

Ю.А. Кузнецова*

**Чань-буддийская поэзия Ло-фу:
возвращение к традиции через реминисценции****

АННОТАЦИЯ: Ло-фу (род. 1928 г.)¹, один из самых известных поэтов Тайваня, ставший уже при жизни классиком, в своем поэтическом творчестве с середины 70-х гг. обращается к китайской традиции тех танских и сунских поэтов, которые были в той или иной мере адептами чань-буддизма. После увлечения западным сюрреализмом, под влиянием которого была написана его поэма «Смерть каменной камеры» (1974 г.), Ло-фу начинает привлекать поэзия, исполненная в стилистике чань. Он включается в традицию посредством обращения к образному миру танских и сунских поэтов, при этом активно использует приём реминисценции. В статье приводятся примеры стихов из поэтического сборника «Танец чань и чудесного» (1974–2011 гг.), на их материале дан анализ того, как работает приём реминисценции в ткани поэтического произведения Ло-фу, как он задаёт тему и взаимодействует с современными образами, рождёнными поэтом в связи с идеей «чистой поэзии».

* Кузнецова Юлия Александровна, преподаватель кафедры китайской филологии ИССА МГУ, Москва, Россия; E-mail: juliacaesar27@mail.ru

** Исследование выполнено при поддержке РФФИ (проект № 16-24-10001 «Параллельные процессы в языке современной русской и китайской поэзии»).

© Кузнецова Ю.А., 2017

¹ Мо Ло-фу 莫洛夫, известный как Ло-фу, род. в 1928 г., в пров. Хунань (Ю.А. Кузнецова повторила распространённое написание Ло Фу, но, видимо, поэт сознательно избрал псевдонимом имя, как у буддийских монахов. — *Отв. ред.*). Служил в армии и состоял членом партии Гоминьдан. После 1949 г. обосновался на Тайване. В 1954 г. вместе с Чжан Мо и Я Сянем основал поэтическое общество «Новый век». Ло-фу — автор 12 сборников стихов, опубликованных на Тайване, в Гонконге и Китае, пяти сборников эссе и многочисленных переводов западных поэтов. Считается одним из самых значительных фигур на поэтической сцене Тайваня и Китая.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ло-фу, чань-буддийская поэзия, традиция, сюрреализм, интеграция, реминисценция.

В 1950-е гг. на Тайване начинают активно формироваться поэтические общества. Предметом их дискуссий становится создание нового языка, который, как считали одни, должен выйти в пространство современной мировой поэзии посредством её имитации, а по мнению других, остаться преимущественно в поле классической китайской поэтической традиции. К первой группе поэтов относились представители круга «Современной модернистской поэзии» во главе с Цзи Сянем 紀弦, который в 1952 г. наладил на Тайване выпуск журнала «Новая поэзия» (*Синь ши* 新詩). Журнал этот был известен ещё в континентальном Китае в 1936–37 гг., где выходил под редакцией Дай Ван-шу 戴望舒, поэта и переводчика французской и испанской поэзии, на чьё творчество в значительной степени повлияли французские символисты. В 1953 г. он был переименован в журнал «Модернистская поэзия» (*Сяньдай ши* 現代詩), где Цзи Сянь, будучи верен заложенной Дай Ван-шу основной программе (выражать «современные эмоции, которые чувствуют современные люди в современной жизни, через современную поэзию современным языком»²) опубликовал ряд поэтических манифестов. Самой полемичной, пожалуй, оказалась его позиция, исходящая из необходимости включить тайваньскую поэзию в русло мировых модернистских тенденций. В 1956 г. он заявил: «Наша группа принадлежит к модернистской школе (традиции), мы поддерживаем дух и поэтические практики всех новаторских поэтических школ, которые появились со времени Бодлера». Такое всеобъемлющее приятие западной традиции подразумевает тотальное, категоричное отрицание своей. Комментируя дальнейшее развитие поэтического языка в рамках вышеозначенного дискурса, Цзи Сянь формулирует понятие горизонтальной трансплантации: «Мы полагаем, что новая поэзия — это горизонтальная трансплантация (*хэндэ ичжи* 橫的移植), а не вертикальная преемственность»³. Эта манифестация крайней зависимости поэзии от внешнего европейского влияния была встречена скептически со стороны участников неформального поэтического объединения «Голубая звезда» (*Лань син* 藍星) Тань Цзы-хао 覃子豪, Чжоу

² Такой яркий акцент на современность в то время был сделан для того, чтобы отвоевать позиции у классической традиции, не позволявшей гибко работать с языком в пространстве отражения актуальной эмоциональной деятельности поэтического субъекта.

³ *Leroux A. Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the Late 1970s: Breaks and Continuities // China Perspectives. 2006. № 68. P. 57–58.*

Мэн-де 周夢蝶, Ян Му 楊牧, Юй Гуан-чжуна 余光中 и др., а также основателей журнала «Новый век» (*Чуан шицзи* 創世紀), куда входили Ло-фу 洛夫, Я Сянь 痲弦 и Чжан Мо 張默. По словам Юй Гуан-чжуна, «Голубая звезда» появилась как противовес радикальным взглядам «модернистов». Тань Цзы-хао, вступив в полемику с последними, обращался к ним со следующим вопросом: «Если современная китайская поэзия всего лишь горизонтальная трансплантация с Запада, то где же будут наши корни?»⁴. Основатели журнала «Новый век» обозначили свой подход к проблеме следующим образом: «Современная поэзия должна обладать восточным, китайским стилем, использовать выразительные особенности родного языка для художественной передачи жизненного опыта людей Востока»⁵.

Однако нельзя сказать, что поэтическая оппозиция выступала единым фронтом: интерпретация традиции обеими группами и их участниками проходила в различных стилевых направлениях. Хрестоматийный пример, который приводят большинство исследователей современной тайваньской поэзии, — спор между Юй Гуан-чжуном и Ло-фу относительно соотношения традиционной и современной практик написания поэтического текста. После публикации своей поэмы «Сириус» (*Тяньлансин* 天狼星, 1960 г.) Юй Гуан-чжун подвергся критике со стороны Ло-фу, который среди недостатков поэмы указал на её чрезмерную логичность/прозрачность (*мяньму шуанлан* 面目爽朗), плавность (*пайдун цинси* 脈動清晰) и предсказуемость (*го юй кэцзе* 過於可解)⁶. Для Ло-фу, который увлекался сюрреалистической поэзией, такие произведения Юй Гуан-чжуна, как вышеупомянутый «Сириус» или сборник стихов «Ассоциации, пробуждённые лотосом» (*Лянь дэ лянсян* 蓮的聯想, 1964 г.), не представляли интереса с точки зрения создания нового поэтического языка. В поэме «Смерть каменной камеры» (или «Смерть в каменной камере», *Ши ши чжи сыван* 石室之死亡, 1974 г.) размышления Ло-фу о природе человеческого существования, о его судьбе в современном мире выражены через ряд сложных герметичных образов, рождённых под влиянием сюрреализма:

火柴以爆燃之姿擁抱整個世界
焚城之前，一個暴徒在歡呼中誕生

⁴ *Au Chung-to. Modernist Aesthetics in Taiwanese Poetry since the 1950s // Sinica Leidensia...* V. 85. 2008. P. 146.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Лю Чжэн-чжун* 劉正忠. Юй Гуан-чжун ши дэ шунин ити 余光中詩的抒情議題 (Основные идеи лирической поэзии Юй Гуан-чжуна) // Тайда чжунвэнь сюэбао 臺大中文學報 (Журнал факультета китайской филологии Национального университета Тайваня). Сентябрь 2016. С. 232.

雪季已至，向日葵扭轉脖子尋太陽的回聲
我再度看到，長廊的陰暗從門縫閃進
去追殺那盆爐火

спички жестом взрыва обняли весь мир
прежде чем спалить город, преступник родился в радост-
ном возгласе
зима уже пришла, подсолнечник повернул шею, чтобы
отыскать эхо солнца
я снова смотрю, темнота в коридоре сверкает сквозь двер-
ную щель
охотится за огнём в печи⁷

Юй Гуан-чжун в свою очередь определил поэму как трудную для понимания (*хуйсэ* 晦澀), несодержательную (*сюйу* 虛無)⁸; порекомендовал Ло-фу «возвратиться в Китай», а не отбрасывать свою поэтическую традицию и поклоняться современному европейскому искусству⁹.

Несмотря на резкую критику Юй Гуан-чжуна, Ло-фу никогда не был слепым подражателем и потребителем западной эстетики: он искусно соединил в своём более позднем творчестве идеи сюрреалистов и традицию чань-буддийского поэтического творчества. Именно на Тайване появляется современная чань-буддийская поэзия с элементами даосской стилизации как отдельный жанр, в рамках которого работал не только один Ло-фу, но и Чжоу Мэн-де, Сяо Сяо и др.

Следует отметить, что наиболее яркие поэтические произведения этого направления приходятся на эпоху Тан. Влияние буддизма с I в. н.э. распространилось на духовную, культурную, философскую сферы жизни китайского общества, художественно осмысленное отражение его идей можно увидеть в творчестве таких поэтов-монахов, как Цзяо-жань 皎然, Хань-шань 寒山, Ши-дэ 拾得, Ци-ци 齐己, а также Ван Вэй 王维, Ду Фу 杜甫 и др.

В предисловии к своему сборнику чаньских стихов «Волшебные песни» (*Мо гэ* 魔歌, 1974 г.), а также к сборнику современных чаньских стихов «Луна в воде» (*Шуй чжун чжи юэ* 水中之月), вышедшему в Китае в 2009 г.¹⁰, Ло-фу выделяет два вида чань-

⁷ Поэма «Смерть каменной камеры» // <http://www.shiciku.cn/xiandai/luofu/1183.html>

⁸ Лю Чжэн-чжун. Указ. соч. С. 232.

⁹ Более подробно о содержании данной дискуссии см.: *Marijnissen Silvia*. From transparency to artificiality: Modern Chinese poetry from Taiwan after 1949. (Doctoral Thesis). Leiden University. 2008. P. 72.

¹⁰ Луна в воде (сборник чаньских стихов под ред. Ли Тянь-цина 李天靖 и Чжан Хай-нина 张海宁). Шанхай: Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2009.

буддийских поэтических произведений: посредством первого, написанного адептами буддизма, передаётся учение (*чань-дао* 禅道).

Весьма детально разбирает этот вопрос А.Г. Сторожук в своей монографии «Три учения», где говорит о сложности определения предмета филологического анализа в контексте литературного наследия танских последователей буддизма и ставит вопрос о выделении двух групп стихов.

1) Первая — поэтические формы, повторявшие содержание буддийского учения и служившие стихотворным материалом для распространения религиозной философии буддизма. «В одной только Алтарной сутре (*Лю-цзу тань цзин* 六祖坛经) собрано более десятка стихотворных произведений, включающих и гатхи Хуй-нэна, и стихи первых патриархов чань. Хотя многие из них писались с учётом правил стихосложения, говорить о них как о полноправных представителях поэтического текста не представляется возможным по основной причине: авторами не бралось в расчёт построение поэтического пространства, художественного мира»¹¹. Например, ответ шестого патриарха южной школы чань Хуй-нэна о природе чистого сознания: «Бодхи само не имеет ствола, / Светлое зеркало (сознания) — не то, что (имеет) подставку. / Природа Будды изначально чиста, / Где же там скопиться пыли?»¹².

2) Задача второй группы стихов — «вести читателя в художественное пространство, построенное на опорных точках мира просветлённого. Ключ к такого рода передаче кроется в максимальной безыскусности, естественности как в выборе темы, так и в художественных средствах. Отсюда особенное внимание к пейзажным стихам: соединиться с естественным величием бытия и отринуть ложные напластования личности — вот цель передачи Дхармы, осуществляемой в стихе»¹³. Ло-фу характеризует эту группу такими даосско-буддийскими понятиями, как: а) безыскусность, неукрашенность языка¹⁴ (бу

¹¹ Сторожук А.Г. Три учения в культуре Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. СПб.: Восточный факультет СПбГУ, 2010. С. 194.

¹² Там же. С. 200.

¹³ Там же. С. 204.

¹⁴ Следует подчеркнуть тот факт, что в лингвистическом плане поэты эпохи Тан пользовались по большей части разговорным языком. «Общеизвестно новаторство танских поэтов, стремившихся преодолеть внешнюю „красивость“, сложность уже ставшего „элитарным“ языка предшествующей поэзии и приблизить её к пониманию самыми широкими слоями населения путём введения в ткань поэтического текста разговорных оборотов и выражений» // Дагданов Г.Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск:

ло янь цюань 不落言荃) при создании простых образов (иуй чжун чжи юэ, цзин чжун чжи сяи 水中之月, 镜中之象 «[отражение] луны в воде, образа в зеркале»), когда осознаётся ограниченность языка, его пределы. но при этом ощущается и неисчерпаемость смысла (янь ю цзинь эр и у цюи 言有尽而意无穷 «исчерпаны слова, но мысль в избытке» — этот «эталон художественности берёт начало от древней „Книги перемен“ и традиционно воспринимался как противопоставление слова и образа, последний лишь пробуждается словом, но живёт вне его, по собственным законам»¹⁵); б) даосская непосредственность, спонтанность творческого импульса (кун лин 空灵); в) даосская естественность (цзыжань 自然), при которой происходит «познание окружающего мира высшей интуицией (шэнь юй 神遇), имманентно, минуя логическую цепь сознания»¹⁶; в) упразднение дуалистического взгляда посредством неожиданного переворота в глубинах сознания (дунь у 顿悟) через парадоксальность поэтического языка.

Как следствие, при наличии вышеперечисленных атрибутов стихи обретают выраженную чаньскую стилистику (чань вэй 禅味). Ло-фу сопрягает опыт создания чаньских стихов с понятием «чистой поэзии» (чунь ши 纯诗), причём здесь это субъективное понятие, в которое он вкладывает свой смысл; оно не соотносится с понятием «чистой поэзии» французского символиста Поля Валери (с помощью стихотворного произведения создать «видимость цельной системы обоюдных связей между нашими идеями, нашими образами, с одной стороны, и нашими речевыми средствами — с другой, — системы, которая прежде всего способна была бы рождать некое эмоциональное душевное состояние, поэтическое переживание»¹⁷) и

Наука, 1984 // [Электронная версия] <https://www.e-reading.club/book.php?book=1026090>

¹⁵ Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии) / Под ред. В.И. Семанова. Предисловие И.С. Лисевича. М.: Изд-во МГУ, 1984 // [Электронная версия] http://lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt

¹⁶ Сторожук А.Г. Указ. соч. С. 190.

¹⁷ «Что касается чисто поэтического переживания, следует подчеркнуть, что от прочих человеческих эмоций его отличает особое свойство, изумительная черта: оно стремится внушить нам чувство некой иллюзии либо иллюзию некоего мира — такого мира, в котором события, образы, существа и предметы, оставаясь подобными тем, какими заполнен мир повседневности, связаны в то же время непостижимой внутренней связью со всей сферой нашей чувствительности. Знакомые предметы и существа кажутся, если можно так выразиться, омузыкаленными; они сочетались друг с другом отношениями резонанса и стали как бы созвучны нашей чувствительности» (Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976) // [Электронная версия] <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/valery1-ru>

лишь отчасти его можно интерпретировать в русле эстетической направленности «чистой поэзии» у сюрреалистов. Валери «очищает» язык поэзии, для него идея чистой поэзии — аналитическая, он сознательно конструирует и реализует поэтический язык; сюрреалисты используют его понятие, но придают ему свой смысл. В 1924 г. парижский поэт Андре Бретон опубликовал «Первый манифест сюрреализма», в котором определял его как «чистый психический автоматизм», автописьмо, где мысль не получает никакого контроля со стороны реализующего её поэта, со стороны его разума и лежит вне всяких эстетических или нравственных соображений¹⁸. Бессознательное, обладающее творческим потенциалом, становится своеобразной точкой опоры поэтического творчества сюрреалистов, где фрейдовский психоанализ и принцип «свободных ассоциаций» были их новаторской методологией работы. Образность, рождённая во сне, в трансе, в гипнотическом состоянии и т.д., которая не имеет референций в объектах окружающего реального мира, близка по духу ранним экспериментам Ло-фу с языком, однако при создании своих стихов после поэмы «Смерть каменной камеры» он пользуется ею, предварительно пропустив через фильтр дополнительной поэтической обработки (*сюэжэн дэ юэчжи чаосяньшичжун* 修正的约制超现实主义)¹⁹. Область функционального пересечения значений чань и сюрреализма для Ло-фу обретается в том, что их конечная цель — подняться над рассудком и уловить, зафиксировать истинную надреальность.

«„Танец чань и чудесного“ — сборник чаньских и сюрреалистичных стихов Ло-фу» (*Чань мо гун у — Ло-фу чань ши чаосяньши ши цзинь ши сюань* 禪魔共舞 — 洛夫禪詩超現實詩精品選, 2011 г.), где собраны стихи поэта с 1974 по 2011 г., от миниатюр в несколько строк до развёрнутых на несколько страниц поэм. Интересно значение второго иероглифа (*мо* 魔), имеющего два значения: первое (в буддизме) — злые духи, нечисть, чертовщина; *суц.* волшебство, колдовство, магия. Второе — *прил.* таинственный, непостижимый, загадочный (*шэньми* 神秘); чудесный, странный, удивительный (*цзи* 奇异). Именно он в контексте поэтического мира Ло-фу обозначает сюрреалистическую образность его стихов. Этот своеобразный синтез западной модернистской и китайской чань-буддийской/даосской традиций предоставляет материал для анализа бытования данного жанра в современной поэтической практике на Тайване. Если обратиться непосредственно к стихам, то можно выделить некоторые общие черты, характеризующие весь сборник в целом.

¹⁸ Бретон А. Манифест сюрреализма [1924] // [Электрон. версия] [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1019711/Breton - Manifest_syurrealizma.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1019711/Breton_-_Manifest_syurrealizma.html)

¹⁹ Луна в воде. С. 2.

Прежде всего следует отметить прозаизацию поэтического языка, что, впрочем, на Тайване стало, по мнению многих критиков и поэтов, мощной тенденцией ещё с начала 1960-х гг.²⁰ Ло-фу, отказываясь от рифмы, выстраивает свои стихи по определённой ритмической структуре. В данном случае мы наблюдаем нормативный синтаксис, когда границы синтагм совпадают с ритмическим строением стихотворного текста. Но в тех местах, где для поэта существует необходимость выделить центральный смысло-образ, он использует анжамбеман — приём переноса части фразы из одной строки в другую, при котором происходит расхождение между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста, т.е. границы стихотворных строк не совпадают с границами между синтагмами. При чтении это отмечается паузой, без которой стихотворение теряет ритмическую выразительность²¹. Например, фрагмент стихотворения «Этот человек» (*Сы жэнь* 斯人)²²:

於是，他把昨夜被耗子 啃剩的時間	поэтому он время, изгрызенное мышами вчера вечером,
摺好	сворачивает
和明天要用的雨具，好 好	и с зонтиком, плащом, галошами, пригото- вленными на завтра, аккуратно
收起，好好	убирает, аккуратно
存放在	складывает в
專門收藏霉味的記憶裡	особый отдел памяти, для хранения плесени

Если касаться вопроса построения образного мира Ло-фу, то он изобилует реминисценциями, отсылающими к образам, идеям, настроению в стихах танских и сунских поэтов. При этом круг тем, входящих в сборник Ло-фу, весьма разнообразен и варьируется от пейзажных миниатюр до описаний бушующей в мире эпидемии атипичной пневмонии (*SARS дэ бусин чжуандао чаньцзи* SARS 的不幸撞倒禅机) или монолога деревянного стола о демократии. Реминисценции из классической поэзии здесь могут выходить на уровень сквозных мотивов: пустынные горы *куншань* 空山, морозящий дождь *яньюй* 烟雨, монастырь в горах *шаньсы* 山寺, путник *гокэ* 过客, круглая луна *юаньюэ* 圆月, сон *мэн* 梦, желания, тревоги *фаньнао* 烦恼 и т.д.

²⁰ *Marijnissen Silvia*. Op. cit. P. 87–11.

²¹ Анжамбман как стилистический приём поэтов XXI века // [Электронная версия] https://ru.wikipedia.org/wiki/Рифмованная_проза

²² *Ло-фу*. Танец чань и чудесного. С. 225.

Они также присутствуют в более развёрнутом виде, в форме отсылок к определённым стихам определённых поэтов прошлого. Тогда отдельный поэтический текст Ло-фу автоматически встраивается в традицию, и образы получают дополнительный семантический объём за счёт развёртывания в современной ткани поэтического произведения ассоциативного ряда с классикой. Другой важный атрибут сборника и неотъемлемая черта чаньских стихов: простота, безыскусность, неукрашенность поэтического языка, которая способствует рождению у реципиента ощущения их естественного, спонтанного появления.

Несмотря на то, что поэт в предисловии к данному сборнику обращается к понятию исчерпаемости языка и его пределов в передаче смыслов, поэтический язык самого Ло-фу не превращается в ауторефлексивный, не становится объектом его внимания. Ло-фу вслед за своими предшественниками решает эту проблему с помощью приёма умолчания (однако это не апосиопеза, а создание «поля молчания» — значимой пустоты за словами).

Поэзия в стиле чань претерпевает изменения в плане расширения диапазона тем, переосмысляются и трансформируются её образы, но сущностно она остаётся неизменной: её константа реализуется в обращении к интуитивному способу понимания и отрицанию концептуального постижения мира и истины посредством приёма умолчания и парадоксального употребления поэтического языка, о чём будет сказано ниже.

Обратимся непосредственно к стихам сборника для анализа функционирования реминисценций и того, как работает принцип развёртывания ассоциаций в стихах Ло-фу.

隨雨聲入山而不見雨 За звуком дождя идти в горы, но не увидеть дождя²³

撐著一把油紙傘 держу в руках промасленный бумажный зонт
唱著「三月李子酸」 напеваю мелодию «Сливы в марте кислы»
眾山之中 посреди гор
我是**唯一的一雙芒鞋** я — единственная пара соломенных сандалий²⁴

²³ Ло-фу. Танец чань и чудесного. С. 43.

²⁴ Реминисценция из стихотворения Су Дун-по *Дин фэн-бо* 定風波 («Успокоившийся ветер»): 莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一簑煙雨任平生。「Не стоит прислушиваться к шуму дождя в лесу, / Почему не отправиться в путь с песней? / Трость из бамбука — опора, соломенные сандалии быстрее лошади несут. / Чего бояться? Укрывшись

啄木鳥 空空	дятел призрачность ²⁵
回聲 洞洞	эхо бесформенность ²⁶
一顆樹在啄痛中迴旋 而上	дерево, вращаясь в боли стука, поднимается вверх ²⁷
入山	в горах
不見雨	не видно дождя
傘繞著一塊青石飛	зонт летает вокруг голубого камня
那裏坐著一個抱頭的 男子	там сидит мужчина, обхватив голову руками,
看煙蒂成灰	смотрит на тлеющую сигарету ²⁸
下山	спускаюсь с гор
仍不見雨	по-прежнему не видно дождя
三粒苦松子	три горьких кедровых орешка
沿著路標一直滾到我 的腳前	по дорожной разметке подкатились к моим но- гам
伸手抓起	протянул руку схватить ²⁹
竟是一把鳥聲	оказалось, всего лишь [горсть] вскрик(а) пти- цы ³⁰

Реминисценция указывает на стихотворение Су Дун-по «Успокоившийся ветер», когда лирический субъект отправляется в лес в одиночестве на прогулку, не обращая внимания на разыгравшуюся непогоду. Спокойное философское отношение к тяготам жизненного пути (эта прогулка в более широком контексте — аллегория жизненного пути) открывается в строке: «Чего бояться? Укрывшись накидкой, всю жизнь можно провести под дождем». Очень важно отметить, что в

накидкой, всю жизнь можно провести под дождём» // [Электронная версия] <https://zh.wikipedia.org/wiki/定風波>

²⁵ *Кун-кун* 空空 — звукоподражание: стук дятла по коре дерева.

²⁶ *Дун-дун* 洞洞 — звукоподражание, однако если соединить вместе иероглифы 空空洞洞, то единственным значением будет «пустота», т.е. иллюзорность окружающего мира. Звук, который должен в реальности существовать, и эхо, которое есть лишь возвращение звука, — оба пусты.

²⁷ Сюрреалистический образ; здесь: аллегория человеческих страданий.

²⁸ Объективация лирического субъекта, взгляд извне на себя.

²⁹ Поэт выбирает именно глагол «схватить», а не «подобрать с земли» 拾起, для того чтобы создать образную связь с последующей строчкой.

³⁰ Счётное слово 把 указывает на 1) предметы с ручками: ножи, стулья и т.д., 2) горсть как меру; т.е. здесь: ухватить нечто ускользающее.

заклучении фиксируется чаньская идея непостоянства, призрачности преходящих страданий и радостей: «Оборачиваюсь назад — ветер с дождём, возвращаюсь — ни ветра с дождём, ни ясной погоды» (回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴).

Эта парадоксальность чаньской поэтической мысли у Ду Фу — «ни ветра, ни дождя, ни ясной погоды» — находит продолжение у Ло-фу: «идти в горы за звуком дождя, но не увидеть дождя». Что же находит лирический субъект, что он видит? Три горьких кедровых орешка, символ тревог и печалей, обращаются в крик птицы. Все поэтические образы, созданные Ло-фу, и те, что отсылают к традиции, работают для создания картины иллюзорности феноменального мира и пребывающего в нём со своими страданиями лирического субъекта. Это сквозная тема чаньской поэзии, она реализуется и в приведённых ниже стихотворениях.

尋	Поиск ³¹
松下無童子可問	Под сосной нет ученика, которого можно было бы спросить
實際上誰也不知雲的那邊有些什麼	на самом деле никто не знает, что есть на той стороне облаков ³²
.....	
但我必須攀登	но я должен взобраться наверх
只為搜尋那一聲聲	только для того, чтобы найти этот звук
驚我心且動我魄的	взволновавший мое сердце, встревоживший мою душу
空山中的蟬鳴	стрекот цикад в пустынных горах
這就是絕頂了	и вот — вершина
我回首向山下大聲歡呼	я оглядываюсь назад, радостно кричу подножию горы
我終於找到了一枚灰白的蟬蛻	я наконец нашёл светло-серую сброшенную кожицу цикады ³³

³¹ Ло-фу. Танец чань и чудесного. С. 95.

³² Первая и вторая строки — реминисценция из стихотворения танского поэта Цзя Дао 贾岛 *Сюнь иньчжэ бу юй* 尋隱者不遇 («Тщетно ищущельника»): 松下问童子，言师采药去。只在此山中，云深不知处。「Под сосной спросил у ученика [об учителе], / Ответил, что ушёл собирать целебные травы. / Только в этих горах / Облака густые, не знаю, где искать» // [Электронная версия] <https://zh.wikisource.org/zh-hans/尋隱者不遇>

Почему Ло-фу выбирает строчку из стихотворения Цзя Дао, предварительно изменив ее? «Под сосной нет ученика, которого можно было бы спросить, [где учитель]» не контрастирует с «Под сосной спросил у ученика [об учителе]», а является комплементарной к ней, т.к. далее читаем: «Только в этих горах / Облака густые, не знаю, где искать». Знание нельзя получить извне, о нём нельзя спросить, оно может только открыться, как открывается лирическому субъекту, когда он достигает вершины горы в надежде услышать стрекот цикад, а находит сброшенную ею кожицу цикады (*чань* 蟬). Любопытно, что *чань* 蟬 и *чань* 禪 являются полными омофонами: в неуслушанном стрекоте цикады, в её сброшенной кожице обретается интуитивное знание и существует чаньское откровение.

Парадоксы чаньского поэтического мира Ло-фу стилистически напоминают чаньские диалоги учителя и ученика (*гун-ань* [公案, *яп.* коан. – *Отв. ред.*]), которые являются важным моментом на пути к достижению просветления. «Смысл и решение *гун-ань* находится вне рамок обыденной логики. *Гун-ань* — это своеобразные, парадоксальные тексты, целью которых является разрушение мыслительных стереотипов, переструктурирование сознания, подталкивание его к интуитивному восприятию»³⁴.

Чаньский *гун-ань* — это стилиобразующий элемент поэтических текстов Ло-фу, где реминисценция из классической поэзии является своеобразной точкой отчёта — вопросом, а стих Ло-фу — ответом на него.

Продолжая анализировать функционирование реминисценций в поэтических текстах Ло-фу, рассмотрим следующее стихотворение³⁵:

夜宿寒山寺	Ночую в храме Ханьшаньсы ³⁶
晚鐘敲過了	вечерний колокол прозвучал
月亮落在	луна опустилась
楓橋荒涼的夢裡	в одинокий сон моста, что под клёном ³⁷

³³ Второе значение: освободиться от тревог, забот; здесь: освобождение лирического субъекта от прежнего себя и своего прежнего образа мышления.

³⁴ Духовная культура Китая. [Т. 2:] Мифология. Религия / Ред. *Титаренко М.Л.* М.: Восточная литература РАН, 2007. С. 427.

³⁵ *Ло-фу*. Танец чань и чудесного. С. 142.

³⁶ Реминисценция из четверостишия Ли Бо «Е су шань сы» 夜宿山寺 («Ночую в храме среди гор»): 危樓高百尺，手可摘星辰。不敢高聲語，恐驚天上人。 «Храм так высок, / Что руками можно прикоснуться к звёздам. / Не смею громко разговаривать, / Боюсь потревожить обитателей небес».

我把船泊在	я лодку остановил у
唐詩中那個煙雨朦朧的	пристани в туманной пелене дождя, что
埠頭	описана в танских стихах
夜半了	полночь
我在寺鐘懶散的回聲中	под гулкое эхо монастырского колокола
上了床, 懷中	ложусь спать, в груди
抱著一塊石頭呼呼入睡	хранится камень, засыпаю крепко
石頭裡藏有一把火	в камне факел
鼾聲中冒出燒烤的焦味	в ночном сопенье запах гари ³⁸
.....	
清晨, 和尚在打掃院子	утро, монахи подметают двор
木魚奪奪聲裡	в звуках удара по деревянной рыбе
石頭漸漸溶化	камень постепенно исчезает
我抹去一臉的淚水	я вытираю заплаканное лицо
天, 就這麼亮了	день, так начинается

В одном тексте две реминисценции: первая отсылает к образам Ли Бо, где близость лирического субъекта к миру небожителей в горном монастыре определяет возвышенное настроение всего стиха. Однако эта отсылка имеет здесь два значения: одно — резкий контраст с мотивами одиночества и печали, зафиксированными второй реминисценцией и последующими образами, а другое — имплицитное снятие напряжения одиночества и тоски уже в самом начале, на уровне названия стихотворения. Ло-фу необходимо обращение к Ли Бо и к Чжан Сюю для сопоставления двух настроений, двух точек зрения лирических героев и постепенного перехода по пространственно-временной оси — от ночи, тёмной воды к небу, звёздам и рассвету — в конечном счёте к просветлению во внутреннем мире лирического субъекта.

Таким образом, реминисценция у Ло-фу играет важную роль, выполняя несколько задач: осуществляет комплементарную связь с идеями и образами того стихотворения, в которое интегрирована; берёт на себя функцию противопоставления, своеобразного контраста,

³⁷ Реминисценция из стихотворения танского поэта Чжан Сюя 张继 «Фэн цяо е бо» 枫桥夜泊 («Ночью лодка причалила у моста, что под клёном»): 月落烏啼霜滿天, 江楓漁火對愁眠。姑蘇城外寒山寺, 夜半鐘聲到客船。 «Луна опустилась, птицы кричат, всюду иней. / Клён на берегу реки, в рыбацкой лодке огонек, печальные думы не дают уснуть. / За Гусу есть заброшенный монастырь. / В полночь звук колокола долетает до лодки путника» // [Электронная версия] <https://zh.wikipedia.org/wiki/楓橋夜泊>

³⁸ Сюрреалистические образы.

который разъединяет поэтический текст на две конфликтующие части, а также может обладать структурообразующим началом и выстраивать текст Ло-фу по образу чаньского классического *гун-аня*.

*Yu.A. Kuznetsova**

**Modern Chan Buddhist poems by Luo-fu:
through reminiscence into tradition****

ABSTRACT: Luo-fu, one of the famous Taiwan poets, who is acclaimed as a modern-day living classic since the mid 70's turned to the Chinese tradition of Tang and Song poets who were Chan Buddhist followers. After infatuation with European surrealism, that led him to create a poem "Death in a stone cell" (1974), Luo-fu took to writing Chan poetry. He actively used a reminiscence as a tool to integrate into tradition of the Tang and Song poetic imaginative world. This article lays out examples of the relevant poems taken from the poetry collection "Chan and Magic Dance" (1974-2011), and further analysis is carried out in terms of how reminiscence functions in Luo-fu's poetry, how it interacts with modern imagery, brought up to life by the poet's idea of "pure poetry".

KEYWORDS: Luo-fu, Chan Buddhist poetry, tradition, surrealism, integration, reminiscence.

* Kuznetsova Yulia Alexandrovna, lecturer in Chinese language at the Chinese Philology Department of IAAS MSU, Moscow, Russia; E-mail: juliacaesar27@mail.ru

** This study is supported by RFBR (project "Parallel processes in the language of contemporary and modern Chinese and Russian poetry", 16-24-10001).