

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.9.20>

Семенов Иван Иванович

**Первая поэтика Китая**

В статье рассматривается "Большое предисловие" (I в. н.э.) к канонической "Книге песен" - первая и наиболее влиятельная в традиционной литературной мысли Китая поэтика. Цель исследования - выявление внутренней связи основных категорий этой поэтики и ее описание как целостной системы. Научная новизна работы заключается в комплексно-типологическом изучении предмета с привлечением данных западной литературной мысли, филологии, риторики и логики. Полученные результаты показали, что в поэтике "Большого предисловия" наряду с наличием тенденции к осознанию самостоятельного значения поэзии утверждается утилитарно-риторический подход к поэтическому творчеству.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2020/9/20.html](http://www.gramota.net/materials/2/2020/9/20.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 106-115. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2020/9/](http://www.gramota.net/materials/2/2020/9/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

## Folkloric Conceptions of Happiness in the Far Eastern Countries and Mouse Symbolism in the Japanese Folklore

Sadokova Anastasiya Ryurikovna, Dr  
Lomonosov Moscow State University  
sadokova@list.ru

A mouse is one of the most popular animals in the Eastern Asian countries where it symbolizes happiness and welfare. The paper shows how this image is interpreted in the Japanese folklore and identifies its role in the modern Japanese culture. Animal symbols in the Japanese national worldview have not been previously investigated, which determines scientific originality of the study, where a mouse image is analysed comprehensively by the example of fairy tales and folk rituals associated with a mouse as a symbol of luck. The research findings are as follows: the author shows how unambiguously the positive image of a mouse is represented in folklore, modern rituals and everyday practices, which indicates close interrelation of traditions and innovations in the modern Japanese folk culture.

*Key words and phrases:* symbolism; folklore; mouse image; Japanese fairy tales; folk rituals.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.9.20>

Дата поступления рукописи: 28.04.2020

*В статье рассматривается «Большое предисловие» (I в. н.э.) к канонической «Книге песен» – первая и наиболее влиятельная в традиционной литературной мысли Китая поэтика. Цель исследования – выявление внутренней связи основных категорий этой поэтики и ее описание как целостной системы. Научная новизна работы заключается в комплексно-типологическом изучении предмета с привлечением данных западной литературной мысли, филологии, риторики и логики. Полученные результаты показали, что в поэтике «Большого предисловия» наряду с наличием тенденции к осознанию самостоятельного значения поэзии утверждается утилитарно-риторический подход к поэтическому творчеству.*

*Ключевые слова и фразы:* классическая китайская поэтика; поэзия; музыкальный этос; риторика; жанр.

**Семенов Иван Иванович**, к. филол. н., доц.  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
yise@yandex.ru

### Первая поэтика Китая

«Большое предисловие» *Дасюй* 大序 (далее – Предисловие) к «Книге песен» *Шицзин* известно как первая теория поэзии и классика конфуцианской поэтики в Китае. Будучи совершенно мизерной по размеру, она поражает современного исследователя своим несравненным влиянием на развитие китайской литературной мысли. Ее краткие и внешне обрывистые положения стали основой многих более поздних поэтик.

**Актуальность** темы исследования определяется тем, что Предисловие, будучи издавна у «толкователей канона главным источником споров и оскорблений» [Цит. по: 28, с. 48], остается до сих пор, хотя и в менее эмоциональном восприятии, «яблоком раздора» среди исследователей. Разногласие начинается с определения границ Предисловия: можно ли относить к нему все предисловие к первой песне или только его часть. Нескончаемые споры вызывают датировка и авторство *Дасюй*. К настоящему времени их вариантов насчитывается уже более сорока. Обобщая, можно сказать, что они охватывают не меньше семи веков: с начала V в. до н.э. до III в. н.э., среди авторов или составителей называются Конфуций, его ученик Цзыся (507-? до н.э.), создатели школы Мао в передаче и истолковании «Книги песен» (первая пол. II в. до н.э.), эрудит I в. н.э. Вэй Хун, знаменитый экзегет Чжэн Сюань (127-200 гг.). Их вклад также рассматривают не по отдельности, а как проявление коллективного авторства. В связи с этим Предисловие признают сводом общих конфуцианских представлений о поэзии, сформировавшихся в предыдущие периоды. К наиболее авторитетным датам создания *Дасюй* относятся сер. II в. до н.э. и I в. н.э. Не менее радикально расходятся в понимании связности текста: одни считают его бессистемным и эклектичным, другие – вполне целостным; немало и тех, кто придерживаются средней между ними позиции. Сомнение вызывает сам предмет, т.е. идет ли речь в Предисловии о поэзии вообще или только о «стихах» канонической «Книги песен» (*Шицзин*). Отсюда другая проблема: имеется ли здесь в виду только использование этих старых «стихов» или также создание новых поэтических произведений. Далеко не однозначна трактовка так называемых «шести принципов» поэзии – уже одно различие в переводе их общего названия «принципы» (др. пер.: «начала», «классы», «категории», «искусства» и т.д.) говорит само за себя. Можно еще долго продолжать этот перечень.

Указанная цель исследования затрагивает, по существу, многие дискуссионные аспекты Предисловия, и для ее достижения в статье решаются следующие **задачи**: выявляются композиционные особенности Предисловия, обеспечивающие его единство; выясняется соотношение «стихов» *ши* 詩 с текстом, музыкой и танцем; раскрываются значение и функция поэзии.

Отмеченные задачи решаются на основе комплексно-типологического подхода, который предполагает использование *методов исследования*, характерных для поэтики, риторики, герменевтики, филологии, истории литературной теории и музыкальной эстетики. В их применении учитываются особенности развития этих дисциплин в традиционном Китае.

*Теоретической базой* исследования служат труды отечественных и зарубежных синологов. В советском и российском китаеведении Предисловие рассматривалось неоднократно, в том числе по отдельным аспектам – классиками нашей науки В. М. Алексеевым и Н. И. Конрадом [1, с. 125-126; 5, с. 494-495], более подробно – в исследованиях Л. Д. Позднеевой [12, с. 374-379] и И. С. Лисевича [8, с. 178-181; 9, с. 210-221; 10, с. 80-85], после них частично или суммарно – в работах М. Е. Кравцовой [2, с. 170-171; 6, с. 287-288; 7, с. 579-581]. По сравнению с нами в западной синологии Предисловие изучается более интенсивно: исходное основание в этой теме было положено Дж. Леггом [21, р. 34-37], а в последние десятилетия особенно много трудов по ней выходит в американском китаеведении (см. Ст. Ван Зёрен [23], Ст. Оуэн [18], Х. Сосси [19], Дж. Аллен [17] и др.). Но наиболее часто в течение последних ста лет к исследованию *Дасюй* обращаются китайские ученые, начиная с тех, которые признаются в Китае классиками в изучении китайской поэтики: Го Шаоюй [25, с. 61-64], Чжу Дунжунь [37, с. 10-12], Ло Гэньцзэ [31, с. 72-77], а также многие другие исследователи (в статье нет необходимости перечислять все их работы, они частично указываются в соответствии с ее проблематикой). Вместе с тем, несмотря на такое, казалось бы, полноценное и длительное изучение, многие аспекты поэтики Предисловия, как уже отмечалось выше, остаются достаточно дискуссионными и требуют дальнейшей разработки.

*Практическая значимость* исследования состоит в возможности использовать материалы статьи в преподавании таких курсов, как классическая китайская поэтика, филология, герменевтика, сравнительное литературоведение, история китайской и мировой литературы. Приводимые в ней перевод и разбор текста также могут быть предметом изучения на семинарских и языковых занятиях по древнекитайской словесности и литературному языку *вэньянь*.

Прежде чем перейти к конкретному анализу Предисловия, необходимо рассмотреть его своеобразие как жанра «предисловий» *сюй*, представляющего собой один из видов комментариев к *Шицзину*, которые, в отличие от другого – подстрочных толкований, помещались перед текстом. С ранних пор они делились на «Большое предисловие» к первой песне и «Малые предисловия» к остальным песням. Значительно позднее неоконфуцианский философ и литератор Чжу Си (1130-1200 гг.) сузил рамки «Большого предисловия», выделив в нем под тем же названием среднюю часть, содержащую ряд общих положений о стихах, и его вставку и концовку как «Малое предисловие», поясняющее конкретные песни *Шицзина*. Эти предисловия к первой песне традиционно также разделяются вставками комментария на 21 перикопу (отрывок): верхнее «Малое предисловие»: 1-3, «Большое предисловие»: 4-18, нижнее «Малое предисловие»: 19-21 (более подробно о жанре *сюй* 序 и др. коммент. к *Шицзину* см. [15, с. 223-226]). В приводимых ниже переводах римскими цифрами указываются номера частей, арабскими – перикоп, в круглых скобках даются краткие сведения о реалиях в тексте.

Относясь к жанру комментариев, поэтика Предисловия отличалась рядом особенностей. Помимо своей герменевтической специфики, она многое наследовала у древнекитайской философской прозы, которая, с одной стороны, сама изначально представляла собой толкование традиции, а с другой – была неразсторжимо связана с риторикой. Поскольку главным предметом рассмотрения здесь, как мы увидим, выступает декламационная и вокальная поэзия, то ее теория непосредственно выростала из музыкальной эстетики. Так, поэтика Предисловия в формальном и содержательном плане формировалась на пересечении философии, музыкальной эстетики, герменевтики и риторики. Именно на основе их идей, подходов и приемов выстраивалась вся ее мыслительная конструкция.

关雎，后妃之德也。风之始也。所以风天下而正夫妇也。故用之乡人焉。用之邦国焉。风，风也。教也。风以动之。教以化之 [34, с. 269]. / I. 1. «[Напев] “Крики скоп” – [это] добродетель *дэ* государевой супруги. 2. [Это] – начало “Напевов” *Фэн*, то, чем всколыхивают *фэн* Поднебесную и исправляют [отношения между] супругами. Вот почему его используют среди деревенских жителей и удельных княжеств (т.е. владетелей уделов). 3. “Напевы” *фэн* – [это] всколыхивать *фэн*, наставлять *цзяо*. Всколыхивая, воздействуют *дун*; наставляя, преобразуют *хуа*» (здесь и далее пер. автора статьи по изд. [30; 34; 38]; см. также неполн. пер. на рус. яз. И. С. Лисевича [8, с. 178-181]; др. наиболее известные пер. на англ. яз.: [17, р. 364-371; 18, р. 38-49; 19, р. 75-83; 21, р. 34-37; 23, р. 95-97]).

Эта первая часть Предисловия композиционно делится на два параллельных сегмента (I.1-2 и I.3): каждый из них начинается с двух симметричных глосс или риторических определений, уточняемых последующей амплификацией, которая в первом сегменте еще дополнена энтимемой простого категорического силлогизма по первой фигуре и модусу *Barbara* с пропуском большей посылки:

То, что всколыхивает Поднебесную и исправляет супружеские отношения, используется среди деревенских жителей и удельных княжеств.

Напев «Крики скоп» всколыхивает Поднебесную и исправляет супружеские отношения.

Следовательно, напев «Крики скоп» используется среди деревенских жителей и удельных княжеств.

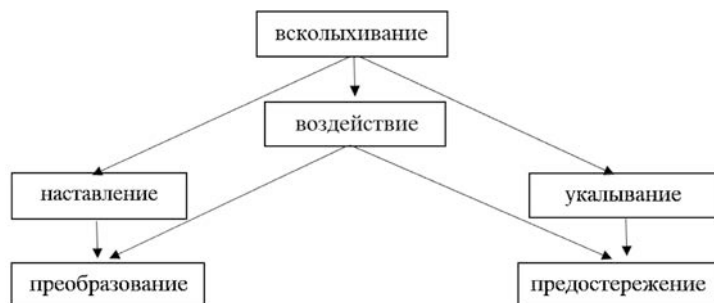
Сами сегменты, будучи параллельными, отличаются по степени обобщения своего предмета. Если в I.1-2 речь идет о единичном понятии, конкретном напеве «Крики скоп», начинающем антологию: дается определение одной конкретной песни по ее этическому качеству и воспитательной функции, – то в I.3 – о собирательном понятии «Напевы» как первом разделе *Шицзина*, представляющем также эти песни в контексте Предисловия, с одной стороны, как жанр, а с другой – как всю их совокупность (см. перикопы 10-11), т.е. в качестве общего понятия поэзии. Можно сказать, что в I.1-2 дается частный случай, пример, который подводит к обобщению в I.3.

И с самого начала здесь используется один из ключевых для понимания не только части I, но и всего Предисловия термин *фэн*, досл. означающий «ветер». Это его исходное значение оказывается чрезвычайно продуктивным. При первом упоминании он подразумевает «Напевы» как название первого раздела (полн. назв. «Напевы царств» *Гофэн*) *Шицзина*. В английских переводах используется слово *air*, удачно сочетающее значения дуновения и напева. И. С. Лисевич переводит в нескольких местах *фэн* как «веяния» [8, с. 180], но с напевом тут ассоциаций не возникает. Кроме того, «ветер» в данном случае еще может раздваиваться по смыслу и подразумевать «нравы», и тогда *Гофэн* дублируется переводом «Нравы царств». В перикопках 9 и 15 *фэн* уже недвусмысленно используется в значении «нравы». В русском языке нет слова, которое означало бы одновременно ветер и напевы или ветер и нравы, поэтому в переводе приходится обходиться без фонетических ассоциаций с «ветром» и «нравом». Но в оригинале они находятся на поверхности и приводят к смысловой ассоциации, к аллюзии, что происходит при втором упоминании *фэн*, когда это слово используется в функции глагола и произносится тоже несколько иначе: не под первым, как ранее, а под четвертым тоном. Вместе с первой глоссой к «Крикам скоп», сводящей эту песню к «добродетели» царственной особы (по коммент. Мао, жены чжоуского царя Вэньвана Тайсы, жившей в XII-XI вв. до н.э.), «ветер» тогда подсказывает известную аналогию Конфуция между добродетелью правителя и ветром: «У благородного мужа добродетель *дэ* – ветер *фэн*, у малых же людей она – трава, склоняется трава вслед ветру» (*Луньюй*, 12.19; пер. по [13]). В этом интерконтексте семантика *фэн* как глагола «приводить в движение дуновением ветра» совмещается с переносным значением «оказывать духовное, моральное воздействие». В переводе я попытался отразить такое совмещение буквального и переносного смыслов словом «всколыхивать»: в нем ассоциация с действием ветра метафорически подразумевает приведение в душевное волнение, побуждение к деятельности и т.п.

В I.3 этот термин продолжает разветвляться в своих новых смыслах. Здесь *фэн* по приемам параллелизма и амплификации сначала уточняется понятием «наставления» *цзяо*, а затем они оба параллельно конкретизируются по признаку цели понятиями «воздействия» («пробуждения») *дун* и «преобразования» *хуа* соответственно, причем два последних находятся в том же родовидовом отношении, как *фэн* и *цзяо*, т.е. «преобразование» выступает разновидностью «воздействия». Схема этой линейно-параллельной классификации в порядке ступенчатого ограничения объема:



«Всколыхивание» по данной схеме – наиболее общее понятие, но его содержание здесь представлено далеко не полностью, оно существенно дополняется в перикопе 11 (см. ее пер. ниже). Прежде всего, *фэн* конкретизируется на видовом уровне «наставления» еще в одно понятие – «укальвание» (порицание, критика) *цы* – и может читаться теперь уже не под первым или четвертым, а третьим тоном, соответствуя иероглифу 飢 с той же графемой «ветер», но при детерминативе «речь». К *фэн* еще добавляется коннотация имплицитности, предполагающая обязательное использование в критике иносказания, аллегории, намека. Именно с этой коннотацией «всколыхивание» *фэн* разделяется на два вида: «наставление» *цзяо* и «укальвание» *цы*. Тут же отмечается и выделяемая по целевому признаку разновидность «укальвания»: «предостережение» *цзе*, которое становится конкретизацией «воздействия» *дун* и стоит на одном видовом уровне с «преобразованием» *хуа*. Это следует из параллелизма между сочетанием *фэн* с *хуа* и *фэн* с *цы*, сужающимся до *цзе* – «предостережения»: *фэн* → *хуа* / *фэн* → *цы* → *цзе*. В первом члене данной параллели опущено «наставление» *цзяо*, но его подразумевает *фэн*, а во втором члене *цы* предполагает упоминаемое далее *цзе* – «предостережение». В таком случае можно дополнить приведенную выше классификацию:



В связи с тем, что тон несет смыслообразительную функцию и его изменение может приводить к возникновению из одного и того же по звуковому составу слога разных слов (древнекитайский язык был

моносиллабическим), рассмотренная выше семантика *фэн* рождает определенную терминологическую проблему. Обозначенное одним и тем же иероглифом «ветер», *фэн* выступает и как многозначное слово, и как разные по значению слова. Так, под первым тоном оно означает «ветер», «добродетель», «нравы», «напевы», под третьим – «всколыхивать-воздействовать», «наставлять-преобразовывать», под третьим – «укалывать-предостерегать намеком». По сути, здесь полисемия сочетается с приемом паронимии, игрой сходными по звучанию, но разными по значению словами. Можно ли свести их к единому понятию, одной категории? Обычно таким вопросом не задаются, рассматривая *фэн* просто как многозначный термин [18, р. 39]. Но в данном случае перед нами целая группа терминов, хотя и объединенная на основе общего письменного знака и звукового состава слога. По приведенной выше классификации объединяющим представляется «всколыхивание», включающее в себя все свои виды и подвиды. Но само оно выступает предикатом и характеристикой *фэн* в значениях «напевов». А те, в свою очередь, оказываются в зависимости от *фэн* как «нравов». Несмотря на то, что непосредственно о «нравах» упоминается только дважды и они внешне находятся как бы «сбоку» основной темы, это понятие во взаимосвязи с другими терминами *фэн* разрастается в определенную систему взглядов на поэтическое творчество.

И в самом деле «нрав» оказывается наиболее корневым для всех остальных значений и терминов *фэн*. Он аналогичен др.-греч. термину «этос» по многим признакам, и прежде всего по его пониманию как нравственного начала или качества, добродетели *дэ* [4, с. 305-306]. Уже ранее было выяснено, что для Предисловия одним из исходных положений является аналогия Конфуция между «ветром» и «добродетелью». Но под «ветром» подразумеваются также «нравы» и «напевы». При конкретизации этой аналогии они и выступают теми, что, как ветер, несут на себе, разносят добродетель. Первоначальным «разносчиком» становятся именно «нравы». Подтверждение этому находим в перикопе 15 (ее пер. см. ниже), где дается определение «напевов» и «од», согласно которому исходными, теми, что «оформляются» в них, являются «изначальное» отдельных людей и повсеместные «нравы». Когда же говорится о добродетелях песен в перикопах 1, 17, 19, т.е. о том, что добродетели «разносятся» песнями, как ветром, то этот «ветер» может быть только продолжением «ветра» как «нравов». Так, у нравов людей возникают соответствующие им «формы» *син* 形 в поэзии. В контексте Предисловия поэтические произведения предстают как звучащие и слышимые нравы. В то же время эти песни, слышимые нравы, обретают способность обратного воздействия на свой источник и могут «изменять нравы и обычаи» (см. перикопу 9). Отсюда определяются этическое значение музыкально-поэтических произведений и их воспитательная функция.

Проведенный анализ позволяет говорить об определенных чертах типологического сходства рассмотренных выше представлений о *фэн* с древнегреческим учением о музыкальном этосе. Его разработку, проведенной составителями Предисловия, предшествовала в Древнем Китае достаточно длительная традиция. В данном случае они следовали традиционному конфуцианскому учению о музыкальном этосе, получившему развитие в главах «Рассуждение о музыке» *Юэлюнь* 乐论 Сюньцзы 荀子 (313-238 гг. до н.э.) и «Записки о музыке» *Юэцзи* 乐记 (V-II вв. до н.э.) канонических «Записок о ритуалах» *Лицзи* 礼记. Но в отличие от этих сочинений у них поэзия по сравнению с музыкой пользуется гораздо большим вниманием и самостоятельностью. Сам термин «музыка» *юэ* 乐 ни разу не встречается. По сути, составители Предисловия дают новое развитие традиции музыкального этоса, переосмысливая ее в применении к поэзии.

Рассмотрение поэзии с точки зрения ее «нрава» или этоса – *фэн* становится главным принципом как композиции, так и содержания их экзегетического труда. Все термины *фэн* выступают своеобразными опорными точками композиционного построения. Они встречаются здесь 17 раз: 10 – в «Большом предисловии», 7 – в «Малом предисловии» (5 – в верхнем, 2 – в нижнем). По своей частотности они намного превосходят все остальные понятия, образуя скрепляющую основу изложения. Столь же последовательно в содержательном плане каждое высказывание служит амплификации, разворачиванию тех или иных положений и терминов учения о поэтическом этосе.

В соответствии с этим приемом если в первой части этос песен характеризуется в самом общем плане по их этическому значению и воспитательной роли, то в начале второй части он рассматривается более конкретно и как бы в обратной последовательности, с точки зрения его основных источников и компонентов:

诗者，志之所之也。在心为志。发言为诗。情动于中。而形于言。言之不足。故嗟叹之。嗟叹之不足。故永歌之。永歌之不足。不知手之舞之足之蹈之也。情发于声。声成文谓之音。治世之音安以乐。其政和。乱世之音怨以怒。其政乖。亡国之音哀以思。其民困 [34, с. 269-270]. / П. 4. «Стихи *ши* – [это] то, куда идет стремление *чжи*, в сердце является стремлением, выражаясь в словах *янь*, становится стихами. 5. Чувства *цин* движутся внутри и оформляются в словах, не хватает слов – вздыхают, не хватает вдохов – поют *юн ээ*, не хватает пения – безотчетно *бу чжи* [выражают] руками и ногами в пляске. 6. Чувства выражаются в звуках *шэн*; [когда] звуки становятся украшенными *вэнь*, они называются тонами *инь*. 7. Тоны мирного времени спокойны и радостны, его правление гармонично; тоны смутного времени жалобны и гневны, его правление своевольно; тоны гибнущего удела печальны и задумчивы, его народ бедствует».

Во всех этих четырех перикопах выявляются разные компоненты поэтического этоса: в четвертой – рациональный, в пятой – эмоциональный, в шестой – эстетический и в седьмой – политический. И каждый из них дается не в предметной статике, а в процессе и условиях своего возникновения. По существу, с логической точки зрения они получают здесь генетические определения. Исходное формулируется в перикопе 4, в которой «стихи» *ши* определяются по «выражению» *фа* в «словах» *янь* поэта или певца своего «стремления» *чжи*. Тут сразу возникает вопрос о неожиданном, без предварительных пояснений переходе от напевов, предмета рассуждений в первой части, к стихам. Но внешне обрывистый, такой переход логически вполне понятен, учитывая то, что родовым признаком стихов здесь называется «стремление» наряду с их относительной

спецификацией, которой становится его выражение в словах. А «стремление» *чжи* (др. возможные перев.: «намерение», «помысел», «воля» и т.п.) в конфуцианской традиции, начиная с Конфуция, в применении к *Шицзину* означало волевою устремленность к идеалу [14, с. 144]. В данном случае речь идет о целенаправленности как результате выбора между добром и злом, определяющего добродетельность или нравственную основу человека, т.е. как раз его *фэн* – «нрав». Почему же тогда составители Предисловия перешли от «напевов» к «стихам»? В древнекитайской музыке ведущее положение занимало песенно-танцевальное искусство *эу* 歌舞 [42, с. 137], в котором особая роль отводилась поэтическому слову, ибо в первую очередь благодаря ему, как и в Древней Греции, музыка получала наиболее определенную рациональную осмысленность. Без слов песни (и наглядности сопровождавшего ее танца) было «трудно распознать замысел ритма и гармонии» [3, с. 146]. Отсюда ясно, почему при переходе к *чжи*, т.е. к наиболее рациональному элементу этоса, речь зашла не о напевах, а об их самой осмысленной, словесной части – стихах.

Мысль о выражении стремления в стихах относится к одной из наиболее ранних в древнекитайской поэтике. Ко времени составления Предисловия она уже стала стереотипной (мы находим ее в древнейшей хронике *Шаньшу* [34, с. 131], комментарии *Цзочжуань* к летописи *Чуньцю* [Там же, с. 1997], философских трактатах *Чжуанцзы* [41, с. 1062] и *Сюньцзы* [33, с. 158], главах «Записок о музыке» из «Записок о ритуалах» [34, с. 1536]). Но составители Предисловия вводят ее в новый контекст и в значительной степени переосмысливают. Уже отмечалось, что, говоря о напевах, они имели в виду не столько музыку, сколько поэзию. В данном случае стихи, будучи частью напевов, т.е. песенного, музыкального искусства, начинают интересовать их в своем собственном значении, хотя еще и в рамках этоса. В следующих трех перекопах к особенностям поэзии наряду с отмеченной выше словесной эксплицированностью *чжи* они добавляют эмоциональность, эстетичность и зависимость от морально-политического состояния общества.

Обрывистость перехода от четвертой к пятой перикопе, как и в предыдущем случае, ставит вопрос о связи между «стремлением» *чжи* и «чувствами» *цин*. Для ее понимания важную подсказку можно найти в комментарии влиятельного танского экзегета Кун Инда 孔颖达 (574-648 гг.), который сводит *чжи* и *цин* в единый психический акт, приравнивая стремление чувству в состоянии возбуждения или движения: «...чувства печали и радости движутся *дун* 动 в сердце-стремлении и, выходя из уст, проявляются в словах. <...> ...являются в нас чувствами, и когда чувства движутся, они становятся стремлениями; чувства и стремления составляют одно» [Там же, с. 270, 2108]. Движение, возбуждение чувства означают его реакцию на внешнее воздействие и нахождение цели, т.е., по сути, мы получаем здесь определение стремления как целенаправленного чувства, желания. С логической точки зрения чувство выступает более общим понятием, чем стремление, которое получается в результате конъюнктивного присоединения к понятию чувства признака движения. Таким образом, в пятой перикопе речь идет о том же «стремлении» *чжи*, но под именем «движения чувства» *цин дун*. Точнее сказать, в ней конкретизируется высказывание «стремление выражается в стихах», служащее определяющим в определении стихов в четвертой перикопе. Эта конкретизация разделяется на виды по признакам силы и объекта выражения: слов (декламационной поэзии), произнесения стихов с восклицаниями, песенной поэзии и танца. По существу, мы здесь снова встречаемся с классификацией, в которой понятие стремления = движения чувства разделяется в возрастающей градации на виды по силе его вербально-акустических, музыкальных и телесно-танцевальных проявлений. Здесь сила чувства оказывается целенаправленной, подчиненной силе стремления, способности желания, силе воли.

В шестой перикопе несколько сужается точка зрения: говорится о выражении чувств не в словах, а в звуках, причем в звуках только «украшенных» – музыкальных тонах *инь*. Тем самым определяется музыкально-эстетический признак или критерий, относящийся к декламационной и песенной поэзии. Это выделяет ее как предмет рассмотрения Предисловия.

Седьмая перекопа отличается по структуре высказывания. В ней приводятся примеры конкретного выражения чувств в зависимости от соответствующей политической ситуации. Это та же амплификация, что и в предыдущих перикопках, но в виде частных случаев, наблюдаемых в передаваемой напевами настроенности людей. Иначе говоря, перечисленные здесь настроения – примеры сформулированных ранее общих положений о выражении в поэзии стремлений и чувств. В то же время такая настроенность в контексте Предисловия составляет не что иное, как проявление нрава, т.е. возвращает нас к понятию поэтического этоса.

Заканчивая рассмотрение этого раздела, остается уточнить еще несколько вопросов. Первый из них относится к тому, насколько спонтанным мыслится в Предисловии создание стихов и песен. Наиболее распространена точка зрения, согласно которой их создание было естественным и произвольным. И с ней вполне можно согласиться. В перикопе 14 прямо указывается, что «рождать [напевы] от чувств – в природе людей». Сами чувства, выражаемые в стихах, непосредственно соединяются с человеческой природой в биноме *цинсин* (см. перикопу 13). Тем самым в Предисловии формируется концепция о естественных чувствах людей как источнике поэзии. В пятой перикопе акт создания в различных видах явно изображается произвольным. Но один пункт в этой точке зрения остается не до конца выясненным: рассмотренное ранее «стремление» *чжи*, находившее выражение в стихах, предполагает необходимость выбора для определения цели, и у Аристотеля, напр., осознанность подобного действия, составлявшего обязательный элемент этоса, не подлежала сомнению [4, с. 99]. Как же у составителей Предисловия может совмещаться осознанность со спонтанностью в аспекте выбора? Ответ мы находим в традиции, на которую они ориентировались. Этой традицией для них по данному пункту был крупнейший последователь Конфуция Мэнцзы. В соответствии с его учением человек от природы наделялся разумно-нравственным инстинктом [11, с. 276-277]. А составители Предисловия, следуя Мэнцзы, вполне

положительно относились к человеческой природе. Ее импульсивная разумность и кладется ими в основу «стремления» *чжи* (более подробно о сочетании у Мэнцзы спонтанности с рациональностью см. ниже).

Второе, что необходимо уточнить, – это границы поэзии, ее связь с другими искусствами. Исходной точкой рассмотрения служит пятая перикопа, которая нередко трактуется как свидетельство того, что в Предисловии сохраняется архаическое представление о синкретической неотделимости поэзии от музыки и танца. Но этот синкретизм в эпоху Хань перестает быть однозначным. В нем начинают проглядывать черты сознательного синтеза. К «стихам», когда в них выражали «стремления», уже с давних пор (V-III вв. до н.э.) могли относиться как к тексту [23, р. 51, 72, 79; 32, с. 54], термин «музыка» *юэ* 乐 в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), оставаясь синкретичным, начинал означать также собственно музыкальное искусство [24, с. 276], и тогда же наблюдалась тенденция к развитию чисто инструментальной музыки [42, с. 113]. Под «стихами» в Предисловии имеется в виду, прежде всего, *Шицзин*, но принадлежность канону отнюдь не мешала, по крайней мере с III в. до н.э., видеть в них образец для создания новых поэтических произведений [29, с. 49; 40, с. 34-35]. Понимание «стихов» как естественной потребности людей, человечества *минь* 民 в перикопе 14 расширяет их значение до поэзии вообще. Выделение поэзии, акцент на ней – очевидная тенденция составителей Предисловия. Несмотря на то, что по крайней мере с рубежа нашей эры поэтические произведения могли читаться про себя *гуань* 观, в ту эпоху продолжало доминировать «громкое чтение» *ду* 读, «декламация» *сун* 诵 [16, с. 34]. «Стихи» *ши* как «слова» *янь*, выражающие «стремление» *чжи*, предполагали именно декламацию. Декламационная поэзия и получает большее, чем прежде, внимание в Предисловии. Однако граница между стихами и песней, поэзией и музыкой остается достаточно размытой. Их отличие между собой, как и от танца, по средству выражения (слово – у поэзии, музыкальный звук – у музыки и телодвижение – у танца) является маркером относительным. Дифференциация по силе выражаемых чувств тоже условна, поскольку носит не качественный, а количественный характер. Здесь выявляется не специфика каждого искусства в собственном смысле, а только соотносительное различие между ними в рамках традиционной хореи, которая к тому времени начинает приобретать черты сознательного синтеза.

Третий вопрос касается формирования языка поэтики. Все четыре перикопы этого раздела представляют собой модифицированные или точные цитаты из предшествующей литературы. Источники четвертой перикопы уже указывались ранее. Пятая, шестая и седьмая перикопы почти полностью переписаны (с некоторыми значащими заменами, напр., в одном случае «звук» на «слова») из упоминавшихся выше «Записок о музыке» [34, с. 1527, 1545]. В данном случае авторитетные формулировки, относящиеся к музыке, используются для характеристики одного из ее компонентов – поэзии. По сути, здесь поэтика в значительной мере говорит на языке музыкальной эстетики, что является дополнительным свидетельством того, что у составителей Предисловия осознание специфики поэзии находится еще в стадии формирования.

В следующих двух перикопах направление мысли повторно меняется, происходит возвращение к тому, что говорится в части I: снова рассматривается влияние, производимое поэзией на мир, но в более детальном, подробном освещении:

故正得失。动天地。感鬼神。莫近於诗。先王以是经夫妇。成孝敬。厚人伦。美教化。移风俗 [Там же, с. 270]. / 8. «Стало быть, нет ничего более близкого к **стихам ши**, чем то, что делает правильными достижения и утраты, воздействует на Небо и землю, трогает навей и души. 9. Прежние цари с помощью них наводили порядок [в отношениях между] супругами, совершенствовали сыновнюю почтительность и уважение [к старшим], облагораживали человеческие отношения, делали прекрасными наставление и преобразование, изменяли **нравы фэн** и обычаи».

Характеристика воздействия поэзии на мир, которая приводится здесь с помощью приема перечисления, делится перикопами на два вида: в первом объектом влияния является космос и сакральная сфера, во втором – моральное состояние общества. Второй вид описывается более подробно, чем первый, и о нем главным образом идет речь дальше, что свидетельствует о том, что основным в рассмотрении поэзии становится этический, а не космолого-магический аспект.

В перикопе 10 мысль вновь «оглядывается», возвращается к началу части II, к рассмотрению самой поэзии, но не с точки зрения того, как создаются ее отдельные произведения, а в плане выявления в ней более общих разделов и приемов, которые в то же время, выполняя в контексте Предисловия композиционную функцию, предстают как способы охарактеризованного выше воздействия поэзии на мир:

故诗有六义焉。一曰风。二曰赋。三曰比。四曰兴。五曰雅。六曰颂 [Там же, с. 271]. / 10. «Стало быть, в **стихах** имеется **шесть принципов лю и**: первый называется “напевом” **фэн**, второй – “изложением” **фу**, третий – “сравнением” **би**, четвертый – “наведением” (“внушением”) **син**, пятый – “одой” **я**, шестой – “гимном” **сун**».

Это перечисление впервые встречается в «Ритуалах Чжоу» *Чжоули* 周礼 [Там же, с. 796], но относится не к «шести принципам» *лю и* 六义, а к «шести [видам] стихов *лю ши* 六诗». Об их значениях ведутся давние споры: во всех шести могут усматривать жанры, либо тоже во всех – стилистические приемы, либо в трех (*фэн*, *я*, *сун*) – жанры, а в трех других (*фу*, *би*, *син*) – стилистические приемы и т.д. Из перечисленных «принципов» в Предисловии определяются только три – *фэн*, *я* и *сун* (см. далее в перикопах 15-18). Поскольку три других никак не разъясняются, то для их понимания приходится ограничиваться комментариями к ним, которые приводятся к этому месту не только в *Дасюй*, но и в *Чжоули*. Обобщая эти комментарии и наблюдения современных исследователей (в отечественной синологии по данному вопросу наиболее подробно писал И. С. Лисевич [10, с. 99-127]), можно увидеть близость *фу* описанию, основанному на амплификации, *би* – сравнению и метафоре, а *син* – наведению, рождающему вдохновение (о *син* как вдохновляющем наведении или внушении см. [13, с. 10-11]).

В приведенном перечислении особое положение занимает *фэн*: оно начинает ряд не только жанров, но и стилистических приемов, как бы подводя к мысли о том, что объединяет и обобщает в себе эти категории. Далее составители Предисловия вполне логично переходят от этой синтаксической подсказки, касающейся *фэн*, к ее амплификации, развертыванию в перикопе 11:

上以风化下。下以风刺上。主文而**譎諫**。言之者**无罪**。闻之者足以**戒**。故曰**风**[34, с. 271]. / 11. «Высшие **напевами фэн** преобразуют *хуа* низших; низшие **напевами фэн** укалывают *цы* высших. Заботясь об **украшенности вэнь**, [с опорой на нее] **скрыто увещают цзюэцзянь**, и высказывающих это **не винят**, а слушающим хватает, чтобы **предостеречься цзе**. Вот почему [это] называется: “**напев-укол намеком**” *фэн*».

Мы уже частично анализировали эту перикопу, выявляя ее логико-риторическую схему (см. выше). В ней продолжается амплификация обрисованного в перикопе 9 воздействия поэзии на моральное состояние общества. Эффект от декламирования и пения стихов разделяется на два вида по социальной адресности: нацеленное высшими на низших и наоборот. Изменение адреса меняет характер воздействия: в первом случае – это «преобразование» *хуа* на основе «наставления» *цзяо* (см. связь *хуа* с *цзяо* в перикопах 1, 9), во втором – обличение. На втором делается акцент, поскольку далее только оно амплифицируется, уточняемое как скрытое в иносказательной образности и благодаря этому обеспечивающее певцу защиту от наказания за критику властей и в то же время достаточное для вразумления правителей.

Наставление и имплицитная критика, несмотря на различие между ними, в равной степени достигают эффекта посредством поэтического слова. В данном случае усиленные музыкальностью стихи сближаются с ораторским искусством. Как известно, составители не только «Большого предисловия», но и «Малых предисловий» делили многие песни *Шицзина* на «хвалебные» и «порицающие» *мэй цы* 美刺 [29, с. 50; 35, с. 63-64; 37, с. 12], ставя убедительность стихов в зависимость от оценки в них лиц и событий. Иначе говоря, они сводили поэзию этой антологии к эпидейктическому типу риторической речи: для них декламационная и песенная поэзия была риторикой, служащей убеждению аудитории.

Далее и до конца второй части положения перикоп 10 и 11 в очередной раз амплифицируются по фигуре хиазма, поскольку сначала в перикопах 12-14 поэзия рассматривается с точки зрения ее зависимости от морально-политической истории общества с выявлением «измененных» жанров, а в конце, в перикопах 15-17, детализируется жанровой классификацией стихов по восходящей значимости государственных дел. В ближайшем композиционном соединении после перикопы 11, в которой акцент ставится на порицающей поэзии, логично следует переход к перикопе 12 об обществе периода упадка, вызывающем появление «измененных напевов» и «измененных од»:

至於王道衰。礼义废。政教失。国异政。家殊俗。而**变风变雅**作矣 [34, с. 271]. / 12. «Когда царский путь *ван дао* пришел в упадок, ритуал и справедливость были отвергнуты, правление и обучение *чжэнцзяо* потерпели урон, в княжествах [возникли] различные правления, в семьях – различные обычаи, и появились **измененные напевы бяньфэн** и **измененные оды бянья**».

В данном случае составители Предисловия следовали традиционным взглядам на историю династии Чжоу (XI-III в. до н.э.), в которой ранний период был отмечен подъемом и расцветом, а поздний – упадком и деградацией. Песни *Шицзина* для них являлись барометром этой истории. И хотя в отношении содержания и восприятия «измененных напевов и измененных од» высказываются различные мнения, в общем понятно, что они относятся к произведениям, отражающим негативные явления в жизни общества времени «упадка». Из контекста дальнейшего изложения также следует, что сами эти произведения не совсем корректно называть «извращенными», как, напр., переводит *бянь* Лисевич [8, с. 181], ибо они несли в себе *фэн* – «укол намеком» в адрес правителей:

国史明乎得失之迹。伤人伦之废。哀刑政之苛。吟咏情性。以**风**其上。达于事变。而怀其旧俗者也。故**变风发乎情**。止乎礼义。发乎情。民之性也。止乎礼义。先王之泽也 [34, с. 271-272]. / 13. «Историографы княжеств *гоши* уясняли следы успехов и неудач, тревожились о порче отношений между людьми, скорбели о жестокости наказаний и указов, и [поэтому выражали] в пении [стихов] **чувства цин** и [человеческую] **природу син**, укалывая намеком *фэн* своих высших. 14. [Они] постигали изменения в делах [мира] и вспоминали о старых обычаях. Вот почему **измененные напевы бяньфэн** рождались от **чувств цин**, но ограничивались **ритуалом и справедливостью ли и**. Рождают [напевы] от **чувств** – в **природе син** людей (народа) **минь**, а ограничивать их **ритуалом и справедливостью** – благодеяние прежних царей».

Функция «историографов княжеств» в отношении стихов не совсем ясна. По тексту они вроде бы предстают теми, кто декламирует и поет поэтические произведения, но не ясно – свои или чужие? В комментариях и у исследователей единого мнения об этом нет. По одной точке зрения, древние *гоши* были не только историками, но и поэтами [29, с. 51]; по другой, со ссылкой на высказывание Чжэн Сюаня, их обращение к поэзии для критики власти сводилось к сбору песен и организации выступлений слепых певцов [26, с. 66].

О «чувствах» и «человеческой природе» уже шла речь выше. Их связь с природой находит объяснение в «Записках о музыке» *Юэци*, в которых они определяются как «движение (волнение)» *дун* человеческой природы *син*, возникающее под воздействием на нее внешнего мира [34, с. 1527]. Эта естественная эмоциональность людей вполне может быть сближена с настроением, передаваемым музыкой в связи с соответствующей политической ситуацией (см. выше). Она по той же связи не может не переживаться этически, как этическое чувство, тем более что напев *фэн* определяется по своему этическому значению, этосу. К тому же «добродетель», если снова обратиться к *Юэци*, является «началом [человеческой] природы» *син чжи дуань* 性之端 [Там же, с. 1536]. Ко всему прочему *фэн*, как уже говорилось раньше, используется в Предисловии для обозначения «нравов». Таким образом, в природе и *цин*-эмоции еще просвечивают такие грани значения,



как психическая настроенность, этическое чувство, нравственное качество, нрав, характер. Эти смысловые грани сближают природу и *цин* с понятием этоса.

Отнесение происхождения стихов к «природе» и «чувствам» людей и в то же время утверждение необходимости ограничивать их конфуцианскими нормами издавна ставили ученый мир перед дилеммой: кому больше следовали составители Предисловия – Мэнцзы 孟子 (372-289 гг. до н.э.) с его учением о доброте *шань* 善 человеческой природы или Сюньцзы 荀子 (313-238 гг. до н.э.), отстаивавшего противоположный тезис о ее зле 惡. Например, авторы известной «Истории китайской эстетики» представляют их продолжателями комментаторской традиции Мао и «Записок о музыке», которые считают непосредственно восходящими к Сюньцзы [27, с. 573-574, 577]. Этой точки зрения наиболее последовательно в европейской синологии придерживается М. Свенсон [20, р. 12-14]. Но ряд западных исследователей занимают противоположную позицию, полагая, что в основе Предисловия лежат взгляды Мэнцзы [19, р. 105; 23, р. 112-113]. Ф. Токей несколько примирительно пишет о том, что его «автор» придерживался точки зрения Мэнцзы, хотя и использовал терминологию Сюньцзы [22, р. 36]. Ст. Оуэн тоже говорит о примате естественности и спонтанности в поэтике Предисловия, объясняя это ее традиционностью: «...в конфуцианской традиции эмоция и моральное суждение не были противопоставлены; естественному отклику давалась высокая оценка, и моральное суждение должно было делаться спонтанно, чтобы иметь действенную силу» [18, р. 48]. Но что он под этим спонтанным суждением имеет в виду, остается совершенно неясным. Выше мы говорили о понятии разумного инстинкта у Мэнцзы. По его учению, этот инстинкт не мог полностью и до конца проявиться сам по себе без стимулирования добрыми делами и устранения препятствий на своем пути, для чего требовалась уже способность к рациональному суждению и расчету, позволяющим с помощью «ритуала и справедливости» добиться указанных целей [11, с. 277-278].

В последних четырех перикопах второй части мысль составителей снова «оглядывается» назад, «вспоминает» о перечисленных, но необъясненных разделах-жанрах в перикопе 10 и разворачивается в их определения:

是以一国之事。系一人之本。谓之风。言天下之事。形四方之风。谓之雅。雅者，正也。言王政之所由废兴也。政有小大。故有小雅焉。有大雅焉。颂者，美盛德之形容。以其成功。告於神明者也。是谓四始。诗之至也 [34, с. 272]. / 15. «Стало быть, [песни] о делах отдельного княжества, затрагивающие **изначальное бэн** 本 в отдельном человеке, называются **“напевами” фэн**. [Когда в песнях] говорят о делах [всей] Поднебесной и показывают (досл. “оформляют” *син* 形) **нравы фэн** четырех сторон, их называют **“одами” я**. 16. **“Оды”** – [значит] **“правильное”**. Они говорят о причинах упадка и расцвета в **царском правлении**. В правлении бывают малое и великое, поэтому бывают малые и великие оды. 17. **Гимн сун** – [это] **хвала проявлению** (форме и виду) **цветущей добродетели дэ**, в нем сообщают о ее свершениях и заслугах **духам предков**. 18. Это то, что называется **четырьмя началами, высшее в стихах**».

Здесь перед нами тот случай, когда рубрикация книги в то же время представляет жанровую классификацию. Сама эта рубрикация впервые была засвидетельствована в VI в. до н.э. при прослушивании и оценке уским принцем Цзи Чжа песен *Шицзина* (об этом сохранилась запись в *Цзочжуань* [Там же, с. 2006-2008]), но отдельным, специальным предметом рефлексии в качестве жанровой системы она впервые стала в Предисловии. По особенностям деления ее можно отнести к функциональному типу: жанры в ней различаются не по стилю и другим формальным признакам, а по своей функции, предназначению. Главным критерием жанровой дифференциации становится уровень политического правления и его влияния. «Напевы» *фэн* передают естественную эмоциональную реакцию населения местных княжеств в лице его отдельных представителей на «дела» правящих ими князей. «Оды» *я* относятся уже к царскому, ойкуменическому правлению, чье влияние прослеживается не на судьбах отдельных людей, а на массовом уровне, в масштабе повсеместных нравов. Наконец, «гимны» *сун* представляют государственную власть в момент ее наивысшего расцвета, когда на троне находится обладатель «цветущей добродетели», влияющий посредством различных ритуальных действий, включающих и исполнение «гимнов», на сакральную сферу – духов предков, чтобы обеспечить благожелательное отношение с их стороны. Обобщая, все эти уровни можно свести к ступеням поэтического этоса, если понимать под ним этическое значение поэзии и ее влияние на аудиторию. Получается определенная жанровая иерархия, в которой жанры располагаются в возрастающей градации по мере усиления их этоса. Но в этой иерархии нет низких жанров: согласно перикопе 18 всем им дается высшая оценка, т.е. они в равной степени относятся к высокой поэзии.

Заключительная часть образует с вводной композиционную рамку, поскольку в ней тоже говорится о конкретных песнях *Шицзина*, связанных с легендарными лицами и событиями. Выступая в качестве исторических примеров и образцов, вводные подготавливают к обобщению и оценке, заключительные – служат их подтверждению:

然則关雎麟趾之化。王者之风。故系之周公。南，言化自北而南也。鹊巢驺虞之德。诸侯之风也。先王之所以教。故系之召公。周南召南。正始之道。王化之基。是以关雎乐得淑女以配君子。忧在进贤。不淫其色。哀窈窕。思贤才。而无伤善之心焉。是关雎之义也 [Там же, с. 272-273]. / III. 19. «В таком случае **преобразование хуа** от “Криков скоп” и “Копыт единорога” (т.е. всего первого подраздела *Шицзина* “На юге Чжоу” от его первой до последней песни) **всколыхнуто фэн** царями и поэтому [эти напевы] соединяются с [именем] князя Чжоу (мудрого государственного деятеля XI в. до н.э., брата основателя чжоуской династии Увана). “На юге [Чжоу]” означает, что [их] преобразование [распространилось] с севера на юг. **Добродетели дэ** “Гнезда сороки” и “Белого тигра” (т.е. всего второго подраздела *Шицзина* “На юге Шао” от его первой до последней песни) **всколыхнуты фэн** князьями, тем, чем **наставляли** прежние цари,

поэтому [эти напевы] соединяются с [именем] князя Шао (мудрого сподвижника Увана в борьбе за власть). 20. “На юге Чжоу” *Чжоу нань* и “На юге Шао” *Шао нань* – это путь правильного начала, основа преобразующего влияния царей. 21. Вот почему в “Криках скоп” радуются тому, что обретена милостивая дева, чтобы составить пару благородному мужу, заботятся о том, чтобы выдвигались достойные и не проявлялось вожделения к ее красоте, печалются о ее уединении, думают о достойных и способных, и нет стремления нанести вред доброте. Таково значение “Криков скоп”».

Здесь обращает внимание название стороны света *нань* 南. В его переводе как «юга» мы следуем комментаторской традиции, хотя современные исследования показали, что это слово в архаике могло означать жанровую принадлежность песен (давнюю позднее название стороне света), которая определялась для произведений не только этих двух первых подразделов, но и трех основных разделов *Шицзин* по особенностям их музыки, т.е. *фэн*, *я* и *сун* тоже разграничивались по мелосу и первоначально вместе с *нань* даже были наименованием музыкальных инструментов (об этом в свое время писал, ссылаясь на исследования китайских ученых, И. С. Лисевич [9, с. 210-221]). Но к VI в. до н.э., когда *Шицзин* в своем составе уже сформировался и главным становилось содержание песен, *нань* у китайцев могла ассоциироваться не столько с жанровой формой, сколько со стороной света, это вполне вписывалось в контекст сборника.

Из проведенного исследования следует несколько основных **выводов**. Композиция Предисловия внешне складывается из рамки, поясняющей конкретные песни *Шицзин*, и средней части, содержащей ряд общих положений о стихах. Ее целостность достигается сочетанием линейной последовательности аргументов с цикличностью (возвращением, движением по кругу) ассоциативно-образных связей между ними. В аргументации особенно большое значение получают такие риторико-стилистические приемы, как амплификация, параллелизм, параномазия, энтимема, антитеза, градация, перечисление. Китайская поэтика возникает в процессе ее постепенного «отпочкования» от музыкальной эстетики и риторики. При тенденции к выделению и подчеркиванию самостоятельного значения «стихов» осознание специфики поэзии еще находится в стадии формирования. «Стихи» рассматриваются в Предисловии с точки зрения музыкального этоса, но в применении к убеждающей силе поэтического слова. На этой основе традиционный термин *фэн* переосмысливается и трактуется как понятие риторико-поэтического этоса. Поэзии в Предисловии придается ярко выраженный утилитарно-риторический характер.

Проведенное исследование позволяет наметить некоторые аспекты **дальнейшего изучения** литературной мысли Китая, относящейся к поздней древности и началу Средневековья. Поэтика Предисловия остается еще в определенной степени имплицитной. Она тесно «привязана» к герменевтике, философии, музыкальной эстетике и риторике. В ней не играет какой-либо ведущей роли эстетический критерий, не придается самостоятельного значения стилю, не выделяется индивидуальное авторство и нет ряда других подобных признаков, которые бы свидетельствовали об осознании специфики литературы. Но в ней, хотя и в разной мере, сформулированы главные принципы классической конфуцианской поэтики, ядра литературной мысли старого Китая: космологизм, ориентация на традицию, возведение начала словесности к правителям-мудрецам, естественные чувства людей как источник поэзии, главенство этико-воспитательной и политической функции, единство с герменевтикой и риторикой, эстетическое значение нравственного содержания. В связи с этим одним из направлений дальнейшего изучения традиционного китайского литературоведения не может не быть выяснение того, как в течение следующих веков конкретизировались, расширялись или углублялись перечисленные выше принципы и в каком соотношении они соединялись с положениями, которые способствовали спецификации литературы и формированию эксплицитной поэтики.

#### Список источников

1. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2-х кн. М.: Вост. лит., 2002. Кн. 1. 574 с.
2. Алимов И. А., Кравцова М. Е. История классической китайской литературы с древности и до XIII в. Поэзия. Проза: в 2-х ч. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. Ч. 1. 704 с.
3. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева; предисл. и общ. ред. В. П. Шестакова. М.: Музгиз, 1960. 304 с.
4. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
5. Конрад Н. И. Избранные труды. Синология. М.: Вост. лит., 1977. 621 с.
6. Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. 544 с.
7. Кравцова М. Е. Ши да сюй // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Вост. лит., 2008. Т. 3. Литература. Язык и письменность. С. 579-581.
8. Лисевич И. С. «Великое введение» к «Книге песен» // Историко-филологические исследования: сб. статей. М.: Вост. лит., 1974. С. 178-181.
9. Лисевич И. С. Возникновение понятия жанра в китайской литературе (фэн, я, сун) // Литература Древнего Китая: сб. ст. / отв. ред. акад. Н. И. Конрад. М.: Вост. лит., 1969. С. 210-221.
10. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и Средних веков. М.: Вост. лит., 1979. 266 с.
11. Мэнцзы в новом переводе с классическими комментариями Чжао Ци и Чжу Си / исслед., пер. с кит., примеч. и прил. И. И. Семенов. М.: Вост. лит., 2016. 901 с.
12. Позднеева Л. Д. Литература Древнего Китая // Литература Древнего Востока: учебник / под ред. акад. Н. И. Конрада. М.: МГУ, 1971. С. 249-387.
13. Ранняя конфуцианская проза: «Луньюй», «Мэнцзы» / пер. с кит. и предисл. И. И. Семенов. М.: ИВЛ, 2016. 375 с.
14. Семенов И. И. Афоризмы Конфуция. М.: МГУ, 1987. 302 с.
15. Семенов И. И. Поэтика в рамках комментария // Ломоносовские чтения. Востоковедение и африканистика: тезисы докладов научной конференции (г. Москва, 15 апреля 2019 г.). М.: Ключ-С, 2019. С. 223-226.

16. Семенов И. И. Ян Сюн как создатель китайской риторики // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2018. № 3. С. 26-41.
17. Allen J. Postface: A literary history of the *Shi jing* // *The book of songs* / tr. by A. Waley; edited with additional translation by J. Allen; foreword by St. Owen; postface by J. Allen. N. Y.: Grove Press, 1996. P. 364-371.
18. Owen St. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. 674 p.
19. Saussy H. *The Problem of a Chinese Aesthetic*. Stanford: Stanford University Press, 1993. 296 p.
20. Svensson M. A Second Look at the Great Preface on the Way to a New Understanding of Han Dynasty Poetics // *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. 1999. Vol. 21. P. 1-33.
21. *The Shi king, or The Book of Poetry* // *The Chinese Classics: in five volumes / with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena and copious indexes by J. Legge*. Taipei: SMS Publishing, Inc., 1991. Vol. IV. Pt. 1-2. (1871) Rpt. 243 p.
22. Tökei F. *Genre Theory in China in the 3<sup>rd</sup>-6<sup>th</sup> Centuries (Liu Hsieh's theory on poetic genres)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. 178 p.
23. Van Zoeren St. *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1991. 333 p.
24. 王祎. “礼记·乐记”研究论稿. 上海: 上海人民出版社, 2011. 401页 (Ван Хуэй. Очерки исследования «Лици. Юэци». Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2011. 401 с.).
25. 郭绍虞. 中国文学批评史. 上册. 北京: 商务印书馆, 2017. 469页 (Го Шаоюй. История литературной критики Китая: в 2-х т. Пекин: Коммерческое издательство, 2017. Т. 1. 469 с.).
26. 中国历代文论选 / 郭绍虞 主编. 上海: 上海古籍出版社, 2019. 362页 (Избранные произведения по теории литературы всех династий / гл. ред. Го Шаоюй. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2019. 362 с.).
27. 中國美學史 / 李泽厚, 刘纲纪 主编. 第一卷. 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 606页 (История китайской эстетики: в 5-ти т. / гл. ред. Ли Цзэхуо, Лю Ганцзи. Пекин: Общественные науки Китая, 1990. Т. 1. 606 с.).
28. 中国古代文论史 / 曹顺庆, 李凯 主编. 重庆: 重庆大学出版社, 2017. 250页 (История теории литературы Древнего Китая / гл. ред. Цао Шуньцин, Ли Кай. Чунцин: Чунцинский университет, 2017. 250 с.).
29. 赖力行. 中国古代文论史. 长沙: 湖南师范大学出版社, 2009. 383页 (Лай Лисин. История теории литературы Древнего Китая. Чанша: Хунаньский педагогический университет, 2009. 383 с.).
30. 文选 / 萧统选, 李善注. 全二册, 下. 北京: 商务印书馆, 1959. 685-1545页 (Литературный сборник: в 2-х т. / сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шань. Пекин: Коммерческое издательство, 1959. Т. 2. С. 685-1545).
31. 罗根泽. 中国文学批评史. 上. 上海: 上海人民出版社, 2015. 544页 (Ло Гэньцзэ. История литературной критики Китая: в 2-х т. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2015. Т. 1. 544 с.).
32. 刘凤泉. 中国古代文论指要. 香港: 世界华语出版社, 2017. 266页 (Лю Фэнцюань. Главные идеи теории литературы Древнего Китая. Сянган: Всемирное издательство на китайском языке, 2017. 266 с.).
33. 荀子集解 / 王先谦, 撰 沈啸寰, 王星先 点校. 全二册. 上. 北京: 中华书局, 2019. 311页 (Сюньцзы со сводными объяснениями: в 2-х т. / сост. Ван Сяньцянь, свёрка: Шэнь Сяохуань, Ван Синсянь. Пекин: Издательство Чжунхуа, 2019. Т. 1. 311 с.).
34. 十三经注疏 / 阮元校刻. 全二册. 北京: 中华书局, 1982. 2784页 (Тринадцатикнижие с комментариями: в 2-х т. / испр. и изд. Жуань Юаня. Пекин: Издательство Чжунхуа, 1982. 2784 с.).
35. 蔡钟翔, 黄保真, 成复旺. 中国文学理论史. (一). 北京: 中国人民大学出版社, 2009. 225页 (Цай Чжунсян, Хуан Баочжэнь, Чэн Фуван. История теории литературы Китая: в 5-ти т. Пекин: Народный университет Китая, 2009. Т. 1. 225 с.).
36. 张少康, 刘三富. 中国文学理论批评发展史. 上卷. 北京: 北京大學出版社, 1996. 470页 (Чжан Шаокан, Лю Саньфу. История развития литературной теории и критики Китая. Пекин: Пекинский университет, 1996. Т. 1. 470 с.).
37. 朱东润. 中国文学批评史大纲. 武汉: 武汉大学出版社, 2009. 356页 (Чжу Дунжунь. Очерк истории литературной критики Китая. Ухань: Уханьский университет, 2009. 356 с.).
38. 朱熹. 詩序辨說. 北京: 中华书局, 1985. 51页 (Чжу Си. Обсуждение Предисловия к «Стихам». Пекин: Издательство Чжунхуа, 1985. 51 с.).
39. 朱熹. 詩集传. 北京: 中华书局, 1959. 248页 (Чжу Си. «Стихи» со сводными комментариями. Пекин: Издательство Чжунхуа, 1959. 248 с.).
40. 朱自清. 詩言志辨. 經典常谈. 北京: 商务印书馆, 2017. 326页 (Чжу Цзыцин. Разъяснение высказывания «стихи выражают стремление». Обсуждение классики. Пекин: Коммерческое издательство, 2017. 326 с.).
41. 庄子集释 / 郭庆藩撰, 王孝鱼点校. 全三册. 下. 北京: 中华书局, 2019. 765-1110页 (Чжуанцзы со сводными объяснениями: в 3-х т. / сост. Го Цинфань, свёрка Ван Сяоюй. Пекин: Издательство Чжунхуа, 2019. Т. 3. С. 765-1110).
42. 楊蔭瀏. 中国古代音乐史稿. 北京: 人民音乐出版社, 2018. 458页 (Ян Инью. Очерки по истории древнекитайской музыки: в 2-х т. Пекин: Народная музыка, 2018. Т. 1. 458 с.).

### Early Poetic Discourse in China

Semenenko Ivan Ivanovich, PhD  
Lomonosov Moscow State University  
yise@yandex.ru

The article examines “The Great Preface” (I century AD) to the canonical “Book of Songs” (*Shi jing*) – the earliest and most influential poetics in the Chinese literary tradition. The research objectives are as follows: to describe this poetics as a comprehensive whole revealing its structural integrity. Scientific originality of the paper lies in the fact that relying on achievements of the western literary criticism, philology, rhetoric and logic, the author provides a comprehensive typological analysis of the literary work under study. The findings indicate that, with a tendency to recognize self-sufficiency of poetry, “The Great Preface” poetics establishes a utilitarian-rhetorical approach to poetical creativity.

*Key words and phrases:* classical Chinese poetics; poetry; musical ethos; rhetoric; genre.