживания идеи, носителями которой являются в равной степени и «лампа» и «наложница» – и именно поэтому они встречаются в рамках единой композиции. В танскую эпоху нередко можно будет услышать следующее: «Тоскую по Тебе, как одинокая лампа, За одну ночь по одному сердцу умирает» («思君若孤燈，一夜一心死»)³⁶².

Присутствие на сцене авторского субъекта и его попеременное воплощение то в «растение», то в «предмет», то в «человеческий» образ – то появление его же как *взгляд* «со стороны» на всё происходящее – заставляют задуматься о том, *что* же из всего этого является «лирическим», а что «условным»? И существуют ли между разными формами воплощения авторского субъекта «иерархические» – или «параллельные» – отношения? Представляется, что для жанровой лирики, к которой относится «поэзия предметов», *существует* возможность присутствия авторского лиризма в образах традиции, как, например, у Се Тяо в образе «гардении» или «водной птицы». Это вполне укладывается в представление о «ролевом герое», являющимся одной из допустимых форм воплощения лирического субъекта. Но это не объясняет, почему авторское «естество», с такой лёгкостью перемещаясь с «предмета» на «предмет», в конечном счёте, обнаруживает себя «за сценой» – и всё это в

³⁶² Ши Цзянь (施肩吾). Цза гу цы у шоу (雜古詞五首). – Полное собрание танской поэзии. Т. 15, с. 5588.

рамках *одного и того же* произведения. Если последнее верно, то приходится констатировать, что лирический субъект в отдельных случаях присутствует у Се Тяо *параллельно* – и как «ролевой» и как «автопсихологический» герой. Иначе говоря, он может оказываться «внутри» определённого образа, взирая на мир с «его» позиций, а может – в то же время – смотреть извне, как «наблюдатель», не выдавая себя как «действующее лицо». Лирический субъект оказывается *не ограничен* определённой образной формой, а представляет собой «точку обзора», которая может заниматься произвольно.

Точнее было бы сказать, что он *материализуется* как «точка обзора», а в действительности и вовсе не является «материальной» субстанцией художественного мира. Его присутствие достоверно и узнаваемо, но его познание возможно лишь посредством изучения его «воплощений», имеющих формальные рамки. Строго говоря, доля авторского «духа» (или «естества») присутствует в каждом «герое» – в том числе и в тех, что не являются вполне «лирическими», и в этом случае суждение об их близости («родстве») авторскому «я» остаются в области субъективного восприятия. Последнее, однако, может считаться обоснованным, если оно опирается на системное изучение «автора» во всех его проявлениях. «Поэзия предметов» демонстрирует, что отношения «объект»–«субъект» могут представлять собой непрерывный континуум «перевоплощений» и быть гораздо менее предсказуемыми, чем они являются в большинстве прочих «лирических» произведений Се Тяо. Специфика «традиционного» языка может включать в себя и то обстоятельство, что грань между «условным» («ролевым») и «лирическим» образом не является столь непреодолимой – скорее, наоборот, образы традиции могли содержать в себе значительно бóльший лирический потенциал, чем кажется с современных позиций. Стечение «ролевых» и «автопсихологических» явлений в рамках одной композиции говорит о том, что эта грань и вовсе могла быть «размыта» до определённого (значительно более позднего) времени, и именно в этом пространстве «условно-лирических» явлений и следует искать «Се Тяо»:

«Воспевая свечу» («詠燭»³⁶³)

- | | |
|---|--------|
| 1. Под Абрикосовыми сводами гости ещё не разошлись, | 杏梁賓未散， |
| 2. В Коричном дворце свет скоро погаснет. | 桂宮明欲沈· |
| 3. Неясные цвета [появляются] за лёгким занавесом, | 曖色輕帷裏， |

³⁶³ ХШЛ С. 461.

- | | |
|---|---------|
| 4. В слабых лучах мерцает драгоценный <i>цин</i> ь. | 低光照寶琴 · |
| 5. Туда-сюда блуждает тень высокой причёски, | 徘徊雲髻影 · |
| 6. Поблёскивает металл на узорных украшениях окон. | 灼爍綺疏金 · |
| 7. «Досаду, что Господин осенней луною в ночь | 恨君秋月夜 · |
| 8. Оставил мне в брачном покое [лишь] темноту». | 遣我洞房陰 · |

Стихотворение «Воспевая свечу» является последним из условного цикла «Воспевая разное» («雜詠») – но в чём-то вновь оказывается непохожим на два предыдущих. Обращает на себя внимание, что из числа предметов с *нечётко* очерченными материальными рамками – такими как «зеркало» или «лампа» – «продолжение» которых в человеческом сознании (как «отражение» или «свет») является «их» же неотъемлемой частью, «свеча» кажется наиболее эфемерной из всех. Она практически не имеет «внешнего вида», представляя собой лишь «свет» – и «всё», что он освещает.

Выражение «Абрикосовые своды» («杏梁») имеет устойчивую ассоциацию с темой «женского плача». У Сыма Сянжу в «Оде высоким дверям» («長門賦») есть место – «Вырезаны магнолии на стропилах, Украшены миндалём балки» («刻木蘭以為榱兮，飾文杏以為梁»³⁶⁴) – которое описывает интерьер «Дворца высоких дверей» («長門宮»), куда была заточена опальная императрица Чэнь (陳) – жена ханьского *Уди*. «Коричный дворец» («桂宮») был также постройкой эпохи ханьского *Уди*, известной своим блистательным драгоценным убранством, «светившимся и днём и ночью»³⁶⁵. Иначе говоря, этот дворец в памяти традиции ассоциировался со *светом* – в то время как у Се Тяо он погружается в *темноту*. На том же эффекте контрастов света и тени построено всё стихотворение, что не случайно и может считаться продолжением ассоциативного «поля» титульного образа «свечи». По мере того, как «Неясные цвета [появляются] за лёгким занавесом, В слабых лучах мерцает драгоценный *цин*ь», лирическая сцена сужается. На ней начинает ощущаться присутствие действующих лиц, но пока неопределённо. «Туда-сюда блуждает высокой причёски тень», – сказано о той самой «наложнице», которая является обитателем «женского дворца». Её присутствие – также в качестве *тени* – обнаруживается *со стороны* в едином ряду с бликами от «узорного металла на оконных украшениях». «Наблюдатель» смотрит на сцену, как будто, «извне», воспринимая все обозначенные на ней образы в равноправном качестве – а на сцене, предположительно, «в женском покое» находится та самая «свеча», освещающая им увиденное.

³⁶⁴ Сыма Сянжу. Чан мэн фу (長門賦). – ВС. 233.

³⁶⁵ Сань Цинь цзи (三秦記). – РМ. с. 58.

Последнее двустишие неожиданно звучит высказыванием от «первого» лица: «Досадую, что Господин осенней луною в ночь Оставил *мне* в брачном покое [лишь] темноту». Кому оно принадлежит? Ощущение его «инородности» по отношению к остальной части стихотворения – по крайней мере, в том, что касается *формы* изложения – обращает на себя внимание. Р. Мэтер в переводе на английский язык ставит это предложение в кавычки, и мы следуем его примеру. Он же высказывает предположение, что эта реплика принадлежит «свече»³⁶⁶, хоть и отмечает её очевидный иносказательный подтекст. Хун Шуньлун, напротив, утверждает, что заключительное двустишие «передаёт чувства и мысли красавицы»³⁶⁷, то есть «наложницы», но, комментируя «смысловое» содержание высказывания, не останавливается на категории «лица», от которого оно делается *формально*. Также поступает и Чэнь Гуаньцю. В результате мы вынуждены констатировать, что данный вопрос (случайно или произвольно) обойдён вниманием, однако, в контексте нашего исследования представляет особый интерес.

Прежде всего, мы полагаем, что высказывание, содержащееся в последнем двустишии, может «принадлежать» как «свече», так и «наложнице» – а также (отчасти) и самому автору – как автопсихологическая реплика. Все три варианта допустимы при условии последовательной трактовки «текста» в определённом ключе. В первом случае мы исходим из того, что Се Тяо строго придерживается принципа описания «предмета», и композиция произведения полностью подчинена этой цели. В таком случае можно предположить, что и «предмет» также может «разговаривать» – как «тростник» или «гардения» в рассмотренных выше стихотворениях. Во втором случае мы исходим из того, что на сцене может разыгрываться «действие» – как элемент её «театрализации» – и тогда последняя реплика принадлежит «покинутой жене», причём не только «по смыслу», но и формально-грамматически. В третьем случае мы можем рассматривать слова «Досадую, что Господин в ночь осенней луною Оставил мне в брачном покое [лишь] темноту» как реплику, звучащую *в унисон* и от лица «свечи», и от лица «наложницы», которая сливается с ней в единый синтетический «конструкт» – данное явление сознательного «перекрещивания» вещественных образов и человеческих прототипов мы наблюдали у Се Тяо не раз, в частности, в стихотворении «Воспевая циновку»³⁶⁸. Помимо этого в ней же присутствует и доля лирической – «внутренней» –

³⁶⁶ РМ. С. 58.

³⁶⁷ ХШЛ. С. 462.

³⁶⁸ ХШЛ. С. 452.

реплики Се Тяо, который более чем вероятно, мог ощущать себя «покинутым» во дворце, о чём он говорил не раз – «Прекрасно здесь, но это не моя обитель» («信美非吾室»)³⁶⁹ – и тогда эта фраза оказывается обращена (рефлексивно) к его «Господину», который, собственно говоря, и должен был занимать его сознание больше всего.

Данное явление, когда «лицо», от которого делается высказывание, остаётся до конца не определено, *не свойственно* лирике Се Тяо в целом, и присутствует лишь в одной из её жанровых форм – «поэзии предметов». Мы предполагаем, что оно является не случайным, а преднамеренным, и допускается потому, что в контексте данного жанра не приводит к возникновению смысловых противоречий – в виду очевидной условности «действующих лиц» – а, напротив, открывает возможность использования приёма своеобразной смысловой «полифонии». За многим – почти за всем – о чём здесь говорится, присутствует *подтекст*, и условность значений в контексте данного жанра оказывается возведена до особой – исключительной – степени. То, что «вещественно», говорит о «человеческом», а «человеческое» (в его «традиционных» формах) намекает уже на «индивидуальное» – для самого Се Тяо.

Усиление одного из «уровней» восприятия за счёт художественных средств в распоряжении автора оказывается *комплиментарно* для всех остальных. В частности, в стихотворении «Воспевая свечу» он обращается к фразеологии «брачных» отношений, являющихся достоянием традиции *юэфу*, однако эта деталь – «брачный покой», в котором только «тени» – заметно усиливает степень эмоционального напряжения композиции – и в том числе её «лирической» грани. Стихотворение, вне сомнения, выделяется на фоне остальных художественными достоинствами титульного образа, который *объединяет* все три уровня восприятия воедино. «Свеча» становится поистине значительной находкой в её тонкой и многоплановой *соотнесённости* с образом «человека». Танские поэты воспользуются «ней» не раз, продолжая единую линию традиции: «Тоскую по Тебе, как светлая свеча, Сгорают сердце, и стекают слёзы» («思君如明燭，煎心且銜淚»)³⁷⁰.

Знаменательно, что наиболее «жизнеспособными» в исторической перспективе оказываются те образы «традиции», которые содержат в себе заметную долю универсальной «чувственности» – в частности, «свеча» или

³⁶⁹ Се Тяо. На дежурстве в придворной канцелярии (直中書省). XIII. С. 227.

³⁷⁰ Чэнь Шуда (陳叔達). Цзы цзюнь чжи чу и (自君之出矣). – Полное собрание танской поэзии. Т. 2, с. 431.

«лампа». «Свет», который они источают, оказывается доступен в восприятии через все времена практически «безусловно». И, тем более знаменательно, что связанные с ним иносказания – «любви», «истины», «чистоты» – остаются также *универсально* устойчивы. Это предопределяет их постоянную востребованность в лирической поэзии. «Поэзия предметов» Се Тяо проходит эволюцию от «воспевания» самых «вещественных» образов (таких, как «бамбуковая грелка» или «спинка для сидения из чёрной кожи») до самых «нематериальных» – «ламп», «зеркала», «свечи», «*циня*». Произведения, посвящённые последним, оказываются, как правило, наиболее «яркими» в восприятии *современного* читателя:

«Воспеваю ветер» («詠風»³⁷¹)

- | | |
|---|--------|
| 1. Колышет и срывает красные чешуйки от бутонов, | 徘徊發紅萼， |
| 2. Шевелит пышно разросшуюся зелёную траву. | 葳蕤動綠葳。 |
| 3. Плакучая ива [под ним] то опускается, то поднимается, | 垂楊低復舉， |
| 4. Молодая ряска [от него] то соединяется, то расходится. | 新萍合且離。 |
| 5. По балкону ступая, иду – рукава растреплет, | 步檐行袖靡， |
| 6. У дома встану в раздумьи – полу распахнёт. | 當戶思襟披。 |
| 7. Высоко уносит эхо пения и флейты: | 高響飄歌吹， |
| 8. «Как скучаю по тебе, ты и не знаешь!» | 相思子未知。 |
| 9. Временами протираю Зеркало одинокого <i>Луаня</i> , | 時拂孤鸞鏡， |
| 10. Звёздочки седины виднеются на растрепанных висках. | 星鬢視參差。 |

Образ «ветра» был хорошо известен китайской традиции благодаря «Оде ветру» («風賦») Сун Юя (宋玉), с которой стихотворение Се Тяо обнаруживает некоторую связь. В ней говорилось: «Родится ветер на земле. Вздывается он от верхушек *плавучих зеленых кувшинок*»³⁷² («夫風生於地，起於青萍之末»). Там же есть место: «Вдруг ветер явился, донёсся к нему он в свистящем порыве... И князь *распахнул свой халат*, и в ветер встал. Сказал: «Ах, как приятен этот ветер! Что ж, им я вместе наслаждаюсь с простым, совсем простым народом?» Сун Юй в ответ сказал: «Нет, этот ветер только ваш, великий государь! Простой же человек, — куда ему совместно с вами наслаждаться!»»³⁷³ («有風颯然而至。王乃披襟而當之曰：“快哉此風！寡人所與庶人共者邪？”宋玉對曰：“此獨大王之風耳，庶人安得而共之？”»). Се Тяо использует образы «ряски» – *пин* (萍) – (в

³⁷¹ ХШЛ. С. 435.

³⁷² Сун Юй. Ода ветру. Пер. В.М. Алексеева. Китайская классическая проза в переводах акад. В.М. Алексеева. Изд. Второе. М., 1959, с. 46.

³⁷³ Там же.

переводе В.М. Алексеева «кувшинок») и «распахнутой полы [халата]» («披襟»), которые были ассоциативно связаны с «ветром» в памяти традиции, как удачные и уже ставшие «каноническими» *изобразительные* его черты. Ода Сун Юя при всём богатстве художественных средств описания «ветра» была ориентирована в первую очередь на передачу определённой (философской) идеи, которую «поэт» преподносил «Государю». Для Се Тяо же в контексте его *лирического* опыта «ветер» оказывается осмыслен – и что даже важнее, прочувствован – относительно его героя. Его также занимает идея отношений с «Господином», которая, однако, опосредована фразеологией песенной традиции, где «слуга» представлен в роли «наложницы» – «одинокой» и покинутой – в данном случае к тому же ещё и *едва* подразумеваемой, а вопрос о «служении Господину» переходит в плоскость проблем экзистенции *личности*³⁷⁴.

Картина «ветра» у Се Тяо обращает на себя внимание высокой насыщенностью и разнообразием красок: в первом двустишии присутствуют элементы *цвета* («красные чешуйки от бутонов», «зелёная трава»); во втором *динамики* (то опускается, то поднимается), «то соединяется, то расходится»). Зримые проявления ветра наблюдаемы (предположительно, авторским субъектом) в образах природы, каждый из которых имеет своё дополнительное условное значение, откуда явствует, что время года – «весна», и так художественное пространство произведения всего из 10 строк оказывается буквально переполнено «чувственными» деталями. Ни одна из них не случайна. Лирика, продолжая оставаться «традиционной», меняла акценты, усиливая «краски» традиции с тем, чтобы *подчёркнуть* лирическую идею. Она заключается в том, что «герой» – кто бы им ни был – *одинок*. «Весна» и «красные бутоны» лишь усиливают это переживание. «Ветер» касается его одежды, и эта деталь оказывается универсально доступна в ощущении, придавая картине особую чувственную достоверность. Видимо, выбор «ветра» в качестве темы и был отчасти продиктован желанием (и возможностью) достижения этой остроты непосредственных переживаний.

Звуки «песни» («歌»), исполняющейся под сопровождение духового «инструмента» («吹») – предположительно, бамбуковой флейты – возносятся ветром высоко, и их «эхо» достигает слушателя: «Как скучаю по тебе, ты и не

³⁷⁴ В сборник Се Тяо входит ода (賦) его собственного сочинения, которая так и называется «Подражаю «Оде ветру» Сун Юя» («擬宋玉風賦»). Её текст предваряет уведомление «В ответ на высочайшее повеление *сыту*» («奉司徒教作») – сочинение было создано по приказу Сяо Цзыяна, У Шэнь Юэ есть «Ода ветру бессмертных» («賦仙風»), у Ван Жуна «Ода ветру героев» («賦英風»), также написанные «в ответ на высочайшее указание *сыту*».

знаешь!» («相思子未知»). Последнее – скорее всего, слова из той самой «песни», которая, как мы полагаем, либо доносится до слушателя, либо принадлежит «той», кто «сама» является её исполнительницей – «наложнице». Иначе говоря, здесь вновь возникает двусмысленность: либо реплика принадлежит традиционному «герою» – либо она же «слышима» лирическому субъекту.

О заключительном двустишии можно сказать нечто похожее: «Зеркало одинокого *Луаня*» происходит из истории о том, как у *Вана* «был [всего] один *луань* (птица «симург». Д.Х.), три года [он] не пел. Жена сказала, что слышала, если увидит [он] своё отражение, то запоёт. Повесили зеркало, чтобы он посмотрел в него. Увидя отражение, *луань* скорбно запел и в ту же ночь, пытаясь вырваться [из клетки], умер»³⁷⁵. Получается, что это «зеркало *одиночества*» «протирает» либо та самая «наложница», либо авторский «двойник» – либо, не исключено, что и «ветер» *касается* зеркала и *треплет* седые волосы на висках («той» или другого), и тогда получается, что именно о титульном образе «ветра» и хочет сказать Се Тяо... «Предмет» («явление»), «условный герой» и «лирический субъект» оказываются уравниены в ощущении *момента*. «Ветер» не имеет определённой физической формы, он существует в восприятии явлений человеком, и при той интенсивности и достоверности деталей, которую предлагает Се Тяо, теряет значение, *кто* за ним наблюдает – «наложница» или «авторский герой». «Условное» встречает «лирическое», и они не противоречат друг другу.

Способность автора оказываться на месте своих «героев» и формализовывать это состояние в устойчивых образных формах является частью непрерывного процесса «совершенствования» художественного языка. Усиление присутствия авторского «я» в образах, которые принято считать «традиционными», далеко не всегда приводило к их «диффузии» в континууме авторского сознания, как в вышеприведённом случае, а иногда, наоборот, способствовало их эволюции по направлению к «лирическому герою». Это усиливало, а не подрывало их целостность. Стихотворение «Воспевая бывшую императорскую куртизанку из Ханьдань, выданную замуж за слугу низшего чина» («詠邯鄲故才人嫁為廝養卒婦»³⁷⁶) демонстрирует, как «лирическое» и «песенное» встречаются, объединяясь на базе традиционного образа «наложницы»:

³⁷⁵ Лю Цзиншу (劉敬叔). И юань (異苑). – Собрание стихотворений Се Сюаньчэна с комментариями Хао Лицюаня. Тайбэй, 1976, с. 134-135.

³⁷⁶ ХШЛ. С. 462.

- | | |
|--|---------|
| 1. Всю жизнь [она провела] за малыми дверьми дворца, | 生平宮閣裏 · |
| 2. Входила и выходила, служа у красных ступеней. | 出入侍丹墀 · |
| 3. Откроет сундук – всё [шёлковые] газы да крепы, | 開笥方羅縠 · |
| 4. Глянет в зеркало – пара [её] бровей, как у мотылька. | 窺鏡比蛾眉 · |
| 5. Только расставшись, она ещё не понимала [что навсегда], | 初別意未解 · |
| 6. Уйдя надолго, [она] каждый день пребывает в тоске. | 去久日生悲 · |
| 7. Высохшая и утомлённая, она не узнаёт себя, | 顛悴不自識 · |
| 8. Скромна и застенчива – то остатки [её] былых манер. | 嬌羞餘故姿 · |
| 9. [Только] во сне ей вдруг, как будто, [покажется], | 夢中忽彷彿 · |
| 10. Что всё ещё продолжается праздник. | 猶言承讌私 · |

В китайской традиции данное произведение, строго говоря, к «поэзии вещей» уже не относится, поскольку является авторской «вариацией» на тему из числа «классических» («древних») *юэфу* жанра *цюй* (曲). Текст «оригинальной» баллады (имевшей, предположительно, такое же название) утерян, и в собрание поэзии *юэфу* Го Маоцяня³⁷⁷ входят только два её поздних «перевоплощения» за авторством Се Тяо и Ли Бая. Тем не менее, это единственное произведение из числа «классических» *юэфу* Се Тяо, которое «воспевает» («詠») «нечто», и наличие древней темы или даже «оригинала» (который, как мы убеждались на примере других произведений, как правило, имеет мало общего с его авторской «интерпретацией») позволяет последовать примету Хун Шуньлуна, который рассматривает это стихотворение в совокупности «поэзии вещей». Город Ханьдань (邯鄲) – столица древнего царства Чжао (趙) – славился красивыми женщинами; *сы ян цзу* (廝養卒) – низший чин, отвечавший за «сбор дров для кухни»³⁷⁸ (Р. Мэтер считает, что этот чин был ответственен «за уборку императорского туалета»³⁷⁹). Как бы то ни было, уже в названии древней баллады оказывается заложена *идея* брака бывшей «государевой наложницы» – состарившейся «красавицы» из «высшего» света – с последним из последних «слуг» – и именно эта идея оказывается востребована Се Тяо в контексте его лирического творчества.

Оставаясь в более строгих рамках жанра *юэфу*, чем некоторые другие «стихотворения о вещах», произведение целиком и полностью ориентировано на воссоздание образа своей «героини». Он оказывается целостным, в нём нет присутствия неопределённости в том, что касается формального «лица», которое находится на сцене – оно «традиционно» – однако, его «обличие», воссозданное

³⁷⁷ ГМЦ. Т. 2, с. 1039.

³⁷⁸ ХШЛ. С. 463.

³⁷⁹ РМ. С. 37.

в тонких и высоко эмоциональных деталях, едва ли может считаться совершенно «условным». В нём присутствует доля авторской индивидуальности, и даже если не знать всю историю жизни Се Тяо и не пытаться увидеть в перипетиях «её» судьбы его собственную, «она» вызывает интерес и живое («универсальное») сочувствие как человеческий образ. Не может пройти незамеченным и то, что «человек», наконец, перестаёт быть подразумеваем. Он выходит на авансцену, становясь центром исключительного внимания. И с точки зрения «формы», и с точки зрения «содержания», образ «наложницы» становится «героем», несущим на себе определённые лирические черты. «Её» сложно назвать в полном смысле этого слова «лирическим героем Се Тяо», хотя здесь присутствует специфический момент, на котором держится сама идея произведения: «Только *во сне* ей вдруг, как будто, покажется, Что всё ещё продолжается праздник». Именно «сон» – «Приснится сон о возвращении в ночь взаимной тоски»³⁸⁰ – является одной из тех ключевых лирических тем, в которых заключается «Се Тяо». Возможно ли ещё более радикальное и непосредственное выражение его «лирической идеи», чем проникновение в сознание «спящего» героя – кем бы он ни был «формально» – и возможность представить себе эту «картину»?

Се Тяо запоминается именно тем, что его поэзия не раз даёт такую возможность. Оставаясь «традиционной» по своему языку (даже с позиций танского времени), она обнаруживает яркие вспышки лирического сознания. Присутствие «лирического субъекта» принимает разнообразные (иногда противоречивые) формы, *тяготя*, но не реализуясь до конца, в известных моделях «ролевого», «автопсихологического» и «лирического» героев, о которых в данном случае можно говорить, скорее, условно. В приведённой ниже таблице мы ещё раз систематизируем рассмотренные произведения, относящиеся к «поэзии вещей», давая характеристики «герою» каждого из них и оценивая меру их лирической значимости относительно друг друга:

Цикл	Произведение	Герой	Лиризм
同詠坐上所見 一物 ³⁸¹	«詠席» «Воспевая циновку»	Ролевой	-
同詠坐上所見一物	«詠竹火籠» «Воспеваю бамбуковую»	Ролевой	-

³⁸⁰ Се Тяо. В ответ на прощание Шэнь ю шуай и всем господам (和別沈右率諸君). ХШЛ. С. 340.

³⁸¹ Вместе воспеваем то, что перед глазами, там, где сидим.

	грелку»		
同詠坐上 器玩 ³⁸²	«詠烏皮隱几» «Воспевая подставку для сидения из чёрной кожи»	Ролевой	-
同詠樂器 ³⁸³	«詠琴» «Воспевая цинь»	Ролевой/ Автопсихологический	-/+
-	«詠薔薇» «Воспевая ползучую розу»	Ролевой	-
-	«詠落梅» «Воспевая опадающий цвет сливы»	Ролевой	-
-	«詠蒲» «Воспевая камыш»	Ролевой	-/+
-	«詠竹» «Воспевая бамбук»	Ролевой	-/+
-	«詠菟絲» «Воспевая Заячьи нити»	Ролевой	-/+
-	«詠溪鷺» «Воспевая водную птицу»	Ролевой / Лирический	+
-	«詠牆北梔子» «Воспевая гардению, что к северу от стены»	Ролевой / Лирический	+
-	«遊東堂詠桐» «Прогуливаясь к Восточному залу, воспеваю Тунговое дерево»	Ролевой / Автопсихологический	+
-	«詠鏡臺» «Воспевая зеркало»	Ролевой / Автопсихологический	+
-	«詠燈» «Воспевая лампу»	Ролевой / Автопсихологический	+
-	«詠燭» «Воспевая свечу»	Ролевой / Лирический	+

³⁸² Вместе воспеваем безделицы на месте, где сидим.

³⁸³ Вместе воспеваем музыкальные инструменты.

-	«詠風» «Воспевая ветер»	Ролевой / Автопсихологический	+
-	«詠鄞鄞故才人嫁為廝養卒婦» «Воспевая бывшую императорскую куртизанку из Ханьдань, выданную замуж за последнего слугу»	Ролевой / Лирический	+

Суждение о «характере» авторского героя субъективно, однако, оно базируется на принципе наибольшей художественной *значимости* одной из его форм в каждом конкретном случае. В «поэзии предметов» «ролевой» герой обнаруживает себя повсеместно, однако далеко не везде он является, с нашей точки зрения, «главным». Точнее было бы сказать, «единственным», поскольку *рядом* с ним нередко ощутимо «автопсихологическое» присутствие «автора» в роли «наблюдателя» – или же случается так, что «традиционный» образ, наполняясь выраженными чертами авторской индивидуальности, эволюционирует в направлении «лирического героя». И тот и другой могут оказываться значительней титульного «предмета» или подразумеваемой «наложницы» («слуги»), однако, ни тот, ни другой не становятся законченной и бесспорной формой воплощения авторского субъекта.

«Образы мира» – хоть и являются порождением традиции – тем не менее, используются авторской лирикой для передачи индивидуального смысла. Логика развития жанра «*ши*» («詩») – от «Шицзина» до «постханьской» лирики – подсказывает, что он шёл по пути индивидуализации условных образных значений, при этом *не отказываясь* от тех, что уже сложились исторически. Это закладывало в систему образного языка традиции принцип смысловой иерархии, в основе которой лежало «общее», а на вершине «лирическое» – и всё это звучало в неразрывном единстве. Жанровые формы олицетворяли богатство и разнообразие «традиционного языка». Их сосуществование в лирическом творчестве одного и того же автора *параллельно* с прочей лирикой, которая была, с формальной точки зрения, более «свободной», говорит о том, что в них осуществлялся сознательный жанровый выбор.

Суггестивное содержание образа не являлось его абсолютным качеством, и требовало быть соотнесённым с определённым контекстом. Условные смысловые значения, которые принято называть «традиционными», опирались на самый широкий общеисторический контекст китайской поэзии (и культуры),

и были для неё почти «универсальны». Наряду с ними существовали значения, характерные для определённого периода, сословия или группы, представлявшие собой «частный» смысловой случай, который ещё не стал вполне «традиционным» в общеисторической перспективе³⁸⁴. «Лирические» же значения, как мы не раз демонстрировали, требовали присутствия контекста произведения и творчества автора во всей его совокупности. Отдельные образы могли, наконец, оказываться и в низкосуггестивной позиции, действуя как «инструмент» для создания художественного пространства или времени, и вовсе не являясь иносказанием. Иными словами, можно говорить о существовании нескольких «контекстных сред», в числе которых основные – «историческая» и «индивидуальная». Первая может считаться «универсальной», и её главной особенностью является то, что в рамках своей культуры она позволяет условным значениям определённых образов сохраняться постоянно, и этот «словарь» иносказаний переходит в относительно устойчивом виде от эпохи к эпохе, от автора к автору. Вторая существует на уровне композиции отдельного художественного произведения и позволяет создавать уникальные (лирические) значения, которые, однако, остаются понятны и сохраняют свою устойчивость преимущественно в её пределах.

Даже в творчестве одного писателя – а иногда и в одном произведении – внешне «одинаковый» образ мог получать как «традиционное», так и «частное» прочтение. Образный язык «традиционной лирики», известный своим внешним консерватизмом, шёл по пути индивидуализации смысловых значений, которая *предшествовала* индивидуализации образных «форм». Ощутимое, но не всегда поддающееся достоверной формализации присутствие «лирического субъекта» – как «точки отсчёта» индивидуальных смысловых значений – заставляет воспринимать их относительную близость к «нему» как меру их лирической «релевантности». Последняя, в свою очередь, может являться одним из возможных факторов их классификации относительно друг друга. Под «близостью» образа «лирическому субъекту» следует понимать степень индивидуализации его условного смыслового наполнения, а также частотность его употребления в лирическом творчестве, которая может свидетельствовать о его значимости для автора, а также в отдельных случаях указывать на то, что именно он является формой воплощения авторского героя.

Контекстная индивидуализация смыслового *наполнения* образа в условиях ограниченной трансформации его «внешней» оболочки ставит задачу

³⁸⁴ Данное явление можно наблюдать в стихотворной переписке.

классификации *разных* смысловых значений «одного и того же» образа, а не наоборот – «образов» по «иносказательным значениям». К примеру, образ «птицы» у Се Тяо, появляющийся более чем в 26 его произведениях, имеет несколько условных значений, каждое из которых возникает в определённом контексте. Однако сами «птицы» в большинстве изученных нами случаев не являются устойчивыми носителями данных значений и теряют многие из них – главным образом, «лирические» – как только из этого контекста выпадают.

Особое место, которое «птицы» занимают в лирике Се Тяо, отчасти обусловлено их историческим значением в рамках китайской песенно-поэтической традиции. Достаточно вспомнить, что с птичьего крика – «*гуань цзюй*» («關雎») – начинается первая (одноимённая) песня «Шицзина»: «Утки, я слышу, кричат на реке предо мной, Селезень с уткой слетелись на остров речной...Тихая, скромная, милая девушка ты, Будешь супругу ты доброй, согласной женой...»³⁸⁵. «Птицы» традиционно являлись не просто одним из «образов мира», а одним из «знаков» *миропорядка*, данного, в том числе, в поведении живых существ, окружавших человека. По их перемещению – так же, как и по звёздам – определяли течение времени, поскольку оно не было хаотичным, а, скорее, «мудрым», как знак Вселенной, доступный в понимании человеку.

Птицы привлекали к себе внимание коллективным образом жизни и существованием *пары* – отношениями «старшинства» и заботой о «младших» – и в китайской традиции, наверное, не найдётся иного «природного» образа, который бы так непосредственно – и так часто – напоминал «человека». «Свадебный» мотив в вышеприведённом случае – одна из нескольких устойчивых ассоциаций, связанных с «птицами». Наряду с ней «птицы» появляются в «песнях», а затем и в авторской поэзии, в начале «весны» и с наступлением «осени», обозначая смену «сезонов». У Се Тяо можно не раз встретить подобное: «Гнездящихся ласточек звуки сверху и снизу, Иволги в парах играют между собой»³⁸⁶, – и в контексте *его* произведения это означает то же самое, что и в рамках традиции – «наступление весны». «С восходом солнца стаи птиц разлетаются, В горных сумерках плачет одинокая обезьяна»³⁸⁷, – птицы, собравшиеся вечером *вместе*, разлетаются с восходом солнца, и это означает «смену дня и ночи». «В стечении воды отражается красная заря, С

³⁸⁵ Шицзин. Встреча невесты. Изд. подг. А.А.Штукин и Н.Т.Федоренко. М., 1957, с.9 (I, I, 1). Пер. А. Штукина.

³⁸⁶ Се Тяо. Весенние томления (春思). ХШЛ. С. 301.

³⁸⁷ Се Тяо. В уезде, праздну взирая вдаль, отвечаю Люй *фацао* (邵内高齋閑望答呂法曹). ХШЛ. С. 322.

высокой башни гляжу в даль на крылья *возвращающихся* [птиц]»³⁸⁸ – «осень».

В целях большей наглядности, и желая проследить закономерности в появлении образов «птиц» в лирике Се Тяо, мы помещаем известные нам примеры в таблицу в виде цитат по двустилишам (центральная колонка), из которых, сообразно *контексту*, экстрагирует их «тематический смысл» (правая колонка), который понимаем как основное иносказательное значение образа «птицы» в каждом конкретном произведении, где он встречается. Этот «смысл» каждый раз опосредован местом и функцией образа в стихотворении и не должен быть прочитан отвлечённо от его контекста, поскольку не всегда совпадает с уже известным традицией. Наблюдая характерные сходства смысловых значений, мы объединяем их в «классы» (левая колонка) по характеру их лирической релевантности:

«Класс»/ «Герой»	«Контекст»	«Тема»
«Традиционный»/ «Песенный»	«巢燕聲上下，黃鳥弄儔匹» ³⁸⁹ «Ласточек в гнёздах звуки сверху и снизу, Иволги в парах играют между собой»	«весна»
«Традиционный»/ «Песенный»	«日出眾鳥散，山暝孤猿吟» ³⁹⁰ «С восходом солнца стаи птиц разлетаются, В горных сумерках плачет одинокая обезьяна»	«день-ночь»
«Традиционный»/ «Песенный»	«巖垂變好鳥，松上改陳蘿» ³⁹¹ «На обрывах скал появились хорошие птицы, На верхушках сосен стали заметны вьюны»	«весна»
«Традиционный»/ «Песенный»	«香風蕊上發，好鳥葉間鳴» ³⁹² «Ароматный ветер поднимается с цветочных бутонов, Хорошие птицы меж листьев поют»	«весна»
«Традиционный»/ «Песенный»	«喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸» ³⁹³ «Шумные птицы накрыли весенние островки, Множество цветов наполнило ароматные поля»	«весна»
	«積水照蘋霞，高臺望歸翼» ³⁹⁴	

³⁸⁸ Се Тяо. Глядя на Три озера (望三湖. ХШЛ. С. 255.

³⁸⁹ Се Тяо. Весенние томления (春思).

³⁹⁰ Се Тяо. В уезде, празднуя взирая вдаль, отвечаю Люй *фацао* (邵內高齋閑望答呂法曹).

³⁹¹ Се Тяо. Отвечая Ван чжанши на стихотворение «Возлежу в болезни». (和王長史臥病). ХШЛ. С. 345.

³⁹² Се Тяо. Провожая Цзян *бинцао*, Тань *чжубу*, Чжу *сяолян* вверх обратно в столицу (送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國). ХШЛ. С. 276.

³⁹³ Се Тяо. Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю вдаль на столицу и её предместья (晚登三山還望京). ХШЛ. С. 316.

«Традиционный»/ «Песенный»»	«В собравшейся воде отражается красная заря, С высокой башни гляжу в даль на возвращающиеся крылья»	«осень»
--------------------------------	---	---------

Присутствие в вышеприведённой классификации «песенных» значений обусловлено тем, что в лирике Се Тяо встречаются несколько примеров появления «птиц», которые по своему условному смысловому значению оказываются приближены к «оригинальному» («песенному») качеству. Строго говоря, и они остаются в орбите лирического сознания Се Тяо, которое, однако, пользуется ими, принципиально не меняя их содержания. Обращает на себя внимание, что «птицы» в данном случае существуют как «пара» или «стая» и знаменуют собой определённый характер мировосприятия, свойственный «песням» и отражённый в сформированном ими же образном языке. В этом качестве – как «малое» или «большое» сообщество – они существуют в гармонии с миром и себе подобными, являясь неотъемлемой частью Великого Единого.

Образ *одинокой* «птицы» обретает неординарную значимость с рождением именно авторской поэзии, когда творчество становится ярко индивидуальным – в особенности в том, что касается его *проблематики*. У Цюй Юаня в «Лисао» сказано: «Хищная птица не знает стаи, Из покон веков так повелось» («鷲鳥之不群兮，自前世而固然»³⁹⁵). В данном случае «хищная» птица является «благородной», и этот образ оказывается ассоциирован с авторским «я» по *ценностному* (а не «сезонному» или «парному») принципу. Цюй Юань находит в образах мира подобие, способное передать состояние его лирического субъекта, привнося в него индивидуальный смысл, который подчиняет себе «традиционный».

«Хищная» птица, строго говоря, не будучи «стайной», оставалась «парной», но это обстоятельство не играло роли в той ситуации, когда *главным* являлось подчеркнуть идею противостояния – «я» и «они». Антагонизм по отношению к «коллективу» – или, возможно, «отлучение» от него – рождает сознание лирического «одиночества», которое в случае Цюй Юаня может считаться признаком «надлома» религиозного сознания – и, в конечном счёте, вестником новой эпохи. Так в смещении акцентов на базе традиционного образа возникает новый иносказательный смысл, который плотно закрепляется за «птицей» на все

³⁹⁴ Се Тяо. Глядя на Три озера (望三湖).

³⁹⁵ Цюй Юань. Ли сао. – Чу цы цзин чжу. С. 8.

последующие века. Со временем он также становится «традиционным», однако, следует отметить, что рождается он на *новом* историческом рубеже, отвечая эволюции социума и сознания, и поэтому требует быть классифицирован как совершенно особенное явление.

Язык поэтической традиции, адаптируя наследие *разных* исторических эпох в качестве условного «словаря», не является однородным. В нём присутствуют *группы* значений, выделяющиеся на фоне друг друга, и это предполагает возможность их классификации. Сложность заключается в том, что в творчестве *каждого* (крупного) поэта «традиционные» значения имеют разную – как правило, уникальную – лирическую интерпретацию, и это диктует необходимость прочтения авторского языка каждый раз «заново». Как уже отмечалось, уникальной является не внешняя оболочка «традиционных» образов, а их авторский «подбор» и смысловое наполнение. Помимо этого *контекст* каждого стихотворения предполагает специфическое соотношение между теми образами традиции, которые получают лирическую нагрузку в рамках его композиции, и теми, что её не несут, оставаясь в своём «традиционном» смысловом значении.

Присутствие лирического субъекта – как «героя» или «наблюдателя» – организует образную систему вокруг него как вокруг «точки», *относительно* которой разворачивается художественное пространство. Обратим внимание, что в приведённом выше двустишии – «В стечении воды отражается красная заря, С высокой башни *гляжу* в даль на крылья возвращающихся [птиц]» – присутствует «взгляд» («望»), подразумевающий субъективное восприятие мира. Также «субъективно» – «индивидуально» – и название стихотворения «*Смотрю в даль на Три озера*» («望三湖»). «Птицы», которые с наступлением осени улетают в тёплые страны, в данном случае призваны подчеркнуть, в первую очередь, не идею «смены сезонов», а состояние *покинутости* того, кто на них смотрит – его «осени». Его одиночество вдали от дома и невозможность преодолеть это расстояние, последовав за «птицами», составляют лирическую идею произведения. «Птицы» же выступают здесь, в первую очередь, не знаком «миропорядка», а напоминанием о *разладе* между действительностью и устремлением сердца. Вэй Гэньюань справедливо отмечает, что в образе «птиц» у Се Тяо воплощается «сердца и сознания полёт» («心意的飛越»³⁹⁶), подтверждая, что лирическая идея является приоритетной, и она подчиняет себе ряд значений, уже существующих в рамках песенной традиции.

³⁹⁶ ВГЮ. С. 137.

Явление, когда «весна» становится «чужой» авторскому субъекту, распространено в лирической поэзии: переживания индивидуальности, находящейся в диссонансе с окружающим миром, являются её главным содержанием. По крайней мере, это особенно справедливо для Се Тяо. Образ «одиноким птицы», связанный у Цюй Юаня с темой «изгнания», встречается у Се Тяо в похожем значении как аллегория одиночества героя, сосланного на «чужбину». «Путешествуя на гору Цзинтин» («遊敬亭山») в Сюаньчэне, он скажет: «Одинокий журавль этим утром плачет, Летяги голодные этой ночью кричат»³⁹⁷. В качестве отличия, однако, следует отметить, что у Цюй Юаня в образе «хищной птицы» подразумевается его герой, уподобляющий «ей» себя, и относительная лирическая значимость этого образа у него оказывается *выше*, чем у Се Тяо, для которого «одиноким журавль» остаётся лишь «спутником» – или «знаком» – одинокого «восхождения» его героя. «Герой» и «птица» у последнего в данном случае существуют параллельно друг другу, не переходя в образное тождество.

Наличие «взгляда» на внешний мир всегда косвенно подразумевает и взгляд «героя» на самого себя – также верно, что присутствие последнего ощутимо в том, как им воспринимаются «образы мира». Мы наблюдали на примере «поэзии предметов», что воплощение лирического субъекта в форме «автопсихологического героя» автора делает его не всегда заметным, однако, достоверным, и даже в этом случае он оставляет формальные приметы своего присутствия. К примеру, у Се Тяо в стихотворении «Поднимаясь на высокую башню» («臨高臺») говорится: «Лишь *вижу*, как возвращается *одинокая птица*, *Не различаю* горной цепи предела»³⁹⁸. Характер мировосприятия – «вижу», «не различаю» – выдаёт присутствие «субъекта», с позиций которого раскрывается художественное пространство. «Солнце садится, перелётные птицы *возвращаются*, Тоска *приходит*, и нет ей предела»³⁹⁹, – пишет Се Тяо в ответ на стихотворение друга, находящегося в столице. Смысл сказанного в том, чтобы передать ощущение остроты переживания «разлуки». «Возвращение птиц» вызывает «тоску» – *чувство* – которое «приходит» на закате солнца, как будто «материальная» субстанция, на смену улетающей стае. Между первым и вторым явлением существует чёткая причинно-следственная связь, реализующаяся в восприятии лирического субъекта.

³⁹⁷ ХШЛ. С. 265.

³⁹⁸ ХШЛ. С. 171.

³⁹⁹ Се Тяо. Отвечая Цзун *цзини* на стихотворение «Пребывая в правительстве» (和宗記室省中). ХШЛ. С. 385.

В действительности слова «перелётные птицы возвращаются» («飛鳥還») впервые прозвучали у Тао Юаньмина: «К вечеру ближе сильный ветер подует, Холодные тучи скрывают гору Сишань. Суровый воздух становится всё холоднее, Перелётные птицы возвращаются, кружась» («向夕長風起，寒雲沒西山。厲厲氣遂嚴，紛紛飛鳥還»⁴⁰⁰). Стихотворение называется «На закате года отвечаю Чжан чанши» («歲暮和張常侍»), и «закат года» здесь это, в первую очередь, «закат *лет*», о наступлении которого – «старости» – оно написано. Тао Юаньмин использует одно из ставших вполне «традиционным» иносказательное значение «осени», которое оказывается актуально в его лирическом контексте. У Се Тяо, напротив, мы встречаем картину заката одного *дня*. Здесь нет «возрастного» подтекста, а есть лишь краски *вечера*, с наступлением которого «Бамбук и деревья отбрасывают чистые длинные тени, Облака заката превращаются в различные цвета»⁴⁰¹. Восприятие мира оказывается опосредовано в большей степени ощущением *момента* и внутренним желанием вернуться в столицу («на родину»), о чём сказано в том же стихотворении: «Тоскую по родине, желаю оседлать *молнию*, Смотрю вдаль, хочу расправить *крылья*»⁴⁰².

Творческая индивидуальность Се Тяо, выделяющая его на фоне «предшественников» и «последователей», оказывается опосредована в первую очередь в уникальном наборе *производных* значений его образного языка. В танскую эпоху ему откликнется Ван Вэй (王維), который скажет гораздо ближе к Се Тяо, чем Тао Юаньмин, но тоже по-своему: «На проводы [твои] поднимусь на высокую башню, Долина реки – широка она, беспредельна. На закате солнца *перелётные птицы возвращаются*, Путник уходит, не останавливаясь [ни на мгновение]» («相送臨高台，川原杳何極。日暮飛鳥還，行人去不息»⁴⁰³). Тем общим, что объединяет и Тао Юаньмина, и Се Тяо, и Ван Вэя, оказывается свойство лирической поэзии соотносить «образы мира» с состоянием лирического субъекта. Этот принцип «субъективации» художественного пространства не оставляет места индивидуальной «неопределённости» условных значений в рамках лирического жанра. Они всегда оказываются вписаны в картину авторского сознания. «Шумные птицы накрыли весенние

⁴⁰⁰ Тао Юаньмин. На закате года отвечаю Чжан чанши (歲暮和張常侍). – Поэзия *ши* периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. Т. 2, с.979.

⁴⁰¹ ХШЛ. С. 385.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Ван Вэй. Поднимаюсь на высокую башню, провожая Ли шэи (臨高台送黎拾遺). – Полное собрание танской поэзии. Т. 4, с. 1303.

островки, Множество цветов наполнило ароматные поля»⁴⁰⁴, – писал Се Тяо в одном из своих наиболее известных стихотворений. Казалось бы, в данном случае «птицы» однозначно попадают в разряд «сезонных», однако это верно только отчасти. Стихотворение называется «Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю издалека обратно на столицу и её предместья» («晚登三山還望京邑») – герой Се Тяо покидает Цзянькан на пути в Сюаньчэн, и это его последний взгляд на свою «родину». Благостная картина «весенней природы» оказывается превращена в свою противоположность, поскольку призвана подчеркнуть не радость встречи, а остроту переживания *разлуки*. Образы «весны» (и «птицы» в том числе) создают определённый эмоциональный фон – изначально светлый и благостный – который, в конечном счёте, оказывается использован для того, чтобы подчеркнуть драматизм прощания. Напомним, что стихотворение продолжается словами «Счастливые времена, когда же им наступить, Падают слёзы, как капли дождя со *снегом*»⁴⁰⁵. В данном случае «птицы», слетевшиеся на речные отмели весной, оказываются, с позиций лирического субъекта, подобны тем же «перелётным птицам», которые *покидают* его по пришествии осени, чтобы напомнить об одиночестве.

Продолжая существовать в русле авторской традиции, «птицы» в своём «оригинальном» – «сезонном» – значении оказываются востребованы у Се Тяо в относительном меньшинстве случаев. Гораздо больше примеров их появления у него попадает в класс «традиционно-авторских» – тех, что были особенно характерны для лирической традиции, и где уже встречались в похожем смысловом качестве у поэтов-предшественников. Их мы объединяем в нижеприведённую таблицу:

«Класс»/«Герой»	«Контекст»	«Тема»
Традиционный/ Авторский	«纔見孤鳥還，未辨連山極» ⁴⁰⁶ «Лишь вижу, как возвращается одинокая птица, Не различаю горной цепи предела»	одиночество
Традиционный/ Авторский	«落日飛鳥還，憂來不可極» ⁴⁰⁷ «Солнце садится, перелётные птицы возвращаются, Тоска приходит, и нет ей предела»	одиночество
	«遠聽雀聲聚，回望樹陰杳» ⁴⁰⁸	

⁴⁰⁴ Се Тяо. Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю вдаль на столицу и её предместья (晚登三山還望京).

⁴⁰⁵ ХШЛ. С. 316.

⁴⁰⁶ Се Тяо. Глядя с высокой башни (臨高臺). ХШЛ. С. 171.

⁴⁰⁷ Се Тяо. Отвечая Цзун *цзини* на стихотворение «Пребывая в правительстве» (和宗記室省中).

Традиционный/ Авторский	«Слышно, как вдалеке собрались птицы, Обернувшись назад, замечаю, что слились тени от деревьев»	вечер
Традиционный/ Авторский	«浮雲去欲窮，暮鳥飛相及» ⁴⁰⁹ «Плывущие облака уходят и стремятся исчезнуть, К вечеру птицы слетаются друг к другу»	вечер
Традиционный/ Авторский	«魚鳥余方翫，纓綉君自縻» ⁴¹⁰ «С рыбами и птицами я ныне забавляюсь, Тесьмой от шапки ты сам себя связал»	отшельничество
Традиционный/ Авторский	«獨鶴方朝唳，饑鷓此夜啼» ⁴¹¹ «Одинокий журавль под утро прокричит, Голодные летяги этой ночью стенают»	изгнание
Традиционный/ Авторский	«千里常思歸，登臺瞻綺翼» ⁴¹² «За тысячу ли всё время думаю о возвращении, Поднимаюсь на башню и взираю на узорчатые крылья»	одинокчество
Традиционный/ Авторский	«歸飛無羽翼，其如別離何» ⁴¹³ «Обратно лететь нет крыльев, Что же может быть 〔 хуже 〕 разлуки?..»	одинокчество

Момент появления «одинокой птицы» совпадает с моментом лирической субъективации художественного пространства – и это существенно. Характер «героя» оказывается неразрывно связан с характером «птицы» – хотя в данном случае ещё рано говорить о превращении «её» в авторского «двойника». Способность *увидеть* её столь же «одинокой», сколь представлялось человеку времени Се Тяо собственное состояние, заметить в образе «возвращающейся стаи» напоминание о невозможности за ней последовать – вот в чём принципиальная связь между «птицей» и авторским субъектом. «Она» никогда не остаётся «незамеченной» – и вовсе не существует безотносительно последнего в пространстве лирического сознания. «Субъективный» взгляд на мир открывает новые возможности для «индивидуализации» художественного

⁴⁰⁸ Се Тяо. На закате вместе с Хэ ицао (Сю) (落日同何儀曹(煦)). ХШЛ. С. 399.

⁴⁰⁹ Се Тяо. В начале лета отвечаю Лю Чаньлину (夏始和劉潺陵). ХШЛ. С. 382.

⁴¹⁰ Се Тяо. Собираясь отправиться в путешествие по реке Сяншуй, осматриваю ручей Гоуси (將遊湘水尋句溪). ХШЛ. С. 278.

⁴¹¹ Се Тяо. Путешествую на гору Цзинтиншань (遊敬亭山). ХШЛ. С. 265.

⁴¹² Се Тяо. Глядя с высокой башни (臨高臺). ХШЛ. С. 171.

⁴¹³ Се Тяо. Готовясь отправиться из Шитоу, поднимаюсь на вышку для сигнального огня (將發石頭上烽火樓.). ХШЛ. С. 207.

пространства, которая сводится к его многоплановой *детализации*. «Мир» распадается на совокупность дискретных деталей, неисчерпаемых в своём разнообразии. «Птицы», которые в песенной традиции были связаны с наступлением «сезонов», в лирической сопровождают «мгновения». У Се Тяо они нередко извещают о наступлении вечерней темноты, когда герою «Слышно, как вдалеке собрались птицы, Обернувшись назад, [он] замечает, что слились тени от деревьев»⁴¹⁴. Более «узкими» и соотнесёнными со специфическими реалиями действительности становятся и их условные значения, в числе которых появляется общий для служивого сословия образ «птиц» как «чиновников»: «Лебеди на полях издали перекиваются, *Бао* на песке вдруг отчаянно взлетают»⁴¹⁵, – наблюдает герой Се Тяо по пути со службы домой, как будто узнавая в образах «птиц» на пригородных полях себе подобных.

«Детализация» смысловых значений становится возможна за счёт усечения ассоциативной «плоскости» образа – он утрачивает качество большей универсальности в пользу узко-определённой знаковости. Оказываясь «ближе» к лирическому субъекту, он может вбирать в себя элементы концептуального сознания – «философских школ» – значимые в его лирическом контексте. К примеру: «С рыбами и птицами я ныне забавляюсь, Тесьмой от шапки ты сам себя связал»⁴¹⁶, – сказано от лица героя в форме рефлексивного монолога, и здесь «рыбы и птицы» – спутники единого, гармонично устроенного мира «гор», в который у него возникает желание «уйти» в качестве «отшельника». Встречается и обратное: «Одинокий журавль этим утром плачет, Голодные летяги этой ночью кричат», – тема «изгнания», идущая от Цюй Юаня, представляет «горы» в совершенно ином «свете» – как «дикое» место. В целом же, кажущееся *противоречивым* восприятие «гор» было свойственно мироощущению Се Тяо, который, как мы не раз отмечали, то пытался обрести в них «гармонию», то переживал бессмысленность своей «ссылки».

Следует различать случаи, когда образы «птиц» оказываются *соотнесены* с лирическим субъектом – и тогда правомерно говорить об их лирических «значениях» относительно него – и явление, когда в образах «птиц» происходит *воплощение* человеческих прототипов, в том числе и авторского героя. «Перелётными птицами» у Се Тяо нередко обозначаются конкретные люди – чиновники, путешествующие по службе – которым посвящаются поэтические «послания» и «ответы». «В чужой земле услышал сверчка из далека, На

⁴¹⁴ На закате вместе с Хэ *ицао* (Сю) (落日同儀曹(煦)).

⁴¹⁵ Се Тяо. В пути, снова возвращаюсь на отдых в Даньян.(休沐重還丹道中). ХШЛ. С. 285.

⁴¹⁶ Собираясь отправиться в путешествие по реке Сяншуй, осматриваю ручей Гоуси (將遊湘水尋句溪).

бесконечном небе гляжу вослед возвращающимся крыльям»⁴¹⁷, – сказано о Чжан Цисине, посетившем Се Тяо в провинции и *возвращающемся* оттуда в столицу («на родину»). В стихотворении «Воспевая *сичи*» («詠溪鵝») мы наблюдали, как в титульном образе «птиц» воплощаются сразу *многие*, кто мог бы сказать о себе как об обитателях «Яшмового пруда» («瑤池»): «Примостившись сбоку в тени больших Луаней, В лучах рассвета [они] перебирают перья на крыльях»⁴¹⁸. Известны случаи, когда «птицы» и вовсе становятся ассоциированы с «третьими» лицами, как, например, в стихотворении «В ответ Сяо *чжуншу* на «Принимая пост в Шитоу» («和蕭中庶直石頭»): «Птицы собираются и в беспорядке летят обратно, Радуги двойня в избытке являет свечение»⁴¹⁹. Здесь «птицы» обозначают «чиновников», которые *покидают* столицу «беспорядочно» («亂») в предчувствии смуты – а исход «слуг» в китайской традиции, как правило, подразумевал «неправедность Господина». Именно это составляет главное содержание образа «птиц» в стихотворении, предназначавшемся для Сяо Яня как *письмо* с вестями из столицы. Эти и похожие примеры мы объединяем в нижеприведённую таблицу:

«Класс»/«Герой»	«Контекст»	«Тема»
Лирический/ Песенный	«翔集亂歸飛，虹蜺紛引曜» ⁴²⁰ «Птицы собираются и в беспорядке летят обратно, Радуга являет яркое свечение»	«они»
Лирический/ Песенный	«田鵠遠相叫，沙鷗忽爭飛» ⁴²¹ «Лебеди на полях издали перекрикиваются, <i>Бао</i> на песке вдруг отчаянно взлетает»	«они»
«Лирический / «Песенный»	«得廁鴻鸞影，晞光弄羽翼» ⁴²² «Примостившись сбоку в тени больших Луаней, В лучах рассвета перебирают перья на крыльях»	«мы»
«Лирический / «Песенный»	«風煙有鳥路 江漢限無梁» ⁴²³ «На ветру в облаках есть птичья тропа, Цзян и Хань разделяют, нет моста»	«мы»

⁴¹⁷ Се Тяо. Ответ Чжан Цисину (答張齊興). ХШЛ. С. 210.

⁴¹⁸ Се Тяо. ХШЛ. С. 464

⁴¹⁹ Се Тяо. ХШЛ. С. 326.

⁴²⁰ Се Тяо. В ответ Сяо *чжуншу* на стихотворение «Принимая пост в Шитоу» (和蕭中庶直石頭). ХШЛ. С. 326.

⁴²¹ Се Тяо. В пути, снова возвращаясь на отдых в Даньян (休沐重還丹道中). ХШЛ. С. 285.

⁴²² Се Тяо. Воспевая водную птицу (詠溪鷺).

⁴²³ Се Тяо. Временно направлен в столицу, вечером, отправляясь из Синьлина, прибываю в столичный уезд преподношу в дар сослуживцам из Западного правительства (暫使下都夜發新林至京邑贈兩府同僚). ХШЛ. С. 216.

«Лирический / «Песенный»	«地迴聞遙蟬，天長望歸翼» ⁴²⁴ «В чужой земле услышал цикаду издалека, На бесконечном небе вижу возвращающиеся крылья»	«ты»
«Лирический / «Песенный»	«常恐鷹隼擊，時菊委嚴霜» ⁴²⁵ «Постоянно страшусь нападения хищных птиц, Ко времени хризантема поникнет под суровым инеем»	«они»
«Лирический / «Песенный»	«安得遊雲上，與爾同羽翼» ⁴²⁶ «Как же мне подняться над облаками, Чтобы с тобой соединить свои крылья?»	«мы»

Поэзия Се Тяо знает несколько случаев, когда «птицы», казалось бы, утрачивают определённое иносказательное значение, существуя как «инструмент» для создания художественного «пространства» и «времени». «Белки и обезьяны кричат с многоярусных склонов, Чайки и утки играют на песчаных отмелях»⁴²⁷, – здесь «чайки» и «утки» оказываются «низко», а «белки» и «обезьяны» «высоко», и таким образом задаются крайние координаты художественного пространства. Прочих условных значений в данном стихотворении эти образы не содержат. Похоже и следующее: «Косыми рядами в дали исчезают гуси, С шумом взлетает испуганная стая уток» («差池遠雁沒，颯沓群鳥驚»⁴²⁸), – стихотворение называется «В ответ Лю *сицао* на [стихотворение] «Взирая вдаль с приморской башни»» («和劉西曹望海臺»), и оно описывает опыт рефлексивного наблюдения за «морским пространством». «Чайки» в данном случае оказываются «далеко», исчезая за горизонтом, а «утки», которых даже «слышно» в момент отчаянного взлёта, «близко». Таким образом, вновь задаются пространственные координаты по экстремальным точкам, и данные образы лишены прочих «иносказаний». Наконец, третий пример: «Рыбы играют, молодой лотос движется, Птицы разлетаются, оставшиеся цветы опадают» («魚戲新荷動，鳥散餘花落»⁴²⁹). Это двустилие из стихотворения «Путешествуя к Восточному полю» («遊東田»), где известные слова Се Линъюня – «На берегу пруда появилась весенняя трава, Ива в саду обернулась поющими птицами» («池塘生春草，園柳變鳴禽»⁴³⁰) –

⁴²⁴ Се Тяо. Ответ Чжан Цисину (答張齊興).

⁴²⁵ Се Тяо. Временно направлен в столицу...».

⁴²⁶ Се Тяо. Баллада Растёт камыш (蒲生行). XIII в. С. 483.

⁴²⁷ Се Тяо. Путешествуя в горах (遊山). XIII в. С. 256.

⁴²⁸ Се Тяо. В ответ Лю *сицао* на [стихотворение] «Взирая вдаль с приморской башни (和劉西曹望海臺). XIII в. С. 371.

⁴²⁹ Се Тяо. Путешествуя к Восточному полю (遊東田). XIII в. С. 293.

⁴³⁰ Се Линъюнь (謝靈運). Поднимаюсь на террасу над прудом (登池上樓). Собрание сочинений Се

перефразируются с тем, чтобы охарактеризовать явления, протекающие на «обозреваемом» пространстве. «Восточным полем» называлась бывшая резиденция уже покойного к тому моменту наследного принца, чем объясняется общий (минорный) настрой произведения и характер медленного, ностальгического созерцания. В данном случае образы «рыб» и «птиц» могут передавать как идею «пространства» – «вода» и «суша» – так и описывать характер течения «времени», поскольку наблюдаемая «картина», условно говоря, является «динамической».

Упомянутые примеры появления «птиц» справедливо было бы выделить в отдельную группу образов «без иносказательных значений» – служащих исключительно «инструментом» для создания художественного «пространства» и «времени» – однако их никак нельзя исключить из числа «лирических». Оставаясь образом *видения* мира лирическим субъектом, они являются формой его автопсихологического присутствия и каждый раз соотнесены с лирической идеей произведения. Так, например, «белки», «обезьяны», «чайки» и «утки» в стихотворении «Путешествуя в горах» существуют как часть нового и волнующего открытия мира «дикой природы» – «гор» – авторским героем. Они подчёркивают его величие и разнообразие, даруя ощущение «свободы». Они не являются «устрашающими», как образы «одинокого журавля» и «голодных летяг», встречающиеся «под дождём» на сумрачном «склоне» горы Цзинтиншань, а представляют собой элемент благой и гармонично устроенной «картины». Всё это полностью соответствует лирическому настроению произведения, которое оказывается *положительным*, что было далеко не всегда свойственно Се Тяо в произведениях о «природе».

«Класс»/«Герой»	«Контекст»	«Тема»
«Лирический»/ «Авторский»	«鼯猴叫層巖，鷗鷺戲沙汀» ⁴³¹ «Белки и обезьяны кричат с многоярусных склонов, Чайки и утки играют на песчаных отмелях»	«пространство»
«Лирический»/ «Авторский»	«差池遠雁沒，颯沓群鷺驚» ⁴³² «Косыми рядами вдали исчезают гуси, С шумом взлетает испуганная стая уток»	«пространство»

Линъюня с исправлениями и комментариями. Тайбэй, 2004. С. 95.

⁴³¹ Се Тяо. Путешествуя в горах (遊山).

⁴³² Се Тяо. Глядя с приморской башни (望海臺).

<p>«Лирический»/ «Авторский»</p>	<p>«魚戲新荷動，鳥散餘花落»⁴³³ «Рыбы играют, молодой лотос движется, Птицы разлетаются, оставшиеся цветы опадают»</p>	<p>«время»</p>
--------------------------------------	---	----------------

Открывая «новое» и «волнующее» в образах «природного» мира, Се Тяо оставался человеком своей – «придворной» – среды. Относительная значимость традиционных жанровых форм в поэзии, создававшейся при салоне Сяо Цзыляна, однако, не должна приводить к упрощённому выводу о том, что эта поэзия является такой же «традиционной» по содержанию, каковой она является по «языку». Мы не раз наблюдали даже в «классических» *юэфу* Се Тяо, например, в балладе «Растёт камыш» («蒲生行»), как не только отдельные значения, но и конституция «героя» произведения начинают смещаться в сторону «лирических». «Язык» же, оставаясь высоким «штилем» песенной простоты, не превращал эту поэзию в «ритуальную». Она создавалась не для церемониальных собраний и далеко не только с учётом присутствия в аудитории «Господина» – но также и всех придворных поэтов, являвшихся содержанием «салона» в не меньшей степени, чем «Он». «Салонные» *юэфу* были, возможно, даже больше ориентированы на «публичное» прочтение этими людьми, чем прочая «лирика», существуя, отчасти, как форма открытой стихотворной «переписки», не имевшей конкретных «адресатов». В действительности же, этими «адресатами» являлся ограниченный круг людей, отношения между которыми – в рамках «салона» – были построены на «неформальной» основе. Их тематика и образный язык должны были отвечать своим слушателям достаточной степенью искренности и глубины, сохраняя при этом элемент «игры в намёки».

Обращает на себя внимание, что образ «чиновничества» в качестве «птиц» оказывается наиболее продуктивным в контексте стихотворной переписки, являясь «общим» для *всех* – то есть имеющим ограниченную лирическую релевантность как для автора, так и для его адресатов. Представляется, что данное явление продолжает линию *юэфу*, где уже в «древних» (ханьских) балладах появляются целые сюжеты, построенные на образах «птиц», отношения между которыми подразумевают человеческие. В их числе баллада «Лебеди»: «Летят по небу пары лебедей, Летят они из северного края. К пятку пяток, десяток к десяти, За клином клин, за стайей стая. Одна не может мужу вслед лететь — В дороге лебедь тяжело заболела. В тревоге озирается вокруг И

⁴³³ Се Тяо. Путешествуя к Восточному полю (遊東田).

кружится и кружится несмело...»⁴³⁴. В сборнике Го Мяоцзяня это произведение помещается в раздел *сян хэ гэ* (相和歌)⁴³⁵ – «песенных диалогов» – где «запев», согласно ханьскому обычаю, исполнялся сольно, а «припев» (или «ответ») – хором. «Герой» (или «герои») представляет собой «пару», которую невозможно (и бессмысленно) разделять на «половины» – хотя этот вынужденный «разрыв» и составляет главную идею произведения. Вернее было бы констатировать *противопоставление* «пары» «коллективу» – выделение «её» из «него» по праву «любовных» отношений и начало новой ветви эволюции образа «героя» – не «одинокого», а «разлучённого».

Эта тема была подхвачена «средневековой» поэзией, которая импровизировала с сюжетами *юэфу* в лирическом контексте, воплощая в образе «птиц» автора и адресата (адресатов) стихотворной переписки. «Любовная» оболочка оказывается со временем почти совершенно утрачена, однако образы «птицы», «птичьей пары» и «коллектива» сохраняют способность служить воплощением лирического субъекта – и «местом встречи» подобных друг другу. Существенно, что раз возникнув в контексте песенной «пары», «разлучённый герой» навсегда таковым и остаётся. Художественное пространство, в котором он существует, оказывается *организовано* между «ним» – и «теми», к кому он стремится. Иначе говоря, оно не «бесконечно», а ограничено двумя точками: «На ветру в облаках есть птичья тропа, Цзян и Хань разлучили, и нет моста»⁴³⁶, – говорится в послании Се Тяо «сослуживцам из Западного правительства», с которыми он расстанется «*временно*» («暫») в надежде вернуться обратно. Это обстоятельство является определяющим для организации образной системы произведения. На этом ограниченном пространстве между «героем» и «теми», к кому он стремится, раскрываются значения «добра» и «зла» – «Постоянно страшусь нападения хищных птиц, Ко времени хризантема поникнет под суровым инеем»⁴³⁷ – а «встреча» становится «смыслом».

В «Девяти напевах»⁴³⁸ («九歌») Цюй Юаня говорится: «Нету на свете скорби Больше, чем расставанье, Нету радости большей, Чем наша новая встреча»⁴³⁹ («悲莫悲兮生別離, 樂莫樂兮新相知»). Знаменательно, что данное

⁴³⁴ Янь гэ (艷歌). Хэ чан син (何嘗行). Собрание поэзии *юэфу* Го Маоцзяня. Т. 1, с. 576 (Пер. Вахтина Б.Б.).

⁴³⁵ Принято считать, что *юэфу* этого раздела обнаруживали влияние традиции «звука» южного царства Чу (楚).

⁴³⁶ Се Тяо. Временно направлен в столицу...

⁴³⁷ Там же.

⁴³⁸ Также существует перевод «Девять гимнов».

⁴³⁹ Цюй Юань. Малому повелителю жизни. Пер. А. Гитовича. СПб, 2000, с. 38.

высказывание впервые появляется в *религиозных* гимнах, коими являются «Девять напевов», и изначально оно было адресовано «Малому повелителю жизни» («少司命») – одному из божеств пантеона. Тем не менее, гимн исполнялся шаманом – «смертным» – и именно о расставании в «жизни *человеческой*» («生»), с его позиций, здесь говорится как о наиболее «скорбном» событии «на свете». Впоследствии это место стало в полном смысле «каноническим», однако, и в *юэфу*, и в лирической поэзии оно интерпретировалось уже в контексте отношений «влюблённых» (или «супругов»). Предположение о том, что «секуляризация гимновой темы, перевод её в лирический план присущи и «Девяти гимнам»»⁴⁴⁰, находит своё историческое подтверждение. Культура «отношений» человека с сакральным началом оказывается *генетически* связана с традицией отношений между людьми – и наоборот – и эта связь обнаруживает себя в литературе. У Се Тяо встречается следующее: «Обратно лететь нет перьев и крыльев, Что может быть [хуже] разлуки?..» («歸飛無羽翼，其如別離何»⁴⁴¹), – что в комментаторской традиции принято считать аллюзией на вышеупомянутый «гимн» Цюй Юаня. «Птицы» становятся своего рода «проекцией» человеческой мечты о бóльшей свободе. Не данная «смертным» способность легко перемещаться сквозь «пространство» (и «время») оказывается «найдена» в их художественном образе. Несмотря на то, что Се Тяо говорит об «отсутствии крыльев» – иначе говоря, «он не птица» – мы наблюдаем, как уже в одном из ранних произведений поэта времён прибытия в Цзинчжоу зарождается ассоциативная связь между «птицей» и авторским «субъектом».

Ритуальный гимны, как следует из их содержания вплоть до времени жизни Се Тяо, представляли собой *обращение* к сакральному началу, в котором содержалось, с одной стороны, возвышенное, но при этом не лишённое «чувственности», отношение к «Нему» – с другой, просьба от лица жреца о покровительстве и защите его коллектива, в котором также содержалась идея «сочувствия». В этом контексте возникало две точки притяжения – «Он» и «они». «Ему» адресовалось «отношение», которое рождалось в процессе хоть и духовного, но *рефлексивного* опыта, «им» же возвращалось сочувствие и понимание, которое также являлось автоаналитическим. Нечто похожее происходит и в лиро-эпическом жанре *фу* (賦) – «одах» – где «Господин» выступает в роли объекта устремления «дум», однако, их содержание оказывается также соотнесено с проблематикой его «подчинённых». В этом

⁴⁴⁰ Л. Е. Померанцева, «Ещё раз о гимновой природе «Лисао» Цюй Юаня», «Восток» 1995, № 2, с. 132-133.

⁴⁴¹ Се Тяо. Готовясь отправиться из Шитоу, поднимаюсь на вышку для сигнального огня (將發石頭上烽火樓).

контексте рождается опыт принципиально важного для лирики рефлексивного монолога. По мере того, как напряжение религиозного сознания слабло, острота переживания «индивидуального» бытия усиливалась, и подлинным героем лирического произведения становился тот, кто был «праведен», но «неслышим».

Существование действительного «адресата» было вторичным по отношению к принципиальному «генотипу» героя, который складывался исторически. «Как же мне подняться над облаками, Чтобы с тобой соединить свои крылья?» («安得遊雲上，與爾同羽翼»⁴⁴²), – сказано у Се Тяо в балладе «Растёт камыш» («蒲生行»), где формальные детали «обращения» (в заглавии) отсутствуют, а фразеология «встречи» остаётся. Влияние песенной традиции продолжает быть ощутимо не только в отдельных образах или «*дьяньгу*», но и в присутствии определённых парадигм мировосприятия, которыми наделяется авторский герой, и которые могут обнаруживать себя далеко за пределами «жанра», в котором они изначально сложились. Они также в известной степени «традиционны», однако их выбор, в зависимости от лирической ситуации, остаётся за автором. Картина мира, распахнутая перед «индивидуумом» – или протянутая между «парой» – *отличалась* в устройстве всех своих частей. При этом она оставалась подчинена единому правилу: устремления героя были продиктованы *ценностными* соображениями. Иначе говоря, определённая *система* ценностей, сложившаяся исторически, управляла сознанием героя, организуя его «мир». «Патриархальная» или «песенная» модель сознания, доставшаяся лирической поэзии «средневековья» из традиции «Шицзина» и *Юэфу*, оперирует понятиями «возвращения», «встречи», «родины» как категориями «Идеала». Лирика перенимает этот язык, делая его «условным», но не лишая его главного («духовного») содержания – «встреча с суженым» или «возвращение домой» были такими же ипостасями «Блага», как «добродетель» или «истина», но выраженными в другой знаковой системе.

Более отвлечённое от патриархального контекста – «философское» – толкование этих понятий мы встречаем в русле лирической традиции, идущей от Цюй Юаня, «герой» которого оказывается *рождён* в сознании одиночества. Его мир, утратив «пару» «на Небе», не даёт её и «на Земле». Категории «ценностей» в этом случае оказываются абстрагированы от социального контекста и даны в качестве универсальных направляющих человеческого сознания. Это формирует систему художественного мировоззрения, не похожую на ту, что мы встречаем в песенной культуре – и она также оказывается

⁴⁴² Се Тяо. Баллада Растёт камыш (蒲生行).

достоянием лирической поэзии.

«Тоскую по родине, желаю оседлать молнию, Смотрю вдаль, хочу расправить крылья», – пишет Се Тяо из Цзинчжоу о желании вернуться в столицу. В данном случае его герой говорит о себе как о «птице» от «первого» лица, воплощаясь в её образе. Явление приближенного «тождества» между образом «птицы» и героем автора обращает на себя особое внимание. Учитывая частоту его присутствия на протяжении всего творчества Се Тяо, мы полагаем, что «птица» может являться наиболее вероятным *образным* воплощением его лирического «я». «Складываю крылья, но хочу поднять голову, Пускаюсь [вверх] по течению, но боюсь пересушить жабры»⁴⁴³, – произносит он, «глядя на утренний дождь» перед закрытыми воротами дворца. В данном случае в образе «птицы» (и её возможного «полёта») речь идёт о *выборе* героя между «движением» и «покоем», который в рамках данного произведения оказывается, в первую очередь, *нравственным*. Его «дух» позволяет себе мгновение бóльшей свободы, «растворяясь» в образе внешнего мира, а точнее было бы сказать – в его воображаемом «характере». Воплощение в «образе» для Се Тяо это всегда, в первую очередь, погружение в *ощущение*, которое с этим образом связано. «Передайте ловцу, расставившему сеть, Уж в небесах парю я высоко!»⁴⁴⁴, – восклицает его герой, ощущающий себя «птицей», вырвавшейся из «сетей» на «свободу». Фактические обстоятельства его отъезда из Цзинчжоу, тоска по оставленным друзьям и предчувствие возвращения на родину – сливаясь воедино – ретранслируются в ощущении «полёта». В данном случае этот образ наделён всей полнотой лирической интенсивности, в нём с предельной силой выражен порыв индивидуального чувства, который оказывается естественным образом поддержан знаками традиционного языка. Воплощение авторского субъекта в образе «птицы» достигает здесь наивысшей для Се Тяо полноты и непосредственности. «Птица» не может рассматриваться в данном случае лишь как «маска» героя, которая в пределах той же композиции быстро меняется на другую – «субъект» задерживается в ней со всей определённой, и в *этом* заключается лирическая идея стихотворения. Оно заканчивается на данной фразе, как будто в образе «птицы» достигается высшая точка устремления авторского «духа».

Случаи, когда в образе «птицы» наиболее полно воплощается авторский субъект кажутся нам исключительными – существенно отличающимися от тех,

⁴⁴³ Се Тяо. Глядя на утренний дождь.

⁴⁴⁴ Се Тяо. Временно направлен в столицу...

когда «птицы» у Се Тяо подразумевают «сообщество» подобных друг другу – «чиновников» или «друзей» – и используются в «коммуникативном» контексте. Представляется, что в них устремление авторского субъекта в образ «птицы» и выражение в «ней» состояния его внутреннего мира происходит «индивидуально» – по исключительным для автора обстоятельствам, и в уникальной для него «форме» – в связи с чем мы условно классифицируем их как примеры появления его «лирического героя». Четыре подобных случая, встречающиеся в творчестве Се Тяо, мы объединяем в нижеприведённой таблице:

«Класс»/«Герой»	«Контекст»	«Тема»
«Лирический/ «Авторский»	«浩蕩別親知, 連翩戒征軸» «Безропотно расстался с близкими и друзьями, Порхаю, как птица, без конца собираясь в дорогу» ⁴⁴⁵	«я»
«Лирический/ «Авторский»	«懷歸欲乘電, 瞻言思解翼» «Тоскую по родине, желаю оседлать молнию, Смотрю вдаль, хочу расправить крылья» ⁴⁴⁶	«я»
«Лирический/ «Авторский»	«戢翼希驪首, 乘流畏曝鱗» ⁴⁴⁷ «Складываю крылья, но хочу поднять голову, Пускаюсь по течению, но боюсь пересушить жабры»	«я»
«Лирический/ «Авторский»	«寄言蔚羅者, 寥廓已高翔» ⁴⁴⁸ «Передайте ловцу, расставившему сеть, Уж в небесах парю я высоко!»	«я»

Точно так же, как «лирический смысл» является сознательной проекцией, производной от образного ряда и существующей за счёт уникального контекста лирического произведения, вписанного в контекст авторского творчества, «лирический субъект» существует как проекция авторского самосознания, опосредованная в образах художественного мира. У Се Тяо он обнаруживает своё присутствие, как в образе «птицы», так и рядом с «ней» во множестве разнообразных форм, однако его «формальный» отпечаток никогда не

⁴⁴⁵ Се Тяо. Отвечая Ван *чжусо* Жуну о Багуншань Отвечая Ван *чжу цзо* (Жуну) о Багуншань («和王著作 (融)八公山»). XIIIЛ. С. 387.

⁴⁴⁶ Се Тяо. В ответ Цзун *цзиши* о пребывании в правительстве. (和宋記室省中).

⁴⁴⁷ Се Тяо. Глядя на утренний дождь (觀朝雨).

⁴⁴⁸ Се Тяо. Временно направлен в столицу...

исчерпывает содержания «первоисточника» – «авторский субъект» не тождественен своим образным подобиям даже в их совокупности. «Птица» Се Тяо обнаруживает в себе значительно меньше условных значений, нежели «ястребы», «иволги», «ласточки», «лебеди», «симурги», «фениксы» и пр. образы, снабжённые традиционным «багажом». Идея автора устремлена в оригинальное качество образа «птицы» – её «полёт» как символ преодоления «пространства» и «времени» – и обретения внутренней «свободы». Поэтому кажущаяся «простота» – «универсальность» – «птицы» Се Тяо на самом деле может рассматриваться и как новый уровень условности», когда лирические значения выражаются «непосредственно» – через глубину художественной проработки образа, который действует как *герой*, а не знак, и в нём появляется духовная идея, встречающая пристальное лирическое внимание.

Выводы

Наличие довольно подробного комментария Ли Шаня (630–689гг.) к стихотворениям Се Тяо (464-499гг.), вошедшим в «Вэньсюань», говорит о том, что уже через полтора столетия после смерти поэта его лирика перестала быть до конца понятна современникам. Комментарий Ли Шаня организован по двум тематическим «экстремам» – он либо трактует «трудные» места, содержащие *дяньгу* и архаичную лексику, либо сообщает детали биографии Се Тяо и факты истории его времени, без которых адекватное прочтение «текста» оказывается затруднительно. Из этого можно заключить, что, с одной стороны, язык Се Тяо продолжает оставаться достаточно «традиционным» – даже с позиции танского времени – с другой, он содержит определённый «лирический» («частный») смысл, который требует к себе внимания.

Опыт исследования *ши* (詩) Се Тяо заставляет обратить внимание на «частный» характер их содержания. Большинство из них возникло в контексте стихотворной переписки – как стихотворные «послания», «ответы» *хэши* (和詩) – или как лирические монологи, созданные по поводу определённого события частной жизни автора и имеющие целью самонаблюдение и личную трактовку внутренних переживаний.

Развёрнутые прозаические названия стихотворений, напоминающие дневниковые записи, являются неотъемлемой частью лирической композиции. В них в прозаической форме подробно объявляется лирическая тема, раскрытие которой происходит в стихотворном «тексте» как её поэтическая интерпретация. Это говорит о том, что всё сказанное в стихах соотносено с жизненной ситуацией автора, которая предопределяет *идею* произведения, в то время как формы «традиционного» языка служат средством для её выражения. Из тех же названий мы узнаём, что *ши* Се Тяо обращены преимущественно к друзьям, а те, что лишены «адресата», предполагают в качестве «аудитории» людей, находящихся на той же ступени социальной иерархии, что и автор – или вовсе вне её. Это обстоятельство существенно, поскольку отношения в дружеской среде были редкой сферой «общественной» жизни, которая не была регламентирована строгими правилами конфуцианского поведения (за исключением самых базовых). В этом качестве содержание данной поэзии получает право относительной «свободы». Интересующие автора темы, включая тему «службы», начинают рассматриваться не с позиции «нормы», а с позиции «личности».

Отдавая должное обычаям времени, когда стихосложение было неотъемлемой частью общественной жизни и зачастую являло собой «умение», нежели искусство – в то время как «поэтами» были слишком многие – заметим, что лучшие стихотворения Се Тяо и его современников, дошедшие до нас во множестве, благодаря собранию «Вэньсюань» Сяо Туна, являются высокохудожественными произведениями, а наличие развёрнутых прозаических названий дневникового характера в сочетании с относительно достоверными фактами биографии автора, доступными из династических хроник, делают возможным более «частное» прочтение произведений Се Тяо, что, с нашей точки зрения, приближает к пониманию их оригинального смысла.

Явлением времени Южных династий (420-589гг.) стало достижение относительного паритета влияния «трёх школ» – конфуцианства, даосизма и

буддизма – следование которым всё чаще становились предметом индивидуального выбора, не означавшего исключительное предпочтение в пользу одной из них. Напротив, «учения» нередко пересекались в индивидуальном сознании, образуя синтетический комплекс представлений, находивший отражение в лирическом творчестве. Мыслители и поэты времени чаще заостряли внимание не на «различиях», а на «общем» в наследии «школ», встречавшихся на основе *гуманистической* идеи. Высокая динамика духовной жизни личности, вызванная отчасти социальным хаосом и ослаблением государственности, рождала потребность во всё менее «нормативном» и всё более «индивидуальном» мышлении. Идеалы «человеколюбия» («仁»), свойственные конфуцианской школе изначально, оказались востребованы с новой силой в области *частных* отношений между людьми – вне традиционного социально-государственного контекста. Человек ощущал себя всё меньше как член «коллектива» с присущей ему в этом качестве ролью «слуги» (или «наложницы»), а всё больше как дискретная личность со своим путём во Вселенной. Этому в немалой степени способствовало сохранявшееся влияние даосской школы, исповедовавшей идеалы «Великого Единства», частью которого был «Человек» во всех его – и, в первую очередь, *духовных* – проявлениях.

Поиски единого Закона, объединявшего «социум», «человека» и явления его духовной культуры происходили на основе идеи «Блага» («善»), имевшей универсальное прочтение и приемлемой как для «даосов», так для «конфуцианцев» и «буддистов». «Благо», в свою очередь, не являлось абстрактной категорией, а было соотнесено с «человеком» как главным «мерилом» его значимости. Распространение буддизма, достигшее ко времени жизни Се Тяо беспрецедентных исторических масштабов, было во многом причиной эволюции представлений о «человеке» как о его духовной проекции – «душе» – в качестве которой оказывались уравниены все «имеющие чувства» («有情»), требовавшие благоволения и сострадания со стороны себе подобных. На обломках империи и мельчавших с каждым разом династий возникло новое состояние человека, который, ощущая себя отторгнутым от «государства», не был отторгнут от *общества*, ставшего в известной степени более значимым и долговечным, чем любое государственное образование. Смысл человеческой жизни перестал быть производным от служения «Небесной власти», превратившись в дилемму, которую предстояло разрешить каждому индивидуально через опыт познания собственной «природы» (性) – данной Небом и Землёй – и возвращенной на пути духовных исканий.

В этом смысле поэтическое творчество становилось всё больше ориентировано на изучение внутреннего мира личности – как феноменального и непредсказуемого – нежели на создание «нормативного» образа. Субъективное восприятие «идеи», а вместе с ней «слова» и «звука», стало как никогда значимым. Обстановка социального хаоса хоть и не оставляла надежд на реализацию «Идеала» в общественной жизни, однако давала более чем достаточно причин обратиться к себе в переживании морально-философских проблем – и к поиску «Идеала» внутреннего. Переживание *своей* «веры» и происходившая в рамках этого процесса разработка наследия общей религиозно-философской традиции в эпоху Южных династий стали одной из причин небывалого всплеска гуманистического сознания в литературе и искусстве. На лирической сцене времени появляется новый герой, который, будучи каждый раз уникален – и нередко «слаб» – оказывается понятен и глубоко небезразличен многим, ощущавшим себя похоже. Интерес, проявленный эпохой к ощущениям индивидуальности и производная от этого богатая чувственная экспрессия, её ознаменовавшая, были в основе своей продолжением духа человеческого сопереживания, исполненного внутренним «благородством» и искавшего подобного в людях.

Наследием краха цзиньской династии стал длительный процесс ассимиляции «северной» власти на «южных» землях. Явлением времени жизни Се Тяо можно считать момент, когда сословно-государственная изоляция «северных» кланов, к которым принадлежал поэт, была существенно ослаблена, уступив место социальной и культурной интеграции с элитой «левобережья» Янцзы. Возникновение Цзинлинского содружества поэтов при дворе *Вана* Сяо Цзыляна, в состав которого вошли как «северные», так и «южные» таланты всех возрастов, говорит о «неформальных» принципах его организации. О том же самом свидетельствует и содержание их творчества, искавшего пути человеческого взаимопонимания, основанного не на концептуальном «единомыслии», а на духе благого отношения друг к другу. Несмотря на то, что поэты, принадлежавшие исключительно к «касте» государственных служащих, продолжали писать о своей «служебной судьбе», их адресатом был не «Господин», а «друг» – в то время как подлинное лирическое «я» помещалось не в душе «чиновника», а в душе «человека».

Важным связующим звеном в общении непохожих умов, позволявшим перешагнуть через «конфессиональные» различия, стали произведения

«песенного» жанра. Феномен авторских «юэфу», достигших беспрецедентной популярности в качестве языка дружеских «посвящений» и «ответов», заставляет обратить внимание на то, что авторская лирика – в отличие от фольклора, «обслуживавшего» многие стороны общественной жизни – берёт от него почти исключительно «любовные» сюжеты. Ко времени жизни Се Тяо «песенная традиция» представляла собой синтез трёх её исторических составляющих – юэфу (樂府) в качестве популярной основы, а также ши (詩) и чуцы (楚辭) – оперировавших фразеологией «родовых» и «семейных» отношений. Именно этому языку как знаковой системе было суждено воплотить мысли и чувства людей совершенно другой эпохи, связанных не кровными, а духовными узами. При всей очевидной условности «любовных» сюжетов, они позволяли выразить квинтэссенцию человеческого отношения, сочетавшего в себе «идеальные» и «чувственные» категории.

Несмотря на то, что музыкально-мелодическая основа была чужда авторским «юэфу», их язык продолжал хранить приметы конституции песенного «текста». Последняя скрывала глубоко содержательное измерение: «песням» был свойственен специфический модус сознания, оперировавший «ограниченным» лексиконом «чувственных отношений», на языке «которых» интерпретировалась нравственная и экзистенциальная проблематика. Эта система была закрыта для «концептуального» сознания – и это делало её универсально значимой. Неразрывное единство «идеи» и «чувства» наделяло последнее содержательными качествами. «Красота» художественного произведения, ставшая непреложной нормой поэтического творчества эпохи Се Тяо, была одухотворена высокой гуманистической идеей, доступной в прочтении «непосредственно» на языке эмоциональных переживаний.

«Песенное сознание», которое принято считать проявлением возросшего влияния «южной» ветви поэтической традиции, внедрилось в поэзию как её неотъемлемая часть, навсегда изменив её облик. «Простота стиля», характерная для Се Тяо, по контрасту с его недавним предшественником Се Линьюнем, сокращение объёма произведений и использование «рифмы» преимущественно «ровного» тона свидетельствуют об эволюции лирической поэзии в направлении «песенной» эстетики. Приметой того же явления можно считать и относительную унификацию одной из черт лирического героя времени Се Тяо, страждавшего в ожидании «встречи». Последней традиция юэфу давала формульное обозначение «благих времён» («佳期») – «времени встречи влюблённых» – что, будучи перенесено в область дружеских отношений,

означало встречу близких по духу людей. «Общение душ» («神交»), по выражению Шэнь Юэ, было проявлением духовного единства людей, приводившего различия «школ» к общему знаменателю на основе универсальных категорий «Блага» и его ипостасей – «дружбы», «заботы», «сопереживания».

Одним из парадоксов постханьского времени можно считать то, что упадок государственности не означал качественного упадка культурной жизни. Общественные катаклизмы ограничивали её течение яркими и непродолжительными вспышками, которые всякий раз демонстрировали преемственность друг другу и поступательное движение вперёд. Годы Юнмин (483-493гг.), ставшие кратким периодом относительного благополучия в государстве, в очередной раз послужили «окном» для выплеска её явлений, которые, будучи своеобразны, несли на себе отпечаток макроисторических тенденций. Китайское общество в том виде, в каком оно обнаружило себя на «левобережье» Янцзы, перестало быть «монокультурным». В нём сошлись и вступили во взаимодействие «северная» и «южная» ветви религиозной, философской и литературной традиций, которым предстояло сложиться в новое, *жизнеспособное* единство.

Диалог «культур», происходивший в поэтической среде времени жизни Се Тяо, диктовал необходимость рождения нового коммуникативного поля – универсального «сверхъязыка», на котором бы все его неодинаковые участники смогли продолжить свой «разговор» в подлинно равноправном качестве. Данное явление могло состояться исключительно естественным образом, но требовало определённых «социальных» предпосылок, коими и стало Цзинлинское содружество, отразившее действительное соотношение «сил» на культурном ландшафте времени. Именно в его нематериальных пределах – в его вкусах и настроении – появилась возможность услышать музыку коллективной «души», составлявшей совокупное содержание лирического творчества, которая оказалась в его случае не только «идейна», но и *мелодична*. Историческим значением юнминского периода можно назвать то, что авторская поэзия впервые обрела единый звук, который стал для неё «верой» и «правдой» в не меньшей степени, чем всё разнообразие её содержания. Подчиняясь законам Красоты и Гармонии – в том виде, в каком они в *равной* степени представлялись её современникам – поэзия юнминского периода сделала мелодику стиха своим общим «безусловным» языком, на котором говорили все как на родном, едва ли задумываясь о «правилах».

И, тем не менее, о «правилах» было впервые сказано именно в это время. Мелодическая поэзия, осознав себя как состоявшееся явление, искала ключи к разгадке своей тайны. Поиски устройства «механизма» её гармонии лежали через устройство китайского языка, фонетика которого очерчивала самые базовые «регистры» её звучания. Слова, содержавшие рациональный смысл, были в то же время и «нотами», из которых складывалась её мелодия. Заданная высота их звучания как языковая данность стала первым, что обратило на себя внимание. Именно поэтому наряду с уже хорошо известными к тому времени каталогами «рифм» («韻»), в период *Юнмин* стали впервые появляться каталоги «звук» («聲»). Они распределяли слова по однородным категориям, сообразно их сложившемуся звучанию, в которых определяющей была его тембровая характеристика. Это устанавливало своего рода «нотный ряд», в котором были не только «высокие» и «низкие» звуки, для обозначения которых изначально использовались музыкальные термины «гун» («宮») и «шан» («商»), но и «полные» и «неполные» доли, которым нашлось определение «ровных» («平») и «наклонных» («仄»), соответственно. Этот инструментарий описывал характер тонально-мелодических явлений, в которых и звучала «музыка» поэзии *Юнмин*. Её главным и единственным «правилом» стали «четыре тона» китайского языка.

Открытие «четырёх тонов» как утилиты поэтического творчества, оказавшееся возможным и востребованным именно в его контексте, представляется, хоть и удивительным, но вполне вероятным явлением. Никогда раньше «звук» поэзии не являлся её универсальной основой, и в этом качестве он требовал единых «правил». Общество Южных династий, возникшее в результате перемещения «северной» элиты на «южные» земли, было неоднородным по языковому составу. Диалектные различия продолжали иметь немалое значение, что создавало определённые препятствия к формированию единого «звука» поэзии, к которому она стремилась. «Мелодия» поэзии *Юнмин* могла быть только одна – как тот самый «язык», который складывался из звучания всех его «носителей» как нечто совершенно новое – и в этом заключался её смысл. Описание и унификация тональных характеристик слов китайского языка устанавливали общие правила их звучания, приемлемые в стихосложении. Так мелодическая поэзия послужила полем языковой интеграции, которая оказалась в том числе и значительным социальным явлением.

Из стихотворной переписки Се Тяо с современниками можно заметить, что

их произведения нередко содержат реплики скрытого эмоционального диалога, передающие не только «смысл», но и определённое «чувство», которое появляется «в ответ» на сказанное «собеседником». Возможность соотношения «посланий» и «ответов» является своего рода естественным «комментарием» к их содержанию, позволяющим ощутить тонкие грани индивидуальных значений, существенно конкретизируя их. Это явление косвенно было отмечено ещё Ли Шанем, который в комментарии к названиям стихотворных «ответов» (хэ, 和) всякий раз, где это возможно, указывает на автора оригинального «послания» и его название – хотя подборка «Вэньсюаня» ещё не ставит их произведения рядом, придерживаясь «тематических» разделов. На примере анализа стихотворных «диалогов» Се Тяо и Шэнь Юэ оказывается возможным уточнить характер интерпретации авторами заимствований из текстов предшествовавших эпох – *дяньгу* – и заметить, что их смысловое наполнение, хоть и остаётся связано с историческим «оригиналом», тем не менее, часто ему не тождественно, поскольку ограничивается лишь выборкой отдельных «граней» традиционных значений и сюжетов, подчиняя их *лирическому* контексту. Методологией «реставрации» этого «контекста» история также обязана Ли Шаню, заложившему во многом благодаря ей же традицию лирического прочтения Се Тяо. Её суть заключается в поиске уточняющих связей между поэтическим «текстом» – в том числе его названием – и историей жизни автора с целью определения «меры» индивидуализации его образных значений.

Опыт исследования лирики Се Тяо показывает, что ни один «традиционный» образ не попадает в неё, не находясь первично в «орбите» лирического сознания автора, которое определяет его место в произведении. Стало быть, и трактовка образных значений «отвлечённо» – с позиций «традиции» – без учёта уникального авторского контекста не может считаться верной. Знание «традиции» как устойчивого ассоциативного «словаря» само по себе было недостаточно для прочтения смыслов, заложенных в «текст» по лирическому принципу. Для этого требовалась дополнительная ориентация, указывавшая на *субъект*, относительно которого раскрывались образные значения. В роли одного из связующих звеньев между «традицией» и «индивидуальностью» выступали прозаические названия, служившие «темой» произведения, диктовавшей интерпретацию его «текста» и придававшей ему смысловое единство. Лирический смысл рождался из сочетания двух частей единой композиции – названия и поэтического «текста» – по тому же *ассоциативному* принципу, на котором держался «традиционный язык», гармонично вливаясь в его систему. Связи, заведомо установленные со

значениями «прошлого», дополнялись связями с «современностью» лирического субъекта, и только в их взаимодействии читался «лирический смысл».

В совокупности лирических значений – как дискретного произведения, так и творчества автора в целом – рождается образ его лирического сознания, которое представляет собой *системный* феномен. Выраженные черты его «характера» могут служить справочным критерием в интерпретации отдельных стихотворений – и в особенности «трудных мест». Прочтение лирического смысла произведения открывает видение «лирического субъекта», который, будучи единым и постоянным, позволяет составить представление о себе самом как о «характере» авторской индивидуальности, выраженном в его творчестве. Строго говоря, «лирический смысл» принципиально не существует как разрозненный набор значений – а только как непрерывный *континуум* «лирического сознания». Он также не существует ни в «названиях», ни в «тексте», взятыми по отдельности, а рождается из их сочетания, опираясь на них – и не будучи им тождественен. Раскрываясь всей своей полнотой, лирическое сознание прототипируется в существующих формулах художественного языка, часть из которых (но не все) принято называть «традиционными», однако, этот консервативный «прототип» требует более тонкой индивидуализации, которая достигается в их совокупности за счёт *контекста* лирической композиции и творчества автора в целом. Поэтому «образно-символический» мир лирического произведения в своей наибольшей полноте существует как своего рода «эмпирическая проекция» смысловых значений, *производных* по отношению к основополагающим для неё формам художественного языка, оживая каждый раз заново в пространстве индивидуального сознания.

Одной из характерных особенностей литературного стиля времени жизни Се Тяо является использование принципа антитетических парных соположений – «параллельных фраз» – или «*пянь ти*» («駢體»). Этот принцип является своеобразным сознательным императивом, который организует изложение пространственных и качественных деталей по «экстремальным» характеристикам. «Большое» и «малое», «далёкое» и «близкое», «тёмное» и «светлое», «движение» и «покой» оказываются подчёркнуто противопоставлены друг другу. Исторически данное явление обнаруживает связь с даосской философией, которой была свойственна «диалектика» относительных понятий. Однако в действительности литературной жизни времени Южных династий эта

связь перестала быть «идейной», превратившись в явление «стиля». И, тем не менее, его тотальное присутствие сначала в «образе», а затем и в «звуче» лирической поэзии свидетельствует о его большой содержательной значимости. Её следует искать не в «прошлом» уже далёкой древности, а в «настоящем» «Средневековья», для которого с определённого момента «*пянь ти*» стали абсолютно универсальным принципом, организующим художественное слово и сознание его творцов.

«Пара», которая складывалась из двух противоположных друг другу «частей», представляла собой способ установления *оценки* неодинаковых качеств одного и того же явления. Будь то «пространство» или «цвет», их описание через обозначение «экстремальных» примеров давало возможность наиболее ёмко отобразить и все остальные, которые, хоть и косвенно, но достаточно определённо присутствовали между ними. «Рамки», будучи удалены друг от друга на предельно возможное расстояние, очерчивали единое целое. Существование «пределов», в свою очередь, означало и существование «точки», с которой они в этом качестве представлялись – «центра», относительно которого возникали «противоположные» понятия. Этим «центром» был тот, кто оказывался способен воспринимать и оценивать *наблюдаемое*, что и в том, и в другом случае делалось всегда «субъективно», относительно него самого. Стоит ли сомневаться, что этим «субъектом» был человек. Древнейшая формула «Лаоцзы» о том, что «*Дао* рождает «одно», «одно» рождает «два», «два» рождает «три», «три» рождает десять тысяч вещей» («道生一，一生二，二生三，三生萬物»⁴⁴⁹) оказывается в очередной раз востребована человеком постханьского времени, но уже не относительно Космоса мироздания, а относительно бесконечности его частей.

Популярность «*пянь ти*», которую можно наблюдать в лирической поэзии со второй половины Цзинь и наиболее явно на рубеже Южных династий, свидетельствует о том, что характер авторского мировосприятия переживал усиленную субъективацию. Это означало «переживание» мира в континууме дискретных явлений, одним из которых являлся авторский субъект. Всё, что попадало в орбиту его сознания, встречало оценку, которой всякий раз, измеряя «внешнее», он прописывал «себя». Это явление можно наблюдать в том, как бескрайний мир *Дао* сужается в лирическом творчестве Се Линъюня до перспективы «гор и вод» («山水») – «*Дао*» человеческого мира, существующего между ними. Далее его рамки ещё больше сдвигаются, и центр внимания

⁴⁴⁹ Даодэцзин. Гл. 42. – Тайбэй, 2008. С. 292.

художника переносится к деталям, которые оказываются неисчерпаемы в своём многообразии, занимая сознание Се Тяо и предопределяя его историческую роль. Остаётся только удивляться, как быстро история проходит этот путь. Эпоха Южных династий была временем, когда сознание человека оказалось на редкость «подвижно». В нём происходила не только переоценка ценностей человеческой жизни, но и переоценка мироустройства, которое всё больше принимало форму «субъективной действительности».

Способность видеть себя «дискретно» не означала видеть себя «статично» в пределах своих «материальных» рамок. Установив бесчисленное количество «противоположностей» в явлениях окружающего мира, человек не встретил её лишь самому себе. Его дух был абсолютно универсален в том смысле, что, сознавая «вещи», он не был до конца связан ни одной из них. Даже собственное человеческое естество казалось ему временным, преходящим состоянием, которое неизменно достигало предела своей длительности – и требовало своего продолжения. «Вещественное» времени жизни Се Тяо не являлось антиподом «духовного», а находилось с ним в системе сложной, подвижной взаимосвязи. Материя не была осознана как «объект», оставаясь целиком во власти субъективного сознания. На примере «поэзии вещей» («詠物詩»), достигшей беспрецедентной популярности именно в годы жизни Се Тяо и в кругу Цзинлинского содружества, можно убедиться, что «вещи» воспринимаются не как «физические» сущности в границах своих «материальных» рамок, а как *представления* о них – или «истории» их «жизни», наделяющие предметы «судьбой», по аналогии с человеческим миром. Релевантность представлений о «вещи», в свою очередь, определяет лирическое сознание, которое интерпретирует внутренние переживания на языке «вещественных» образов. Именно поэтому условные «материальные» рамки «предмета» или «объекта» окружающего мира в пределах стихотворения нередко оказываются (в современном понимании) «нарушены». Авторское сознание, с лёгкостью перемещаясь с «предмета» на «предмет», «воплощается» в них попеременно – и это может происходить, в том числе, и в рамках одной композиции.

Создаётся впечатление, что за образами «вещей» стоит некая независимая сущность – предположительно «авторского субъекта» – которая может поочерёдно воплощаться в *разных* образах визуального ряда произведения, наполняя их «жизнью», но, не будучи до конца тождественна ни одному из них. Она представляет собой подобие центра сознательной «гравитации», который, перемещаясь с предмета на предмет, с образа на образ, делает их узнаваемыми в

качестве ликов авторского «героя». Данное явление наблюдается в «поэзии предметов» повсеместно. В образе «вещи» на ограниченный промежуток времени воплощается авторское «естество», позволяющее видеть мир с «её» позиций, в то время как само оно остаётся «универсально-неопределённым». Именно эта художественная «душа» отличает образ «действующего лица» от прочих «деталей сцены» – суть, «неодушевлённых» – и именно она является непосредственной манифестацией характера авторского сознания – как относительно «себя», так и относительно образов «окружающего мира».

Будучи построена на игре намёков, призванных воссоздать тонкую ассоциативную картину «титульного» образа, «поэзия предметов» такими же намёками обозначает «лица» человеческого мира, которые подразумеваются за и в связи с «ним». Главным среди них является «авторский субъект», однако, как мы не раз наблюдали на примере «поэзии вещей» Се Тяо, в отдельных случаях ни один из образов стихотворения не может в полной мере считаться его «двойником». Умение увидеть место «автора» в «поэзии вещей» и составляет суть задачи её прочтения. Под «автором» в данном случае мы понимаем не «Се Тяо» с его «биографической» спецификой, а *точку*, с которой наиболее полно раскрывается лирическая идея произведения. Этот «угол зрения», выдающий характер лирического мировосприятия, позволяет судить об «авторском субъекте» и его «месте» на лирической сцене. Точно так же, как «лирический смысл» является сознательной «проекцией», производной от образного ряда и существующей за счёт уникального контекста лирического произведения, вписанного в контекст авторского творчества, «лирический субъект» существует как проекция авторского *самосознания*, опосредованная во «взгляде» на образы художественного мира.

Распространение буддизма, которое во время жизни Се Тяо принимало форму установления институтов религиозной жизни – монастырей и храмов – вокруг которых она концентрировалась, должно было значительным образом отразиться и на характере самосознания человека времени. Далекое не только тот, кто был «верующим», получал возможность по-иному взглянуть на природу своего существа. Одной из особенностей буддийской школы была её склонность рассматривать «человека» вне социального контекста. Будучи понимаем как особенное состояние духа, его внутренний мир становился предметом критического анализа относительно него *самого*. Его феноменология требовала оценки как опыта самопознания и самосовершенствования одновременно. Исторически буддизм в Китае устанавливал прецедент колоссальной

концентрации субъективного сознания, и это оказывало влияние на мировоззрение многих.

Сознание человека времени Се Тяо было таким же «эkleктичным», каким оказалось его общее религиозно-философское наследие. «Школы» находили в нём отражение не только своей «фразеологией», но и образом мысли, который был свойственен каждой из них. Это так же, как «звук» и литературные стили образовывало качественно новое единство, определявшееся в гораздо большей степени не спецификой индивидуальных верований, а универсальными возможностями сознания, сложившимися на данном историческом рубеже. Переживание бытия как состояния своего внутреннего мира, которое наилучшим образом характеризует Се Тяо и его творчество, делает этот мир «Космосом», а человека – «странником» в его пределах. Именно его «сердце» становится в один ряд с Великой Рекой времени, не сливаясь с ней, а равняясь ей в своём величии. Это состояние кажется настолько значительным, что устанавливает вокруг себя, как систему координат, не только художественное пространство, но и категории ценностей, к какой бы «школе» они не относились, выравнивая их между собой в качестве *переживаний* авторского субъекта.

Ситуативная специфика художественных сюжетов при всём их разнообразии становится подчинена единой цели познания индивидуального «я». Его «конституция» оказывается выражена в категориях «природы» («性») и «чувств» («情»), что в первом случае означает совокупность постоянных качеств человеческой «натуры» как естественной и объективной данности – далеко не всегда «идеальной» – которую не приходится выбирать, а только испытывать, а во втором череду субъективных состояний, возникающих как продукт «внешних» и «внутренних» обстоятельств индивидуального бытия. Точно так же, как «природа», будучи «человеческой», оставалась «естественной», «чувство» хранило в себе элемент духовной культуры, делавший его не только «острым», но и «нравственным». Переживание «себя» было, в том числе, и переживанием своих устремлений, в образе и характере которых из «хаоса» рождалась «гармония». Если «природа» была «дана», то чувство было *выстрадано* как результат духовных усилий, и в этом качестве оно приобретало особенную ценность и красоту, занимая в поэзии Се Тяо главное место наряду с «идеями».

Как «Дао» (道) и «Дэ» (德) внутреннего мира, «природа» и «чувства» устанавливали тайну человеческого естества и уникальные пути к его разгадке.

Специфической особенностью сознания Се Тяо, передающейся его герою, является его способность ставить служение Идеалу выше индивидуальной значимости. Его Идеал, в свою очередь, не имеет «концептуальных» оснований, а является, скорее, также «чувственным», понимаемый как момент веры в Его абсолютную ценность. Не гармония с миром вокруг, а решимость *страдать* во имя гармонии с собой составляет квинтэссенцию «Се Тяо». Именно в этом качестве его «герой» входит в историю. Будучи «героем своего времени», он остаётся озадачен проблемой «служения» как смысла пути Благородного мужа. Но вместе с тем он формирует определённый характер мировоззрения, который, вобрав в себя все его исторические составляющие, начинает превращаться в картину сознания человека другой эпохи. Лирика юнминского периода, и Се Тяо в частности, своим лирическим героем создают художественный образ универсального «я», «природа» которого не определяется концептуальным сознанием какой-либо из «школ», а раскрывается *непосредственно* на языке «чувственных» переживаний.

По мере усиления «лиризма» и субъективного характера авторского сознания поэзия Се Тяо приходит к образам, которые надолго переживут её время. Будучи глубоко «лирическими», они оказываются не только понятны, но и любимы в танскую эпоху, что не может не свидетельствовать об их универсальной значимости. «Река», которая в интерпретации Се Тяо становится «Великим потоком, текущим и день и ночь» – вне времени и пространства – является их же образным воплощением, достигая уровня символической многозначности. Именно в этом качестве она воспринимается наследниками поэтической традиции, становясь образом пути человека в мире и, возможно, даже большего – образом «мира» как такового – в то время как «путником» («客») по её «водам» оказывается тот, кому не приходится выбирать судьбу – каждый смертный. Знаменательно, что в образе «Реки» Се Тяо не находит своего «Идеала», а напротив – видит в ней прообраз бессмысленности мироздания, устроенного по своим законам – отличным от законов «сердца» его героя. Путь «человека» как непрерывное его *преодоление* лежит в направлении поиска идеалов духовной культуры, организующих его «личность» и составляющих её естество. Именно эта – духовная – интерпретация делает образы «Реки» и «странника» Се Тяо универсально значимыми – и востребованными через многие столетия.

Проекция лирического «я» в художественном языке оказывается направлена в первую очередь на воссоздание характера внутреннего мира

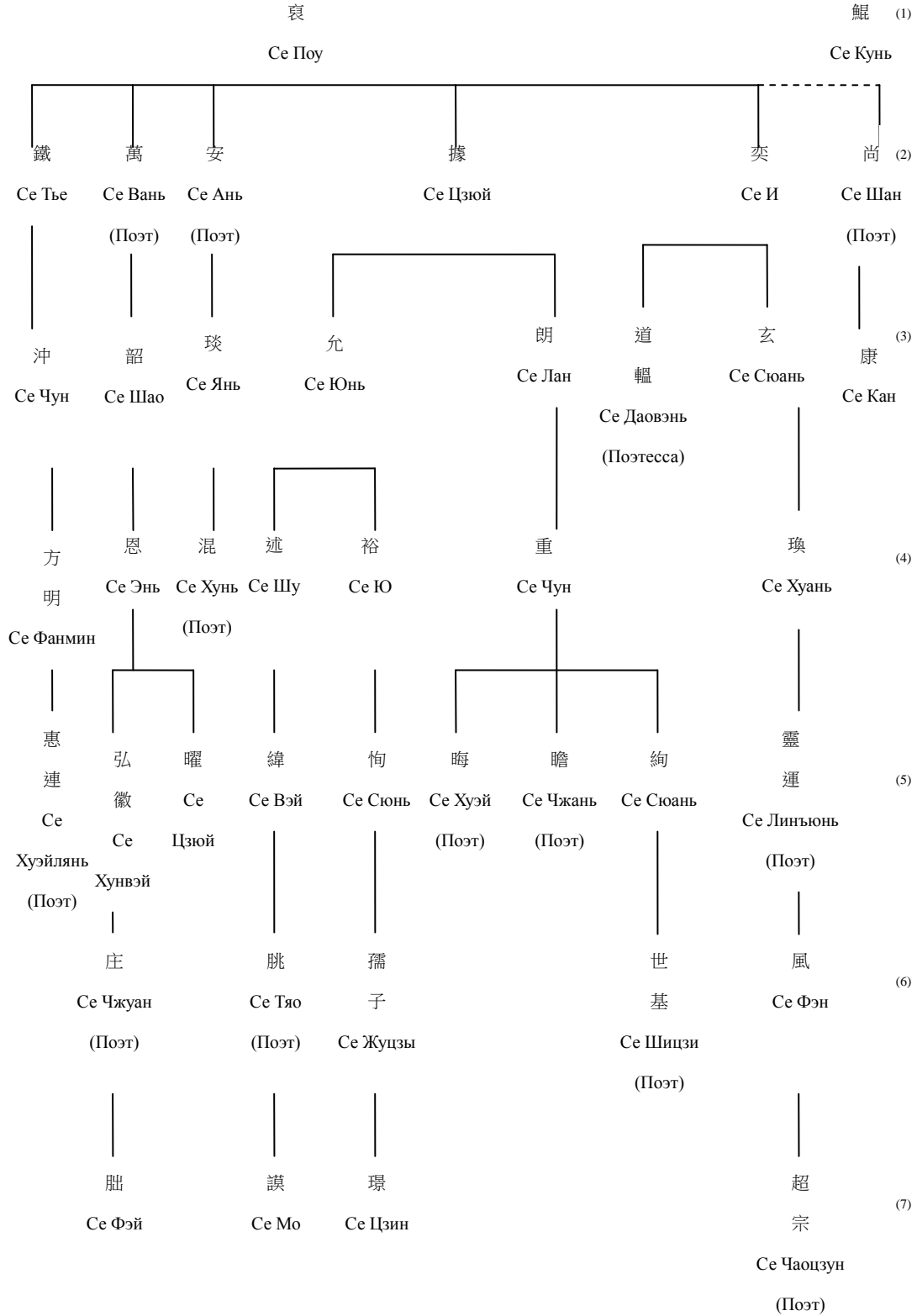
автора – его «души» – не ограниченной «материальными» рамками и зачастую волящей супротив «действительности». В этом качестве образ «птицы», который существует у Се Тяо комплексом многообразных смысловых значений, является визуализацией в первую очередь *идеальных* категорий, а в отдельных случаях и наиболее значимым воплощением его лирического героя – также во многом «идеального». Существенно, что характерным качеством, которое берётся от «птицы», является её способность преодолевать пространство, и в этом нельзя не заметить стремления героя к бóльшей «свободе» – в первую очередь, внутренней. Являясь образным воплощением явлений интимного мира человека, «птица» оказывается призвана передавать устремления его «сердца», сочетавшего в себе «материальные», «чувственные» и «духовные» категории в неразрывном единстве. Направление её «полёта» было нередко заведомо «невозможно» в мирском понимании – но именно в этом и заключалось её достоинство. Будучи проекцией человеческого «духа», её образ был подвижим в первую очередь нравственными императивами, предопределявшими всё остальное. Им оказываются подвластны не только дружеские отношения, предполагавшие «общение душ» вне зависимости от жизненных обстоятельств («разлуки»). В рамках того же образного комплекса «птицы» даётся оценка отрицательным явлениям человеческого социума – недоброжелатели «на земле» воплощаются у Се Тяо в образах «хищных птиц», а также в образе «ловца, расставившего сеть», охотящегося за его героем. Членами дружественного сообщества «птиц» становятся «чиновники», которые перемещаются по миру, оставаясь принадлежащими к общему «классу» живых существ – но не столько по сословному происхождению, сколько по причине родства внутренних переживаний – «самоощущения», свойственного тем, кто оказывается помещён в похожую жизненную ситуацию.

Именно на этой грани сознания принадлежности к сообществу «подобных» построена внутренняя полемика Се Тяо, в центре которой находится проблема отношений «социума» и «индивидуума». Ассоциация с «родственным» сообществом, кажущаяся «естественной», тем не менее, не умаляет ощущения собственной дискретности. Герой обладает особенной «природой» и «судьбой», сознание которых заставляет ощущать уникальность своего пути и искать его индивидуального продолжения. «Возвращение [домой]» («歸») как свойственное птицам – и по аналогии людям – действие оказывается переносным понятием. Исследуя корпус стихотворений Се Тяо, расположенных в условном порядке их создания, мы убеждаемся в том, что «возвращение», о котором идёт речь, оказывается зачастую не «на родину» – как место на

«земле» – а в идеальную «область» устремлений «сердца». Одним из частных значений «возвращения» у Се Тяо с определённого момента становится идея «ухода со службы», утратившей своё духовное значение, однако она далеко не исчерпывает его содержания. Главным измерением «возвращения», имеющим универсальное философское значение, можно считать «возвращение к себе» – в состоянии внутреннего согласия. Оно предполагало разрешение душевных противоречий, вызванных расхождением путей «жизни» и «сердца», которое, будучи переживаемо Се Тяо в нравственном ключе, в то же время осмыслено его героем как «противоестественное» состояние. «Возвращение» в контексте его лирики не обнаруживает ярко выраженных черт влияния определённой философской школы – ни конфуцианской, ни даосской. Оно имеет, скорее, «натуралистическое» свойство, берущее своё начало от языка фольклорной традиции – «возвращение в [родную] деревню» («歸鄉») – которая, в свою очередь, питалась от «природных» корней. Об этом напоминает «перелётная стая» Се Тяо, как будто одна и та же великая сила движет «птицами» и «людьми» в таинстве их стремлений.

Приложение 1

Родовое «дерево» клана Се



Список сокращений

1. ВГЮ Вэй Гэньюань. О поэзии Се Тяо.
2. ВС Вэньсюань под редакцией Сяо Туна.
3. ВЧЛ Ван Чжунло (王仲孳). История Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий (魏晉南北朝史).
4. ГМЦ Го Маоцянь. Собрания поэзии *юэфу*» под редакцией.
5. *Лат* Латинский термин.
6. ЛДЦ Лю Дацзе (劉大杰). Мысль Вэй и Цзинь (魏晉思想).
7. ЛЮЦ Лю Юэцзинь. Родовая аристократия и Юнминская литература»
8. НШ Наньши. Династийная летопись Южных династий
9. НЦШ Наньцишу. Династийная летопись династии Южная Ци
10. РМ Ричард Мэтер (Richard Mather). Эпоха вечного блеска. Три лирических поэта периода Юнмин» («The Age for Eternal Brilliance. Three Lyric Poets of the Yung-ming Era»)
11. ХШЛ Хун Шуньлун. Собрание Се Сюаньчэна с исправлениями и комментариями.
12. ЧГЦ Чэнь Гуаньцю. Полное собрание сочинений Се Тяо.
13. ЧЦ Чжуанцзы.

Библиографический список

Источники на русском языке:

1. Алексеев В.М. Китайская классическая проза. Переводы. – М.: АН СССР, 1959. – 388 с.
2. Антология китайской поэзии. Пер. с кит. Т.1-4. – М.: ГИХЛ, 1957. – 424+376+336+340 с.
3. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая: Янчжу, Лецзы, Чжуанцзы (6-4 вв. до н.э.). Пер., введ. и коммент. Л.Д.Позднеевой. – М.: Наука, 1967. – 404 с.
4. Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы. Сост., вступит. статья, статьи об авторах и коммент. И.С.Лисевича. – М.: Вост. лит., 1994. – 415 с.
5. Великое Введение к «Книге песен». Пер. И.С.Лисевича. // Историко-филологические исследования. Сб. ст. памяти Н.И.Конрада. М., 1974. – с. 178-182.
6. Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии. Раздел «Китай». Пер. И. Лисевича. – М.: Восточная литература, 1996. – 342 с.
7. Дальнее эхо. Антология китайской лирики (VII-IX вв.). Пер. Ю.К. Щуцкого. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – 249 с.
8. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах, – М.: Мысль, Т.1, 1972; т.2, 1973. – 363 + 384 с.
9. Древнекитайская философия. Эпоха Хань. Сост. Ян Хиншун – М.: Наука, 1990. – 523 с.

10. Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Пер. Э.М.Яншиной. – М.: Наука, 1977. – 236 с.
11. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). – М.: Худ. Лит., 1956. – 432 с.
12. Китайская литература. Хрестоматия. – М. 1959, тт. 1-2.
13. Китайская пейзажная лирика 3-14 веков. Стихи, поэмы, романсы, арии. – М.: МГУ. 1984. – 320 с.
14. Китайская поэзия., М., Пер. Л.Е. Черкасского. – М.: Наука, 1982. – 240 с.
15. Конфуциева летопись Чуньцю (Весны и осени). Пер. и прим. Н.И.Монастырева. Исследования Д.В.Деопика и А.М.Карапетьянца. – М.: Восточная литература, 1999. – 351 с.
16. Ли Бо. Дух старины. Сост. и пер. с кит., коммент. и примеч. С. Горощева. – М.: Восточная литература, 2004. – 223 с.
17. Ли Бо. Избранная лирика. / Перевод А. Гитовича. М. 1957. – 175 с.
18. Литература Востока в средние века. Тексты. Китай. Под ред. Н.М. Сазановой. – М.: МГУ, Сиринь, 1996. – 480 с.
19. Луньюй: изречения. – М.: Эксмо, 2009. – 400 с.
20. Люйши чуньцю. Пер.Г.А.Ткаченко. – М.: Мысль, 2001. – 525 с.
21. Мудрецы Китая. Ян Чжу. Лецзы. Чжуанцзы. Пер. Л.Д.Позднеевой. – СПб.: XXI век, 1994. – 412 с..
22. Письмо Бо Цзюйи к Юань Чжэню (9 в.). Пер. Л.Е.Померанцевой / Восток, 1995, №3. – с. 115-125.
23. Поэзия эпохи Тан. 7-10 века. – М.: Худ. Лит., 1987. – 480 с.
24. Поэзия эпохи Сун. – М. Худ. Лит., 1959. – 360.
25. Резной дракон. Поэзия эпохи 6 династий., Пер. М.Е. Кравцовой. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2004. – 320 с.

26. Сыма Цянь. Исторические записки. Тт. 1-7. – М.: Наука, 1972-1996. – 415+580+944+454+363+483+320 с.
27. Титаренко М.Л. Древнекитайский философ Мо Ди, его школа и учение. – М.: Наука, 1985. – 245 с.
28. Философы из Хуайнани (Хуайнаньцзы). Пер. Л.Е.Померанцевой. – М., Мысль, 2004. – 430 с.
29. Цао Чжи. Фея реки Ло. Сост. Р.В. Гребенщикова. – СПб.: Кристалл, 2000. – 256.
30. Цзи Кан. «Ода о лютне». Пер. И.И.Семененко. / Проблемы восточной филологии. – М., 1979. – с. 56-72.
31. Цюй Юань. Лисао. – СПб.: Кристалл, 2000. – 336 с.
32. Цюй Юань. Стихи. Пер. с кит. – М., 1956
33. Шицзин. Книга песен и гимнов. Перевод с китайского А. Штукина. – М.: Худ. лит., 1987. – 351 с.
34. Юэфу. Из древних китайских песен. Пер. Б.Вахтина. – М-Л.: Гос. изд. художественной литературы, 1959. – 406 с.

Источники на китайском языке:

35. 謝宣城集校注 / 洪順隆校注. – 台北: 台灣中華書局, 1969. – 598 頁.
Собрание сочинений Се Сюаньчэна с уточнениями и комментарием Хун Шуньлуна.
36. 謝宣城全集 / (南齊) 謝朓著; 陳冠球編注. – 大連: 大連出版社, 1998. – 374 頁.
Полное собрание сочинений Се Сюаньчэна под редакцией Чэнь Гуаньцю.
37. 謝宣城詩注 / 郝立權注. 台北: 藝文印書館, 1976. – 178 頁.

- Собрание поэзии Се Сюаньчэна с комментариями Хао Лицюаня.
38. 謝宣城集校注 / 曹融南校注. – 上海: 上海古籍出版社, 1991. – 463 頁.
Собрание сочинений Се Сюаньчэна с уточнениями и комментарием Цао Жуннаня.
39. 謝朓庾信及其他詩人 / 楊明, 楊焄撰. – 上海: 上海古籍出版社, 2002. – 192 頁.
Се Тяо, Юй Синь и другие поэты.
40. 二十四史南齊書 (全二十冊) – 北京: 中華書局, 2008.
24 династийных историй, тт. 1-20.
41. 歷代詩話 (2 冊) / (清) 何文煥輯. – 北京: 中華書局, 1981 (2001). – 825 頁.
Собрание критических заметок о поэзии в жанре *ши* разных эпох, тт. 1-2.
42. 歷代詩話續編 (3 冊) / 丁福保輯. – 北京: 中華書局, 1983 (2001). – 1423 頁.
Собрание критических заметок о поэзии в жанре *ши* разных эпох в продолжении, тт. 1-3
43. 中國歷代文論選 (3 冊) / 木鐸出版社編. – 台北: 木鐸出版社, 1987. – 1393 頁.
Собрание китайской литературной критики разных эпох.
44. 六朝文論講疏 / 鄭在瀛著. – 台北: 萬卷樓圖書, 1994. – 437 頁.
Литературная критика Шести династий с объяснениями трудных мест.
45. 全唐詩 (全 25 冊) / (清) 彭定求等編. – 北京: 中華書局, 2003. – 10222 頁.
Полное собрание танской поэзии, тт. 1-25.
46. 先秦漢魏晉南北朝詩 (3 冊) / 逮欽立輯校. – 台北: 學海出版社, 1991. – 2785 頁.
Поэзия-*ши* периода до Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий.
47. 十三經注疏 (2 冊) / (宋) 阮元 校刻. – 北京: 中華書局, 1991. – 2784 頁.

- Тринадцать кананов с комментариями.
48. 屈原集校注 (2 冊) / 金開誠等校注. – 北京: 中華書局, 1996. – 768 頁.
Собрание сочинений Цюй Юаня с исправлениями и комментарием.
49. 楚辭今注 / 湯炳正等注. – 上海: 上海古籍出版社, 1997. – 403 頁.
Чусские строфу (Чу цы) с современным комментарием.
50. 謝靈運集校注 / 顧紹柏校注. –台北: 里仁書局, 2004. – 757 頁.
Собрание сочинений Се Линъюня.
51. 陶淵明集校箋 / 楊勇注. –台北: 正文書局, 1999. – 467 頁.
Собрание сочинений Тао Юаньмина с исправлениями и пояснениями.
52. 文選 / (南梁) 蕭統編; (唐) 李善注. – 台北: 藝文印書館, 2003. – 855 頁.
Вэньсюань Сяотуна с комментариями танского Ли Шаня (сунский оттиск).
53. 文選 (6 冊) / (南梁) 蕭統編; (唐) 李善注. – 上海: 上海古籍出版社,
1996. – 2610 頁
Вэньсюань Сяотуна с комментариями танского Ли Шаня.
54. 世說新語箋疏 (2 冊) / 余嘉錫 撰. – 台北: 華正書局, 1991. – 933 頁.
Новое изложение рассказов, в свете ходящих (Ши шо синь юй).
55. 西京雜記 / 曹東海注譯, 李振興校閱. – 台北: 三民書局, 1996. – 248 頁.
Записки о разном из Западной столицы с комментариями и переводом.
56. 高僧傳 (2 冊) / 朱恒夫, 王學鈞注譯. – 台北: 三民書局, 2005. – 939 頁.
Жизнеописания достойных монахов (Гао сэн чжуань).
57. 樂府詩集 (2 冊) / (宋) 郭茂倩 編撰. – 台北: 里仁書局, 1999. – 1405
Собрание поэзии юэфу под редакцией Го Маоцяня.
58. 圈點說文解字 / (東漢) 許慎著; (清) 段玉裁注. – 台北: 萬卷樓圖書,
2002. – 900 頁.
Словарь «Шо вэнь цзые цзы» со знаками препинания.
59. 論語 / 楊德崇注. – 台北: 藝文印書館, 1991. – 274 頁.

- Лунь юй с комментариями.
60. 帛書老子校注析 / 黃釗著. –台北: 台灣學生書局, 1991. – 531 頁.
Лао-цзы из ханьских захоронений в Мавандуе (Бошу Лао-цзы).
61. 莊子讀本 / 黃錦鉉註譯. – 台北: 三民書局, 1974. – 382 頁.
Чжуан цзы с параллельным текстом на современном китайском языке.
62. 淮南子集釋 (3 冊) / 何寧撰. – 北京: 中華書局, 1998. – 1553 頁.
Собрание Хуай нань цзы с пояснениями.
63. 韓非子集釋 (2 冊) / 楊家駱主編. – 台北: 世界書局, 2000. – 1240 頁.
Собрание Хань Фэйцзы с пояснениями.
64. 荀子讀本 / 王忠林注譯. – 台北: 三民書局, 2009. – 552 頁.
Сюнь цзы с комментариями и параллельным текстом на современном китайском языке.
65. 尹文子 / 徐忠良注譯. – 台北: 三民書局, 1996. – 192 頁.
Инь вэнь цзы с комментариями и параллельным текстом на современном китайском языке.
66. 呂氏春秋新校釋 / 陳奇猷校釋. – 上海: 上海古籍出版社, 2009. – 1892 頁.
Люй ши чунь цю с исправлениями и пояснениями.
67. 列子讀本 / 黃萬壽註譯. – 台北: 三民書局, 1993. – 290 頁.
Ле цзы с комментариями и параллельным текстом на современном китайском языке.
68. 抱朴子 (2 冊) / 李中華注譯. – 台北: 三民書局, 2001. – 1207 頁.
Бао пу цзы с комментариями и параллельным текстом на современном китайском языке.
69. 詩品 / (南梁) 鐘嶸撰; 陳延傑注. – 台北: 台灣開明書店, 1995. – 132 頁.
Поэтические категории (Шипинь).
70. 文心雕龍 / (南梁) 劉勰撰; 羅立乾注譯. – 台北: 三民書局, 1994. – 783

頁.

Резной дракон литературной мысли (Вэнь синь дяо лун) с комментариями.

71. 中國畫論類編 (2 冊) / 俞崑編注. – 台北: 華正書局, 1984. – 1314 頁.

Литература на русском языке:

72. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. : Школа Языка русской культуры, 1996. – С. 76-100.
73. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Сода, 1997. – 343 с.
74. Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908). Пг., 1916. – 9 + 776 + 4 с.
75. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. В двух книгах. – М.: Восточная литература, 2002, 2003. – 574 + 512 с.
76. Бадылкин Л.Е. О буддийском влиянии в китайской культуре // НАА. 1978. № 3. – С. 81-92.
77. Бадылкин Л.Е. О Шэнь Юэ (441–513) и его литературных взглядах. — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М., 1977.
78. Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». – М.: Наука, 1982. – 221 с.
79. Бежин Л.Е. Се Линъюнь. – М.: Наука, 1980. – 208 с.
80. Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. – М.: Наука, 1991. – 387 с.
81. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – Изд. РГГУ, 2001. – 320 с.

82. Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2х томах. Историческая поэтика. – Академия, 2008. – Т. 2, 368 с.
83. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408с.
84. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – Искусство, 1969. – т. 1-4, 312, 328, 624, 676 с.
85. Гинзбург Л.Я. О лирике. 20е изд. – Л.: Интрада, 1974. – 414 с.
86. Голыгина К.И. Определение изящной словесности вэнь в средневековой китайской теории литературы // Историко-филологические исследования. – М.: Наука, 1974. С. 190-199.
87. Гране М. Китайская мысль. – М.: Республика, 2004. – 526 с.
88. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е издан.испр.и доп.– М.: Искусство, 1984. – 350 с.
89. Друмева Б.Д. К вопросу о ритмах древнекитайской песни // Теоретические проблемы восточных литератур. – М: , 1969.
90. Зюмтор, Поль. Опыт построения средневековой поэтики. – СПб., «Алетейя», 2003. – 542с.
91. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада. 1998. – 255 с.
92. История всемирной литературы. – М.,1983, т. 1.
93. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М. Сов. Энциклопедия. – 376 с.
94. Китайская литература. В кн. История всемирной литературы. Т.2, 3. – М.,1984.
95. Китайская философия: энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1994. – 573 с.
96. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. – М.: Наука, 1972. – 496 с

97. Кравцова М.Е. Жизнеописания - "Ле чжуань" - художественная история или историческая проза? // Петербургское востоковедение. Вып. 1. – СПб., 1992. С. 113—184.
98. Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб., изд-во «Лань». 2003. – 416 с.
99. Кравцова М.Е. Поэзия вечного просветления. Китайская лирика второй половины 5 - начала 6 века. – СПб.: Наука, 2001г. – 408 с.
100. Кравцова М.Е. Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. – 544с.
101. Кравцова М.Е. Хрестоматия по литературе Китая. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 768с.
102. Лисевич И.С. Древнекитайская поэзия и народная песня. – М.: Наука, 1969. – 287 с.
103. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. – М.: Наука, 1979. – 266 с.
104. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона. – Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973.
105. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб. Искусство, 1996. – С. 18-252.
106. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Семиотическое исследование по теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
107. Малявин В.В. Жуань Цзи. – М.: Наука, 1978. – 167 с.
108. Малявин В.В. Чжуанцзы. – М.: Наука, 1985. – 307 с.
109. Мукаржовский, Ян. Структуральная поэтика. – М.: Школа. – Языки русской культуры. – 1996. – 480 с.

110. Померанцева Л.Е. Апология Сыма Цяня (письмо Сыма Цяня к Жэнь Аню) — Проблемы восточной филологии. – М., 1979. – с. 132-139.
111. Померанцева Л.Е. Еще раз о гимновой природе «Лисао» Цюй Юаня / Восток, 1995, №2. – С. 132-133.
112. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве ("Хуайнаныцзы"). – М.: Изд. МГУ, 1979. – 243 с.
113. Померанцева Л.Е. Человек и природа «Хуайнаныцзы» и художественный стиль эпохи (2в. до н.э. — 2в.н.э.). — Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – с. 27-35.
114. Рейснер М.Л. Персидская лиро-эпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. – М.: «Наталис», 2006. – 421с.
115. Рейснер М. Л. Эволюция классической газели на фарси X-XIVв. – М.: Наука. 1989. – 224 с.
116. Семенов И.И. Цзи Кан и некоторые моменты идеологической борьбы в сер. III в. н.э. // Вопросы китайской философии. – М., 1974, с. 58-64.
117. Серебряков Е.А. Китайская поэзия X–XI вв. Жанры *ши* и *цы*. – Л.: изд-во Ленинградского ун-та, 1979. – 246с.
118. Серебряков Е.А. О Цюй Юане и чуских строфах // Литература древнего Китая: Сборник статей. Отв. ред. акад. Н.И.Конрад. Сост. И.С.Лисевич. – М.: Наука, 1969. – С. 172-204.
119. Смирнов И.С. Зарубежное литературоведение о жанрах и поэтических индивидуальностях в средневековой литературе Китая: Обзор // Восточная литература древности и средневековья в зарубежных исследованиях 70-х годов. – М.: Наука, 1982. – С. 85-108.
120. Сорокин В.Ф., Эйдлин Л.З. Китайская литература. – М. 1962.
121. Сторожук А. Г. Три учения и культура Китая. – Изд СПбГУ, 2010 г. – 552 с.

122. Сторожук А.Г. Юань Чжэнь. Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. – Кристалл, 2001г. – 576 с.
123. Тамарченко Н.Д. Тюпа В.И. Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2х томах. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – Академия, 2010. – Т. 1, 512 с.
124. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в "Люйши чуньцю". – М.: Наука, 1990. – 283 с.
125. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. - М.: Аспект Пресс, 2003.-334 с.
126. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
127. Торопцев С. А. Поэтический цикл «Плач о сединах» // Вопросы китайской филологии, 1974. – с. 35-48.
128. Торчинов Е.А. Даосско-буддийское взаимодействие (теоретико-методологические проблемы исследования) // НАА. 1988. № 2. – С. 45-54.
129. Торчинов Е.А. Основные направления эволюции даосизма в период Лючао // Дао и даосизм в Китае: Сб. статей под ред Л.С.Васильева и Е.Б.Поршневой. – М.: Наука, 1982. – С. 60-79.
130. Уэллек, Рене. Уоррен, Остин. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
131. Фицджеральд С.П. Китай. Краткая история культуры. Пер. с англ. Р.В. Котенко. Научн. ред. Е.А.Торчинов. – СПб.: Евразия, 1998. – 456 с.
132. Фролов И.Т. Философский словарь. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
133. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

134. Хэйзинга, Йохан. Осень средневековья. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 416 с.
135. Черкасский Л.Е. Поэзия Цао Чжи. – М.: Изд. Восточной лит., 1963. – 148 с.
136. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – Искусство, 1983. – т. 1-2, 480, 448 с.
137. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая "Книга Перемен". 2-е изд., испр. и доп. под редакцией А.И.Кобзева. – М.: РАН, 1997. – 606 с.
138. Эйдлин Л.З. Тао Юань-мин и его стихотворения. – М.: Наука, 1967 – 496 с..
139. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. – М.: Наука, 1984. – 248 с.
140. Ямпольский М. Б. Сквозь тусклое стекло. 20 глав о неопределённости. – Новое лит. обозрение, 2010. – 704 с.

Литература на английском языке:

141. An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911. OWEN, STEPHEN. – New York and London. – Norton, 1996. – 1212 p.
142. Birch, C. Anthology of Chinese Literature from Early Times to the Fourteenth Century. Vol. 1. – N.Y., 1965. – 489 p.
143. Frankel Н.Н. The Flowering Plum and the Palace Lady. New Haven and L., Yale Univ. Press, 1978. – 256 p.
144. Hawkes D. Ch`u Tz`u. The Songs of the South. An ancient Chinese Anthology. Oxford, 1959. – 229 p.
145. Kang-I Sun Chang. The Evolution of Chinese Tz`u Poetry. Princeton, New Jersey , 1980. – 251 p.
146. Knechtges D.R. The Han Rhapsody. A Study of the *Fu* of Yang Hsiung (53 B.C. –A.D.18). Cambridge, 2008. – 176 p.

147. Liu Hsieh. *The Literary Mind and the Carving of Dragon`s*. Tr. by Yu-chung Shih. – Chung Hwa Book Company, 1959. – 409 p.
148. Liu, James J. Y. *The Art of Chinese Poetry*. – Chicago University Press, 1962. – 171p.
149. Mather, Richard. *The Age of Eternal Brilliance: Three Lyric Poets of the Yung-ming Era (483-493)*. – Brill. – Leiden-Boston, Leiden University Press, 2003. – Vol. 1-2. – 923 p.
150. Owen S. *The Great Age of Chinese Poetry: The High T`ang*. New Haven and L., Yale Univ.Press, 1981. – 456 p.
151. Owen, Stephen. *The End of the Chinese Middle Ages*. – Stanford: Stanford University Press, 1996. – 210 p.
152. Owen, Stephen. *The poetry of early T'ang*. – Yale University Press, 1977. – 455p.
153. Owen S. *The Poetry of Meng Chiao and Han Yu*. – New Haven and L., Yale Univ.Press, 1975. – 304 p.
154. *Readings in Chinese Literary Thought*. OWEN, STEPHEN. Cambridge, U.S.A. Harvard University Press, 1996. – 688 p.

Литература на китайском языке:

155. 王仲榮. 魏晉南北朝史 (2 冊). – 上海: 上海人民出版社, 1998 年. – 1069 頁.
Ван Чжунло. История Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий.
156. 林瑞翰. 魏晉南北朝史. – 台北: 五南圖書, 1995 年. – 883 頁.
Линь Жуйхань. История Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий.

157. 林登順. 魏晉南北朝儒學流變之省察. – 台北: 文津出版社, 1996 年. – 455 頁.
- Линь Дэнцунь. Исследование эволюции конфуцианского образования в эпоху Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий.
158. 牟宗三. 才性與玄理. – 台北: 台灣學生書局, 1993 年. – 384 頁.
- Моу Цзунсань. Талант и учение о сокровенном.
159. 賀昌群. 魏晉清談思想初論 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 甲編. – 第 1-51 頁.
- Хэ Чанцюнь. Введение об идейном содержании Чистых бесед в Вэй и Цзинь.
160. 劉大杰. 魏晉思想論 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 甲編. – 第 1-229 頁.
- Лю Дацзе. О мировоззрении Вэй и Цзинь.
161. 袁行霈. 魏晉玄學中的言意之辨與中國古代文藝理論 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 甲編. – 第 1-30 頁.
- Юань Синпэй. Определение слова и смысла в учении о сокровенном Вэй и Цзинь, и древнекитайская теория литературы и искусства.
162. 魯迅. 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 乙編. – 第 1-18 頁.
- Лу Сюнь. Обычай Вэй и Цзинь и связь литературы с «вином».
163. 容肇祖. 魏晉的自然主義 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 乙編. – 第 1-148 頁.
- Жун Чжаоцзу. Натурализм эпохи Вэй и Цзинь.
164. 湯用彤. 魏晉玄學論稿 // 魏晉思想. – 台北: 里仁書局, 1995 年. 乙編. – 第 1-138 頁.
- Тан Юнтун. Записки об учении о сокровенном эпохи Вэй и Цзинь.

165. 鐘濤. 六朝駢文形式及其文化意蘊. – 北京: 東方出版社, 1997 年. – 223 頁.
Чжун Тао. Форма «параллельного стиля» (пянь ти вэнь) эпохи Шести династий и её историческое значение.
166. 過常寶. 楚辭與原始宗教. – 北京: 東方出版社, 1997 年. – 240 頁.
Го Чанбао. Чу цы («чусские строфы») и древнейшая религия.
167. 劉躍進. 門閥士族與永明文學. – 北京: 三聯書店, 1996 年. – 374 頁.
Лю Юэцинь. Родовая аристократия и Юнминская литература.
168. 魏耕原. 謝朓詩論. – 北京: 中國社會科學出版社, 2004 年. – 317 頁.
Вэй Гэнюань. О поэзии Се Тяо.
169. 羅根澤. 中國文學批評史. – 台北: 學海出版社, 1990 年. – 901 頁.
Ло Гэньцзэ. История китайской литературной критики.
170. 方東樹. 昭昧詹言. – 北京: 人民文學出版社, 2006 年. – 544 頁.
Фан Дуншу. Чжао мэй чжань янь (О светлом и тёмном различные суждения).
171. 胡應麟. 詩藪 (3 冊). – 台北: 廣文書局, 1999 年. – 1020 頁.
Ху Инлинь. Ши соу (Поэтическое стечение).
172. 伍叔黨. 謝朓年譜. // 小說月報. – 1926 年. – 第 17 卷號外. – 第 1-19 頁.
У Шудан. Летопись жизни Се Тяо.
173. 陳慶元. 謝朓詩歌繫年 // 文史. – 1983 年. – 第二十一輯. – 第 193-206 頁.
Чэнь Цинюань. Периодизация стихов и песен Се Тяо.
174. 陳寅恪. 論韓愈. 中國古典散文研究論文集. – 北京: 人民文學出版社
1959 年. – 第 110-120 頁.
Чэнь Инькэ. О Хань Юе.

Официальная биография Лю Хуаня

«Лю Хуань (劉瓛), *цзы* Цзыгуй (子圭), родом из Пейго (沛國) (то есть из пришлых с севера. Д.Х.)... В детстве тщательно учился, в совершенстве знал пять канонов. Собирал последователей и преподавал им. [Их] постоянно было несколько десятков человек... Хуань был роста маленького, являлся венцом конфуцианства своего времени, столичные служивые и знатные путешественники все приходили к нему учиться. Характером был скромн, в действиях безупречн, от имени высокого не проявлял гордыни. Когда он посещал старых друзей, лишь один ученик, неся складной стул из верёвок, следовал за ним, пока хозяин не понимал [учения], сидел и объяснял. Жил в Таньцяо, несколько построек с черепичной крышей сверху все протекали... Цзинлинван Цзылян лично отправился их чинить и встретиться [с ним]. Седьмого года Цзылян обратился с просьбой к Императору учредить для Хуаня школу, дали ему бывшее жилище Ян Льецяо, ученики все поздравляли. Хуань сказал: «Прекрасный дом – это несчастье человеку, разве эта цветистая постройка моё жилище? Хорошо, что может служить школой, но боюсь, будет вред». Не переехал туда жить, заболел, Цзылян направил учившихся у Хуаня Люй Хуэя, Фань Цжэньчзяна готовить пищу у него в доме и блюсти пост. Когда тот умер, ученики и последователи в траурных одеждах провожали его. В тот год было ему 56 лет»⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ НЦШ. Лю Хуань чжуань (劉瓛傳). С. 175.

Переводы

«Отвечая Ван *чжу цзо* (Жуну) о Багуншань» («和王著作(融)八公山»⁴⁵¹)

Две [горы] Бе стесняют песчаные берега [реки] Хань,	二別阻漢坻，
Пара [вершин] Яо взирает на изгибы [реки] Хэ.	雙嶠望河澳。
Эта гряда высока и неприступна,	茲嶺復嶮岨，
Она разделяет земли, устанавливает область Хуай.	分區奠淮服。
На востоке граничит с башней на [горе] Ланье,	東限瑯琊臺，
На западе доходит до земель у [озера] Мэнчжу.	西距孟諸陸。
В темноте зарослей поднимаются разные деревья,	仟眠起雜樹，
В красоте растений скрывается стройный бамбук.	檀欒蔭脩竹。
Солнце скрылось, ручей как будто в пустоте,	日隱澗疑空，
Облака сгустились, вершины, будто, повторяя.	雲聚岫如複。
Едва виднеются вдалеке коньки [городских] башен,	出沒眺樓雉，
И там и здесь – повсюду виды весны.	遠近送春日。
Жунчжоу когда-то привели в беспорядок Китай,	戎州昔亂華，
Белая звезда потонула в реках И и Гу.	素景淪伊穀。
Перед лицом опасности полагались на платье предка,	阨危賴宗袞，
«Оставшись без Гуаня», рассчитывали на светлого пастыря.	微管寄明牧。
Поэтому смогли разрубить длинную змею,	長虵固能翦，
Так удалось поймать быстрого кита.	奔鯨自此暴。
Путь высок, ароматная пыль струится,	道峻芳塵流，
Дело давнее, годы несутся стремглав.	業遙年運儻。
Всю жизнь смотрел, подняв голову, на благие планы,	平生仰令圖，
О, судьба моя нечиста!	于嗟命不淑。
Безропотно расстался с близкими и друзьями,	浩蕩別親知，
Порхаю, как птица, без конца собираясь в дорогу.	連翩戒征軸。
Не раз удалялся из дворца Гуаньва,	再遠館娃宮，
Дважды направлялся в ущелье Хэян.	兩去河陽谷。
Ветер и дождь всё время терзают,	風烟四時犯，
Иней и роса утром и вечером мочат.	霜露朝夜沐。
Весенние цветы точно уже опали,	春秀良已凋，
Осеннее поле, быть может, смогу обустроить.	秋場庶能築。

⁴⁵¹ ХШЛ. С. 387.

«Цветущее дерево» («芳樹»⁴⁵²)

Утром играли у южного берега [озера] Хуачи,
И ударили веслом у островов Цанчжоу.
Нежные ветви, как же они ароматны,
Пышно разрослись повсюду, нет им конца.
Выпадет иней, и ветви корицы пожухнут,
Увы, унесёт их ветром за сорной травой.
Если не попадут в ароматы на яшмовом блюде,
То кто пожалеет об их увядании и конце?

早玩華池陰，
復鼓滄州柁。
旖旎芳若斯，
葳蕤紛可繼。
霜下桂枝銷，
怨與飛蓬逝。
不廁玉盤滋，
誰憐終萎絕。

⁴⁵² ХШЛ С. 175.

«Цветущие деревья» («芳樹»⁴⁵³)
(Шэнь Юэ)

Выпускают бутоны на склоне [горы] Цзюхуа,
Поднимают стволы у края Зимней дороги.
Богаты во множестве [их] непохожие ароматы,
Пестрят разнообразием [их] неодинаковые краски.
За одну ночь налетит холодный ветер,
Разметает [их] так, что никто не узнает.
Иней и снег друг за другом выпадут,
[И] долго по ним будут вздыхать.

發萼九華隈,
開跗寒路側.
氛氲非一香,
參差多異色.
宿昔寒飈舉,
摧殘不可識.
霜雪交橫至,
對之長嘆息.

⁴⁵³ ХШЛ. С. 173.

«Взойду на высокую башню»
(«臨高臺»⁴⁵⁴)

За тысячи *ли* [от дома] постоянно думаю о возвращении,
Восхожу на башню и смотрю вниз на узорчатые крылья.
Лишь замечаю, как возвращается одинокая птица,
Не могу различить предела бескрайних гор.
С четырёх сторон поднимается чистый ветер,
Утром и вечером появляются зимние краски.
Кто узнает уставшего с дороги путника,
Который вздыхает при мыслях о своей родине?

千里常思歸，
登臺臨綺翼。
纔見孤鳥還，
未辨連山極。
四面動清風，
朝夜起寒色。
誰識倦遊者，
嗟此故鄉憶。

⁴⁵⁴ ХШЛ. С. 171.

«Взойду на высокую башню» («臨高臺»⁴⁵⁵)
(Шэнь Юэ)

С высокой башни не стоит смотреть вдаль,
Посмотрев далеко, человек начинает тосковать.
Горные цепи не знают конца и края,
Воды в реках – текут они бесконечно.
Тот, о ком мыслю, где же он остался?
[Далеко] в Лояне у границы южной межи.
[Если] можно взирать, но нельзя достигнуть,
[То] чем [это] поможет развеять человеческую тоску?

高臺不可望,
望遠使人愁.
連山無斷絕,
河水復悠悠.
所思竟何在,
洛陽南陌頭.
可望不可至,
何用解人憂.

⁴⁵⁵ Шэнь Юэ. Глядя с высокой башни. ХШЛ. С.178.

«На прощальном ужине в честь Се *вэнь сюэ*» («*錢謝文學*»⁴⁵⁶)
(Шэнь Юэ)

В течении Хань вода, как будто лента,
Над горой У облака, подобны крыше.
Шумит прилив у берегов У,
Журчит вода на порогах Чу.
Только гляну на воды Цзю и Чжан,
Как подумаю о встрече реки и моря.
Своим малым сердцем размером с дюйм
Последую за Господином за тысячи *ли*.

漢池水如帶，
巫山雲似蓋。
滌汨背吳潮，
潺湲橫楚瀨。
一望沮漳水，
寧思江海會。
以我徑寸心，
從君千里外。

⁴⁵⁶ Шэнь Юэ. На прощальном ужине в честь Се *вэнь сюэ*. XIII. С. 342.

«В ответ на прощание Шэнь юшуай и всем господам»
(«和別沈右率諸君»⁴⁵⁷)

Весенней ночью на прощание чистый кубок,	春夜別清樽，
И вот, по речным глубинам я снова путник.	江潭復為客·
Вздохну о воде, текущей на восток –	歎息東流水，
Как же та межа, что в родном селении?	如何故鄉陌·
Заросли деревьев день ото дня пышнее,	重樹日芬葢，
Средь ароматных островов не кончатся блуждания.	芳洲轉如積·
Буду глядеть и глядеть вдаль с башни Цзинтай,	望望荆臺下，
Приснится сон о возвращении в ночь любовной тоски.	歸夢相思夕·

⁴⁵⁷ ХШЛ. С. 340.

«Ответ Чжан Цисину»
(«答張齊興»⁴⁵⁸)

Горы Цзин вздымаются на сотни <i>ли</i> ,	荊山從百里，
[Река] Хань широка, поток её бесконечен.	漢廣流無極。
Обращусь к северу – звезда на правильном месте,	北馳星晷正，
Взгляну на юг – утреннего облака цвет.	南望朝雲色。
На речных низинах общая радость уединения,	川隰同幽快，
Чиновничьи шапки ныне не те, что в прошлом.	冠冕異今昔。
Ты радеешь над делом двух разветвлений,	子肅兩岐功，
Я задержался на должности трёх зим.	我滯三冬職。
Как знать, быть может, мечтать о Цзин и Ло,	誰知京洛念，
Всё равно, как оказаться на горе Куньшань?..	髣髴昆山側。
К вечеру взойду к городскому рву,	向夕登城壕，
Глубокий водоём невидим и прям.	潛池隱復直。
В далёкой земле слышал сверчка издалика,	地迥聞遙蟬，
На огромном небе смотрю за возвращающимися крыльями.	天長望歸翼。
Чистые строки так светлы и прекрасны,	清文忽景麗，
Источник мысли полон драгоценных украшений.	思泉紛寶飾。
Не говори, что труден дальний путь,	勿言脩路阻，
Желаю тебе сил на большие дороги.	勉子康衢力。
В высоких горах тихо и безлюдно,	曾崖寂且寥，
Возвращающаяся повозка уходит и поднимается.	歸軫逝言陟。

⁴⁵⁸ ХШЛ. С. 210.

«На закате вместе в Хэ ицао (Сю)»
(«落日同何儀曹(煦)»⁴⁵⁹)

Неровны тени от многоярусных теремов,	參差複殿影，
Богато узорчатых шелков разнообразие.	氛氳綺羅雜·
Ветер входит в пруд Небесной глубины,	風入天淵池，
Листья лотоса расступаются и снова сходятся.	芰荷搖復合·
Вдалеке слышу, как собрались голоса птиц,	遠聽雀聲聚，
Назад взгляну, соединились деревьев тени.	回望樹陰沓·
Пока наслаждаемся перед кубком коричневого вина,	一賞桂樽前，
К чему печалиться, что ветер шумит в спутанных [волосах на] висках?	寧傷蓬髮颯·

⁴⁵⁹ ХШЛ. С. 399.

«В ответ Цзун *цзини* о пребывании во дворце»
(«和宗記室省中»⁴⁶⁰)

Солнце садится, перелётные птицы возвращаются,	落日飛鳥還，
Тоска наступает, и ей не достигнуть предела.	憂來不可極·
Бамбук и деревья бросают прозрачные длинные тени,	竹樹澄遠陰，
Облака на закате переливаются разными цветами.	雲霞成異色·
Думаю о возвращении, хочу оседлать молнию,	懷歸欲乘電，
Смотрю вдаль, желаю расправить крылья.	瞻言思解翼·
«Чистые [глаза] и изогнутые брови» в запретном дворце,	清揚婉禁居，
Служишь [ты] этому делу письма и туши.	秘此文墨職·
Не вздыхай, что разъединены [наши] <i>цин</i> и кубок,	無嘆阻琴樽，
Последуем друг за другом на берег реки Ишуй.	相從伊水側·

⁴⁶⁰ ХШЛ. С. 385.

«Временно направлен вниз в столицу, ночью отбываю из Синьлина в сторону столичного уезда и преподношу сослуживцам из Западного правительства»

(«暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚»⁴⁶¹)

Большая река течёт день и ночь,
В сердце путника скорбь не затихает.
Только подумаю, близко застава у гор,
Как об обратном долгом пути вспоминаю.
«Осенней Реки» под утро сверкают огни,
Холодный остров в ночи неясно мерцает.
Вытянув голову, вижу столичные крыши,
Стены дворцов друг на друга взирают.
«Золота волны» омыли светом Чжицюэ,
«Яшмы шнурок» свесился над Цзяньчжан.
Скоро повозка у двэри Треножников будет,
А в памяти вижу Чжао могильный курган.
«Несущийся свет» не удержать рукою –
И тем безнадежней разлука в двух деревнях.
По ветру и тучам проходит птичья дорога,
Нас Цзян разделила, и Хань не знает моста.
Всё время боялся, что коршун и ястреб ударят,
И в срок хризантему суровый иней побьет.
Но, вот, передайте тому, кто сети расставил:
«Уж в небе открытом высоко его полёт!»

大江流日夜,
客心悲未央.
徒念關山近,
終知反路長.
秋河曙耿耿,
寒渚夜蒼蒼.
引領見京室,
宮雉正相望.
金波麗鵝鵲,
玉繩低建章.
驅車鼎門外,
思見昭丘陽.
馳暉不可接,
何況隔兩鄉.
風煙有鳥路,
江漢限無梁.
常恐鷹隼擊,
時菊委嚴霜.
寄言尉羅者,
寥廓已高翔.

⁴⁶¹ ХШЛ. С. 216.

«У песчаной отмели *Синьтин*, провожаю *Фань Линлина* (Юня)»
(«新亭渚別范零陵 (雲)»⁴⁶²)

Дунтин – земля, где была исполнена Музыка,
По *Сяо* и *Сян* плавали дочери Владыки.
«Облака» уходят на пустошь *Цан У*,
Вода возвращается течением *Цзян* и *Хань*.
Остановив пристяжных, я с тоскою гляжу,
Придержав весло, ты медлишь в нерешительности.
«*Гуанпинская слава*» уж вот широко разойдётся,
«*В Маолине*» скоро будет сделана просьба.
Дела сердца все уже завершились!
И над рекой – лишь тоска расставанья.

洞庭張樂地，
瀟湘帝子游。
雲去蒼梧野，
水還江漢流。
停驂我悵望，
輟棹子夷猶。
廣平聽方籍，
茂陵將見求。
心事俱已矣，
江上徒離憂。

⁴⁶² ХШЛ. С. 234.

«Начиная служить в Шаншу»
(«始出尚書省»⁴⁶³)

Помню, как в прошлом я встретил Прекрасный Свет,	惟昔逢休明，
И десять лет являлся к заоблачным ступеням.	十載朝雲陛。
Мне пропуск был в золотых покоев пределы,	既通金闈籍，
И вино вкушал я на яшмовых циновках.	復酌瓊筵醴。
Но Полярная звезда устала светить с неба,	宸景厭照臨，
Мрачный ветер прервал наследование престола.	昏風淪繼體。
Мутная радуга затмила утреннее солнце,	紛虹亂朝日，
Грязная Хэ осквернила чистую Цзи.	濁河穢清濟。
[Но ныне] запрет на слово сменился широким правленьем,	防口猶寬政，
И горькая трава уже кажется слаще, чем сладкая,	餐荼更如薺。
[Тот, кто] в сияющих одеждах, изъясняет волю людей,	英袞暢人謀，
Культура и светлость подтверждают небесное откровение.	文明固天啓。
Зелёный Дух окрыляет Фиолетовую повозку,	青精翼紫軼，
Желтое Знамя освещает Красные покои.	黃旗映朱邸。
Вернулся к жизни [былой] порядок <i>Сыли</i> ,	還覩司隸章，
Вновь совершён ритуал Восточной столицы.	復見東都禮。
Те, что в центре, все уже благоденствуют,	中區咸已泰，
Те, кто худородны, как будто светом омыты.	輕生諒昭洒。
Спешу по делам, расстался с дворцами и башнями,	趨事辭宮闕，
Несу кисть, я вместе с флагами и алебардами.	載筆陪旌檠。
Города и веси, что были пусты и заброшены,	邑里向疏蕪，
[Как] холодным потоком [омыты], чисты и сверкают.	寒流自清泚。
Опавшая ива ещё как раскинет крону,	衰柳尚沈沈，
Оттаёт роса и сплошь её всю покроет.	凝露方泥泥。
Одинок и подавлен, скорблю об [ушедших] друзьях,	零落悲友朋，
Радуюсь и с удовольствием праздную вместе с братьями.	歡娛宴兄弟。
Уж если из красного камня моё сердце,	既秉丹石心，
То к чему ронять слёзы о белом шёлке?	寧流素絲涕。
Благодаря этому я обрету покой и беспечность,	因此得蕭散，
Свешу удочку у ручья на дне глубокого ущелья.	垂竿深澗底。

⁴⁶³ ХШЛ. С. 222.

«Дежуря в придворной канцелярии»
(«直中書省»⁴⁶⁴)

Терем пурпурный строго темнеет во мраке,	紫殿肅陰陰，
Двор киноварный сияет широк и открыт.	彤庭赫弘敞。
Ветер колышет старых деревьев ветвями,	風動萬年枝，
Солнца цветок отразился в «ладонях росы».	日華承露掌。
Искрятся [на окнах] сплетенья резных украшений,	玲瓏結綺錢，
Из глубины [терема] виднеется алая сеть.	深沉映朱網。
Красные пионы у лестницы разрослись,	紅藥當階翻，
Серый лишайник прилип к камням ступеней.	蒼苔依砌上。
Это зовётся Парящих фениксов прудом,	茲言翔鳳池，
Звонких подвесок повсюду чистое эхо.	鳴珮多清響。
«Правда, прекрасно – но это не моя обитель»,	信美非吾室，
Среди двора хочется лечь на спину.	中園思偃仰。
Мысли о друзьях наводят тоску и печаль,	朋情以鬱陶，
Приметы весны повсюду являют движение.	春物方駘蕩。
Как обрести перья, чтобы подняться по ветру,	安得凌風翰，
И вволю насладиться горным источником?	聊恣山泉賞。

⁴⁶⁴ ХШЛ. С. 227.

«Глядя на утренний дождь» («觀朝雨»⁴⁶⁵)

Северный ветер гонит летящий дождь,	朔風吹飛雨，
С шелестом он приносится с Реки.	蕭條江上來。
То проливается на башню <i>Байчан</i> ,	既灑百常觀，
То собирается над террасой <i>Цзючэн</i> .	復集九成臺。
В воздухе изморось, словно тонкий туман,	空濛如薄霧，
[Он] всюду разносится, будто лёгкая пыль.	散漫似輕埃。
На самом рассвете, отряхнув одежду, сяду,	平明振衣坐，
Двойные двери пока ещё не открылись.	重門猶未開。
Уши и глаза временно ничто не тревожит,	耳目暫無擾，
В мыслях о прошлом я – о, как же мне тоскливо!	懷古信悠哉。
Складываю крылья – но хочется поднять голову,	戢翼希驤首，
Плыву [вверх] по течению – но страшно пересушить жабры.	乘流畏曝鰓。
В движении и покое не оказаться одновременно,	動息無兼遂，
На перепутье долги блуждания [в нерешительности].	歧路多徘徊。
Вот, последую за тем, что победит,	方同戰勝者，
Уйду резать траву на Северной горе.	去翦北山萊。

⁴⁶⁵ ХШЛ. С. 231.

**«Вечером, поднимаясь на Три горы, смотрю назад на столицу и её
предместья»
(«晚登三山還望京邑»⁴⁶⁶)**

«С берега Ба» гляжу вдаль на Чанань,	灞浹望長安，
«С севера Ло» вижу Столичный уезд.	河陽視京縣·
Белое солнце сверкает во взлетающих коньках крыш,	白日麗飛甍，
Их формы неровные все хорошо видны.	參差皆可見·
Остатки зари заката, как узорная ткань,	餘霞散成綺，
Чистая Река спокойна, как новый шёлк.	澄江靜如練·
Шумные птицы слетелись на весенние островки,	喧鳥覆春洲，
Диких цветов полны ароматные поля.	雜英滿芳甸·
В путь! Предстоит надолго задержаться [в провинции],	去矣方滯淫，
Тоскую о прошлом! Закончился радостный праздник.	懷哉罷歡宴·
Счастлирое время – эх, когда же ему наступить?	佳期悵何許，
Слёзы текут, как капли дождя со снегом...	淚下如流霰·
Имеющий чувства знает по дому тоску,	有情知望鄉，
У кого чёрные волосы [могут] не поседеть?..	誰能鬢不變·

⁴⁶⁶ ХШЛ. С.316.

«В столице, ночью отправляюсь в дорогу»

(«京路夜發»⁴⁶⁷)

В сборах и в сборах целую ночь провели,
Скоро, как скоро, в путь экипаж запрягли.
Звёзды последние вот уже гаснут совсем,
Утренним светом вновь растекается день.
Вроде был я омочен каплями щедрой росы,
Как уже замечаю, что солнцу недолго взойти.
Место родное стало совсем далеко,
Горы огромны, и реки текут широки.
Письма, доклады во множестве будут ещё,
Тех, кто был дорог, и радость уже не вернёшь.
Буду опаслив, всяк гнуться и семенить,
Милость завидя, лишь вздрагивать и трястись.
В путь! И хоть эта дорога длительна и трудна,
Нет причин возвращения отпустить упряжку.

擾擾整夜裝，
肅肅戒徂兩。
曉星正寥落，
晨光復泱泱。
猶霑餘露團，
稍見朝霞上。
故鄉邈已遠，
山川脩且廣。
文奏方盈前，
懷人去心賞。
敕躬每踟躕，
瞻恩惟震蕩。
行矣倦路長，
無由稅歸鞅。

⁴⁶⁷ ХШЛ. С. 313.

**«Направляясь в уезд Сюаньчэн, отбываю из Синьлинпу в сторону
Баньцяо»**

(«之宣城邵出新林浦向板橋»⁴⁶⁸)

Дорога по Реке на юго-запад бесконечна,
Течение несётся обратно на северо-восток.
На горизонте узнаю возвращающуюся лодку,
Среди облаков различаю деревья у Реки.
Мысли о пути утомляют, не давая покоя,
В одиноком странствии и прежде бывал [я] не раз.
То с радостью испытываю желание [продолжать] службу,
То чувствую интерес [уйти] на Зелёные острова.
Шум и пыль досюда не доносятся,
Наслаждения сердца в этом месте повстречаю.
И пусть нет у меня стати Чёрного барса,
В конце всё же сокроюсь в тумане Южной горы.

江路西南永，
歸流東北驚。
天際識歸舟，
雲中辨江樹。
旅思倦搖搖，
孤游昔已屢。
既懽懷祿情，
復協滄洲趣。
囂塵自茲隔，
賞心於此遇。
雖無玄豹姿，
終隱南山霧。

⁴⁶⁸ ХШЛ. С. 237.

«Впервые прибыв в уезд Сюаньчэн»
(«始之宣城郡»⁴⁶⁹):

Опущен занавес, и в «главах» и «фразах» теряюсь,
В Высоких беседах далёк от «значений» и «истин».
Пуст и рассеян, расстался с большими чинами,
В тихом забвеньи живу попечением низших.
Заколов волосы, я встретил благую милость,
Учение о Долге мне передал Цзюньцзы.
«Стопы» и «сердце» так и не соединились,
Печали и радости десять лет [сменяют друг друга].
Я счастлив, что выпал облачной влаги праздник,
Держу поводья вместе с другими мужами.
Лишь цапель испуганных догоняю в полёте,
К стае драконов трудно прибиться вровень.
«Готовлю рыбёшку», останавливаю алчных и вздорных,
«Совместно правлю», приглашаю честных и скромных.
Вот только в «убыли» и «приумножении» не понимаю,
Чем пригожусь на просторах в тысячи *ли*?
Оставил саблю у Северного дворца,
Сошёл с повозки у берега Южной реки.
Чем надеяться, что прогремит Гуанпинская слава,
Не лучше ли выбрать [этот] город Хуайнь?
Навсегда оставил забавы в Вань и Ло,
Насовсем отказался от [укрытия] за Золотыми воротами.
Всё шире и шире [расходятся] волны от лёгких вёсел,
Бреду и бреду к подножьям скалистых гор.
Хоть к рекам и морю пока ещё не отправился,
Горы и лес отсюда уже начались.

下帷闕章句，
高談愧名理。
踈散謝公卿，
蕭條依掾史。
簪髮逢嘉惠，
教義承君子。
心迹苦未并，
憂歡將十祀。
幸霑雲雨慶，
方轡參多士。
振鷺徒追飛，
羣龍難隸齒。
烹鮮止貪競，
共治屬廉耻。
伊余昧損益，
何用祇千里。
解劔北宮朝，
息駕南川涘。
寧希廣平詠，
聊慕華陰市。
置棄宛洛遊，
多謝金門裏。
招招漾輕楫，
行行趨巖趾。
江海雖未從，
山林於此始。

⁴⁶⁹ ХШЛ. С. 240.

«Путешествую на гору Цзинтин»
(«遊敬亭山»⁴⁷⁰):

Эта гора простёрлась на сотни *ли*,
Своей громадой с тучами едина.
Кто Скрыт, кто Канул, здесь приют нашли,
Здесь духи чуждые привольно поселились.
Вершиной в небе солнце заслоняет,
Внизу, как пояс, ей ручей извилист.
Лиан сплетенье дико и безбрежно,
И ветви гибкие, поднявшись, опустились.
Журавль без пары на рассвете плачет,
Летяг голодных этой ночью крик.
Тумана облако уж встало необъятно,
И дождь вечерний, будто, шелестит.
Бреду я и, хоть лентой опоясан,
Тропинку срытую пытаюсь различить.
К истоку путь – ему не видно края,
А возвращенья – уж в дали сокрыт.
Хотел бы, коль, я за чудом устремиться –
То, вот, ступеней Красных путь открыт.
Монаршья милость уж иссякла ныне!
И выбора никто не избежит...

茲山亘百里，
合沓與雲齊。
隱淪既已託，
靈異居然棲。
上干蔽白日，
下屬帶迴溪。
交藤荒且蔓，
樛枝聳復低。
獨鶴方朝唳，
饑鶻此夜啼。
泄雲已漫漫，
夕雨亦淒淒。
我行雖紆組，
兼得尋幽蹊。
緣源殊未極，
歸徑窄如迷。
要欲追奇趣，
即此陵丹梯。
皇恩竟已矣，
茲理庶無睽。

⁴⁷⁰ ХШЛ. С.265.

«Путешествия в горах»

(«遊山»⁴⁷¹)

Живу иждивеньем, как будто, расторгнуты члены,	託養因支離，
Предался безделью, поскольку, как конь, утомлён.	乘閑遂疲蹇。
Молчанью и слову никак не найду время,	語默良未尋，
В утратах и обретенях не искушён.	得喪云誰辨。
Я счастлив, что прибыл в место, где горы и воды,	幸洎山水都，
И скоро уж чистой зимы закончится срок.	復值清冬緬。
Взошёл я на верных тысячи жэней высоту,	凌崖必千仞，
И в десять тысяч изгибов прошёл ручеёк.	尋溪將萬轉。
Упрямой скалы за ярусом ярус в небо,	堅嶠既峻嶒，
И снова и снова, петляя, кружится поток.	迴流復宛澶。
Непроницаема глубь облаков пещеры,	杳杳雲竇深，
Неуловима вода каменистых проток.	淵淵石溜淺。
Увижу, как рядом бамбуковый лес темнеет,	傍眺鬱篔簹，
А сзади далёко глубины древесных чащоб.	還望深枏榭。
На диких затонах из трав сплетены одежды,	荒隴被葳莎，
А стенам отвесным, как пояс, лишай и мох.	崩壁帶苔蘚。
Летяги и обезьяны на ярусах кличут,	颺猱叫層嵒，
Чайки и утки слетелись на воду с песком.	鷗鳧戲沙衍。
Усладой коснулось всё, что в свободе увидел,	觸賞聊自觀，
Лишь радостное раскрылось передо мной.	卽趣咸已展。
Окину взглядом, что дорого и прожито,	經目惜所遇，
На путь грядущий с желанием ныне ступлю.	前路欣方踐。
Я буду молчать, что пряные травы поникли,	無言蕙草歇，
И со стены цветок ароматный сорву.	留垣芳可攀。
Шанцзы, который вовремя не вернулся,	尚子時未歸，
Биншэн, который думал от дел отойти –	邴生思自免。
Вечно душою с теми, кто сердца коснулся,	永志昔所欽，
Славных дорог и ныне открыты пути.	勝迹今能選。
Услышь меня, наслаждающийся сердце странник,	寄言賞心客，
Воистину благо – природное обрести!	得性良為善。

⁴⁷¹ ХШЛ. С. 256.

«В уезде возлежу в болезни и преподношу Шэнь шаньшу»
(«在邵臥病呈沈尚書»⁴⁷²)

Хуайяна [былой], как «бедро и предплечье», наместник,	淮陽股肱守，
Высоко возлежит он, как будто бы, вот здесь.	高臥猶在茲。
Да и разве в этой южной горной глуши,	況復南山曲，
Не в отшельничестве проходит жизнь?	何異幽棲時。
Бесконечная Тень принесёт земледелью успех,	連陰盛農節，
Крестьяне в плащах и шляпах на поле Восточном.	簞笠聚東菑。
Павильоны высокие день ото дня на замке,	高閣常晝掩，
На заросших ступенях редки судебные склоки.	荒階少諍辭。
Дорогие циновки, ими летом покои чисты,	珍簟清夏室，
От веера лёгкого движутся волны пролады.	輕扇動涼颺。
Прекрасную рыбу велю мне пока поднести,	嘉魴聊可薦，
И Зелёного муравья в одиночестве буду держать...	綠蟻方獨特。
Летом слива роняет в воду большие плоды,	夏季沉朱實，
По осени рвутся лотоса тонкие нити.	秋藕折輕絲。
Хорошее утро, когда же ему наступить?	良辰竟何許，
Бесконечен сон о [нашем] свиданьи счастливом.	夙昔夢佳期。
«Сидеть и насвистывать» только и можно успеть,	坐嘯徒可積，
Для государства год уже на исходе.	為邦歲已暮。
Умолкли струны, и песню не стану петь –	絃歌終莫取，
Поправлю подушку и усмехнусь над собою.	撫枕令自嗤。

⁴⁷² Се Тяо. В уезде возлежу в болезни и преподношу Шэнь шаньшу. ХШЛ. С. 363.

«Отвечая на стихотворение Се из Сюаньчэна» («和謝宣城詩»⁴⁷³)
(Шэнь Юэ)

Ван Цяо летал на туфлях, что были как утки,	王喬飛鳧舄，
А Дунфан скрывался за дверью Златого коня.	東方金馬門·
Мы оба при чине, хоть выпала порознь служба,	從宦非宦侶，
Остались в мире, чтоб шума мирского не знать.	避世不避喧·
Мне дали оценку на первых отцовых смотринах,	揆余發皇鑒，
На крыльях коротких не раз я неловко взлетал.	短翮屢飛翻·
То утром спешил явиться к воротам Цзяньли,	晨趨游建禮，
То ночью в предместье мылся и отдыхал.	晚沐臥郊園·
Прибывшему гостю – циновка засыпана пылью,	賓至下塵榻，
Печали навстречу я кубок Зелёный держал.	憂來命綠樽·
Ты прежде, достойный, желанным дождём струился,	昔賢侔時雨，
А ныне твоё правленье – как из орхидей и трав.	今守馥蘭蓀·
Общение душ не кончится даже в грёзах,	神交疲夢寐，
Далёка дорога, но мысль о тебе храню.	路遠隔思存·
Слепой, неуклюжий ошибся у Сы на Востоке,	牽拙謬東汜，
Пустой и праздный добрался до Западной Кунь.	浮惰及西崑·
Смотрю на себя – воистину, о ничтожен!	顧循良菲薄，
К чему украшаться яшмой такой дорогой?	何以儷璵璠·
Пойду на восток навстречу к Большому морю,	將隨渤澥去，
В источнике Чистом перья омою водой.	刷羽汎清源·

⁴⁷³ Шэнь Юэ. Отвечая на стихотворение Се из Сюаньчэна. ХШЛ. С. 367.

«На отдыхе по дороге обратно в Даньян»
(«休沐重還丹陽道中»⁴⁷⁴)

Не в чёсти служу я, и лишь по приказу отдых,	薄遊弟從告，
О праздности мыслю, желаю прерваться, уйти.	思閑願罷歸。
То в Цюн возвращенья мне слышатся песня и ода –	還邛歌賦似，
Не в Жу колесницам и сёдлам меня нести.	休汝車騎非。
Мне с прудом Ба не удалось расстаться,	灞池不可別，
Течение И так трудно опять перейти.	伊川難重違。
Тростник у ручья под лёгким ветром сгибается,	汀葭稍靡靡，
И, густо разросшись, трепещет трава у реки.	江蓼復依依。
Лебеди в поле издали кличут друг друга,	田鵠遠相叫，
Бао на отмели вдруг с перепуга взлетят.	沙鷗忽爭飛。
В даях заоблачных чусские горы замечу,	雲端楚山見，
И с краю у леса вершины усские в ряд.	林表吳岫微。
Попробую переглянуться с попутчиком службы,	試與征徒望，
От слёз по дому совсем мокры рукава.	鄉淚盡沾衣。
Покуда мы здесь, вином же наполним кубки,	賴此盈罇酌，
И внемлем этим пейзажам цветенья и трав.	含景望芳菲。
Коль спросят меня, что же со мной случилось,	問我勞何事，
Окрóплен влагой, в лицо Сама Чистота?..	露沐仰清徽。
Желания скромны, повозка и шапка сносились,	志狹輕軒冕，
Велика милость, но малы двери дворца.	恩甚戀閨闈。
С расцветом года вино молодое поставлю,	歲華春有酒，
И в старой одежде у дома буду лежать.	初服偃郊扉。

⁴⁷⁴ ХШЛ. С. 285.

«Отвечая Сяо чжуншю [на стихотворение] о службе в Шитоу»
(«和蕭中庶直石頭»⁴⁷⁵)

Девять рек пронзают скопление камней,	九河亘積岨，
Тройная вершина мутно виднеется сбоку.	三峻鬱旁眺。
Земли благодать собралась в Государев предел,	皇州摠地德，
Как излучина Цзян подступила к заставе высокой.	回江款巖徼。
Колодцы построек красны, и тёмны леса,	井幹艷蒼林，
Заоблачны крыши, что ярусы склонов затмили.	雲薨蔽層嶠。
Заря на рассвете вошла над рекой нежна,	川霞旦上薄，
И горы под вечер в последних лучах светились.	山光晚餘照。
Уж птичьи стаи испуганно прочь улетали,	翔集亂歸飛，
И радуги двойня туманным свеченьем явилась –	虹蜺紛引曜。
Как муж Благородный божественный план представил,	君子奉神略，
И глядя далёко, по скалам отвесным ступил.	瞰迥馮重峭。
Лишь шапку поправил, как имя уже разнеслось,	彈冠已籍甚，
В повозку поднявшись, он только великолепней.	升車益英妙。
Заслуги его, что в ханьских книгах истории,	功存漢策書，
А славе подстать – чжоуских факелов свет.	榮並周庭燎。
Как Цзи по болезни, на отдых переместился,	汲疾移偃息，
У «Дуна» в саду предался беседам и смеху.	董園倚談笑。
Уж флаги его в бескрайнюю даль пустились,	麾旆一悠悠，
А видом был скромн – сама доброта и светлость.	謙姿光且劭。
На праздниках славных и днями, что часто без дела,	讌嘉多暇日，
Он рифмы слагает и звуки мелодий прекрасных...	興文起淵調。
А я, затерявшись среди «чешуи» и «перьев»,	曰余廁鱗羽，
Бежал от тени – и только удил, да рыбачил.	滅影從漁釣。
Обилие влаги позволило с чувством предаться,	澤渥資投分，
Входить по приказу мне чин секретарский велел.	逢迎典待詔。
У пруда творил, забывшись с кистью в губах,	詠沼邈含毫，
А городом правя, напрасно сидел и свистел.	專城空坐嘯。
И стоило, к сраму, оценке сойти Государя,	徒慙皇鑒揆，
Как стали смеяться над «мужем из горной глуши»...	終延曲士譏。
Теперь проникаю Сокрытых и Сгинувших тайны,	方迫隱淪訣，
Быть может, узнаю пилюль Золотых секрет.	偶解金丹要。
А если Усянь явиться к себе прикажет,	若偶巫咸招，
То стражу Небесному точно велю отпереть!	帝閭良可叫。

⁴⁷⁵ ХШЛ. С. 326.

«Воспеваю циновку»

(«詠席»⁴⁷⁶)

В начале росла [я] у озера Утра и вечера,
Закатное солнце в листьях [моих] сверкало.
На отмелях рек затмевали [меня] цветы,
В песках островов глушили пряные травы.
Тебя повстречала, когда за травой Ты отправился,
[Чтоб] кубок золотой на яшмовом троне нести.
Вот только хочу одежды твоей касаться,
Не дай же белой пыли меня замести.

本生朝夕池，
落景照參差。
汀洲蔽杜若，
幽渚奪江籬。
遇君時採擷，
玉座奉金卮。
但願羅衣拂，
無使素塵彌。

⁴⁷⁶ ХШЛ. С. 452.

«Воспевая бамбуковую грелку»
(«詠竹火籠»⁴⁷⁷)

Снега во двор наметало, словно цветы,
В колодце вода сверкает, как будто яшма.
Пускаю жар в соболиный рукав войти,
Несу тепло отдать ароматным матрасам.
Плотное тело, легка и удобна в ходу,
Узор неказист – природа не знает порока.
Я родом с пригорка на южном Реки берегу,
Изящна росла там, зелена и высока.
Пока помещаюсь в яшмовых пальцах Твоих,
Прошу не помнить, что солнце светит весною.

庭雪亂如花，
井水粲成玉。
因炎入貂袖，
懷溫奉芳褥。
體密用宜通，
文邪性非曲。
本自江南墟，
榭娟脩且綠。
暫承君玉指，
請謝陽春旭。

⁴⁷⁷ ХШЛ. С. 455.

**«Воспевая спинку для сидения из тёмной кожи»
(«烏皮隱几»⁴⁷⁸)**

Корявое дерево, в ветках и сучьях оно,	蟠木生附枝，
Но вырезать и обтесать – разве без толку?	刻削豈無施。
Форму берёт от Треножника с рисунком драконовым,	取則龍文鼎，
Трёхногой вороны является солнечным образом.	三趾獻光儀。
Не нужно речей, что светлая кожа чиста,	勿言素韋潔，
Белый песок и тот не избегнет грязи.	白沙尚推移。
Согнуто тело, и служба её проста –	曲躬奉微用，
Усталость снять, когда закончится праздник.	聊承終宴疲。

⁴⁷⁸ ХШЛ. С. 450.

«Воспевая цинь»

(«詠琴»⁴⁷⁹)

Из Дунтин ствол, [который рос] под ветром и дождём,
Из Лунмэнь ветви, [которые] не живы и не мертвы.
Резной орнамент богато покрывает [его],
Журчащее эхо расходится чисто и высоко.
Весенний ветер качает ароматную траву,
Осенняя луна наполнила цветочный пруд –
[Если] в это время исполнить «Расставание журавлей»,
То слёзы так и повиснут на глазах у гостей.

洞庭風雨幹，
龍門生死枝。
雕刻紛布濩，
冲響鬱清危。
春風搖蕙草，
秋月滿華池。
是時操別鶴，
淫淫客淚垂。

⁴⁷⁹ ХШЛ. С. 447.

«Воспевая ползучую розу»

(«詠薔薇»⁴⁸⁰)

Низкие ветви, им разве подняться над листьями?	低枝詎勝葉，
Запахи лёгкие, к счастью, сами проникнут.	輕香幸自通。
Молодые бутоны сначала густо фиолетовые,	發萼初攢紫，
Остатки цветов опадут всё ещё красным дождём.	餘采尚霏紅。
Новые цветы обращаются к яркому солнцу,	新花對白日，
Старые лепестки вослед за ветром унесутся.	故蕊遂行風。
Неровны [её цветы], не блистают все вместе,	參差不俱曜，
Кому захочется глядеть на этот малый куст?	雖肯盼微叢。

⁴⁸⁰ ХШЛ. С.. 437.

«Воспевая опадающую сливу»

(«詠落梅»⁴⁸¹)

Новые листья в начале раскроются нежны,
Первых бутонов снова богато явление.
Тебя повстречала на празднике в Заднем саду,
Вместе с Изящной улыбкой [Ты] возвращался.
Свои потрудил Господин яшмовые пальцы,
Сорвал [веточку], чтобы послать Наньвэй.
[Та] в руку взяла и заколола в причёску,
[Где] с яшмой зелёной [она] сравнилась сияньем.
Вечером дня [цветы] опадут неизбежно,
Милость Твоя, за ней невозможно угнаться.

新葉初冉冉，
初蘂新霏霏。
逢君後園讌，
相隨巧笑歸。
親勞君玉指，
捕以贈南威。
用持插雲髻，
翡翠比光輝。
日暮長零落，
君恩不可追。

⁴⁸¹ ХШЛ. С. 442.

«Воспевая тростник»
(«詠蒲»⁴⁸²)

Как пышно разросся над водою тростник,
Капли воды, как жемчуг, [по нему] рассыпаются.
Посреди и сбоку [от него] осенних лотосов цветы,
А по весне туда-сюда снуют птенцы уток.
Молодые побеги наполнят чашу резную,
Соцветия зрелые с перечной глиной смешают.
Только тоскую о том, что в песне «Таншанцзюй»,
Так и расплавили из чистого золота тело.

離離水上蒲，
結水散為珠。
間廁秋菡萏，
出入春鳧雛。
初萌實雕俎，
暮蕊雜椒塗。
所悲塘上曲，
遂鑠黃金軀。

⁴⁸² ХШЛ. С. 439.

«Баллада о тростнике»
(«蒲生行»⁴⁸³)

Тростник вырастает у края широко озера,
Остаётся жить рядом с волнами и приливами.
Весенняя роса, как милость, меня орошает,
Осенний иней, как орнамент, на моём лице.
Корни и листья следуют за ветром и волнами,
Всё время страшусь, что вечно не быть мне прямым.
У тех, кто живёт, у каждого есть судьба,
Зачем рассуждать о мудрости или силе?
Как же пуститься в полёт над облаками,
Чтоб вместе с тобой соединить свои крылья?..

蒲生廣湖邊，
託身洪波側。
春露惠我澤，
秋霜縟我色。
根葉從風浪，
常恐不永植。
攝生各有命，
豈云智與力。
安得遊雲上，
與爾同羽翼。

⁴⁸³ ГМЦ. Т. 1, с. 524.

«Воспевая бамбук»
(«詠竹»⁴⁸⁴)

Перед окном – один куст бамбука,
Он яшме зелёной подстать, так чудесен.
Южные стебли встречаются с листьями северными,
Ростки молодые среди старых ветвей.
Под светом луны то густ он, то разрознен,
Ветер подует – то склонится, то воспрянет.
Зелёные птахи [сквозь него] летают свободно,
Птенцы желторотые, им [рядом] видно друг друга.
Лишь жаль, что шелуха за ветром последует,
С корнями и стеблями вечна её разлука.

窗前一叢竹，
青翠獨言奇。
南條交北葉，
新筍雜故枝。
月光疏已密，
風來起復垂。
青鳧飛不礙，
黃口得相窺。
但恨從風籜，
根枝長別離。

⁴⁸⁴ ХШЛ. С. 436.

«Воспевая Заячьи нити»
(«詠菟絲»⁴⁸⁵)

Их лёгкие нити так трудно привести в порядок,
Их тонкую паутину точно никогда не ткали.
Растут повсюду десятками тысяч нитей,
В непрерывном сплетении все одного цвета.
Где корень их находится, не известно,
Где сердце их клубка, никак не проведать.
Что ценно, умеют свернуться и растянуться,
Зачем вьюнам уменье расти прямо?

輕絲既難理，
細縷竟無織。
爛熳已萬條，
連綿復一色。
安根不可知，
縈心終不測。
所貴能卷舒，
伊用蓬生直。

⁴⁸⁵ ХШЛ. С. 440.

«Воспевая водных птиц»

(«詠溪鵝»⁴⁸⁶)

Ароматная трава испускает первые запахи,	蕙草含初芳，
Яшмовый пруд в сумерках цветов вечера.	瑤池暖晚色·
Примостившись сбоку в тени лебедей и луаней,	得廁鴻鸞影，
В заходящих лучах [они] перебирают перья на крыльях.	晞光弄羽翼·

⁴⁸⁶ ХШЛ. С. 464.

«Воспевая гардению, что к северу от стены»

(«詠牆北梔子»⁴⁸⁷)

Есть прекрасное дерево, которое растёт у ступеней,	有美當階樹，
Ни иней, ни роса не смогли его сломить.	霜露未能移·
Золотые плоды наливаются красным цветом,	金實發朱采，
В отражении солнца они сверкают во множестве.	映日以離離·
Счастливо тем, что в лучах заходящего солнца,	幸賴夕陽下，
Остатки света [его] достигают западных ветвей.	餘景及西枝·
Вспоминает, как солнце светило на зелёные воды,	還思照綠水，
Но у ступеней Господина нет изогнутого рва.	君階無曲池·
Остаток цветенья так и не может прерваться,	餘榮未能已，
Поздние плоды ещё обещают удивить.	晚實猶見奇·
Если отдать свои добродетели все до последней,	復留傾筐德，
То милость Господина воистину [будет] неисчислима.	君恩信未貲·

⁴⁸⁷ ХШЛ. С. 445.

«Прогуливаясь к Восточному залу, воспеваю тунговое дерево»

(«遊東堂詠桐»⁴⁸⁸)

Одиноко тунговое дерево за северным окном,
Высоки ветви [его] в сто с лишним *чи*.
Листья появляются нежными и прекрасными,
Листья опадают, и становятся ещё пышнее.
Нет цветов, и плодов на нём нет,
Что послать тому, кто живёт далеко?
Вырезав [листья] в форме яшмового скипетра и диска,
[Их] достаточно, чтобы даровать [земли в удел под
звёздами] *Сань* и *Сюй*.

孤桐北窗外，
高枝百尺餘·
葉生既婀娜，
葉落更扶疏·
無華復無實，
何以贈離居·
裁為圭與瑞，
足可命參墟·

⁴⁸⁸ ХШЛ. С. 443.

«Воспевая зеркало»

(«詠鏡臺»⁴⁸⁹)

Сверкает ярко, как Красная балюстрада,
Поднимается высоко, подобно Сокровенной башне.
Пара фениксов несёт чистый лёд,
Свесившиеся драконы поддерживают ясную луну.
Глядит на пудру [на лице], наносит красные румяны,
Закальвает цветок, поправляет облачную причёску.
Яшмовое лицо только себе и видно,
Всё время страшно, что у Господина чувство иссякнет.

玲瓏類丹檻，
峇亭似玄闕。
對鳳懸清冰，
垂龍掛明月。
照粉拂紅粧，
插花理雲髮。
玉顏徒自見，
常畏君情歇。

⁴⁸⁹ ХШЛ. С. 457.

«Воспевая лампу»

(«詠燈»⁴⁹⁰)

Сверкает яшмой, как [со дна] Млечного пути,
Хранит драгоценность, как на вершине горы Сокровищ.
Поднимает стебель, подобно Ладони святого,
Содержит свет, подобно Дракону-свече.
Летающий мотылёк вьется уже три круга,
Лёгкий цветок [колышется] в четыре-пять рядов.
Одиноко [стоя] напротив в ночь любовной тоски,
[Она] напрасно освещает шов одежды для танцев.

發翠斜漢裏，
蓄寶宕山峰。
抽莖類仙掌，
御光似燭龍。
飛蛾再三繞，
輕花四五重。
孤對相思夕，
空照舞衣縫。

⁴⁹⁰ ХШЛ. С. 459

«Воспеваю свечу»

(«詠燭»⁴⁹¹)

Под Абрикосовыми сводами гости ещё не разошлись,
В Коричном дворце свет скоро погаснет.
Неясные цвета [появляются] за лёгким занавесом,
В слабых лучах мерцает драгоценный *цин*.
Туда-сюда блуждает тень высокой причёски,
Поблёскивает металл на резных украшениях окон.
«Досадую, что Господин осенней луною в ночь
Оставил мне в брачном покое [лишь] темноту».

杏梁賓未散，
桂宮明欲沈。
暖色輕帷裏，
低光照寶琴。
徘徊雲髻影，
灼爍綺疏金。
恨君秋月夜，
遺我洞房陰。

⁴⁹¹ ХШЛ. С. 461.

«Воспевая ветер»

(«詠風»⁴⁹²)

Колышет и срывает красные чешуйки от бутонов,
Шевелит пышно разросшуюся зелёную траву.
Плакучая ива [под ним] то опускается, то поднимается,
Молодая ряска [от него] то соединяется, то расходится.
По балкону ступая, иду – рукава растреплет,
У дома встану в раздумье – полу распахнёт.
Высоко уносит эхо пения и флейты:
«Как скучаю по тебе, ты и не знаешь!»
Временами протираю Зеркало одинокого *Луаня*,
Звёздочки седины виднеются на растрепанных висках.

徘徊發紅萼，
葳蕤動綠葎。
垂楊低復舉，
新萍合且離。
步檐行袖靡，
當戶思襟披。
高響飄歌吹，
相思子未知。
時拂孤鸞鏡，
星鬢視參差。

⁴⁹² ХШЛ. С. 435.

**«Воспевая бывшую императорскую куртизанку из Ханьдань, выданную
замуж за слугу низшего чина»
(«詠邯鄲故才人嫁為廝養卒婦»⁴⁹³)**

Всю жизнь [она провела] за малыми дверьми дворца,	生平宮閣裏 ·
Входила и выходила, служа у красных ступеней.	出入侍丹墀 ·
Откроет сундук – всё [шёлковые] газы да крепы,	開笥方羅縠 ·
Глянет в зеркало – пара [её] бровей, как у мотылька.	窺鏡比娥眉 ·
Только расставшись, она ещё не понимала [что навсегда],	初別意未解 ·
Уйдя надолго, [она] каждый день пребывает в тоске.	去久日生悲 ·
Высохшая и утомлённая, она не узнаёт себя,	顛悴不自識 ·
Скромна и застенчива – то остатки [её] былых манер.	嬌羞餘故姿 ·
[Только] во сне ей вдруг, как будто, [покажется],	夢中忽彷彿 ·
Что всё ещё продолжается праздник.	猶言承讌私 ·

⁴⁹³ ХШЛ. С. 462.