

Н.А. Орлова*

**Проблемы поэтики
четверостиший (цзюэ-цзюй) Бо Цзюй-и**

АННОТАЦИЯ: В статье рассматриваются особенности построения китайских четверостиший *цзюэ-цзюй* и приводится поэтический перевод нескольких четверостиший Бо Цзюй-и с неопубликованным прозаическим переводом и примечаниями Л.З. Эйдлина.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Бо Цзюй-и, Л.З. Эйдлин, китайское четверостишие, *цзюэ-цзюй*.

Великий китайский поэт Бо Цзюй-и 白居易 (772–846) носил также имя (*цзы*) Лэ-тянь 乐天 («Радующийся Небу/природе» или «Пора веселья») и прозвища (*хао*) Сян-шань-цзюй-ши 香山居士 («Анахорет-упасака с Ароматной горы / Горы Ароматов», «Учёный, живущий на Ароматной горе» или «Учёный Цзюй с Ароматной горы») и Цзуй-инь сянь-шэн 醉吟先生 («Господин, скандирующий стихи во хмелю»).

Его род происходил из города Тайюань 太原 (провинция Шаньси 山西). При его прадеде семья переехала южнее, в местечко Сягуй 下邳 (ныне городской округ Вэйнань 渭南 в провинции Шэньси 陕西), а при его деде поселилась в Синьчжэне 新郑 (сейчас городской уезд городского округа Чжэнчжоу 郑州 провинции Хэнань 河南), где

* Орлова Наталия Александровна, к. филос. н., старший преподаватель Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук Московского физико-технического института (МФТИ ГУ), Москва, Россия. E-mail: ornatanew@gmail.com

и родился Бо Цзюй-и¹. При девятом танском императоре Дэ-цзуне 德宗 (прав. 779–804) отец Бо Цзюй-и, Бо Цзи-гэн 白季庚, занимал должности судебного чиновника, помощника ревизора и даже градоначальника в Сюйчжоу 徐州, а семья проживала в местечке Фули (ныне район Фуличжэнь 符离镇 городского округа Сучжоу 宿州 провинции Аньхой 安徽).

Наравне с Ли Бо 李白 (701–762) и Ду Фу 杜甫 (712–770), Бо Цзюй-и считается одним из трёх величайших поэтов эпохи Тан (618–907).

Вместе со своим другом, поэтом Юань Чжэнем 元稹 (779–831), он предложил программу «движения за новые юэ-фу» (*синь юэ-фу юнь-дун* 新乐府运动), в дальнейшем получившую название по их фамилиям — «Юань-Бо» 元白, а, поскольку в ней участвовал поэт Лю Юй-си 刘禹锡 (772–842), также известную как «Лю-Бо» 刘白. В ней предлагалось вернуться к строю народной песни (*юэ-фу минь-гэ* 乐府民歌), восхвалялся *Ши цзин* 诗经 («Канон стихов») и аллегорическая традиция *юэ-фу* эпох Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) и Вэй (220–265), поэтические образы которых стали широко распространёнными метафорами и фразеологизмами-чэн-юй. Например, использовавшиеся в одной из древнейших народных песен-юэ-фу «Цзяннань» образы лотоса и играющих рыбок стали впоследствии общепринятыми эротическими иносказаниями.

Серьёзность, с которой в упомянутые эпохи относились к фольклору, подтверждается созданием императором Хань У-ди 漢武帝 (141–87 до н.э.) в 114 г. до н.э. специальной Палаты Юэ-фу, или Музыкальной палаты, чиновники которой собирали и записывали народные песни², поскольку в традиционном Китае они считались гласом высшей инстанции — Неба. Возвращение к народной песне в эпоху Тан должно было выполнять ту же функцию — помогать правителям слышать голос Неба и исправлять ошибки в управлении государством. Е.А. Серебряков отмечает, что с наибольшим успехом эта программа была реализована в цикле из 50 семисловных стихов

¹ Не в Шаньси, как указывал Л.З. Эйдлин (*Бо Цзюй-и*. Четверостишия. М., 1949. С. 13; То же, М., 1951. С. 13), и не в Шэньси, как указал Е.А. Серебряков (*Серебряков Е.А. Бо Цзюй-и // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность*. М.: Вост. лит., 2008. С. 221–222). См.: *Собрание [сочинений] Бо Цзюй-и (Бо Цзюй-и цзи 白居易集)* / Сост. Янь Цзе 严杰. Нанкин, 2014.

² См., например: *Кравцова М.Е. Юэфу миньгэ // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3. Литература. Язык и письменность*. М.: Вост. лит., 2008. С. 627–630.

Синь юэ-фу («Новые юэ-фу») и в цикле из 10 пятисловных произведений *Цинь гэ* («Циньские напевы»)³.

Учитывая это начинание поэта, некоторую тематическую привязку к страданиям простого люда, предание о том, что он читал стихи своей кухарке и отбраковывал те, которые она не понимала, а также его широчайшую популярность, в отечественной (советско-русской) традиции стало принято считать его народным поэтом, писавшем о народе языком, понятным народу. Подтверждая широкую популярность Бо Цзюй-и, главный в СССР специалист по его творчеству, переведший в посвящённой ему кандидатской диссертации⁴ 209 четверостиший, синолог и переводчик китайской литературы, доктор филологических наук, профессор Лев Залманович Эйдлин (1909/1910–1985) приводил слова поэта Юань Чжэня, так написавшего в предисловии к собранию стихотворений своего друга: «В течение двадцати лет стихи Бо Цзюй-и писались на стенах правительственных зданий, даосских и буддийских храмов, почтовых станций; они не сходили с уст князей, жён, пастухов, коннохов»⁵.

Не заметив «князей» и отождествив «народность» с «человечностью», советская литературоведческая традиция обрекла Бо Цзюй-и быть «простым» и «доступным», хоть и упоминая, но как-то бессознательно вынося за скобки его высшую учёную степень *цзинь-ши*, занимаемые им высокие государственные посты, знатную семью. Конечно, иначе в Советском Союзе конца сороковых годов, с момента образования в 1949 году КНР и возникновения особых отношений между двумя коммунистическими гигантами, у поэта не было бы шанса быть широко переведённым и многотиражно изданным. Поэтому, как детально показал А.И. Кобзев, Л.З. Эйдлин в своих предисловиях к неоднократным переизданиям стихов Бо Цзюй-и, начатым как раз в 1949 г., реагируя на идеологический контекст, неизменно определял его как «народного поэта»⁶.

Но с тех пор прошло не только больше полувека — уже нет ни Советского Союза, ни советской идеологии, и Бо Цзюй-и не обязан продолжать восприниматься как «народный поэт» в советском

³ Серебряков Е.А. Бо Цзюйи // Там же. С. 221–222.

⁴ Эйдлин Л.З. Четверостишия Бо Цзюй-и (771–846). В 5 кн. Фергана, 1942. Её рукопись готовится к публикации в очередном томе составляемого А.И. Кобзевым альманаха «Архив российской китаистики». Год рождения Бо Цзюй-и в публикациях Л.З. Эйдлиным был уточнён как 772.

⁵ Цит. по: *Бо Цзюй-и. Четверостишия*. М., 1951. С. 14.

⁶ Кобзев А.И. Был ли хэшан Алике «основателем советской школы китаеведения»? // Общество и государство в Китае. Т. XLVI. Ч. 2. С. 944–953.

смысле этого социально-политического термина, а должен быть возвращён всем людям во всей своей сложности, широта любви к которому равна высоте его изысканного стиля, ставшего новой вершиной китайской поэзии после Ли Бо и Ду Фу.

Когда же эта сложность дана в предельно сжатой форме, перед переводчиком возникает особо сложная задача. Поэтому нельзя не отдать должное Л.З. Эйдлину, взявшему на себя в суровое идеологизированное время задачу по переводу четверостиший Бо Цзюй-и. Его критиковали за прозаичность перевода стихов⁷, но его версия перевода, а также примечания и комментарии имеют несомненную ценность, и как шаги всякого первопроходца, достойны уважения. Остаётся только сожалеть, что посвятив Бо Цзюй-и свою кандидатскую диссертацию, а потом в течение долгого времени переиздавая перевод его стихов, Л.З. Эйдлин не продолжил научного исследования его творчества и не попробовал создать поэтического перевода.

Название малой поэтической формы 絕句 (*цзюэ-цзюй*) обычно переводится как «четверостишие», а при буквальном переводе — «оборванные строки» (*цзюэ* — «обрывать, отрывать, обламывать», *цзюй* — «строки»). Под таким названием — «Оборванные строки» — несколько четверостиший Бо Цзюй-и были опубликованы Б.А. Васильевым (1899–1937) в первом томе «Литературы Китая и Японии» сборника «Восток» (М., 1934). Публикации переводов Л.З. Эйдлина, в общей сложности включившие в себя 154 стихотворения, носят названия «Четверостишия» (М., 1949, 1951), «[Стихи]» (М., 1975) и «Стихотворения» (М., 1978)⁸.

Цзюэ-цзюй также называют *цзе-цзюй* 截句 (*цзе* — «отрезать, отрубать»), *дуань-цзюй* 斷句 (*дуань* — «обрывать, прерывать») или *цзюэ-ши* (*ши* — «стихотворение»). Особое распространение они получили с эпохи Тан. Их название возводят к происхождению: считается, что они «оторваны» от 律诗 (*люй-ши*) — уставных пятисловных или семисловных восьмистиший с определённой тональной мелоди-

⁷ Критический отзыв его наставника и научного руководителя академика В.М. Алексеева (1881–1951) см.: *Кобзев А.И.* Драмы и фарсы российской китаистики. М., 2016. С. 360–362.

⁸ *Бо Цзюй-и.* Четверостишья. М.: Гослитиздат, 1949. 224 с. (Перевод с китайского, вступительная статья и комментарий Л.З. Эйдлина; Гравюры на дереве М. Пикова); *Бо Цзюй-и.* Четверостишья. М.: Гослитиздат, 1951; [Стихи] // *Китайская классическая поэзия в переводах Л.З. Эйдлина.* М.: Художественная литература, 1975. С. 177–292; *Бо Цзюй-и.* Стихотворения / В пер. с кит. Л.З. Эйдлина; вступит. статья и примеч. Л.З. Эйдлина. М.: Худож. лит., 1978. 303 с.

кой и парным построением 3-й – 4-й и 5-й – 6-й строк. Поэтому каждая строка *цзюэ-цзюй* также состоит из пяти или семи иероглифов.

В упомянутой диссертации Л.З. Эйдлин писал: «Принято думать, что стихи танской эпохи писались по раз навсегда заведённом правилу, когда обязательно предполагается *ци* 起 — вступление (по терминологии Грубе⁹ в его „Geschichte der chinesischen Litteratur“ — Einleitung), *чэн* 承 — развёртывание (Entwicklung), *чжуань* 轉 — поворот (Übergang) и *хэ* 合, или *шоу* 收, — заключение (Schlussfolgerung)» (кн. 1. С. 37), при этом основное смысловое ударение ложится на третью, поворотную, строку. Далее он приводил высказывания исследователей, отрицающих само существование такого правила или видящих слишком много из него исключений, но сам, в целом, соглашался с его существованием и старался показать его применимость к четверостишиям Бо Цзюй-и.

Помимо этого композиционного правила¹⁰, Л.З. Эйдлин говорил ещё об одном требовании к стиху — *хань-сюй* 含蓄, что можно перевести как «скрытый, невысказанный смысл», указывая, что «В.М. Алексеев переводит *хань-сюй* как „таящееся накопление“» [16, кн. 1. С. 30]. Этот неявленный в тексте стихотворения смысл создаёт особую сложность при переводе. Дело в том, что, как отмечал Л.З. Эйдлин, «китайское четверостишие непременно говорит о чём-нибудь конкретном, происшедшем или происходящем» [16, кн. 1. С. 49]. Для современного восприятия, воспитанного на традициях романтизма, символизма и постмодернизма, такой текст может показаться слишком простым, неискушённым и наивным, и из-за этого его легко посчитать «понятным» и «народным».

Одной из причин трудности восприятия *хань-сюй* китайских четверостиший является его невольное уподобление скрытому смыслу символических стихов. Б. Вейнберг (Weinberg), анализируя поэзию символистов, в частности «Лебедя» Ш. Бодлера (1821–1867) и «Пьяный корабль» А. Рембо (1854–1891), описывает символический метод как особый случай структурной (т.е. образующей структуру произведения, а не эпизодической) метафоры, в которой одна часть (символизирующее) дана явно, а вторая (символизируемое) подразумевается. Переход ко второй половине метафоры и её реконструкция базируется, во-первых, на наличии в символизирующем специальных «знаков и указаний», и во-вторых, на «идентичности эмоций» по поводу обеих

⁹ В. Грубе (Wilhelm Grube, 1855–1908) — немецкий синолог и филолог.

¹⁰ Наличие такого содержательно-композиционного плана в четверостишиях и восьмистишиях отмечает и М.Е. Кравцова (см.: Кравцова М.Е. Стихосложение // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3. С. 150–151).

частей¹¹. Таким образом, символическую поэзию отличает не прямая репрезентация¹², создающая своеобразный «герметизм», который Б. Вейнберг противопоставляет интеллигибельности¹³ реализма.

На первый взгляд может показаться, что метафорические образы китайской поэзии совершенно идентичны европейскому символизму, как например в упоминавшемся стихотворении «Цзяннань» лотос и рыбки символизируют влюблённых. И в каких-то случаях перед нами будет тот же процесс метафоризации, понимаемой как уподобление. В таком случае странными могут представляться только объекты уподобления, например сравнение красивой женской шеи с белым древесным червём, а лоз ивы — с кишками, но не само уподобление.

Однако, помимо привычного сравнения через подобие, в китайском стихотворении можно увидеть и другой принцип — дополнения до целого разных, не похожих друг на друга аспектов. В Европе этот принцип был реализован в жанре девиза (*symbolum*), состоявшего из двух частей — рисунка и подписи, не повторявших, а дополнявших друг друга по смыслу и так показывавших единый замысел¹⁴. Рисунки девизов, утратившие подписи, становились слишком сложными для понимания, так как утрачивалась и возможность реконструировать целое. Подобным же образом М.К. Мамардашвили в «Лекциях о Прусте» охарактеризовал психологический процесс распада единого впечатления у главного героя Марселя в романе-эпопее М. Пруста «В поисках утраченного времени» на две части: одна половина впечатления «слилась» с физическим объектом (цветами боярышника, печеньем «мадлен» и т.п.), а вторая — осталась в душе¹⁵. В этом случае «цветы боярышника» не являются общим и легко расшифровываемым символом, поскольку они связаны со своим означаемым не метафорически, а метонимически. Конечно, исходная метонимия может со временем стать метафорой, например, туфли умершей жены у кровати, будучи сначала метонимическим образом, могут начать метафорически обозначать боль утраты, делая связь между означаемым и означающим типичной и воспроизводимой, но первоначально метонимический образ может отсылать к различным целостным представлениям, создавая особый «герметизм» метонимии.

¹¹ Weinberg B. The limits of symbolism. Chicago and London, 1966. Pp. 62, 94, 425.

¹² Там же. P. 421.

¹³ Там же. P. 422.

¹⁴ Эмблемы и символы. М., 1995. С. 10–11.

¹⁵ Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 299, 373.

Можно предположить, что *хань-сюй* китайских стихотворений скорее схож с девизом и структурной метонимией, чем со структурной метафорой. Его «герметизм», в отличие от «герметизма» символистов, опирается на другую онтологию, поскольку мир, который описывают китайские четверостишия и в котором они родились, — един, не расколот на субъективное и объективное¹⁶, психическое и физическое, тварное и нетварное, физическое и метафизическое или материальное и идеальное¹⁷.

Иероглиф *хань*, входящий в выражение *хань-сюй*, помимо значений «спрятанный», «скрытый», имеет ближайшее значение «держат во рту», т.е. *хань-сюй* может пониматься как «невывказанное и накопленное». Л.З. Эйдлин поясняет это так: «Составитель „Юй-ян ши-хуа“ Ван Ши-чжэн¹⁸ сравнивает стихи со священным драконом. Вот видна его голова, а хвост скрыт» [16, кн. 1, с. 31]. Скрытый «хвост дракона» и есть *хань-сюй*, он не похож на «голову дракона», и чтобы его понять, нужно увидеть замысел автора — «дракона» — целиком. Этим китайские стихи возвращают нас к исконному пониманию символа как разрубленной пополам монеты или разломленного черепка, по которому разлучённые люди могут опознать друг друга. Этот же мотив стоит за разрубленным пополам бронзовым зеркалом, части которого остаются у разлучившихся супругов или возлюбленных. В этом смысле китайские четверостишия действительно символические.

Наличие «невывказанной части», создающей «герметизм», отличает китайскую поэзию от поэзии реалистической, с которой её так соблазнительно отождествить. Передать переводом эту скрытую

¹⁶ Конечно же, люди в Китае не сливаются в идентичности с предметами мира, но человек — лишь одна из «десяти тысяч вещей» (*вань у* 万物), называемая также «человеческой вещью» (*жэнь у* 人物), как животное называется «движущейся вещью» (*дун у* 动物), а растение — «растущей вещью» (*чжи у* 植物), поэтому человек ничем онтологически от них не отличается, как отличается европеец-христианин своей уникальной единой богоданной бессмертной душой.

¹⁷ Подробнее об этом см.: Кобзев А.И. «Столкновение цивилизаций» и «диалог культур» // В потоке научного творчества. М.: Наука, 2011. С. 5–15.

¹⁸ Имеется в виду известный литератор Ван Ши-чжэнь 王士禛 (1634–1711), в имени которого последний иероглиф *чжэнь* 禛, табуированный из-за присутствия в личном имени императора Инь-чжэня 胤禛 (1678–1735), был заменён при его правлении под девизом Юн-чжэн 雍正 (1723–1735) на входящий в этот девиз *чжэн* 正, что превратило в данный период Ван Ши-чжэня в Ван Ши-чжэна 王士正. В соответствии с псевдонимом Юй-ян шань-жэнь 漁洋山人 (Юйянский отшельник) назван его трактат *Юй-ян ши-хуа* 漁洋詩話 («Юйянские высказывания о стихах»). — Примеч. А.И. Кобзева.

часть — нетривиальная переводческая задача, поскольку «скрытое» чаще всего связано с культурным и ситуационным контекстом. Переводчик может и даже должен пробовать решать эту задачу с помощью комментария, однако если задача будет решена только таким образом, то четверостишие никогда не сможет жить самостоятельной жизнью, а будет обречено существовать как текстовый кентавр.

При нерешённости этой переводческой задачи у современного (европейского или русскоязычного) читателя может возникнуть искушение причислить китайскую поэзию либо к упрощённой реалистической, либо к упрощённой символической поэзии, что меняет её смысл, обедняя или нагружая несвойственными ассоциациями. Если же в какой-то момент нам удаётся увидеть «дракона» целиком, то из лёгкого до бессмысленности чтения она превращается в изысканное занятие, дарящее интеллектуальное и эстетическое наслаждение и наводящее на сложные этические размышления.

Даже не надеясь поймать «священного дракона» за хвост, мы всё же рискнем предложить несколько поэтических переводов прозаически переведённых, прокомментированных, но не опубликованных Л.З. Эйдлиным четверостиший Бо Цзюй-и, рассматривая это как вневременную попытку сотрудничества в чрезвычайно увлекательном деле. Также мы выражаем благодарность А.И. Кобзеву за консультации и критический разбор перевода стихов.

花非花¹⁹

花非花，雾非雾。夜半来，天明去。
来如春梦几多时，去似朝云无觅处。

Huā fēi huā

Huā fēi huā, wù fēi wù. Yè bàn lái, tiān míng qù.
Lái rú chūn mèng jǐ duō shí, qù sì zhāo-yún wú mì chù.

НЕ ЦВЕТОК ТЫ — И ВСЁ Ж...

Не цветок ты — и всё ж, не мираж ты — и всё ж,
В полночь тут ты, но знаю — с рассветом уйдёшь.

Ты придёшь сном весенним — на сколько часов?
Ускользнёшь Девой-Тучкой — не сыщешь следов.

¹⁹ Оригинал сверен по изданию: Собрание стихов Бо Цзюй-и со сверкой и комментариями (Бо Цзюй-и ши-цзи цзяо-чжу 白居易詩集校注). В 6-и кн. / Сост. Се Сы-вэй 謝思煒. Пекин, 2015.

По переводу и комментарию Л.З. Эйдлина не понятно, что (или кто) «приходит» и «уходит». Нам кажется, что в стихотворении описаны не особенности предутренной погоды, а эротические отношения. На это указывает аллюзия на фею горы Ушань, которая пришла на ночь к чускому князю, а утром исчезла тучкой. На это намекает и выражение 春梦 (чунь-мэн) — «весенний сон», «мечта», «эротический сон», отсылающее ко всей эротической семантике иероглифа 春 (чунь) — «весна» и поставленное в параллель 朝云 Чжао-юнь. Такой же смысл видит здесь и Янь Цзе²⁰.

Следует отметить, что третья строка заканчивается иероглифом 时 (ши) — «час» (время), а последняя — иероглифом 处 (чу) «место» (пространство), создавая смысловую переключку пространства и времени.

Перевод и примечания Эйдлина

ЦВЕТЫ — НЕ ЦВЕТЫ (Предутренняя дымка)

Как будто цветы. Не цветы.
Как будто туман. Не туман.

Приходит в полуночный час.
Уходит под утро с зарёй.

Приходит подобно весеннему сну
На несколько быстрых часов.

Уходит — как утром гряда облаков²¹,
И после нигде не сыскать.

Стихотворение построено целиком на параллелях.

²⁰ Собрание [сочинений] Бо Цзюй-и (Бо Цзюй-и цзи 白居易集) / Сост. Янь Цзе 严杰. Нанкин, 2014. С. 175.

²¹ Выражением «гряда облаков» переведено сочетание 朝云 (чжао-юнь — «утреннее облако»), восходящее к легенде о явившейся во сне заснувшему в горах Высоких Тан чускому правителю Хуай-вану (эпоха Чжань-го, V–III в. до н.э.) фее горы Ушань, которая на рассвете принимает облик облака и поэтому получила прозвище Чжао-юнь. Эта легенда описана в оде Сун Юя (кон. III — первая пол. II в. до н.э.) *Гао-Тан фу* 高唐赋 («Ода о [горах] Высоких Тан»), которую под заглавием «Горы высокие Тан» перевёл В.М. Алексеев, назвавший Чжао-юнь Утренней Тучкой (Шедевры китайской классической прозы в переводах академика В.М. Алексеева: в 2 кн. Кн. 1. М., 2006. С. 43–49). — *Примеч. А.И. Кобзева.*

Цзи 幾 следует переводить как «несколько», а не «сколько», так как вопрос здесь неуместен: время прихода и ухода указано²².

У ми-чу 無覓處 — «не сыскать», выражение, часто применяемое Бо в стихах.

白牡丹

白花冷澹无人爱，亦占芳名道牡丹。
应似东宫白赞善，被人还唤作朝官。

Bái mǔdān

Bái huā lěng dàn wú rén ài, yì zhàn fāngmíng dào mǔdān.
Yīng sì dōng gōng bái zànshàn, bèi rén hái huàn zuò cháo guān.

БЕЛЫЙ ДРЕВОВИДНЫЙ ПИОН

Людей не влечёт к безыскусным белесым цветам,
Но именем красен своим древовидный пион:

В восточном дворце лишь наставником значится Бо,
А люди его причисляют к придворным чинам.

В название древовидного пиона (*му-дань* 牡丹) входит иероглиф *дань* 丹 — «красная краска, киноварь», поэтому буквальное прочтение названия стихотворения звучит как оксюморон, подобно русскому словосочетанию «красные чернила». Первые две строки построены на противопоставлении белого и красного цвета, иероглиф «бай/бо» 白 начинает первую строку, а иероглиф «дань» 丹 заканчивает вторую, поэтому, хотя это и не параллелизм в строгом смысле слова, всё же можно говорить о выделенной позиции этих иероглифов.

Цзань-шань 赞善 — в эпоху Тан помощник воспитателя наследника престола.

Две последние строки можно рассматривать как противопоставление того, что происходит в восточном дворце, и того, что об этом думают люди: Бо-Белый служит в восточном дворце, но это не делает его сановником (как думают люди), как не делает имя *му-дань* белые пионы красными.

Наше понимание общего смысла стихотворения совпадает с пониманием его Л.З. Эйдлиным, хотя следует всё же отметить, что в

²² Скорее неуместна трактовка иероглифа *цзи* 幾 как «несколько», ибо за ним следует *до* 多 — «много», и поэтому сочетание обоих знаков следует понимать в его прямом смысле — «как много?», «сколько?». — *Примеч. А.И. Кобзева.*

стихотворении речь идёт о «древовидном пионе» (*му-дань*), т.е. *Paeonia suffruticosa Andr.*, который отличается от «пиона» (*шао-яо* 芍药), точнее «пиона молочнокветкового», т.е. *Paeonia lactiflora Pall.*

Перевод и примечания Эйдлина

БЕЛЫЕ ПИОНЫ

У белых цветов их холодная пресность
Привлечь человека не может.

А тоже стяжали прекрасное имя
И их называют — пионы.

В восточном дворце им, должно быть, подобен
Бо-Белый, что дядькой у принца:

Его, несмотря ни на что, называют
Сановником и царедворцем.

Чудесные красные пионы воспевал Бо и воспевали другие танские поэты. И рядом со своими пышными собратьями какими пресными, неприглядными выглядят холодные белые пионы. Они не привлекают человека. Вот начало стихотворения. А ведь носят они прекрасное, благоухающее имя — их тоже называют пионами, — говорится во второй строке, представляющей продолжение первой. И во второй части стихотворения Бо переходит к себе. И он тоже *белый* (Бо), и подобен белым пионам. Четвёртая строка — объяснение третьей: подобен потому, что и его называют царедворцем, как белые цветы называют пионами.

Исполненное тонкого юмора, превосходно построенное стихотворение, по композиции своей следует классическим правилам, если последняя строка, «объяснительная», может считаться заключением.

В первой строке объект вынесен вперёд.

Лэн-дань 冷淡 — «белый до бесцветности. до незамечаемости».

Дун гун 东宫 — «Восточный дворец» — резиденция принца. В последней строке пассивный оборот, переданный через *бэй* 被 — *бай-хуа*, совершенно понятный на слух. В последней строке цезура разъединяет связанные между собою *хуань* 喚 и *цзо* 作.

红藤杖

交亲过浚别，车马到江回。
唯有红藤杖，相随万里来。

Hóngténg zhàng

Jiāo qīn guò Chǎn bié, chē mǎ dào jiāng huí.
Wéi yǒu hóngténg zhàng, xiāng suí wàn lǐ lái.

КРАСНАЯ РОТАНГОВАЯ ТРОСТЬ

Друзья и родня — уж за Чань, за рекою,
Коней экипаж повернул у реки.

Лишь красная трость из ротанга со мною,
И тысячи *ли* не покинет руки.

В переводе Л.З. Эйдлина «тэновый» — звуковая калька иероглифа *тэн* 藤, хотя с определением *хун* 紅 — «красный» он здесь обозначает красный ротанг, использовавшийся для изготовления тростей.

Чань 滻, или *Чань-шуй* 滻水 — р. Чаньшуй, приток р. Вэйхэ 渭河, принятого Л.З. Эйдлиным чтения «Шэнь» «Большой китайско-русский словарь» (т. 2, № 638) не даёт.

Перевод и примечания Эйдлина

КРАСНЫЙ ТЭНОВЫЙ ПОСОХ

И друзья и родные,
Перейдя через Шэнь, распростились,

Экипажи и кони
У реки повернули обратно.

И единственный только
Старый посох из красного тэна

Неразлучный мой спутник,
Всю дорогу прошёл издалёка.

В первой части стихотворения — прощание. Обе строки совершенно параллельны:

Друзья и родные, перейдя Шэнь, распростились.
Экипажи и кони, дойдя до реки, повернули.

Вторая часть — переход к мыслям о том, кто не только перешёл через реку, но все тысячи *ли* прошёл с поэтом. Это красный тэновый посох.

Третья и четвёртая строки — одно неразрывное предложение (подлежащее — третья строка, сказуемое — четвёртая строка).

Сказано просто и спокойно, и благодаря этому спокойствию ещё взволнованнее звучит предполагаемая признательность поэта старому своему другу, тэновому посоху.

Шэнь, или *Чань* 澗 — река в Шэньси.

Вэй ю 唯有 — «только лишь», часто начинает третью строку, когда она является противопоставлением первым двум.

Сян 相 — перед действием замещает личное местоимение. в данном случае местоимение первого лица (*сян суй* 相隨 — «следом за мной»).

Вань ли 萬里 — не обязательно «десять тысяч ли», а вообще «длинный путь».

Цезура в четвёртой строке разделяет связанные между собой *суй* 送 и *лай* 来.

上香炉峰

倚石攀萝歇病身，青筇竹杖白纱巾。
他时画出庐山郭，便是香炉峰上人。

Shàng Xiānglú fēng

Yǐ shí pān luó xiē bìng shēn, qīng qióng zhú zhàng bái shā jīn.
Tā shí huà chū Lúshān zhàng, biàn shì Xiānglú fēng shàng rén.

ВЗБИРАЮСЬ НА ПИК СЯНЛУ

На камень припав и лиану схватив,
дал отдых разбитому телу,
Со мною бамбука зелёного трость
да белый кисейный платок.
Когда б живописец затронул мотив
на ширме «Лушани пределы»,
Он к пику Сянлу, где мне быть довелось,
фигурку приделать бы мог.

Ша 纱 — один из видов шёлка, которых в Китае делали большое количество, тонкий и прозрачный.

В тексте стихотворения различаются пик Сянлу (*Сянлу-фэн* 香炉峰) и гора Лушань 庐山, на которой он находится и где есть другие пики. Л.З. Эйдлин в переводе их различил как «гору» и «хребет» соответственно.

Перевод и примечания Эйдлина

ВЗБИРАЮСЬ НА ВЕРШИНУ ГОРЫ СЯНЛУ

За камни хватаюсь, цепляюсь за травы,
Больной, я присел отдохнуть.
Со мной из бамбука зелёного посох,
Из белого шёлка платок.

Когда-нибудь, думаю я, нарисуют
Картину «Лушаньский хребет»:
Там будет стоять человек на вершине
Горы, что зовется Сянлу.

Первые две строки построены целиком на параллелях:

опираюсь на камни,
цепляюсь за травы, (даю) отдых больному телу

и

зелёного бамбука палка,
белого шёлка платок.

Таким образом, вторая часть стихотворения как бы объясняет первую, что не исключает близости построения стихотворения к построению каноническому.

Шэнь 身 в первой строке, как я уже говорил, значит «тело», но также может заменять местоимение первого лица²³. Вторая строка интересна отсутствием глагола. Это мазки художника («Палка. Платок.»).

*То*²⁴ 他時 — «в другое время», то есть «когда-нибудь».

Чжан 障 значит «гряда гор», но также означает то же самое, что *пин-фэн* 屏風 — «экран», «ширма». Здесь возможна двусмысленность — «картина гор, нарисованная на ширме».

候仙亭同诸客醉作

谢安山下空携妓，柳恹洲边只赋诗。
争及湖亭今日会，嘲花咏水赠蛾眉。

Hòuxiān tíng tóng zhū kè zuì zuò

Xiè Ān shān xià kōng xié jì, Liǔ Yàn zhōu biān zhǐ fù shī.
Zhēng jí hú tíng jīnrì huì, cháo huā yǒng shuǐ zèng éméi.

²³ Об этой специфической категории китайской философии и культуры, объединяющей объективное с субъективным, телесное с личностным, подробно см.: Кобзев А.И. Философия китайского неоконфуцианства. М., 2002. С. 287–331. — Примеч. А.И. Кобзева.

²⁴ В современном произношении *та*. — Примеч. А.И. Кобзева.

Две первые строки совершенно параллельны.

Кун 空 в первой строке имеет своё обычное значение «напрасно, попусту». «Попусту» — потому, что тратил время, которое мог бы с успехом занять и стихами.

Чжэн 争 — то же, что цзэнь 怎 «как» (вопросительное наречие).

Э-мэй 蛾眉 «бабочки-брови» (курьёзно переводит Палладий — «брови колесом») в китайской поэзии символ женской красоты. Э-мэй — значит «красавица».

Четвёртая строка построена на параллелях.

Цезура в третьей строке разделяет определение и определяемое.

送李校书趁寒食归义兴山居

大见腾腾诗酒客，不忧生计似君稀。
到舍将何作寒食，满船唯载树栽归。

Sòng Lǐ xiàoshū chèn hánshí guī Yìxìng shān jū

Dà jiàn téngténg shī jiǔ kè, bù yōu shēng jì sì jūn xī.
Dào shě jiāng hé zuò hánshí, mǎn chuán wéi zài shù zāi guī.

ПРОВОЖАЮ КОРРЕКТОРА ЛИ, НА ПРАЗДНИК ХОЛОДНОЙ ПИЩИ ВОЗВРАЩАЮЩЕГОСЯ В ИСИН, ГДЕ ОН ЖИВЁТ В УЕДИНЕНИИ

Пиитов — выпивох-гуляк я много повидал,
Но по беспечности среди них Вы — редкий экстремал!

Как будете в лачуге Вы готовить без огня,
С собой лишь саженцы одни домой в челне везя!

Се Сы-вэй отмечает, что в разных изданиях за иероглифом 树 (шу — «деревья») в последней строке следует 阴 (инь — «тень») или 栽 (цай — «саженцы»), создавая варианты 树阴 (шу инь — «тени деревьев») или 树栽 (шу цай — «саженцы деревьев») ²⁶. Л.З. Эйдлин пользовался первой версией, общая идея которой, очевидно, состоит в том, что беспечный поэт возвращается, ничего не везя с собой. По второй версии, поэт везёт саженцы деревьев, а не дрова для разведения огня, чтобы приготовить пищу.

义兴, или 宜兴, — город и уезд Исин, который относится к округу Уси, расположен в провинции Цзянсу в восточной части Китая.

寒食 (хань-ши) — «холодная пища», употреблялась в Праздник холодной пищи 寒食节 (Хань-ши-цзе), проходящийся на 2-й день

²⁶ См.: Собрание стихов Бо Цзюй-и. Кн. 4. С. 1618, № 1348.

сезона Цинмин 清明 — «Ясные дни» по китайскому сельскохозяйственному календарю. В этот день запрещено разводить огонь. Начало сезона Цинмин соответствует 5 или 6 апреля по григорианскому календарю.

Перевод и примечания Эйдлина

**ПРОВОЖАЮ ЦЕНЗОРА ЛИ, КОТОРЫЙ
В ПРАЗДНИК ХОЛОДНОЙ ПИЩИ ВОЗВРАЩАЕТСЯ
В ИСИН, ГДЕ ОН ЖИВЁТ НА ПОКОЕ**

Я много видел беззаботных
Поэтов и гуляк,
Но легкомысленных не встретить
Таких, как Вы, нигде.
К себе приехав, как найдёте
Холодную еду?
Плывёте, лодку лишь тенями
Деревьев нагрузив.

木芙蓉花下招客饮

晚凉思饮两三杯，召得江头酒客来。
莫怕秋无伴醉物，水莲花尽木莲开。

Mùfúróng huā xià zhāo kè yǐn

Wǎn liáng sī yǐn liǎng sān bēi, zhào dé jiāng tóu jiǔ kè lái.
Mò pà qiū wú bàn zuì wù, shuǐ lián huā jìn mù lián kāi.

**ПРИГЛАШАЮ ГОСТЕЙ
ПОД ЦВЕТУЩИЙ ГИБИСКУС — «ЛОТОСОВОЕ ДЕРЕВО»**

Студёно, темнеет, и мне захотелось
выпить стаканчик-другой,
Зову я гостей, чтоб вином насладиться
на берегу над рекой,
Не страшно, что к пьянице в вечер осенний
вряд ли придёт компаньон:
Пускай на воде отсиял уже лотос —
вспыхнул на дереве он.

木芙蓉 (му-фу-жун) — то же, что и 芙蓉 (фу-жун) — гибискус.

Перевод и примечания Эйдлина

ПРИГЛАШАЮ ГОСТЕЙ ПИТЬ ПОД ЦВЕТАМИ ФУЖУНА

Вечер прохладен, мне хочется выпить
Несколько рюмок вина.

Я попросил, чтоб сегодня на берег
Гости ко мне собрались.

«Что вам²⁷ бояться, что осенью не с кем
Будет вино разделить:

Пусть на реке и осыпался лотос,
Пышен магнолии цвет.»

冬夜闻虫

虫声冬思苦于秋，不解愁人闻亦愁。
我是老翁听不畏，少年莫听白君头。

Dōng yè wén chóng

Chóng shēng dōng sī kǔ yú qiū, bù jiě chóu rén wén yì chóu.
Wǒ shì lǎowēng tīng bù wèi, shàonián mò tīng bái jūn tóu.

ЗИМНЕЙ НОЧЬЮ СЛЫШУ ЦИКАД

В треске цикад и раздумьях зимой
больше, чем осенью, муки.
Горя не знавший и тот, услышав,
вдруг занедужит тоской.

Я уж старик и без боли могу
слушать унылые звуки,
Юноше слушать не надо — они
посеребрят сединой.

²⁷ В этой строке нет обозначения гостей и местоимение «вам» добавлено переводчиком в соответствии с её пониманием как обращения к другим, однако она может быть понята как обращение автора к самому себе, занятому винопитием: «Не бойся, что осенью нет компании у пьяного», — или безличная констатация: «Не страшно, что осенью нет компании у пьяного». — *Примеч. А.И. Кобзева.*

Перевод и примечания Эйдлина

ЗИМНЕЮ НОЧЬЮ СЛУШАЮ ЦИКАД

Зимние думы от криков цикады
Горше осенних бывают.

Даже и тот, кто с тоскою не знался,
Их услышав, затоскует.

Старый старик я, мне это в привычку,
Слушаю — что мне пугаться?

Вы, молодые, не слушайте лучше:
Головы станут седыми.

Построено стихотворение по классическому принципу: в первой строке поэт говорит о горечи дум от треска цикады, во второй — о людях, слушающих этот треск, в третьей переходит к себе. Четвёртая, заключающая строка служит наставлением.

Всегда интересный знак *цзе* 解 здесь в значении «знать».

В четвёртой строке знак *бо* 白 в роли переходного глагола «белить» уже встречался. Перед *бо* подразумевается местоимение «они» — «крики цикады».

Цзюнь 君 здесь во множественном числе.

戏答皇甫监

时皇甫监初丧偶

寒宵劝酒君须饮，君是孤眠七十身。
莫道非人身不煖，十分一盏煖于人。

Xì dá Huáng-fǔ jiān

Hán xiāo quànjiǔ jūn xū yǐn, jūn shì gū mián qīshí shēn.
Mò dào fēi rénshēn bù nuǎn, shí fēn yī zhǎn nuǎn yú rén.

ШУТЛИВЫЙ ОТВЕТ СМОТРИТЕЛЮ ХУАН-ФУ

(В ТО ВРЕМЯ СМОТРИТЕЛЬ ХУАН-ФУ
ТОЛЬКО ЧТО ПОХОРОНИЛ ЖЕНУ)

Промозглой ночью Вас прошу в вино свой ус макнуть,
Вам в Ваши семь десятков лет как одному уснуть!

Не сетуйте, что нет жены и Вам уж не согреться,
Ведь чарка лучше, чем жена, для разогрева средство.

Перевод и примечания Эйдлина

ОТВЕЧАЮ ХУАН-ФУ ЦЗЯНЮ

(Шутка)

Хуан-фу Цзянь недавно похоронил жену

Ночью холодной вино подношу,
Выпейте, друг мой, вина:

Вы одиноки в постели своей
В семьдесят старческих лет.

Но не твердите: «Не стало жены,
Тела уже не согреть»:

Чаша, в которой вино до краёв,
Греет сильнее жены.

Всё стихотворение — обращение к Хуан-фу Цзяню²⁸.

Вторая строка — обоснование первой, четвёртая строка — обоснование третьей.

Шэнь 身 в третьей строке — и «тело», и местоимение первого лица.

Во второй строке *ци ши* 七十 — «семьдесят» вместо того, чтобы сказать «семьдесят лет» — элизия, у Бо встречающаяся довольно часто и ни на какую двусмысленность не рассчитанная.

Во второй строке сказуемое-связка до цезуры.

²⁸ Л.З. Эйдлин ошибочно счёл именем Цзянь сокращённое название должности *цзянь* (監 «смотритель») не опознанного им персонажа по фамилии Хуан-фу. В действительности стихотворение, написанное в 832 г. в Лояне, обращено к видному сановнику, обладателю степени *цзинь-ши* и поэту Хуан-фу Юну (皇甫鑪, 788–836), который был одним из трёх младших наставников наследника престола (*тай-цзы шао-бао* 太子少保) и смотрителем дворцовой библиотеки (*би-шу-цзянь* 秘書監), откуда возникло сокращение *цзянь*. Не установив личность адресата, переводчик не обратил внимание на странное увеличение до 70 его реального возраста в 45 лет по китайскому счёту. Разгадка дана в комментариях Чжу Цзинь-чэна (朱金城. Бо Цзюй-и цзи цзянь-цзяо 白居易集笺校 [Избранное Бо Цзюй-и с пояснениями и сверкой]. Шанхай, 1988) и Се Сы-вэя (Бо Цзюй-и ши-цзи цзяо-чжу [Собрание стихов Бо Цзюй-и со сверкой и комментариями] / Сост. Се Сы-вэй. Пекин, 2015. Кн. 5. С. 2111, № 1909), где процитирована эпитафия Бо Цзюй-и на смерть Хуан-фу Юна (Бо-ши вэнь-цзи [Собрание письмен господина Бо], цз. 70), в которой, упомянув его двух жён, ушедших раньше мужа, он сообщил, что тот умер 77-летним, из чего явствует ошибочность представления о его возрасте самого автора, в 832 г. полагавшего, что герою четверостишия было 73 года. — *Примеч. А.И. Кобзева.*

Деревья под инеем в дымном селеньи
Готовы ворон приютить.

Я к ночи домой не успею вернуться,
Но это, пожалуй, пустяк:

Вина три стакана, нагретого в печке,
Вот будет и дом для меня.

Поэт возвращается из Пинцюани в Лоян в зимний день. Об этом говорит он в первых двух описательных строках. В третьей строке поэт говорит о себе, высказывает свои опасения, и в четвёртой строке, объясняющей конец третьей, дано заключение.

Первая строке построена на параллели-противопоставлении (горная дорога *трудна* для подъёма, путь продолжается долго и *легко* склоняется солнцу).

Си я 栖鸦 «приютить ворон», то есть на ночь принять ворон, возвращающихся в гнёзда.

Гуй бу дао 归不到 — «не вернуться; не дойти, возвращаясь» — совсем разговорное выражение.

Сянь ши 闲事 — «пустяк, незначительное дело».

Цзи 卽 — знак, который мог бы стоять и один, без *ши* 是, отчего ничего бы не изменилось³⁰.

照镜

皎皎青铜镜，斑斑白丝鬓。
岂复更藏年，实年君不信。

Zhào jìng

Jiǎojiǎo qīngtóng jìng, bānbān bái sī bìn.
Qǐ fù gèng cáng nián, shí nián jūn bù xìn.

СМОТРИЮСЬ В ЗЕРКАЛО

Зеркала бронза сияет-блестит,
Проседь висков пестреет-рябит,

Гляну я вновь, накопивши года,
Ты не поверь в их реальность тогда!

³⁰ Замечание неверно, иероглиф *ши* 是 тут является не служебным словом, а определением к *цзя* 家 («семья»), образуя сочетание «настоящая семья». — *Примеч. А.И. Кобзева.*

В интерпретации Л.З. Эйдлина вся сцена описывает одно время, но, согласно разъяснению А.И. Кобзева, во-первых, иероглифы 复 (*фу*) — «снова», «повторно» и 更 (*гэн*) — «ещё больше», а, во-вторых, сочетание *цан/цзан нянь* 藏年 — «накопленные годы» предполагают обращение к зеркалу в будущем времени, когда автор ещё больше постареет, с просьбой не отражать его подлинный возраст.

Перевод и примечания Эйдлина

СМОТРЮСЬ В ЗЕРКАЛО

Чист и блестящ
Круг бронзовый, зеркальный.

Рябят-пестрят
Виски от белых нитей.

Да можно ли
Упрятать глубже годы?

Моим летам
Ты, зеркало, не веришь.

Это стихотворение написано Бо, когда было ему лет тридцать. Лишь зная это, и можно понять мысль, выраженную в четверостишии. Рано поседевший поэт смотрится в зеркало. Первая строка посвящена блестящему бронзовому зеркалу, вторая — седине на висках смотрящегося в него. Это описательные строки, и после них идёт эмоциональная часть стихотворения. «Как можно ещё глубже упрятать годы», — восклицает поэт: поэт поседел, и зеркало не верит настоящим годам его, оно отражает лицо старика³¹.

Первая и вторая строки параллельны. Сказуемые в них вынесены вперёд.

Тавтофон *цзяо-цзяо* 皎皎 значит «чистый», «блестящий», он сохраняет значение своих компонентов.

Тавтофон *бань-бань* 斑斑 — «пёстрый», «крапчатый» также сохраняет значение отдельных компонентов.

³¹ Скорее сочетание *цан/цзан нянь* 藏年 говорит не об «упрятывании», а о «накоплении годов», т.е. старении, и иероглиф *ци/кай* 岂 придаёт восклицательную, а не вопросительную интонацию, и соответственно два последних стиха означают: «Когда снова обращусь, ещё больше накопив года, ты [зеркало] не верь действительному возрасту!». — *Примеч. А.И. Кобзева.*

Гэн 更 в третьей строке синоним фу 复, вновь повторенный после цезуры.

В четвёртой строке объект ши нянь 实年 — «настоящий возраст», которому не верит зеркало, вынесен вперёд.

Цзюнь 君 в четвёртой строке — обращение к зеркалу.

Литература

1. *Бо Цзюйи*. Стихотворения / Пер. с кит. Л.З. Эйдлина; вст. ст. и примеч. Л.З. Эйдлина. М.: Худ. лит., 1978.
2. *Бо Цзюй-и*. Четверостишия / Пер. с кит., вст. ст. и коммент. Л.З. Эйдлина. М.: Гослитиздат, 1949.
3. *Бо Цзюй-и*. Четверостишия / Пер. с кит., вст. ст. и коммент. Л.З. Эйдлина. М.: Гослитиздат, 1951.
4. *Кобзев А.И.* Был ли хэшан Аликэ «основателем советской школы китаеведения»? // Общество и государство в Китае. Т. XLVI. Ч. 2. М.: ИВ РАН, 2014. С. 944–953.
5. *Кобзев А.И.* Драмы и фарсы российской китаистики. М.: ИВ РАН, 2016.
6. *Кобзев А.И.* «Столкновение цивилизаций» и «диалог культур» // В потоке научного творчества. М.: Наука, 2011. С. 5–15.
7. *Кобзев А.И.* Философия китайского неоконфуцианства. М.: Вост. лит., 2002. С. 287–331.
8. *Кравцова М.Е.* Стихосложение // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3: Литература. Язык и письменность. М.: Вост. лит., 2008. С. 149–151.
9. *Кравцова М.Е.* Юэфу миньгэ // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3. С. 627–630.
10. *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте. М.: Ad marginem, 1995.
11. *Серебряков Е.А.* Бо Цзюй-и // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3. С. 221–222.
12. Собрание [сочинений] Бо Цзюй-и (Бо Цзюй-и цзи 白居易集) / Сост. Янь Цзе 严杰. Нанкин: Фэн-хуан чу-бань-шэ, 2014.
13. Собрание стихов Бо Цзюй-и со сверкой и комментариями (Бо Цзюй-и ши-цзи цзяо-чжу 白居易詩集校注). В 6-и кн. / Сост. Се Сы-вэй 謝思煒. Пекин: Чжун-хуа шу-цзюй, 2015.
14. [Стихи] // Китайская классическая поэзия в переводах Л.З. Эйдлина. М.: Худ. лит., 1975. С. 177–292.
15. Шедевры китайской классической прозы в переводах академика В.М. Алексеева: в 2 кн. Кн. 1. М.: Вост. лит., 2006. С. 43–49.
16. *Эйдлин Л.З.* Четверостишия Бо Цзюй-и (771–846). В 5 кн. Фергана, 1942 (*рукопись*).
17. Эмблемы и символы. М.: Интрада, 1995.
18. *Weinberg B.* The limits of symbolism. Chicago: Univ. Press of a Chicago, 1966.

*N.A. Orlova**

Poetics` issues of the Bo/Bai Juyi's quatrains (*jué-jù*)

ABSTRACT: The article discusses the features of construction of the Chinese quatrains (*jué-jù*) and gives a poetic translation of several quatrains Bo Juyi with notes and unpublished prose translation by L. Eidlin.

KEYWORDS: Bo Juyi, Bai Juyi, Leo Eidlin, Chinese quatrain, jue-ju.

* Orlova Nataliya Alexandrovna, PhD, Senior Lecturer in Center for Human and Social Sciences of Moscow Institute of Physics and Technology. E-mail: ornatanew@gmail.com