

Semenenko Ivan  
(MSU, Russia)

### Poetics of “Shijing”

The central place of the sky in images of "the Book of songs». Possibility of its interpretation as will and time. Every song of Shijing is an expression of some human will specifying heavenly time and will. It gets the specific definiteness from the different signs of spatialness. The main of such signs is the method of parallelism in its wide sense. Parallelism is equivalent to one of the key images – "square" fang. The spatial simultaneity dominates in Shijing and this

reflects the domination of the present characteristic for lyrics. Space is oriented on a vertical line. With the features of this space is connected the limen character of images. The analysis of a song "Beauty" (Shijing, 57) represents an example of such imagery. The image of the beauty is considered not in itself, but in correlation with the environment, in dynamics of transition between itself and other images. This analysis brings to definition of the structural features concerning not only the idea of beauty in general, but also the concept of person in classical Chinese culture.

Семенов И.И.  
(МГУ, Россия)

### Поэтика «Книги песен»

Небо в *Шицзине* – это и физическое явление, и верховный владыка *шанди* 上帝, божество *шэнь* 神, а его веление или воля *мин* 命 как судьба, представляющая континуальный аспект мира. В то же время небесная воля как свет (*мин* 明, *дань* 旦, *чжао* 昭, 照, 207, 254, 256 и др.)<sup>1</sup>. Свет не только физический, но означает также понимание, разумность (260), будучи же небесным, это свет божественного сознания, разума. Поскольку в зерне, семени (*ши* 實), с одной стороны, небесный свет (*мин* 明, 176), а с другой – жизнь (*хо* 活, 290, 291), то небесная воля как светоносная судьба есть универсальное жизненное начало, сама жизнь (*шэн* 生). Очевидна также ассоциация неба, небесной воли-судьбы как света с понятием времени (*ши* 時, ср. 255, 257, 293,). Сам случай, обстоятельства как свет (*гуан* 光, 236). Проницательное толкование Чжу Си словосочетания *тянь бу* 天步, в досл. переводе: «шаги неба» (229), как «движения времени» (*ши юнь* 時運). Качественный, а не количественный и абстрактный, характер этого времени.

Итак, переходящие друг в друга небо-сознание-воля-судьба-свет-жизнь-время. Возможность их сведения к двум основным: к

<sup>1</sup> Песни указываются по нумерации в порядке их общей последовательности в памятнике.

волевой устремленности и времени. Недоступность стремления, желания самого по себе для дифференциации во времени, и отсюда его тождество недифференцированному времени, непрерывной длительности. Небо как желающая, волевая длительность. Стремление неба в качестве непрерывной длительности и составляет судьбу как континуальную сторону мира.

В темпоральной непрерывности небесной воли-судьбы полностью «утопают» все песни *Шицзина*. По существу, они делят небо, его *мин* на различные виды воле-длительностей. Каждая песня, в том числе, казалось бы, даже чисто описательная или эпическая, есть выражение какой-то человеческой воли<sup>2</sup>, конкретизирующей недифференцированное небесное время-стремление. Будучи, как и небесная, непрерывной длительностью, она получает свою видовую определенность благодаря различным, присоединяемым к ней, признакам пространственности.

Главным, конститутивным из таких признаков, создающим структуру песен, является прием параллелизма в его достаточно широком смысле. Ведущим в нем выступает наводящий зачин *син* 興 (в 305 песнях этого сборника, по комментарию Чжу Си, выделяется 295 таких зачинов). В подавляющем большинстве случаев он представляет собой сопоставление природного плана с человеческим. Но зачин только один из аспектов параллелизма, далеко не исчерпывающий этого понятия.

Параллельность для *Шицзина* универсальна. Она свойственна также тому, что в комментаторской традиции данного сборника (например, у того же Чжу Си) определяется как сравнение *би* 比. Под ним в первую очередь имеется в виду не прямое сопоставление понятий, соединяемых чаще всего союзом *жу* 如 – «как», «словно», «как бы», хотя таких сравнений здесь тоже немало – около 170, а занимающий место зачина (в исключительных случаях – припева) метафорический образ. От

---

<sup>2</sup> Универсальное значение воли в *Шицзине* было вполне очевидным для Конфуция. См. И.И. Семененко. Афоризмы Конфуция. М., 1987, с.144.

зачина он, как правило, отличается более опосредованной связью (через иной, подразумеваемый им, невысказанный план бытия) с содержанием последующих строк (см. один из наиболее наглядных примеров отличия по данному критерию в песне 219 «Синяя муха» *Цин ин* 青蠅, в которой почти идентичная формула в первой строфе выступает в качестве того, что относится в комментарии к сравнению, а в двух других – к зачину). Таких сравнений насчитывается 124. Многие из них представляют собой тот же параллелизм с опущенным вторым членом. Всего же в *Шицзине* можно выделить 470 параллелизмов, включая в их число не только зачины или сравнения, но и какую-то часть, фактически равнозначных им, «описаний» *фу* 賦. К последним относится также немало бифункциональных, которые, по наблюдению Чжу Си, могут одновременно выполнять и функцию зачина (65, 94, 95, 131, 140, 156, 178, 217).

Самих же *фу*, по определению Чжу Си, наибольшее количество: 741. К ним, прежде всего, относят природную или иную среду, обстановку, в которой непосредственно проявляется активность человека. Но в ней тоже вполне просматривается параллель человеческому плану. Заметную роль здесь играют средства передвижения, одежда, оружие, вообще какие-либо внешние для людей предметы. И находятся они нередко в начале песни или строфы, на «коронном» месте зачина (см. 127, 128, 146, 147, 179 и др.). В них оттеняется важная особенность параллельных построений, соотносящих что-либо внешнее с внутренним качеством человека. Человеческий план в *Шицзине* сводится, по существу, к различным желаниям, устремлениям людей. И в конечном счете именно с человеческой волей сопоставляется в параллелизмах природный и иной план бытия. Это наглядно проявляется в первой же песне сборника, ставящей в параллель утке и селезню человеческую пару, которая предстает здесь, прежде всего, в образе страстной устремленности *цю* 求 жениха к своей суженой.

Параллельность в *Шицзине* равнозначна также парности. Собственно, два члена параллелизма не могут не составлять между собой пары как определенного единства. И образующие пару в свою очередь, даже если взаимно противоположны,

должны находить для себя друг в друге какую-то параллель. Типичны в *Шицзине* пары мужчины и женщины, мужа и жены, родителей и детей, государя и подданных, предков и потомков, неба и человека и т.д. Как структурный принцип песен парность по своей универсальности не уступает параллелизму. Но отдельно, без показа иного плана или внешней среды, встречается крайне редко и в таком случае сама уже квалифицируется в комментарии Чжу Си как описание *фу*, в котором можно выделить ту же параллель внутреннего внешнему (см. 86, 87). Этот вид параллели для парности, выделяющей связь между субъектом и объектом, вообще типичен.

Несколько иначе параллелизм проявляется в немногих песнях *Шицзина*, относимых к эпическим. Для Чжу Си они тоже построены на описании *фу*, т.е. на том же, на чем и значительная часть лирики сборника, хотя, в отличие от нее, повествуют о прошлом, и в них представленная волей царя недифференцированная волевая длительность неба дифференцируется излагаемыми событиями. Но вследствие сравнительно небольшого размера и антологизма этих песен изображенное в них прошлое интересно не само по себе, а как параллель настоящему. Здесь неизбывный для китайцев параллелизм древности и современности, предков и потомков.

Таким образом, наиболее общее значение песен в *Шицзине* сводится к волевой устремленности, а универсальным средством ее выражения становится параллелизм. Поскольку параллелизм – пространственная структура, то выражение посредством него воли есть не что иное, как придание ей пространственности. Это представление составляет одну из основ шицзиновской образности.

Параллелизм, образующий параллельные и в каком-то смысле равные стороны, по существу, сливается с одним из ключевых в данном сборнике образов – «сторона», «место», «квадрат» *фан* 方. Как квадрат *фан* выступает также знаком земли, и в китайской традиции сопоставляется с понятием «времени» *ши* 時,

которое соединяется с кругом и небом<sup>3</sup>. Именно *фан* (а значит и параллелизм) представляет в *Шицзине* в наибольшей мере земной план, намного превосходя по частотности своего употребления (свыше 80 раз) понятия *ту* 土, *ди* 地 (соответственно 29 и 2 раза), обозначающие «почву», «землю». Но он встречается также значительно чаще, чем «время» *ши*. И выражение «четыре стороны (страны света)» *сы фан* 四方 встречается здесь 26 раз, а «четыре сезона» *сы ши* 四時 – ни разу. Вообще из первой десятки чисел явное предпочтение отдается 4 (93 случая использования, ср. с ближайшими к нему по частотности 1 и 3 – по 33 раза). Наблюдается очевидная скудость в использовании понятий, указывающих на связанную с течением времени качественную изменчивость, заслоняемую пространственным перемещением (нет *бянь* 變, *хуа* 化, *и* 移; *гэ* 革 в значении «перемены» не встречается ни разу, *и* 易 – только однажды, и т.п.). В *Шицзине* пространственность явно теснит темпоральность или, иначе говоря, господствует пространственная одновременность как отражение главенства характерного для лирики настоящего времени, соответствующего ситуации исполнения песен.

Само же пространство в этом сборнике ориентировано по вертикали. В нем сердце *синь* 心, носитель волевой устремленности, не менее значимо, чем небо. По своей частотности оно даже несколько его превосходит (сердце – 168, небо – 164). В сердечной «бездне» *юань* 淵 (28, 50), особенно в «середине сердца» *чжун синь* 中心 (многократно встречающийся образ) – непрерывная длительность небесной воли-судьбы, и ее пространственная дифференциация не может не быть равнозначна подъему, соединению с небом. Поскольку в ней же и корень жизни, то становится понятным, почему в образности параллелизмов первое место у растений (34%), тянущихся при

<sup>3</sup> О взаимной коррелятивности этих понятий см. М. Гране. Китайская мысль. Пер. с фр. В.Б. Иорданского. Общ. ред. И.И. Семененко. М. 2004, с.63.

своем росте вверх, второе – у питающей их воды, а третье и четвертое соответственно – у птиц и гор.

Параллелизм определяет «место» для выражаемой в песне воли. Его первый член выступает как бы заместителем второго, особенно наглядно в том случае, когда последний умалчивается. В этом особое свойство лиминальных образов, создаваемых на границе, на переходе, т.е. на замещении одного другим. Сакральный образец такого замещения в *Шицзине* задает «представляющий предков» («наместник мертвых») ши 尸 (209, 210), который замещает невидимое, непространственное.

Собственно, вся образность в «Книге песен» строится по такому лиминальному типу.

В качестве примера можно рассмотреть песню «Красавица» (*Шожэнь*) из этого свода, которая посвящена описанию красоты княгини Чжуан Цзян, жившей в У111 в. до н. э.:

Красавица она высокая,  
Парча на ней под летним платьем.  
Дитя она владыки Ци,  
Супруга вэйского владетеля.  
Сестра наследника престола,  
Свояченица князя Син,  
Князь Тань приходится ей зятем.

Персты ее словно росточки,  
И кожа гладкая как масло.  
И выя как в ветвях личинка,  
И зубки словно в тыкке семечки.  
Чело цикада, брови бабочки.  
Смеясь, чарует ямочкой на щечке,  
Очей прекрасных ясен взгляд.

Она красива, высока,  
В предместье встала отдохнуть.  
И жеребцы в упряжке росли,  
На сбруе украшения рдеют.  
Повозки верх в фазаньих перьях.  
Чиnam уйти пораньше надо,  
Не утруждать делами князя.

Река могуча, широка,  
Течет на Север безумолчно.  
Забрасывают в нее невод,  
И бьются в нем уже осетры.  
Тростник поднялся высоко.  
Все девы дома Цзян нарядны,  
Мужу могучи и грозны" (57).

Первая строфа дает родословный "портрет" красавицы в виде ее многократно умноженного княжеского достоинства: она и княжеская дочь и супруга князя, и сестра наследного принца, и близкая родственница, по браку своих сестер, двум другим князьям. Используя разработанное для той эпохи понятие "коллективной личности", можно сказать, что княгиня Чжуан Цзян представлена здесь как коллективная личность, которая объединяет и замещает в своем лице женскую половину высшей державной знати нескольких родов и уделов. И она концентрирует в себе также власть в княжестве, поскольку, по обоснованному наблюдению французского сиолога М. Гране, державный "авторитет" первоначально "принадлежит, прежде всего, княжеской чете в целом" (князь называет себя не отцом народа, а его "отцом и матерью"). Но тогда княгиня делит с князем и раскрываемую в книге магию власти, состоящую в том, что от здоровья князя зависит благополучие его удела, он по глотает все благодатные силы мироздания и одновременно питает ими свой край и окружающую природу<sup>4</sup>.

В таком случае рослость княгини является не чем иным, как символом находящегося в расцвете княжеского могущества, и символом отнюдь не условным. Примечательно, что слово "красавица" (*шожэнь*), каким она называется, буквально означает: "великий человек". Сближенная с флорой и фауной наружность Чжуан Цзян свидетельствует о ее открытости живительным токам окружающей природы. Чисто человеческим в данном описании может показаться только то, что относится к улыбке и

---

<sup>4</sup> Marcel Granet, *La civilisation chinoise*, Paris, Editions Albin Michel, S.A., 1994, p. 206-209.



взгляду, глазам красавицы. Но предполагать это значит совсем не учитывать внутренней шицзиновской контекстуальности. Вообще ясность, чистота, лучезарность - один из типичных образов *Шицзина*. В синонимическом ряду своих различных оттенков он восходит к образу божественного неба, которое в отдельных одах и гимнах из того же песенного свода прямо отождествляется с сиянием, утренней зарёй, светом (*мин, дань, чжао*). А в одной песне *Шицзина*, тоже о знатной красавице, сразу после выражения восхищения ее светлым ликом она самым непосредственным образом сравнивается с небом:

Уж не само ль она божественное небо!  
Не сам ли это наш небесный повелитель! (47).

Именно от неба идёт светоносность, и в светоности заключается высшая красота, аналогичная в некоторой степени понятию "текучей сущности", каким А. Ф. Лосев определяет характерное для гомеровских поэм представление о лучистой, светоносной красоте<sup>5</sup>. В песнях *Шицзина* ясность, чистота, светоносность оказываются действительно подобием некой "текучей сущности", которая, с одной стороны, тождественна явлению, явленна, а с другой - представляет собой непостижимый, управляющий всем источник сущего. Это же и высший источник всяческой возможной благодати, поэтому приобщенность к нему, равнозначная довольству и счастью, запечатлевает также очаровательная улыбка Чжуан Цзян. Данное во второй строфе описание женской красоты есть, по сути, уменьшенная копия природного мира, изнутри проникнутого своей светоносной "текучей сущностью", явленной в ясности очей красавицы. Упомянутая в первой строфе "парча под летним платьем", т. е. нарядная дорогая одежда под служащей во время поездки для защиты от дорожной грязи и пыли простой, указывает именно на эту сущность как на скрытое за скромностью

---

<sup>5</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000, с.

поведения, чрезвычайно большое, внутреннее духовное достоинство княгини, совершенно вместе с тем неотделимое от всего в ней внешнего и физического.

Таким образом, рассмотренная выше сущность и составляет наиболее значимое и тонкое в том, что "поглощает" и чем "питает" князь, а значит и княгиня, в качестве "отца и матери" народа. Будучи небесного происхождения, она мистически, самым непосредственным образом воздействует через них на окружающее. Сакральному воздействию, носителем которого в данном случае становится Чжуан Цзян, и посвящены две последние строфы.

Этим воздействием затрагивается, прежде всего, рисуемая в предпоследней строфе ближайшая среда в период совершения брачной церемонии, когда княгиня, будучи новобрачной, в предоставленном ей супругом свадебном экипаже, по дороге к его дому, останавливается на короткий отдых. Её рослости вполне соответствует могучие жеребцы, которые вместе с красным цветом своих сбруй и подразумеваемой яркостью фазаньих перьев повозки символизируют сильное "мужское" начало *ян*. И здесь его представляет именно новобрачная, поскольку кони и повозка даны в пользование ей, они ей служат, и не просто за красоту, а за ее уже раскрытые в предыдущих строфах не только женские, но также державные достоинства. Решающим для понимания *янности* красавицы является то, что княжеской властью приобщенная к ней через свое замужество княгиня не может не обладать целиком, ибо эта власть, в сущности, неделима. В Чжуан Цзян, как в луне от солнечного сияния, находит отражение мужская власть ее супруга. И в пожелании не загружать делами князя для его скорейшей встречи с прекрасной супругой под их общением подразумевается, конечно, не чисто человеческая любовь, но имеющая надчеловеческое измерение, акт социокосмического значения, если вспомнить, что "мировой порядок", по взглядам древних китайцев, непосредственно зависит от половой жизни таких высокопоставленных особ. В соответствии с древнекитайским пониманием любовного союза в состязательном плане, как "схватки", символична и остановка в дороге рослой красавицы для того, чтобы отдохнуть, набраться

сил перед встречей с супругом.

Наконец, в последней строфе совокупную благодать княгини воплощает более широкая среда, природа ее родного края, своей естественной мощью, плодovitостью и изобилием. Заглавный здесь образ текущих на Север вод указывает уже на животворный вариант женского начала *инь*, под которым имеется в виду та же Чжуан Цзян. В продолжение предыдущего тут затаен тот смысл, что результатом ее любовной "схватки" с князем должно стать многочисленное княжеское потомство. Но поскольку песня на свадебную тему, в ней на первый план выходит образ Чжуан Цзян в качестве юной новобрачной, отсюда соответствующее значение символики последней строфы, где красавица представлена, прежде всего, своей девичьей стороной как дочь главы могучего циского княжества.

В связи с этим вводится образ рыбной ловли, типичный в *Шицзине*, означающий брачный союз, встречу супругов, благополучие, успех в каком либо деле, включая правление, обретение престола. Река полноводна и потому в ней много превосходной рыбы – так циские девы во главе с Чжуан Цзян своими прекрасными достоинствами привлекают лучших женихов Поднебесной, и в результате возникает возможность для великолепной рыбной ловли, т. е. для самых блестящих брачных союзов, каким является брак между Чжуан Цзян и вэйским князем. Но это и символ процветающего правления, поскольку женитьба князя относилась тогда к числу самых крупных государственных дел. И отсюда образ высокого, поднявшегося по берегам реки тростника – знак такого брачного союза, который становится опорой княжеского престола. Строфа подытоживается двумя заключительными образами: циских дев и мужей, одни обеспечивают матримониальную основу княжеского могущества, другие военной силой его демонстрируют.

Этот анализ вплотную подводит к обнаружению структурных особенностей не только представления о красоте или художественного образа вообще, но и концепции личности в классической китайской культуре. С самого начала, с первой строфы, в образе Чжуан Цзян раскрывается главное, иносказательно обозначенное как "парча под летним платьем" – неразрывно связанное с небесной "текучей сущностью"

генеалогическое место красавицы, указывающее на положение в истории и обществе. И с первой же строки дается наглядный знак, символ этого места – ее рослость. Во второй строфе данный знак расширяется до более полного показа облика Чжуан Цзян. Но, будучи символом положения знатной дамы, он вместе с тем становится и символом окружающей природы. В двух последних строфах происходит обратное: уже внешний мир оказывается символическим изображением Чжуан Цзян. Сначала в этом качестве выступает обстановка брачного выезда новобрачной, а затем – природа ее родного края.

Образ красавицы рассматривается не сам по себе, а в соотношении со своим окружением, с чем-то вообще иным. И такая соотношенность ситуативна-динамична, она возникает с постоянно меняющимся в зависимости от ситуации объектом. Взятый в статике и изолированно в одной ситуации, образ Чжуан Цзян расплывается, смешивается с иным. Чтобы определиться, ему надо от этой обособленности отойти и, находясь на границе, на переходе между собой и другими людьми, став как бы стенкой и дном порожней ёмкости, их вместить<sup>6</sup>. В рамках своих отношений с отцом и супругом Чжуан Цзян их как бы “вмещает” в себя: наподобие отца впитывает и питает природу родного края, а от супруга преисполняется его мужской властью. Старший брат служит ослабленным вариантом отношений с отцом, сестер же представляет, будучи женской коллективной личностью. Но она, конечно, не переходит полностью на позицию своих родственников и мужа, а находится на самом переходе, на пороге, границе. Собственно ей принадлежит только пустота и граница, и она совершенно непредставима без того, с кем или с чем в данной ситуации соотносится. Очерчивающая в динамике ситуаций граница и составляет неизменную основу, единство этого лиминального образа, его небесный лимен, “парчу под летним платьем”.

---

<sup>6</sup> См. И.И. Семененко. Пять тысяч слов молчания, - Лаоцзы. Обрести себя в Дао. М., 1999, с.26-28, 82.