

RU

## Особенности поэтики и музыкальной концепции «Оды о свирели» Ван Бао (I в. до н.э.)

Семененко И. И.

**Аннотация.** Цель исследования - выявить особенности поэтики и музыкальной концепции «Оды о свирели» Ван Бао (I в. до н.э.), первой сохранившейся в истории Китая оды, специально посвященной описанию музыкального инструмента. Научная новизна работы заключается в том, что эта ода никогда прежде не становилась предметом специального изучения в комплексном и историко-типологическом плане с использованием современных достижений различных гуманитарных наук. Она также впервые переведена на русский язык. В результате выявлены основные положения поэтики и музыкальной концепции оды, касающиеся композиции, жанровых особенностей, патетико-элегических мотивов, символики, композиционно-стилистических приемов.

EN

## Features of Poetics and Musical Conception of “Fu on the Panpipes” by Wang Bao (I Century BC)

Semenenko I. I.

**Abstract.** The study aims to identify features of poetics and musical conception of “Fu on the Panpipes” by Wang Bao (I century BC), the first surviving ode in the history of China specially devoted to description of a musical instrument. Scientific novelty of the work lies in the fact that this ode has never before been a subject of special study from the holistic and historical-typological viewpoint with the use of modern achievements of the humanities. It is also the first time that the ode has been translated into Russian. As a result, the researcher has identified the main principles of poetics and musical conception of the ode, which concern composition, genre features, pathetic and elegiac motifs, symbolism, compositional and stylistic devices.

### Введение

Актуальность исследования обусловлена значимостью «Оды о свирели» Ван Бао в китайской классической литературе. Она знаменовала новый этап в становлении ведущего жанра эпохи Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.) – оды *фу*. Наряду с этим ее поэтика и музыкальная концепция вносили заметный вклад в развитие литературно-эстетической мысли того времени. Исследование оды тем более необходимо, что изученность этого произведения остается явно недостаточной.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: анализируются биографические сведения об авторе, приводятся текст и перевод оды с композиционной рубрикацией и пояснениями, выявляются его эстетические источники, раскрываются особенности поэтики и музыкальной концепции оды.

В исследовании используются историко-типологический и комплексный подходы с привлечением методов исследования, разработанных в поэтике, филологии, музыкальной эстетике, риторике, герменевтике.

Теоретической базой исследования служат труды известных российских и зарубежных синологов по вопросам китайской литературы, поэтики и музыкальной эстетики Древнего и Средневекового Китая [1; 2; 7-10; 18; 36]. В связи с тем, что в отечественной и западной синологии «Ода о свирели» специально не изучалась, непосредственно по теме статьи использовались в основном работы китайских ученых [13; 14; 16; 19; 25; 29; 31; 34; 37]. Учитывались также переводы этого произведения на английский и современный китайский языки [12, р. 233-245; 23, с. 923-926; 28, с. 96-98].

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать ее материалы и выводы для создания научных трудов по классической китайской литературе, поэтике и музыкальной эстетике, в преподавании различных общих и востоковедных курсов. Она может также изучаться на семинарских занятиях по классической китайской словесности.

### Биографические сведения об авторе оды

Биография Ван Бао 王褒 (Ван Цзыюаня 王子渊, 90-51 гг. до н.э.) была типичной для таких, как он, талантливых литераторов, родившихся в древнем, но удаленном от столицы округе Шу 蜀 (нынешняя пров. Сычуань) в период наивысшего культурного расцвета ханьской империи II-I вв. до н.э. К ним можно отнести, например, двух уроженцев тех же мест, выдающихся описцев Сыма Сянжу 司马相如 (179-118 гг. до н.э.) и Ян Сюна 扬雄 (53 г. до н.э. – 18 г. н.э.) [25, с. 134-135]. Ван Бао, по его собственным словам, «родился в бедном переулке и рос под соломенной крышей», но, несмотря на бедность, усердно изучал конфуцианские канонические книги, так называемые «Шесть искусств» *Лю и* 六艺, раннюю авторскую поэзию «Чуских строф» *Чуцы* 楚辞, начатую первым великим древнекитайским поэтом Цюй Юанем 屈原 (340-278 гг. до н.э.), также сам усиленно занимался литературным творчеством и, помимо всего прочего, любил собирать разные диковинные и забавные редкости *ци и чжи хао* 奇异之好. Его талант был замечен местным губернатором, который предложил ему создать несколько панегирических песен, и Ван Бао не только успешно справился с поставленной задачей, но и написал обширный комментарий к этим произведениям «Рассуждение о четырех учителях, выступающих с речами о добродетели» *Сы цзы цзыан дэ лунь* 四子讲德论, отразив в нем свое понимание поэзии [20, т. 9, с. 2821-2822]. В результате по рекомендации губернатора поэта вызвал ко двору правивший тогда император Сюаньди 宣帝 (гг. правл.: 74-48) и, чтобы тоже лично удостовериться в его таланте, повелел ему написать «Гимн о премудром правителе, обретающем достойных чиновников» *Шэнчжу дэ сяньчэн сун* 圣主得贤臣颂. Ван Бао написанием гимна полностью подтвердил рекомендацию и был оставлен придворным литератором в числе ученых, «ожидających императорского приказа у Врат бронзовых коней» *дайчжао Цзиньмамэнь* 待诏金马门 [Там же]. Вместе с другими поэтами он сопровождал императора в выездах на охоту и прогулках, писал по этому поводу хвалебные оды и получал вознаграждение за них в соответствии с тем, какую оценку им давал государь. При дворе нашлось немало критиков его творчества, называвших произведения Ван Бао «непристойными и не стоящими внимания» *иньми буцзи* 淫靡不急, на что в династийной истории «Книге Хань» *Ханьшу* 汉书 приводится весьма примечательное возражение императора: «‘不有博奕者乎,为之犹贤乎己!’ 辞赋大者与古诗同义, 小者辩丽可喜. 辟如女工有绮縠, 音乐有郑卫, 今世俗犹皆以此虞说耳目, 辞赋比之, 尚有仁义风谕, 鸟兽草木多闻之观, 贤于倡优博奕远矣» [20, т. 9, с. 2829]. / «‘Разве нет такой игры, как шашки?! Лучше играть в них, чем ничего не делать!’ (известное изречение Конфуция, см. *Луньюй*, 17.22; пер. по: [4, с. 172]). Великие среди строф и од равны по смыслу древним песням, а менее великие могут радовать своей искусностью и красотой. Это как вышивка в женском рукоделии и напевы Чжэн и Вэй в музыке, в наш век они приносят многим удовольствие для ушей и глаз. Но в отличие от них строфы и оды еще скрыто наставляют в человечности и справедливости, показывают во множестве птиц, зверей, травы и деревья, они намного лучше выступления певиц и игры в шашки». Здесь Сюаньди полемизирует с конфуцианскими традиционалистами, которые, отрицая вслед за Конфуцием (см. *Луньюй*, 15.11, 17.18) напевы княжеств Чжэн и Вэй как «разнужданные» (эта точка зрения наиболее резко выражена в «Записках о музыке» *Юэцзи* 乐记 из канонических «Записок о ритуалах» *Лицзи* 礼记, сост. во II в. до н.э., см. [33, с. 1528, 1540]), по сути, приравнивали к ним оды Ван Бао. А эти напевы благодаря своей популярности к тому времени повсеместно стали общим названием народной музыки [16, с. 67]. Таким образом, поэзия Ван Бао, при всей ее панегиричности, направленной в адрес правителей, оказывается не столь уж ортодоксальной, хотя бы даже при том условии, что сам император одобрял более широкий подход к традиции, характерный для правящей элиты того времени [Там же, с. 70]. Все это объясняет, почему, несмотря на критику придворных, Сюаньди назначил Ван Бао на должность *цзяньдафу* 谏大夫 – чиновника, ответственного за увещания [20, т. 9, с. 2829]. *Ханьшу* сохранила также сведения о терапевтическом эффекте его произведений: когда наследный принц, будущий император Юаньди 元帝 (гг. правл.: 48-33) заболел и к нему приставили нескольких литераторов, включая Ван Бао, декламировавших перед ним разные необыкновенные и свои собственные произведения, то на поправку принца, видимо, оказали наибольшее влияние два особенно понравившихся ему «гимна» *сун* 颂 Ван Бао – «О дворце сладких источников» *Ганьцзюаньгун* 甘泉宫 и «О свирели» *Дунсяо* 洞箫. Придворные дамы и слуги их постоянно декламировали [Там же]. Смерть настигает поэта по дороге из родной области Ичжоу 益州 (в нее входил округ Шу), куда он ездил по поручению императора, чтобы привезти обнаруженные там чудесные предметы: «Бронзового коня» *Цзиньма* 金马 и «Курицу из зеленого нефрита» *Бицзи* 碧鸡 (о последнем частично сохранился написанный им гимн *Бицзисун*) [Там же, с. 2830].

Приведенные сведения представляют биографию Ван Бао именно как биографию писателя, у которого главными вехами и событиями жизни были его произведения. Но в самой биографии какой-то их общей сводки не дается. Только в библиографическом разделе *Ивэньчжи* «Книги Хань» сообщается о том, что им было написано 16 од [Там же, т. 6, с. 1748]. В ряде династийных историй, начиная с «Книги Суй» *Суйшу* 随书 (сост. в VII в. н.э.), указывается его собрание сочинений в пяти томах, но оно было утрачено, и дошедшие издания представляют собой реконструкции более позднего времени. В известном собрании прозы Янь Кэцзюня 严可均 (1762-1843 гг.) приводится восемь произведений Ван Бао [26, с. 1-13].

Кроме сочинений, отмеченных в биографии, он в подражание Цюй Юаню написал поэму из 9 частей «Девять сожалений» *Цзю хуай* 九怀 (была включена в антологию «Чуские строфы», сост. во II в. н.э.), «Договор с рабом» *Тунъюэ* 僮约 и «Речь в порицание бородатого раба» *Цзэ сюйжань ну цы* 责须髯奴辞, а также только частично сохранившиеся «Заметки об Ичжоу» *Ичжоуцзи* 益州记 и «Заметки о Юньянь» *Юньяньцзи* 云阳记.

Творчество Ван Бао кажется не таким значительным, как творчество его земляков Сыма Сянжу и Ян Сюна, но оно совершенно не уступает им по новациям. В произведениях о рабах он становится начинателем просторечной шутильной оды (*суфу* 俗赋, *сефу* 谐赋), а своими «заметками» создает новый жанр «местных заметок» *фанци* 方记, служивший описанию географических, природных, исторических и этнических особенностей различных местностей [34, с. 50]. В то же время, несмотря на очевидное разнообразие его творчества, Ван Бао относится к тем писателям, которых представляет в традиции прежде всего какое-то их одно, наиболее репрезентативное произведение. Таким произведением для него стала «Ода о свирели» *Дунсяофу* 洞箫赋. И именно эта ода как бы аккумулирует в себе характерную для Ван Бао инновационность.

### Новизна «Оды о свирели»

«Ода о свирели» является первой, вполне сохранившейся одой, специально посвященной описанию музыкального инструмента. Известны две оды о музыке, написанные до Ван Бао, но от одной из них – «Оды о подставке [для колоколов]» *Цзюйфу* 簠赋 Цзя И 贾谊 (200-168 гг. до н.э.) уцелело несколько разрозненных фрагментов в поздних источниках, а от другой – «Оды о губном органе» *Шэнфу* 笙赋 Мэй Чэна 枚乘 (?-140 г. до н.э.) дошло только название [22, т. 1, с. 367], поэтому судить о том, насколько сведения о них достоверны и в какой степени они повлияли на «Оду о свирели», не представляется возможным. Конечно, она возникла не на пустом месте, была органической частью расцветшей в то время одической традиции, и ей не могли не предшествовать менее зрелые формы описания музыкального инструмента, нашедшие в ней полное развитие. Так, ясно намечается последовательность в описании музыки в плане его все большего развертывания и углубления от фрагмента в поэме «Призывания души» *Чжао хунь* 招魂 из «Чуских строф» через одну из частей в оде «Семь побуждений» *Ци фа* 七发 Мэй Чэна к «Оде о свирели» Ван Бао [14, с. 78-79]. Развитие в обрисовке не только музыки, а предметов вообще *юнь у* 咏物 тоже просматривается от главы «Оды» *Фу* 赋 у Сюньцзы 荀子 (316-237 гг. до н.э.) через «Оду о сове» *Фуяофу* 鵲鸟赋 Цзя И к «Оде о свирели» [19, с. 193; 37, с. 109, 112]. В ней также замечается зарождение «параллельной прозы» *пяньвэнь* 骈文 Шести династий *Лю чао* 六朝 (III-VI вв. н.э.) [25, с. 126]. Таким образом, создание «Оды о свирели» означало появление сразу нескольких видов, подвидов и эмбриональных разновидностей оды: с описанием предметов *юнь у*, музыки *иньюэ*, музыкальных инструментов *юэци*, с использованием «параллельной прозы» *пяньвэнь*.

«Ода о свирели» дошла до нас в антологии «Литературный изборник» *Вэньсюань* 文选, составленной принцем Сяо Туном 萧统 (501-531 гг. до н.э.). Именно с нее он начинает в антологии раздел од о «музыке» *иньюэ* 音乐. Для него, большого знатока литературы, было очевидным, что она является первым сохранившимся одическим произведением на эту тему.

Привлекает внимание и сама «свирель», выбранная в оде предметом описания. Для Ван Бао выбор ее не был случаен. «Свирель» с изначальным именем *сяо* 箫 (др. названия: *лай* 籁, «ряды бамбуковых трубок» *бичжу* 比竹, «крылья феникса» *фэнги* 凤翼 и т.д.) относится к древним музыкальным инструментам [17, с. 50]; в предании ее создателем называется мифический правитель Шунь; упоминается в песнях древнейшей китайской антологии «Канон стихов» *Шицзин*, использовалась аристократией Раннего Чжоу (XI-VIII вв. до н.э.) в жертвоприношениях и на пирах [31, с. 120], в дальнейшем получала все большее распространение и в эпоху Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.) стала одним из ведущих, звучащих «повсеместно» музыкальных инструментов [40, с. 127]. По своему устройству эта древняя свирель представляла собой один или два ряда скрепленных между собой и уменьшающихся по длине от краев к центру трубок, напоминающих «крылья феникса». Была большая свирель, насчитывающая двадцать четыре трубки, и малая, состоящая из шестнадцати трубок. Дно трубок также могло быть запечатано пчелиным воском или оставлено открытым. Свирель с открытым дном трубок называлась *Дунсяо* 洞箫, а с запечатанным – *Дисяо* 底箫. У большой свирели дно трубок оставалось открытым, а у малой – запечатывалось [29, с. 572]. Отсюда ясно, что у Ван Бао, воспевającego *Дунсяо*, имеется в виду свирель именно первого типа: большая, насчитывающая двадцать четыре трубки с незапечатанным, открытым дном.

### Текст и перевод оды с композиционной рубрикой и пояснениями

Ода делится на пять частей с шестой заключительной концовкой: в первой части дается описание бамбуков как материала для изготовления свирели с обрисовкой места их произрастания, во второй – очерчивается процесс ее создания, в третьей – вводится образ музыканта, в четвертой описывается исполняемая им музыка, в пятой – характеризуется музыкальный этос свирели, в заключении подводится итог всему изложению. Так, Ван Бао создает для нового поджанра наиболее общую композиционную схему, которая воспроизводится в самых разных индивидуальных и нередко гораздо более сложных вариантах у последующих авторов од о музыкальных инструментах.

Ниже приводится текст и перевод «Оды о свирели» по частям и более мелким разделам, в переводе добавляются рубрикация текста, в круглых скобках – пояснения к нему, а также нумерация каждой пятой строки.

Часть I посвящена подробному описанию бамбуков, из которых делали свирель, и в нем последовательно выделяются несколько аспектов. В его вступке (I.A) определяются особенности бамбуков и конкретное место их произрастания:

原夫箫干之所生兮, 于江南之丘墟。洞条畅而罕节兮, 标敷纷以扶疏 [22, т. 1, с. 357]. / I.A. «Изначальное место рождения бамбуков для этой свирели – на холмах в дикой пустоши к югу от Янцзы (по сведениям, приводимым

комментатором «Литературного изборника» Ли Шанем 李善, гг. его жизни: 630-689, это была гора Цымушань 慈母山 волости Цзянин 江寧). У них полые стебли свободны и редки коленца, их верхушки пышны, разрастаются виришь» (здесь и далее перевод автора статьи. – И. С.).

В основном разделе описания бамбуков (I.B) они рассматриваются в неразрывном единстве с небом, землей и своим непосредственным природным окружением, охватывающим горы, воды и представителей животного мира:

徒观其旁山侧兮, 则岷嶽岩崎, 倚巖迤嶂, 诚可悲乎其不安也. 弥望徬莽, 联延旷荡, 又足乐乎其敞闲也. 托身躯于后土兮, 经万载而不迁. 吸至精之滋熙兮, 稟苍色之润坚. 感阴阳之变化兮, 附性命乎皇天. 翔风萧萧而径其末兮, 回江流川而溉其山. 扬素波而挥连珠兮, 声礚礚而澍渊. 朝露清冷而陨其侧兮, 玉液浸润而承其根. 孤雌寡鹤, 娱优乎其下兮, 春禽群嬉, 翱翔乎其颠. 秋蛩不食, 抱朴而长吟兮, 玄猿悲啸, 搜索乎其间. 处幽隐而奥屏兮, 密漠泊以躡猿 [Там же, с. 357-358]. / I.B. (5) «Посмотрим на откосы гор, к которым льнут бамбуки: они неровны и круты и непрерывно извиваются; поистине их беспокойность может **опечаливать бэй**. Но в полном виде эта широта, (10) простертая и необъятная, своим раздольем может также **радовать лэ**. Они вверяют Государыне-земле Хоуту 后土 свои тела, тьму лет не покидают этих мест. Вздыхают глянecь **высшего тончайшего порыва** (*чжи цзин* 至精 – духовный творческий импульс космоса), (15) одарены лазурной, увлажненной твердостью. Подверженные **изменениям бяньхуа инь и ян**, соединяют свои жизни с **Августейшим Небом Хуан Тянь 皇天**. Благоприятный ветер свищет, дует сквозь их ветви. Извилистые реки и текущие потоки доставляют влагу их **горам** (20) и, поднимая белые барашки, рассыпаясь бисером, раскатисто шумя, впадают в **бездну**. Прозрачные и свежие **утренние росы чжао лу** (метафора чистоты, а также краткости, эфемерности человеческой жизни) выпадают по их сторонам, **нефритовый нектар юйе** (одно из названий эликсира бессмертия в древнекитайской мифологии), просачиваясь, увлажняет у них корни. В **удинении** журавлиха и в **одиночестве** журавль (25) **внизу под ними весело режутся; весенней стайей** птицы, **забавляясь**, порхают у них на **верхушках**; **осенние** цикады, ничем не питаюсь, держась за их кору, все время верещат. (30) И черные мартышки, **горестно** крича, снуют и ищут что-то между ними. Бамбуки, скрытые во мраке, глубине и дали, теснятся, прижимаются друг к другу» (здесь и далее выделено автором статьи. – И. С.).

В заключение этого описания (I.C) как бы подводятся итог «славной» жизни бамбуков с выводом об изначально природном характере их достоинств, за которые они, становясь материалом для изготовления свирели, награждаются ее именем в качестве своего «посмертного титула»:

惟详察其素体兮, 宜清静而弗喧. 幸得谥为洞箫兮, 蒙圣主之渥恩. 可谓惠而不费兮, 因天性之自然 [Там же, с. 358]. / I.C. «Внимательно исследуем их **природную субстанцию су ти**: (35) пристало им быть **тихими и нешумливыми**. По счастью, они обрели свирель своим посмертным титулом и получают благостные милости от мудрого владыки *шэн чжу* (т.е. от императора, Сына Неба: этикетный жест Ван Бао в сторону Сюаньди). Это может называться тем, когда бывают «в милости не расточительны» (цит. из *Луньюя*, 20.2, пер. по: [4, с. 185]), и следуют **естественности, свойственной природе Неба Тянь син чжи цзыжань**».

Вторая часть (II) кратко обрисовывает процесс изготовления свирели:

于是般匠施巧, 夔妃准法. 带以象牙, 搯其会合. 鏤离洒洒, 绛唇错杂; 邻菌缭纠, 罗鳞捷猎; 胶致理比, 挹拊擗擗 [22, т. 1, с. 358]. / II. (40) «Затем Бань (Лу Бань 魯般 или Гуншучзы 公輸子, по имени Бань, жил в 507-444 гг., знаменитый мастер из княжества Лу) с Цзяном (Цзян Ши 匠石 «Плотник Кремень» – персонаж *Чжуанцзы*, прославляемый в этом памятнике за свое мастерство [2, с. 389]) проявляют свое мастерство, а Куй (Куй 夔 – учитель музыки при мифическом правителе Шуне) и Сян (иероглиф *фэй* 妃 для Ли Шаня остается непонятным; следуем здесь за Д. Кнехтгесом, заменяющим его на Сян 襄 [12, р. 234], под которым подразумевается Ши Сян 師襄, луский музыкант VI-V вв., по преданию, обучавший музыке Конфуция) предоставляют образец. Слоновой костью, словно поясом, сцепляют трубки у свирели. Кладут резьбу и гравировку, (45) в багрянец наряжают губы (т.е. окрашивают в красный цвет отверстия трубок). Все трубки связывают плотно, подобно рыбьей чешуе. Чередой друг к другу прилегают, легко прикладывать к ним пальцы» (др. вариант пер.: «их дырочек легко касаться»).

В части III к готовой свирели «привлекается» и музыкант, в котором акцентируется вызванное его природой слепотой негодование *фэнь* 愤 как главный стимул и предмет выражения в музыке:

于是乃使夫性昧之冥冥, 生不睹天地之体势, 闾于白黑之貌形; 愤伊郁而酷烈, 愍眸子之丧精; 寡所舒其思虑兮, 专发愤乎音声 [22, т. 1, с. 358-359]. / III. (50) «Тогда они влекут к себе слепого от природы мужа, того, кто от рождения не видит форм, рельефа Неба и земли, не отличает на вид белого от черного. Он **изнывает от скопившегося ишуй** в нем **негодования фэнь**, горюет, что глаза его незрячи; (55) не обретая выхода **тревожным думам сылюй**, лишь **выражает фа** в музыке *иньшэн* свое **негодование фэнь**».

В части IV дается описание уже самой музыки, играемой слепым музыкантом. В первом разделе IV.A этого описания она обрисовывается как пример исполнения под импульсом «негодования»:

故吮吮值夫宫商兮, 和纷离其匹溢. 形旖旎以顺吹兮, 瞋啾啾以纾郁. 气旁连以飞射兮, 驰散涣以遯律. 趣从容其勿述兮, 鹜合遽以诡譎. 或浑沌而潺湲兮, 猎若枚折; 或漫衍而络绎兮, 沛焉竞溢. 林栗密率, 掩以绝灭, 嚙露晬躄, 跳然复出 [Там же, с. 359]. / IV.A. «Так дует в трубки в соответствии с тонами *гун* и *шан*, созвучия в обилии все заполняют. Колелблется всем телом вслед игре, (60) сердито смотрит, надув губы, в **неизбывном горе**. **Дыхание ци**, сжимаемая в трубках, быстро вырывается, а рассыпаясь в них, медленно выходит. Звуки неспешно движутся, легко и беспрепятственно, иль мчатся роем, удивительные и изменчивые. (65) Иные, смешиваясь, медленно текут, треща, как сломанные ветви. Иные, растекаясь, непрерывно льются, борясь за первенство в потоке. Затем хладают, затихают (70) и, цепеная, исчезают. Но вдруг у множество несутся, опять из трубок вскачь исходят».

Во втором разделе четвертой части IV.B характеризуются ритм и сочетаемость звуков свирели с пением:

若乃徐听其曲度兮, 廉察其赋歌. 嗽必啾而将吟兮, 行鍃鍃以和啰. 风鸿洞而不绝兮, 优娆娆以婆娑. 翩绵连以牢落兮, 漂乍弃而为他. 要复遮其蹊径兮, 与讴谣乎相和 [Там же]. IV.B. «Теперь, не торопясь, прислушаемся к **ритму ду**

музыки *цзюй* свирели, внимательно исследуем в ней **пение фу гэ**. (75) Звуки во множестве выходят, щебеча, и медлят, строятся в согласии. Неутомимым ветром дуют без конца, изящно, ласково кружатся в танце. Стремглав летят без остановки в одиночестве, (80) затем плывут и вдруг меняют тоны. Им требуется преградить свою тропу, найти взаимный отклик **сянхэ с песней оуяо**.

В части V рассматривается то, что можно назвать этосом свирели, означающим ее этическое и воспитательное значение. В нем выделяется несколько аспектов. В первом из них V.A музыка свирели в ее содержательном плане представляется как символическое воспроизведение норм и образцов конфуцианской морали, неразрывно связанных с той или иной эмоциональной настроенностью:

故听其巨音, 则周流汜滥, 并包吐含, 若慈父之畜子也. 其妙声, 则清静厌瘁, 顺叙卑达, 若孝子之事父也. 科条譬类, 诚应义理, 澎湃慷慨, 一何壮士, 优柔温润, 又似君子. 故其武声, 则若雷霆鞞鞞, 伏豫以沸愠. 其仁声, 则若飘风纷披, 容与而施惠. 或杂遝以聚敛兮, 或拔擢以奋弃. 悲怆恍以惻憾兮, 时恬淡以绥肆. 被淋漓其靡靡兮, 时横溃以阳遂. 哀悁悁之可怀兮, 良醴醴而有味 [Там же, с. 359-360]. / V.A. «Прислушаемся к ее громким звукам *цзюй шэн*: они повсюду разливаются потоком, (85) вмещают, источают все вокруг, **как любящий отец, дающий воспитание сыну**. Ее **утонченная музыка мяо шэн** спокойна и приглушена, послушна и принижена, (90) **как сын, с почтительностью служащий отцу**. В тонах есть **правила кэтяо, примеры пилэй**, поистине **подходят им принципам (или 义理 – положениям конфуцианского учения)**. Они неистовы и страстны, **как некий мужественный воин**. (95) Они приветливы, мягки и **сходны с благородным мужем цзюньцзы**. Ее **воинственная музыка у шэн напоминает сильные раскаты грома**, она порывиста и буйна. (100) Своею **человечной музыкой жэнь шэн напоминает южный мягкий ветер**, свободно и легко дающий милости. Иные тоны собираются, сбиваясь в кучу; иные, разбредаясь, удаляются. (105) **Скорбя, отчаявшись, в унынии страдают**, порой спокойны и неторопливы. Не прерываясь, медленно клонятся и порой прорвется – и легко текут. **В печали гневаются, навевая думы**, (110) в них есть поистине **глубокий вкус вэй** (т.е. смысл)».

Второй аспект V.B музыкального этоса свирели предполагает благотворное нравственное влияние ее музыки на самые различные человеческие характеры:

故贪饕者听之而廉隅兮, 狼戾者闻之而不愁. 刚毅强馘反仁恩兮, 啾啾逸豫戒其失. 钟期牙旷怆然而愕兮, 杞梁之妻不能为其气. 师襄严春不敢窳其巧兮, 浸淫叔子远其类. 鬻顽朱均惕复惠兮, 桀跖鬻博偏以顿顛. 吹参差而入道德兮, 故永御而可贵. [Там же, с. 360]. / V.B. «Вот почему когда корыстные и жадные внимают им, то делаются неподкупными; когда свирепые и беспощадные внимают им, то не впадают в злобу; настойчивые и жестокие благодаря им делаются человеческими и милостивыми; ленивые и праздные посредством них остерегаются своих ошибок. (115) Чжун Ци, Бо Я (ставшие нарицательными имена выдающегося музыканта Бо Я 伯牙 и тонкого ценителя его музыки Чжун Цзыци 鍾子期, см. [2, с. 92]) и Ши Куан (Ши Куан 師曠, 572-532 гг., знаменитый цзиньский музыкант, который был слепым от рождения и мог узнавать по музыке будущее) досаждают и чувствуют смущение, жена Ци Ляна (жена циского сановника VI в. до н.э., которая после его гибели в сражении так горько плакала по нему, что от ее стенаний разрушились стены) неспособна оставаться в горестном порыве, Ши Сян, Янь Чунь (Янь Чунь 嚴春 или, по Ли Шаню, Чжуан Чунь 莊春 – известный знаток лютни *цин* 琴) не смеют проявить свою искусность, Цинь Инь и Шуцзы (о Цинь Ине 浸淫 и Шуцзы 叔子 почти ничего неизвестно, даже не совсем ясно, имеются ли здесь в виду два человека или один, но можно предположить, что они упоминаются автором как знатоки музыки) удаляются от им подобных, упрямые и глупые Чжу (Даньский Чжу, или Дань Чжу 丹朱 – недостойный сын премудрого государя Яо в древнекитайской мифологии) с Цзюнем (Шанский Цзюнь, или Шан Цзюнь 商均 – недостойный сын премудрого государя Шуя в древнекитайской мифологии) трепещат умнеют, (120) Цзе (Цзе 桀 – последний государь мифической династии Ся, правившей в XXI-XVI вв. до н.э., вошедший в китайскую историю как пример порочного правителя), Чжи (Чжи, или Дао Чжи 盜跖 – легендарный главарь разбойников, один из персонажей в названной его именем главе 29 *Чжуанцзы*) и Юй с Бо (о Юе 鬻 и Бо 博 фактически ничего неизвестно, кроме предположительных сведений о «свирепости» первого и «храбрости» второго) устают и выбиваются из сил. Играя на **свирели** (здесь «свирель» называется *цэньцзы* – «неровной», как состоящая из трубок разной длины), **приобщаются к пути и добродетели дао дэ**, поэтому ее всегда используют и ценят».

В третьем аспекте V.C, уточняющем два предыдущих, акцентируется потребность тонов друг в друге по их взаимному подобию, и на том же признаке основывается соответствие между музыкальными формами и эмоциями людей в эмоциональном воздействии музыки на человека, а также на животных, обуславливающее воспитательное и даже магическое значение свирели:

时奏狡弄, 则彷徨翱翔. 或留而不行, 或行而不留. 惇悌澜漫, 亡耦失畴, 薄索合沓, 罔象相求. 故知音者乐而悲之, 不知音者怪而伟之. 故闻其悲声, 则莫不怆然累欷, 撇涕拉泪; 其奏欢娱, 则莫不憚漫衍凯, 阿那腰膝者已. 是以蟋蟀蚺螭, 岐行喘息; 蟋蟀蚺螭, 蛄蛄翊翊. 迁延徙迤, 鱼瞰鸟睨, 垂喙蛩转, 瞪瞢忘食, 况感阴阳之和, 而化风俗之伦哉 [22, т. 1, с. 360-361]. / V.C. «Порой играют быстрый наигрыш, и тоны тогда в колебании реют. (125) **Иные, мешкая, не движутся; иные движутся, не мешкая**; они тихонько рассыпаются, лишаются своих напарников. Спешат все время отыскать их, (130) ища в **безобразном** (по Ли Шаню, «безобразное» *вансян* 罔象 – это «пустота и ничто, лишённые образности»; встречается как имя водного духа в *Чжуанцзы* и *Хуайнаньцзы* [2, с. 229; 7, с. 215; 35, т. 1, с. 550; 39, т. 2, с. 650], а также вызывает ассоциацию с героем «Подобный небытию» *Сяван* 象罔 в притче *Чжуанцзы* [2, с. 189; 39, т. 2, с. 419]) друг друга. Отсюда те, кто **понимают музыку**, ей **радуются лэ и печалются бэй**, а те, кто в ней несведущи, считают ее **удивительной гуай и необычной вэй**. Вот почему, слыша ее скорбное звучание, не могут многократно с горечью не всхлипывать (135), и плача, вытирают слезы. При исполнении радостных мелодий не могут не возрадоваться и не быть веселыми, неторопливыми и безмятежными. Поэтому сверчки и червяки (140) едва ползут и часто дышат. Медведки, муравьи, гекконы лениво

движутся ползком, с задержками и отступая. Выглядывают рыбы, куры (145) и вертятся, склонивши клювы, пяля глаза, забыв о пище. Еще сильней воздействуют на находящегося под влиянием гармонии *инь* и *ян* (т.е. на человека), **преобразуют нравы и обычаи хуа фэнсу**.

В типичной для жанра оды «концовке» *луань* (VI) дается заключительное описание музыки свирели, в которой вновь подчеркивается ее конфуцианский этос:

乱曰: 状若捷武, 超腾逾曳, 迅漂巧兮. 又似流波, 泡漫泛滂, 趋曦道兮. 哮呷吟唤, 跻蹠连绝, 澠珍沌兮. 搅搜濇捎, 逍遙踊跃, 若坏颓兮. 优游流离, 踌躇稽诣, 亦足耽兮. 颓唐遂往, 长辞远逝, 漂不还兮. 赖蒙圣化, 从容中道, 乐不淫兮. 条畅洞达, 中节操兮. 终诗卒曲, 尚余音兮. 吟气遗响, 联绵漂撇, 生微风兮. 连延络绎, 变无穷兮 [22, т. 1, с. 361-362]. / VI. «В концовке *луань* говорится: подобны тоны виртуозу, (150) который прыгает и скачет, он быстр, изящен и искусен. Еще сродни бегущим волнам, все полнящим, неукротимым, несущимся через ущелье. (155) Они вовсю кричат, шумят, в них взлет, паденье, слитность, брешь, они в хаосе и смешении. Журчат, звенят, гудят, бряцают, легко, непринужденно скачут, (160) и как бы терпят вред, крушение. Беспечно бродят и гуляют, колеблясь, медлят, зависают, и могут также завлекать. Валясь, они тотчас уходят, (165) навек теряются вдали, стремительно и безвозвратно. Несут влияние премудрых *шэн хуа*, легко вмещают **средний путь чжун дао** (конфуцианский принцип, см. *Луньюй*, 13.21; *Мэнцзы*, 14.37) и **радуют, не развращая** (Ли Шань отмечает ассоциацию этой строки *лэ бу инь* 樂不淫 с оценкой в VI в. до н.э. принцем Цзи Чжа гимнов *сун* 頌 из *Шицзина*: «...в изменениях не переходят через край *цянэ эр бу инь* 遷而不淫... радуются без разнужданности *лэ эр бу хуан* 樂而不荒», см. [33, с. 2007]). (170) Они нескованны, открыты, всегда вполне **согласны с ритмом**. И вот стихи *ши*, напев *цуй* смолкают, но еще тянется звучание. Порыва *ци* пения *инь* **отголоски исян**, (175) не прерываясь, в столкновениях, рождают легкий ветерок. Отзвучия не умолкают, **их изменениям нет конца**».

### Особенности поэтики и музыкальной концепции оды

Логика изложения оды достаточно проста: космос и природная среда наделяют бамбуки определенными достоинствами, затем к ним уже как к материалу свирели добавляются достоинства ее искусного изготовления, те и другие, в свою очередь, дополняются достоинствами игры на ней музыканта, и все они находят соответствующее воплощение в музыке, под воздействием которой их в той или иной форме воспринимают слушатели.

Таким образом, Ван Бао в самом начале набрасывает впечатляющую картину природы, и в ее основе, безусловно, лежит определенная космология. Но какая конкретно? К каким источникам ее можно возвести? Подсказать ответ на это помогают несколько маркеров в описании: «Государыня-земля» Хоуту 后土, Августейшее Небо Хуан Тянь 皇天 и «высший тончайший порыв» *чжи цзин* 至精. В древнекитайских сочинениях до времени Ван Бао все три встречаются только в одном из наиболее влиятельных философских произведений ханьского времени «Философы из Хуайнани» *Хуайнаньцзы*, составленном группой мыслителей во главе с князем Лю Анем (179-122 гг. до н.э.) во II в. до н.э. Во многих других памятниках они вообще отсутствуют либо их употребление ограничивается одним, реже – двумя из них. Наиболее репрезентативен в данном случае термин *чжицзин*. *Хуайнаньцзы* намного опережает все остальные памятники по его частотности: он используется в нем семь раз, а в других – не чаще чем по одному, два раза, т.е. оказывается именно для «Философов из Хуайнани» самым характерным.

Ван Бао, видимо, была близка философия *Хуайнаньцзы*. А этот памятник «в своих основных идеях исходит из даосизма, но в то же время серьезно отличается от даосского учения, так как воспринял некоторые важные конфуцианские доктрины» [18, с. 452]. Собственно, такую же позицию в самом общем плане занимает в своей оде и Ван Бао. В одних ее частях он по большей части следует даосской точке зрения, в других – придерживается конфуцианских взглядов. Так, в описании природы, помимо термина *чжицзин* с первоначальной даосской печатью (поставленной словами Лаоцзы в *Даодэцзине* о «верхе тончайшего порыва» *цзин чжи чжи* 精之至, см. [21, с. 145]), проступает ряд других даосских образов и мотивов: «раздолье» как источник духовной радости, противопоставление краткой жизни и бессмертия в образах «утренних рос» и «нефритового нектара», привычка цикад «держаться за кору» бамбуков (букв. «обнимать первозданное» *бао пу* 抱朴 – выражение из *Даодэцзина* [Там же, с. 45]), «скрытость во мраке», пристойность тишины и молчания. В то же время разделы, определяющие музыкальный этос свирели, носят ярко выраженный конфуцианский характер (об этом более подробно см. ниже).

Но в природной части встречается еще один весьма приметный маркер: «изменения *инь* и *ян*» *янь ян чжи бяньюа* 阴阳之变化. *Хуайнаньцзы* здесь тоже не остается в стороне. *Инь ян* как женское и мужское начала в природе, а также происходящие в ней от их взаимодействия «изменения» относятся к его постоянным топикам. Однако в данном случае исходной становится одна из канонических книг конфуцианства «Канон перемен» *Ицзин* 易经, в которой они получили особую систематическую разработку. В *Ицзине* изменения рассматриваются как переходы от одной противоположности к другой, т.е. от *инь* к *ян* и обратно, а условием такого перехода становится достижение одной из противоположностей своего наибольшего проявления: *易穷则变, 变则通, 通则久* [33, с. 86]. / «Когда перемена доходит до конца, вводят изменение, через изменение достигают непрерывности, через непрерывность обретают длительность» [11, р. 331-332]. По *Ицзину*, весь мир мыслится в динамике такой пульсирующей, непрерывно «текущей» смены противоположностей [3, с. 28].

Этот космологический принцип превращается под кистью Ван Бао в один из главных композиционных и стилистических приемов описания, которое строится на постоянном переходе от одной противоположности к другой. Как, например, в части IV: печаль от крутизны гор / радость от их раздолья, предоставляющая опору земля / дающее жизнь небо, ветер в верхушках и потоки в горах / падение тех же вод в бездну,

утренние росы с их эфемерностью / нефритовый нектар как эликсир бессмертия, забавы весенних птиц / печальные голоса осенних цикад и мартышек.

Подобным образом «расписаны» по противоположностям и многие другие части оды, особенно касающиеся непосредственно самой музыки. Вот, пожалуй, наиболее яркий пример этого подхода при описании музыкальных тонов в сочетании с риторической фигурой хиазма: «Иные, мешкая, не движутся; иные движутся, не мешкая» (строки 125-126; далее в круглых скобках перед номером будет указываться сокращенно как «стр.»). Такой же «разбивке» подвергается разная по этосу музыка в разделе V.A: громкая / утонченная, неистовая / мягкая, воинственная / человеческая и т.д.

Пожалуй, центральной, ключевой для понимания поэтики оды является одна из ее самых небольших частей, посвященная слепому музыканту как наиболее предпочтительному мастеру игры на свирели. Незрячие мастера музыки *гумэн* 瞽矇 относились к весьма древней, доханьской традиции. Как писал Чжу Си (1130-1200 гг.), «в древности учителями музыки назначали слепых, поскольку они обладали прекрасным слухом и среди них были те, кто глубоко разбирались в музыкальных тонах» [38, с. 187]. Но в эпоху Хань положение изменилось, и слепой «учитель музыки» *юэши* 乐师, в отличие от чжоуского времени (XI-III вв. до н.э.), становится нетипичной, может быть, даже анахроничной фигурой среди придворных музыкантов [31, с. 120]. Отсюда следует, что выбор Ван Бао не был случайным. Но он объясняется, конечно, не только и не столько тем, что поэт хотел угодить своему сюзеру, императору Сюаньди, который стремился возродить традицию архаической «высокой музыки» *яюэ* 雅乐 (о ней см. [5, с. 702]) с характерными для нее слепыми музыкантами. Когда иной раз говорят только об этом (как, напр. [13, с. 168]), то упускают главное в созданном Ван Бао образе незрячего мастера – его духовное состояние. А оно определяется термином *фэнь* 愤. Здесь мы переводим его как «негодование», но только одним значением этот термин не может ограничиваться. Его смысл в контексте традиции очень глубок и многозначен. Со II в. до н.э. этот термин также стали связывать с литературой. Именно в нем раскрываются основные особенности поэтики оды. Но для того, чтобы с его помощью попытаться их выявить, необходимо все же более подробно рассмотреть этот термин.

*Фэнь* с античной эпохи становится одной из ведущих категорий китайской поэтики. Она прошла несколько этапов своего формирования. Терминологически ее впервые стал использовать Конфуций (551-479 гг. до н.э.). Но, упомянув о ней в «Изречениях» *Луньюе* 论语 два раза (7.8, 7.19), он определил ее только в самых общих чертах. *Фэнь* подразумевает у него некую очень сильную неудовлетворенность, которая возникает на основе переживания разного рода «трудностей» *кунь* 困, связывается с необходимостью быть «выраженной» *фа* 发 и признается обязательным предварительным условием обучения. Как термин она была, видимо, его изобретением. Ни раньше, ни после Конфуция до эпохи Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.) не встречается попытка осмыслить эту категорию. Она и появляется крайне редко в памятниках того времени: по одному разу с негативной коннотацией – в «Комментарии Цзо» *Цзочжуань* 左传, *Чжуанцзы* 庄子, *Леизы* 列子, с положительной – в «Речах царств» *Гоюй* 国语 и у Цюй Юаня 屈原 (IV-III вв. до н.э.) в «Девяти элегиях» *Цзю чжан* 九章, причем только в последнем случае приданное ей Конфуцием терминологическое значение получает дальнейшее развитие, но не в теоретическом плане, а как поэтический мотив [27, с. 81]. Отношение к *фэнь* резко меняется в эпоху Хань. Со II в. до н.э. к ней начинают обращаться в литературе гораздо чаще, и она становится предметом теоретического изучения. Прорывом в этом аспекте стал созданный тогда философский памятник *Хуайнаньцзы* 淮南子, превзошедший по частотности *фэнь* (10 раз) все вместе взятые предшествующие памятники. В нем *фэнь* уже системно оформилась как категория китайской культуры. Его авторы придают ей онтологический статус, представляя ее в качестве потенции бытия – «скопившейся возмущенности» *фаньфэнь* 繁愤 удвоенного, абсолютного небытия *уу* 无无, «еще не проявившейся» *вэй фа* 未发, но исполненной «желания рождать и создавать» [35, т. 1, с. 52]. На этот онтологизм у них накладывается вся остальная семантика *фэнь*: то, что «претерпевает», «испытывает» *гань* 感 человек, его чувства, включая нравственные, причем не только печальные, но и радостные, которые долго накапливаются и сдерживаются, пока не находят выхода вовне, в том числе и в музыке [Там же, с. 523, т. 2, с. 776]. Существенное развитие в данную концепцию вносит автор первой сводной истории Китая «Исторические записки» *Шицзи* 史记 Сыма Цянь 司马迁 (II-I вв. до н.э.). Он впервые рассматривает *фэнь* в применении к литературному творчеству (при еще достаточно широкой трактовке литературы) и с точки зрения обозначенной у Цюй Юаня ситуации политического конфликта. У него *фэнь* понимается как очень сильное возмущение, которое, будучи реакцией на несправедливо причиненное страдание и не получая возможности реализоваться в практической деятельности, находит по необходимости выражение в словесном произведении [30, т. 10, с. 3300]. Выявленная выше начальная история *фэнь* подтверждает наше давнее наблюдение о том, что эта категория в значительной мере перекрещивается с древнегреческим понятием пафоса [6]. Она тоже означает какое-либо «претерпевание», очень сильную эмоцию, страсть и ее выражение. И также может охватывать различные чувства: от радости до печали и гнева. Но в семантике *фэнь* с ханьского времени возобладало значение страдания, о чем свидетельствует *Хуайнаньцзы*, в котором страданию отводится место предпосылки и источника *фэнь* [35, т. 1, с. 319]. Этот акцент восходит к архетипичной для китайской культуры мысли о страдании как импульсе творчества и жизни, сформулированной наиболее четко еще в доханьскую эпоху Мэнцзы (IV-III вв. до н.э.) [3, с. 698-699]. Исходно творческий характер *фэнь* определяется именно страданием. И по той же причине существенным признаком китайского пафоса становится эмоция печали *бэй* 悲. Так формировалась философская основа патетико-элегических мотивов в китайской литературе, в том числе и в жанре оды *фу* 赋, ханьского и последующего времени.

Ван Бао своей «Одой о свирели» выступил активным участником и даже в какой-то степени пионером этого литературного процесса. Но в патетике его оды еще наблюдается, хотя и неустойчивое, нарушаемое, совмещение восторженно-радостной и печальной тональности. Это проявляется, например, в обрисовке



природы (стр. 5-11) или в характеристике воздействия музыки на человека (стр. 131, 133-138). Но в отдельных местах оды, особенно в описании музыки, начинает преобладать печальная настроенность (стр. 57-72, 105-110). Эти патетико-элегические мотивы получают дальнейшее развитие в ряде последующих од о музыкальных инструментах, например в «Оде о длинной флейте» Чандифу 长笛赋 Ма Жуна 马融 (79-166 гг.), «Оде о губном органе» Шэнфу 笙赋 Пань Юэ 潘岳 (247-300 гг.).

При рассмотрении поэтики «Оды о свирели» неизбежно встает еще один вопрос: о какой музыке в ней идет речь? Ван Бао, в отличие от последующих авторов, писавших в том же жанре, не приводит названия ни одного музыкального произведения, т.е. для ответа на этот вопрос приходится судить по самому описанию музыки в оде. Но это описание может получать разную оценку и порой полностью рассматриваться в рамках конфуцианского учения о музыке, разработанного в главах «Записок о музыке» канонической книги «Записки о ритуалах». В таком случае музыку «Оды о свирели», по сути, не отличают от официальной «высокой музыки» *яюэ* 雅乐, исполнявшейся во время жертвоприношений богам и предкам и при проведении придворных церемоний [13]. Однако этой точке зрения противоречат две другие оценки оды. Одна из них отрицательная, уже упоминавшаяся выше, высказанная служившими вместе с Ван Бао придворными, чья критика в его адрес ничем не отличалась от того, как конфуцианские традиционалисты обычно критиковали народную музыку, а это косвенно подтверждает, что музыка, представленная в оде, для них была далеко не «высокой». Другая оценка, сугубо положительная, была высказана одним из крупнейших теоретиков классической китайской поэтики Лю Се (465-522 гг. н.э.). Он так определил главное в «Оде о свирели»: «...穷变于声貌» [24, т. 1, с. 96]. / «...до конца исчерпывает изменения в форме звуков». Конечно, в данном случае характеризуется сама ода как литературное произведение по музыкальности словесного текста и образов [37], но в ее стиле изображается и музыка, т.е. их стиль составляет единое целое. Нетрудно в этом убедиться, посмотрев описание музыки: для него в высшей степени характерна та особенность, о которой пишет Лю Се: чрезвычайное разнообразие форм и их изменений. А это именно и отличает в наибольшей степени народные песни, мелодии и танцы от «высокой музыки» с ее замедленным ритмом и низким, однообразным звучанием [5, с. 702]. Она так и характеризуется в канонических «Записках о музыке»: «...乐之隆, 非极音也. <...> 清廟之瑟, 朱弦而疏越, 壹倡而三叹, 有遗音者矣» [33, с. 1528]. / «...величие музыки не в использовании до предела [всех возможностей] тонов. <...> У гуслей, [исполняющих] “Пречистый храм” (один из гимнов в “Каноне стихов”): 266; IV, I, 1), красные струны и открытые отверстия, один начинает петь и три вторят, имеются пропущенные тоны». Согласно комментариям известных экзегетов Чжэн Сюаня 郑玄 (127-200 гг.) и Кун Инда 孔颖达 (574-648 гг.), «красные струны» *чжусянь* 朱弦 – струны из вареного шелка, отличающиеся яркостью и мягкостью; «открытые отверстия» *шююэ* 疏越 – большие отверстия в обоих концах деки; эти особенности струн и отверстий делали звучание гуслей «грязным» 濁, т.е. низким, громким и «замедленным», протяжным. Отсюда, на наш взгляд, мы можем с большой долей вероятности говорить о том, что музыка в «Оде о свирели» Ван Бао, по крайней мере в своей основе, относится к народной песенно-инструментальной музыке эпохи Хань.

В пятой части Ван Бао, раскрывая в своем описании воспитательное значение музыки свирели, исходит из конфуцианского учения о музыкальном этосе, которое начал разрабатывать еще Конфуций в VI-V вв., продолжили развивать Мэнцзы и особенно Сюньцзы в IV-III вв., а в наибольшей степени обобщили и систематизировали составители уже неоднократно упоминавшихся «Записок о музыке» в первой половине II в. до н.э. Но он следует ему по духу, не по букве, и выборочно, совсем опуская, например, такой его важнейший пункт, как политическая функция музыки, отводящая ей одну из ведущих ролей в управлении государством. В этих местах ода по стилистическим приемам приближается к конфуцианской философской прозе. Например, в разделе V.A музыка определяется через сравнение ее форм и изменений с нравственными качествами. В данном случае он использует тот же прием, что и конфуцианские мыслители, сравнивавшие с нравственными качествами различные явления природы. Например, в *Сюньцзы* приводится такая реплика Конфуция из диалога с учеником: «夫水遍与诸生而无为也, 似德. 其流也埤下, 裾拘必循其理, 似义, 其 洸洸乎不涸尽, 似道. 若有决行之, 其应佚若声响, 其赴百仞之谷不惧, 似勇. 主量必平, 似法. 盈不求概, 似正. 渟约微达, 似察. 以出以入以就鲜絮, 似善化. 其万折也必东, 似志. 是故君子见大水必观焉» [32, т. 2, с. 619-621]. / «Вода в большом [потоке] везде ненамеренно помогает [всему] живущему – [этим] напоминает добродетель; она течет в низины, по изгибам непременно в соответствии со своим принципом – [этим] напоминает справедливость; как она бурлива! И не истощается – этим напоминает путь; если устраняют препятствие для ее течения, то она неудержимо откликается [на это], словно эхо, и без страха устремляется в теснины [глубиной] в сотни *жэней* – [этим] напоминает храбрость; [когда] выливается в [какую-либо] впадину, то непременно имеет ровную [поверхность] – [этим] напоминает образец; [когда] заполняет [какое-либо] место, [то] не нуждается в выравнивающей рейке – [этим] напоминает прямоту; будучи мягкой и уступчивой, проникает в мельчайшие [места] – [этим] напоминает тщательное рассмотрение; моясь в ней, становятся свежими и чистыми – [этим] напоминает воспитание добротой; [пройдя даже] десять тысяч поворотов, она непременно [течет] на восток – [этим] напоминает волю (стремление). Вот почему, видя большой водный [поток], благородный муж непременно любит ее им».

Подобные сравнения, видимо, постоянно привлекали внимание китайских мыслителей, поскольку аналогичный прием при описании «гор и вод» мы находим у одного из ведущих представителей конфуцианской интеллектуальной элиты эпохи Хань Дун Чжуншу (179-104 гг. до н.э.) [15, с. 417-419].

Таким образом, Ван Бао продолжил эту традицию, соединив ее с описанием музыки свирели.

## Заключение

Из проведенного исследования можно сделать несколько основных выводов. По сохранившимся историческим сведениям, Ван Бао был очень талантливым, образованным и оригинальным писателем. Его литературное



творчество отличалось большим количеством различных новаций. Самой значительной из них была созданная им «Ода о свирели». Она представляла собой сразу несколько новых видов и подвидов жанра оды фу, занимавшего одно из ведущих мест в классической литературе Китая. Ее композиционная схема в своих основных частях стала общей для последующих од о музыкальных инструментах. Среди эстетических источников поэтики «Оды о свирели» выделяются прежде всего такие философские и канонические произведения, как «Философы из Хуайнани», «Канон перемен» и «Записки о музыке». Сама эта поэтика в значительной степени совмещается с концепцией представляемой в оде музыки, поэтому имеет с ней много общих особенностей. Главной из них становится категория элегического пафоса. В данном случае Ван Бао выступил одним из основателей традиции патетико-элегических мотивов в китайском одописании. Другой общей для них особенностью является композиционно-стилистический прием контрастного чередования образов и мотивов, восходящий к «Канону перемен». В то же время музыка трактуется в нравственно-символическом плане. Несмотря на то, что Ван Бао был придворным литератором и занимался созданием панегирических произведений, он сделал главным предметом своего рассмотрения в оде народную песенно-инструментальную музыку. Заботясь о социальном престиже этой музыки, поэт подробно описал ее большое воспитательное значение с точки зрения официально принятого конфуцианского учения о музыкальном этосе.

К перспективам дальнейшего изучения относится выяснение таких вопросов, как место «Оды о свирели» в истории этого жанра, ее связь с литературой и музыкой того времени, влияние на дальнейшее развитие поэтики и музыкальной эстетики Древнего и Средневекового Китая.

### Источники | References

1. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2-х кн. М.: Вост. лит., 2002. Кн. 1. 574 с.
2. Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая / вступ. ст., перев. и коммент. Л. Д. Позднеевой. М.: Вост. лит., 1967. 403 с.
3. Мэнцзы в новом переводе с классическими комментариями Чжао Ци и Чжу Си / исслед., пер. с кит., примеч. и прил. И. И. Семененко. М.: Вост. лит., 2016. 901 с.
4. Ранняя конфуцианская проза: «Луньюй», «Мэнцзы» / пер. с кит. и предисл. И. И. Семененко. М.: Вост. лит., 2016. 375 с.
5. Семененко И. И. Ода о танце Фу Учжун (I в. н.э.): в преддверии авторского и эстетического самосознания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. № 3. С. 698-716.
6. Семененко И. И. Пафос китайской литературы // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: тезисы докладов Двенадцатой научной конференции (г. Москва, 1986 г.): в 2-х т. М.: Наука, 1986. Т. 2. С. 352-356.
7. Хуайнаньцзы: философы из Хуайнани / пер. с кит., вступ. ст. и примечания Л. Е. Померанцевой. М.: Вост. лит., 2016. 527 с.
8. DeWoskin K. J. A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor: Center for Chinese Studies (The University of Michigan), 1982. 205 p.
9. Kaufmann W. Musical References in the Chinese Classics. Detroit: Information Coordinators, 1976. 265 p.
10. Knechtges D. R. Wang Bao // Ancient and Early Medieval Chinese Literature. A Reference Guide: in 3 parts / ed. by D. R. Knechtges, T. Chang. Leiden - Boston: Brill, 2010. Part Two. P. 1126-1134.
11. The I Ching, or Book of Changes / transl. by R. Wilhelm; rendered into English by C. F. Baynes; foreword by C. G. Yong; preface to the third edition by H. Wilhelm. Princeton: Princeton University Press, 1997. 740 p.
12. Wen Xuan, or Selections of Refined Literature: in 3 vols / Xiao Tong; tr., with annot. by D. R. Knechtges. Princeton: Princeton University Press, 2014. Vol. III. 449 p.
13. 王学军. 王褒《洞箫赋》与汉宣帝时期的礼乐建设 // 中南大学学报. 2013年. 第19卷. 第2期. 页163-169 (Ван Сюэцзюнь. «Ода о свирели» Ван Бао и установление ритуала и музыки в период правления ханского императора Сюаньди // Журнал Центрального южного университета. 2013. Т. 19. № 2. С. 163-169).
14. 王士松. 两汉音乐赋研究综述 // 安阳师范学院学报. 2007年. 第1期. 页78-80 (Ван Шисун. Общий обзор исследований по ханским одам о музыке // Журнал Аньянского педагогического колледжа. 2007. № 1. С. 78-80).
15. 董仲舒. 春秋繁露 / 苏舆撰, 钟哲点校. 北京: 中华书局, 2019年. 518页 (Дун Чжуншу. Обильные росы «Весеней и осеней» / сост. Су Юй, сверка Чжун Чжэ. Пекин: Чжунхуа, 2019. 518 с.).
16. 叶幼明. 论傅毅《舞赋》对音乐美学理论的贡献 - 读《赋史》札记之二 // 中国韵文学刊. 1988年. 第Z1期. 66-72页 (Е Юмин. О вкладе «Оды о танце» Фу И в музыкальную эстетику - вторая из заметок при чтении «Истории од» // Китайская рифмованная литература. 1988. № Z1. С. 66-72).
17. 伊鸿书. 古代音乐史. 北京: 中央音乐学院, 2011. 507 с. (И Хуншу. История музыки древности. Пекин: Центральная музыкальная академия, 2011. 507 с.).
18. 中國美學史: 全五冊 / 李泽厚, 刘纲纪 主编. 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 第一卷. 606页 (История китайской эстетики: в 5-ти т. / гл. ред. Ли Цзэхуо, Лю Ганци. Пекин: Общественные науки Китая, 1990. Т. 1. 606 с.).
19. 中国古代文学史: 全三册 / 马积高, 黄钧主编. 北京: 北京人民文学出版社. 2019年. 上. 463页 (История литературы Древнего Китая: в 3-х т. / гл. ред. Ма Цзигао, Хуан Цзюнь. Пекин: Народная литература, 2019. Т. 1. 463 с.).
20. 汉书: 全十二册 / 班固著, 颜师古注. 北京: 中华书局, 2018年. 4273页 (Книга Хань: в 12-ти т. / сост. Бань Гу, коммент. Янь Шигу. Пекин: Чжунхуа, 2018. 4273 с.).
21. 老子. 道德经注校释 / 王弼注. 北京: 中华书局, 2018年. 210页 (Лаоцзы. Даодэцзин с коммент. и сверкой / коммент. Ван Би. Пекин: Чжунхуа, 2018. 210 с.).

22. 文选: 全二册 / 萧统选, 李善注. 北京: 商务印书馆, 1959年. 1545页 (Литературный сборник: в 2-х т. / сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шаня. Пекин: Коммерческое издательство, 1959. 1545 с.).
23. 昭明文選譯注: 共六册 / 主编陈宏天等. 长春: 吉林文史出版, 1987年. 二册. 577-1059页 (Литературный сборник Чжаомина с пер. и коммент.: в 6-ти т. / гл. ред. Чэнь Хунтянь и др. Чанчунь: Цзилиньское издательство по литературе и истории, 1987. Т. 2. С. 577-1059).
24. 刘勰. 文心雕龙: 全三册 / 黄叔琳注, 李详补注. 北京: 中华书局, 2017年. 1152页 (Лю Се. Литературная мысль и ваение дракона: в 3-х т. / коммент. Хуан Шулиня; доп. прим. Ли Сяна. Пекин: Чжунхуа, 2017. 1152 с.).
25. 刘跃进, 彭燕. 论王褒的创作及其心态 // 社会科学战线. 2015年. 第7期. 页125-135 (Лю Юэцинъ, Пэн Янь. О творчестве и умонастроении Ван Бао // Фронт общественных наук. 2015. № 7. С. 125-135).
26. 全汉文: 63卷 // 影印全上古三代秦汉三国六朝文 / 严可均 校辑. 丁福保影印出版, 1929年. 卷42. 页1-13 (Полное собрание прозы Хань: в 63-х т. // Напечатанное фото-офсетом «Полное собрание прозы далекой древности, трех эпох, династий Цинь и Хань, Троецарствия, шести династий» / сверка и сост. Янь Кэцзюня. Гуанчжоу: Изд. Дин Фубао, 1929. Т. 42. С. 1-13).
27. 楚辞全译 / 黄寿祺, 梅桐生 译注. 贵阳: 贵州人民出版社, 1990. 310页 (Полный перевод «Чуских строф» / пер. и коммент. Хуан Шоуци, Мэй Туншэна. Гуйян: Гуйчжоуское народное изд-во, 1990. 310 с.).
28. 历代赋辞典 / 迟文浚等主编. 沈阳: 辽宁人民出版社. 1992年. 1714页 (Словарь од минувших династий / гл. ред. Чи Вэньцзюнь и др. Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1992. 1714 с.).
29. 中国音乐词典 / 缪天瑞 等主编. 北京: 人民音乐出版社, 2016年. 1111页 (Словарь по китайской музыке / гл. ред. Мяо Тяньжуй и др. Пекин: Народная музыка, 2016. 1111 с.).
30. 司马迁. 史记: 全十册 / 裴骃集解. 北京: 中华书局, 2018年. 3322页 (Сыма Цянь. Исторические записки: в 10-ти т. / сводн. коммент. Пэй Иня. Пекин: Чжунхуа, 2018. 3322 с.).
31. 许志刚, 杨允. 《洞箫赋》与《长笛赋》文艺思想研究 // 文学评论. 2010年. 第二期. 页119-122 (Сюй Чжиган, Ян Юнь. Исследование литературно-художественной мысли «Оды о свирели» и «Оды о длинной флейте» // Литературная критика. 2010. № 2. С. 119-122).
32. 荀子集解: 全二册 / 王先谦, 撰 沈啸寰, 王星先 点校. 北京: 中华书局, 2019年. 659页 (Сюньцзы со сводными объяснениями: в 2-х т. / сост. Ван Сяньцянь, сверка Шэнь Сяохуаня, Ван Синсяня. Пекин: Чжунхуа, 2019. 659 с.).
33. 十三经注疏: 全二册 / 阮元校刻. 北京: 中华书局, 1982. 2784页 (Тринадцатиканоние с комментариями: в 2-х т. / испр. и изд. Жуань Юаня. Пекин: Чжунхуа, 1982. 2784 с.).
34. 含雪. 王褒: 勇于创新的汉赋大家 // 《晚霞》. 2008年. 11期. 页49-50 (Хань Сюэ. Ван Бао: ханьский одописец, имевший мужество создавать новое // Вечерние облака. 2008. № 11. С. 49-50).
35. 淮南鸿烈集解: 全二册 / 刘文典撰. 北京: 中华书局, 2016年. 1099页 (Хуайнаньцзы, досл.: Великий свет Хуайнани со сводными комментариями: в 2-х т. / сост. Лю Вэньдянь. Пекин: Чжунхуа, 2016. 1099 с.).
36. 蔡仲德. 中国音乐美学史. 北京: 人民音乐出版社, 2018年. 868页 (Цай Чжундэ. История эстетики Китая. Пекин: Народная музыка, 2018. 868 с.).
37. 桌国浚. 进王褒而退马融: 兼释《子渊“洞箫”穷变于声貌》 // 兴大人文学报. 2007年. 第三十八期. 页99-120 (Чжо Гоцзюнь. Предпочитать Ван Бао Ма Жуну, объясняя, что «Свирель» Цзыюаня до конца исчерпывает изменения в форме звуков» // Журнал гуманитарных наук Университета Чжунсин. 2007. № 38. С. 99-120).
38. 朱熹. 诗集传. 北京: 中华书局, 1959年. 248页 (Чжу Си. «Стихи» со сводными комментариями. Пекин: Чжунхуа, 1959. 248 с.).
39. 庄子集释: 全三册 / 郭庆藩撰, 王孝鱼点校. 北京: 中华书局, 2019. 1110页 (Чжуанцзы со сводными объяснениями: в 3-х т. / сост. Го Цинфань; сверка Ван Сяюя. Пекин: Чжунхуа, 2019. 1110 с.).
40. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿: 全二册. 北京: 人民音乐出版社, 2018. 458页 (Ян Инъю. Очерки по истории древнекитайской музыки: в 2-х т. Пекин: Народная музыка, 2018. Т. 1. 458 с.).

#### Информация об авторах | Author information



Семенов Иван Иванович<sup>1</sup>, к. филол. н., доц.

<sup>1</sup> Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова



Semenenko Ivan Ivanovich<sup>1</sup>, PhD

<sup>1</sup> Lomonosov Moscow State University

<sup>1</sup> yise@yandex.ru

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

**Ключевые слова (keywords):** жанр оды фу; песенно-инструментальная музыка; пафос; музыкальный этос; композиционно-стилистический прием; genre of fu ode; vocal instrumental music; pathos; musical ethos; compositional and stylistic device.