

RU

## Поэтика Лу Цзи

Семененко И. И.

**Аннотация.** Цель исследования - определить основные принципы и категории поэтики Лу Цзи в «Оде о литературе», ее внутреннее единство и критерии литературности. Научная новизна работы заключается в комплексном и историко-типологическом рассмотрении различных аспектов поэтологической концепции этого писателя. Полученные результаты показали, что поэтика Лу Цзи как целостная эстетическая система определяется принципами соответствия и подражания, основывается на категориях произведения, творчества и автора, предусматривает единство природного дарования и мастерства, формирует понятия замысла, идеи, вдохновения, воображения, красоты, исходит из понимания специфики литературы как вида искусства.

EN

## Poetics of Lu Ji

Semenenko I. I.

**Abstract.** The aim of the study is to determine the main principles and categories of Lu Ji's poetics in the "Ode on Literature", its internal unity and the criteria of literary character. The scientific novelty of the work lies in the complex and historical-typological consideration of various aspects of the writer's poetological concept. The obtained results showed that the poetics of Lu Ji as an integral aesthetic system is determined by the principles of correspondence and imitation, is based on the categories of work, creative work and author, provides for the unity of natural talent and skill, forms the notions of conception, idea, inspiration, imagination, beauty, proceeds from the understanding of the literature specifics as an art form.

## Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тремя причинами: во-первых, поэтика китайского писателя и литературного теоретика Лу Цзи 陆机 (261-303 гг.), систематически и в законченном виде изложенная им в «Оде о литературе» *Вэньфу* 文赋 (далее – «Ода»), оказала существенное влияние на развитие литературной мысли Китая; во-вторых, она представляет большой интерес для историко-типологических исследований, поскольку по своему теоретическому уровню вполне сопоставима с наиболее значимыми в западной традиции поэтиками Аристотеля, Горация и Буало; в-третьих, следует отметить ее недостаточную изученность в отечественном китаеведении, и, хотя в Китае и западной синологии она изучается гораздо активнее, многие аспекты литературной теории Лу Цзи остаются дискуссионными, поэтому возникает необходимость в дальнейшем исследовании «Оды».

Для достижения поставленной цели намечены следующие задачи: на основе изучения «Оды» Лу Цзи исследовать его поэтику как эстетическую систему взаимосвязанных элементов; определить ее основные принципы, категории, понятия, образы и мотивы, а также связи и ассоциации между ними, критерии красоты и степень осознания специфики художественной словесности как вида искусства.

Исследование основано на комплексном и историко-типологическом подходе с использованием методов, разработанных в поэтике, филологии, герменевтике и риторике.

Теоретической базой исследования служат труды советских специалистов по античной литературе (Аверинцев, 2011; Гаспаров, 1963; Миллер, 1978), отечественных, западных и китайских сиологов по классической китайской поэтике и «Оде о литературе» Лу Цзи (Алексеев, 2002; Лисевич, 1979; Hughes, 1951; Liu, 1975; Owen, 1992; 張少康, 2002; 刘运好, 2020, т. 1, т. 2).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать материалы и выводы статьи в создании научных трудов и преподавании курсов по классической поэтике, истории литературы Китая, компаративистской тематике.

## Основная часть

## Поэтология «Оды»

## Категория произведения

«Ода о литературе» Лу Цзи является одним из самых изучаемых памятников поэтологической классики Китая. И в разряд стереотипов уже давно перешло утверждение о том, что ее главной темой выступает литературное творчество. Но при этом из анализа исследователей, как правило, выпадает то, ради чего, собственно, и затевается само творчество: литературное произведение. Именно категория произведения в поэтике оды занимает одно из центральных мест. Даже перевод *Вэньфу* как «Ода о литературе» (или «Ода изящному слову» в переводе В. М. Алексеева) с этой точки зрения не совсем точен, поскольку в самой оде под *вэнь* 文 подразумевается прежде всего «литературный текст», «литературное произведение», что позволяет перевести ее название еще и как «Ода о литературном произведении».

Таким образом, чтобы правильно подойти к рассмотрению многих аспектов поэтики *Вэньфу*, необходимо сначала разобраться в том, как понимается в ней категория литературного произведения.

Известно, что эта категория возникает в поэтике не сразу, а формируется в течение достаточно длительного времени. В Китае даже в эпоху Хань 汉 (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) при массовом появлении отдельных авторских произведений она в литературной мысли еще специально не выделяется и только в «Оде» Лу Цзи становится полноценным предметом рефлексии. Об этом свидетельствует уже само разнообразие обозначающих ее терминов: отмеченный выше *вэнь* и близкий к нему *вэньчжан* 文章, а также *пянь* 篇 (исходное значение «связка бамбуковых планок»), *чису* 尺素 (досл. перев. «белый шелковый свиток длиной в *чи*»), *дяньфэнь* 典坟 (древние книги), *цзы ши* 兹事 (это дело, событие), *цзы у* 兹物 (эта вещь). То, что речь идет о художественном словесном произведении, подтверждается тем, что в ряде случаев произведение в *Вэньфу* метонимически и метафорически обозначается как «стиль» *цзао* 藻, «рифма» *юнь* 韵, «завитки из самоцвета» *цунфу* 琮敷, «подвески из нефрита» *юйцао* 玉藻 и т.п.

Произведение входит и в тему «Оды»: создание литературного произведения, и в ее проблему: «Как должно создаваться совершенное литературное произведение?». По существу, Лу Цзи усматривает в категории произведения исходную единицу литературы, утверждая, как и Г. Гегель (2007, т. 2, с. 13) много веков спустя в Европе, «необходимость теоретического движения не от видов искусства и жанров к реализующему их конкретному художественному произведению, а, наоборот, от природы произведения как исходной точки и основания к классификации всех художественных – в том числе и жанровых – форм» (Гиршман, 2011, с. 30). Собственно, такое «теоретическое движение» мы наблюдаем в основной части «Оды»: автор идет от создания произведения (строки 1-70; «Ода» насчитывает 262 строки, которые можно обозначать по их номерам; далее перед номером будут указываться как «стр.») к описанию и классификации воплощающих его нормативных форм и жанров (стр. 70-98).

Внешняя определенность произведения у Лу Цзи фиксируется четким выделением его начала и конца. Более того, хотя намечается предварительный набросок произведения (стр. 33-44), но за ним вполне явно следует переход к написанию уже полного текста (стр. 47, 48). И автор не менее ясно отмечает обязательное наличие «окончания произведения» *чжун пянь* 终篇 (стр. 217). Еще важнее этих внешних маркеров наиболее общее определение произведения как законченного в себе, самодостаточного художественного целого (Аверинцев, 2011, с. 17; Гиршман, 2011, с. 23; Палиевский, 1965, с. 422). Дефиницией такой целостности Лу Цзи занят, по существу, на протяжении самого большого раздела «Оды» (стр. 99-186). Это сквозная взаимосвязь и последовательность на уровнях замысла *ли* 理, идеи *и* 意, языка *цы* 辞 и музыкальности *инь* 音 (стр. 99-156). Выделяются общие для всех этих уровней последовательные ступени или виды органического единства (стр. 157-186), начиная с исходной, наиболее общей по объему беспримесной целостности – «чистоты» *цин* 清, которая разворачивается в ряд все более содержательных видов: «отклика» *ин* 应, «гармонии» *хэ* 和, «печали» или «сильного чувства» *бэй* 悲, «возвышенности» *я* 雅 и «очарования» *янь* 艳. «Очарование» становится у Лу Цзи высшей ступенью художественной целостности произведения.

Эта внутренняя целостность произведения предполагает соответствие выходящей за его рамки целостности мира. Произведение, будучи обособленным, даже автономным, с ограничением по теме благодаря «отбору идей» (стр. 33), производимому при разработке художественного замысла, оказывается обязательно соотношенным в содержательном плане со вселенной, представляя ее в сокращенном виде, в миниатюре. Это становится одним из неоднократно повторяющихся мотивов «Оды»: *观古今于须臾, 抚四海于一瞬. ... 笼天地于形内, 挫万物于笔端. ... 函绵邈于尺素 ...* (здесь и далее цитаты из «Оды» по «Литературному изборнику» (文选, 1959, т. 1, с. 350-351)). / «Обозреваю за мгновение прошлое и настоящее, касаюсь в один миг всего в пределах четырех морей» (стр. 31, 32). <...> Вмещаю в формы небеса и землю, осаживаю тьму вещей на кончик кисти (стр. 47, 48). <...> Вмещает дальние края на свитке в *чи* [длинной]... (стр. 63)» (здесь и далее в переводе автора статьи. – И. С.). Следовательно, такой существенный признак категории произведения, определяющий его как содержательно «соотношенного со “всем”» (Аверинцев, 2011, с. 17), наряду с другими получает у Лу Цзи достаточно полное теоретическое осмысление. Эта художественная целостность произведения, его обособленность и в то же время соотношенность с миром способствуют тому, что произведение может представлять литературу в целом, «являть образ всей поэзии» (Аверинцев, 2011, с. 17), каким оно тоже видится в «Оде». О том же свидетельствует легкость в обмене значениями «произведение» и «литература» в понятии *вэнь* 文.

Художественная целостность произведения становится также необходимым коррелятом индивидуально-авторства. Их осознание находится в прямом соответствии друг с другом. Если под целостностью понимать «сквозную связность» частей, которая управляется автором благодаря наличию у него «наблюдательной точки зрения над произведением» (Аверинцев, 2011, с. 13), то наличие такого авторского управления становится и у Лу Цзи необходимым условием создания целого завершённого текста: 考殿最于锱铢, 定去留于毫芒. 苟铨衡之所裁, 固应绳其必当 (文选, 1959, т. 1, с. 352, 353). / «Проверь до мелочей, что по заслугам всего выше или ниже, определи до кончика ворсинки, что убрать или оставить. И если точно мерить (досл. “взвешивать” *цзюаньхэн* 铨衡) кройку (метафора написания. – И. С.), тогда поистине, как по отвесу, все непременно будет надлежащим» (стр. 119-122). Или другой пример: 立片言而居要, 乃一篇之警策. 虽众辞之有条, 必待兹而效绩 (文选, 1959, т. 1, с. 353). / «Поставить полуслово, но в весьма важном месте – это удар кнутом для вразумления всего произведения (см. о “полуслове” *пянь янь* 片言 в *Луньюе*, 12.12, где Конфуций говорит о своем ученике Цзылу, что тот “может с полуслова”, т.е. не дослушав тяжущихся, “выносить решение”. – И. С.). Хотя во всех словах [произведения может] быть порядок, но только на основе этого достигают результата» (стр. 127-130). Целостность или беспримесная «чистота» проявляется также в заботе Лу Цзи об оригинальности, когда он говорит о необходимости устранения какого-либо плагиата, умаляющего авторскую индивидуальность: 必所拟之不殊, 乃閤合乎曩篇. 虽杼轴于予怀, 忧他人之我先. 苟伤廉而愆义, 亦虽爱而必捐 (文选, 1959, т. 1, с. 353). / «Но когда в том, что я наметил (имеется в виду написанное. – И. С.), нет отличия, и [оно] невольно схоже с каким-то давним сочинением, пусть даже у меня в груди челнок с катком (метафора ткачества как творческого процесса, т.е. автор сам творчески, независимо от предшественников создал эти строки. – И. С.), боюсь, чтобы другие в этом не предшествовали мне. И если [оно] ущемляет бескорыстие и справедливость, хотя и сожалая, обязательно [его] отброшу» (стр. 137-142).

### Категория творчества

Не менее важны, чем предыдущие, еще две дефиниции, определяющие не только само произведение, но и его создание: «занятие» или «дело» *ши* 事 и «вещь» *у* 物. Вообще у Лу Цзи сами понятия произведения и творчества, или творческого «дела» литературы, с определенной точки зрения совпадают. Это еще связано с тем, что Лу Цзи, как и неизвестные ему Аристотель и Гораций в европейской античности (Миллер, 1978, с. 66, 90; Гаспаров, 1963, с. 131), рассматривает произведение прежде всего не как готовую «вещь», а в процессе ее создания. В контексте «Оды» литературное произведение – «дело» заметно пересекается по значению с древнегреческим «искусством-ремеслом» *техне* τέχνη. В одном случае, например, язык произведения ставится в зависимость от его идейного содержания по аналогии с проявлением «мастерства» *цзи* 伎 со стороны «ремесленника», «мастера» *цзян* 匠 (стр. 75, 76). А термин «искусность» (как синоним «мастерства») *цяо* 巧 прилагается к «сердцу» писателя (стр. 205), сочетанию «идей» (стр. 101) и выбору слов (стр. 191) в тексте. Вообще, метафоры, ассоциирующие литературу с различными ремеслами, можно считать одним из лейтмотивов оды. Особенно частой является аналогия с портняжничеством (стр. 121, 187) и ткачеством (стр. 133, 134, 139, 148, 258). В этом контексте произведение как «вещь» сближается с понятием ремесленного изделия.

Но у Лу Цзи ремесленный аспект в литературе, требующий от литератора мастерства, неотделим от искусства, которое характеризуется установкой на творчество. К этому подводят аналогии, проводимые между созданием произведения и космогонией. В соответствии с аллюзией, отмеченной Ли Шанем для стр. 47 (文选, 1959, т. 1, с. 351), автор в литературе аналогичен тому, кто благодаря «владению великим единым (*тай у* 太一)» формирует вселенную (淮南鸿烈集解, 2016, с. 309; Хуайнаньцзы..., 2016, с. 114). А в стр. 61, 62, 77 метафорой литературного творчества становится положение даосской космогонии о возникновении бытия из ничего. Причем у Лу Цзи от писателя в данном случае требуется, чтобы он вполне сознательно, т.е. явно не поддаосски, «экзаменовал» и «простукивал» небытие и беззвучие в своем внутреннем мире, побуждая их стать источником «бытия» – звучащего литературного произведения: 课虚无以责有, 叩寂寞而求音. ... 在有而无而僊俛 ... (文选, 1959, т. 1, с. 351-352). / «Экзаменуя пустоту, ничто, взыскав бытие; стучусь в безмолвие, доискиваясь звука. <...> Кладу усилия на [извлечение] бытия из ничего...». В этом тестировании небытия космогонический мотив смыкается с рачительным мастерством литератора. По сути, на то же сочетание мастерства и глобального творчества, но с другой стороны, намекает неявная, подразумеваемая аналогия между вызреванием замысла у автора, который «производит отбор идей» *сюань и* 选义, «сверяет фразы» *као цы* 考辞, распределяет их в тексте (стр. 33, 34), и расстановкой чиновничьих кадров мудрецом – основателем новой общемировой, имеющей космическое измерение державы.

В то же время, будучи творчеством, литературное *техне*, как и произведение, тесно связывается в «Оде» с индивидуальным авторством. Творчество индивидуально, оно у Лу Цзи ориентируется, конечно, на традицию, но в ней он не только усваивает известное и используемое всеми (стр. 21, 22), включая язык и стилистические приемы (стр. 25, 26), но стремится первым, раньше других писателей в истории, найти и воплотить в своих сочинениях то, что было «пропущено», «не учтено» или оставлено «в зачатке» предыдущими поколениями: 收百世之阙文, 採千载之遗韻. 谢朝华于已披, 启夕秀于未振 (文选, 1959, т. 1, с. 350). / «Сбираю пропуски в произведениях сотен поколений, срываю неучтенные за тысячу лет рифмы (по коммент., здесь под “рифмой” может иметься в виду рифмованный текст). Отбрасываю уже распустившиеся утренние цветы, но раскрываю еще не расцветшие вечерние (у Лу Цзи с вечером ассоциируется современность) бутоны» (стр. 27-30). Он явно соревнуется в этом поиске с остальными авторами. Это поиск не какой-то абсолютной новизны,

он ищет то, что уже заложено, имплицитно находится в традиции, но никогда еще до него не воплощалось в литературе. В его позиции, во-первых, проглядывает стремление к «неповторимости творческой инициативы», которую С. С. Аверинцев (1996, с. 83) определял как исходный существенный признак индивидуального авторства. И здесь же, во-вторых, у Лу Цзи гораздо яснее и нагляднее, чем у всех предыдущих авторов, проявляется типичное для традиционалистского сознания и начавшее утверждаться еще в Древнем Китае понятие творчества как гипоплеписа, «подхватывания», вариативного продолжения традиции (Семененко, 2018, с. 35). Именно в этом смысле говорится о «ежедневном обновлении» *жи синь* 日新 литературы в последней строчке оды.

Произведение как творимое, взятое в аспекте его создания, т.е., по сути, как творчество, терминологически представлено в «Оде» тоже весьма разнообразно. Прежде всего творчество трижды обозначается в Предисловии, начиная с первой же фразы, своим специальным родовым термином *цзо* 作: Лу Цзи относит тексты к «созданному» *соцзо* 所作 (Предисловие делится на четыре сегмента, отмечаемые как I.A, I.B, I.C, I.D, поэтому здесь и далее мы будем давать ссылки по этим обозначениям, в данном случае – I.A), говорит, что «создал» *цзо* «Оду» (I.B), и обещает выступить с критикой того, как другие авторы «создавали литературные произведения» *цзо вэнь* (I.C). Дважды он также использует термин *чжу* 属 «писать, сочинять, составлять» произведение, «подбирать» слова (стр. 214) и один раз – широкое и неоднозначное по смыслу словосочетание *вэй янь* 为言, досл. «делать слова» (в более литературном переводе «складываю речь», стр. 46). Но особенно часто Лу Цзи прибегает к метафорическим обозначениям творчества. Сплошной метафорикой представлена, например, разработка структуры и эскизов текста (стр. 35-44), а сам процесс написания тоже передается множеством метафор, например: 挫万物于笔端 / «осаживать тьму вещей на кончик кисти» (стр. 48), 铨衡之所裁 / «точно мерить кройку» (стр. 121), 故蹉跎于短垣 / «идти, хромя по коротким рифмам» (стр. 215), 音冷冷 / «тоны брызжут» (стр. 234) и др. Перечислять их все не имеет смысла, потому что они встречаются почти в каждой строчке, посвященной описанию творчества. Это объясняется тем, что произведение как процесс написания становится предметом самого пристального рассмотрения в «Оде». Лу Цзи, как бы играя метафорами, старается представить психологию творческого акта во всех ее возможных изменениях и тонкостях. Причина этого понятна. Усматривая в произведении исходную основу литературы, он, конечно, и в творчестве, от которого не отделяет произведение, видит ту же основу. Отсюда у Лу Цзи естественно возникает задача разобраться в самом творческом процессе, выяснить его принципы и сущность.

#### Принцип соответствия

В решении этой задачи Лу Цзи тоже выступает первопроходцем. Но отправной точкой у него и здесь остается традиция. Если попытаться выяснить, что он выдвигает в качестве главного принципа произведения, творчества и литературы, то придется выделить, по крайней мере, семь терминов, контекстуально по-разному пересекающихся между собой в наиболее общем для них значении соответствия: *чэнь* 称, *дай* 逮, *дан* 当, *сян* 相, *ци* 机, *оу* 偶, *и* 宜. Пожалуй, исходным в этом ряду будет *ци* (стр. 109) как «соответствие моменту», а что здесь имеется в виду под «моментом» проясняется из еще одного случая использования этого понятия в словосочетании «небесный импульс» *тяньци* 天机 (стр. 227), досл. «спусковой замок (по аналогии со спусковым механизмом китайского арбалета *ну* 弩. – И. С.) Неба», термин, введенный Чжуанцзы 庄子 (庄子集释, 2019, т. 1, с. 233, т. 2, с. 592) и означающий в «Оде» непроизвольно проявляющееся в феномене вдохновения природное дарование писателя. *Цзи* как «момент» и фиксирует такое спонтанное проявление таланта. Сам же этот момент образует общий исходный фон всех остальных терминов, обозначающих то или иное соответствие. Именно в моменты вдохновения приводят в соответствие идею с действительностью и слова с идеей (*чэнь*, *дай*, I.B), построение текста с содержанием (*сян*, стр. 87), необычное с обычным (*оу*, стр. 149), добиваются надлежащего, подходящего в соотношениях различных текстовых элементов и изменениях (*дан*, *и*, стр. 82, 122, 189). Особенно важна конкретизация, вносимая в принцип соответствия понятиями *дан* и *и* в значениях «надлежащего», «подходящего», «приличествующего», «уместного», «должного», «правильного». В этом смысле китайский принцип соответствия явственно пересекается с древнегреческим принципом *препон* πρέπων, и как *препон* в поэтиках Аристотеля и Горация является наиболее общим, универсальным понятием (Миллер, 1978, с. 85; Гаспаров, 1963, с. 149), так и в «Оде» Лу Цзи принцип соответствия, выраженный совокупностью рассмотренных выше терминов, играет сходную обобщающую роль и служит главной закономерностью, законом в создании литературного произведения.

У самого этого принципа была, конечно, очень большая история до Лу Цзи. Нам в свое время уже приходилось писать о его универсальном значении в *Лунь*е Конфуция (Семененко, 1987, с. 45, 149). Собственно, и во многих других памятниках древнекитайской литературы ему отводится весьма заметная роль. Но для Лу Цзи наиболее близким в этом плане был «Канон перемен» *Ицзин* 易经.

Известно, что вся система традиционной китайской классификации, теорией и учебником которой считается *Ицзин*, основана на разного рода символических соответствиях, а сформированное в нем мышление даже прямо и стало называться коррелятивным. Его главная, всеобщая корреляция проводилась между жизнью мира и графической символикой гексаграмм. Наиболее же обобщенным предметом жизни, подлежащим такой символизации, было то, что называлось понятием *цзэ* 蹟 в собирательном значении сокровенной смеси разнообразного, мыслимым как внутренне единая структура множества различных элементов (中國美學史, 1990, с. 303-304). По существу, здесь речь идет о скрытой, трудно выявляемой целостности мира. Именно она была конечной целью воспроизведения мира в «образах» *сян* 象, т.е. в графике гексаграмм (十三经注疏, 1982, с. 79),

восходившей к подражанию «образам на небе» *сян юй тянь* 象于天, «образцам на земле» *фа юй ди* 法于地, «узорам птиц и зверей и подобающего для земли» *няо шой чжи взнь юй ди чжи и* 鸟兽之文与地之宜 (十三经注疏, 1982, с. 86). Так принцип соответствия оформляется в своеобразный конфуцианский тип подражания, сугубо знаково-символический по своему характеру. Об этом подражании смотрите «Историю китайской эстетики» (中國美學史, 1990, с. 305-306).

### Принцип подражания

То же происходит и с рассмотренным выше принципом соответствия в *Вэньфу*, но с одним весьма существенным уточнением. Переходя в подражание, этот принцип у Лу Цзи передает таинственную целостность мира («таинственное», стр. 239) не через условные знаки гексаграмм, а путем воспроизведения действительности в ее чувственной конкретике. Такое воспроизведение, в отличие от ицзиновского, уже в какой-то мере приближается к древнегреческому типу «подражания» *мимесису* μιμησις. В «Оде» на принципе миметического соответствия строится в своей значительной части процесс создания произведения: писательское воображение аккумулирует прежние впечатления в их визуальной и другой чувственной форме, а они, уже в преобразованном виде, тоже по подражательному модусу воспроизводятся в образности текста (ср. стр. 1-14, 15-32, 33-44, 45-70, 227-234). Акцент на воспроизведении мира по этому модусу проявляется также в определении жанров «стихов» *ши* 诗 и «од» *фу* 赋 (стр. 85, 86). В данном случае их определения надо рассматривать не по отдельности, а в паре друг с другом, по китайскому риторическому приему парного расположения фраз или строк *хувэнь* 互文 (張少康, 2002, с. 131), при котором каждый член пары дополняет другой член своим смыслом. В соответствии с этим приемом дефиниции стихов как «идущих от чувств» *юань цин* 缘情, а од – как «воплощающих», «описывающих», «изображающих» эмпирический мир *ти у* 体物 дополняют друг друга так, что к эмоциональности стихов добавляется изобразительность од, к изобразительности од – эмоциональность стихов. В эмоциональности на первый план выходит выражение чувств, в изобразительности – подражание видимым вещам, чувственная образность. Фактически здесь определяются два существенных, отличительных признака художественной литературы, относящиеся не только к стихам и одам, но и ко всем остальным восьми перечисленным за ними жанрам (стр. 87-94). Лу Цзи относит их к двум первым, т.е. к стихам и одам, исходя из того, что в ту эпоху оба эти жанра получили наибольшее распространение и представляли как бы всю изящную словесность. Но здесь важно увидеть смещение акцента: внимание переносится на подражание и образность. Во вступительном параграфе к жанровой классификации и в следующих за ней выводах совсем ничего не говорится о выражении чувств, но в то же время подчеркивается необходимость *юань цин* 穷形而尽相 / «исчерпать пределы форм и образов» (стр. 80). Таким образом, у Лу Цзи подражание, принимая эстафету от принципа соответствия, становится главным принципом и сущностью литературы. Китайская поэтика приходит здесь к тому же положению, какое в Древней Греции было впервые выдвинуто Аристотелем в IV в. до н.э. Но, в отличие от *мимесиса*, подражание в «Оде» Лу Цзи не вполне оформлено терминологически и передается различными терминами, например: *сюань* 宣 (стр. 14), *ни* 拟 (стр. 232), *сян* 象 (стр. 260). Наиболее «точным» среди них был *拟*, широко применявшийся тогда в названии поэтической формы «подражание древним» *ни гу* 拟古, в которой написана и часть стихотворений Лу Цзи. Именно этот термин используется в затронутом выше месте *Ицзина*, где говорится о том, что мудрецы *拟诸其形容, 象其物宜* (十三经注疏, 1982, с. 79) / «подражали ему (т.е. «таинственному» цзэ. – И. С.) в его формах, чтобы дать образы (т.е. графику гексаграмм. – И. С.) присущего вещам» (надо отметить, что, начиная с комментариев, интерпретации и переводы использованного здесь слова *拟* были весьма различны, однако в любом случае передача «таинственного» в гексаграммах представлялась через *拟* и «формы»). Так проявляется непосредственная связь оды с концепцией подражания *Ицзина*, но у Лу Цзи, как мы только что выяснили, *拟* означало воспроизведение скрытой целостности мира уже в чувственных образах.

### Единство природного дарования и мастерства

Помимо подражания как сущности литературы, Лу Цзи выделяет в качестве основы словесного творчества единство того, что в западной поэтике называется *ингениум* и *арс*, природное дарование и мастерство. В данном случае он тоже оказывается весьма близок Горацию (Гаспаров, 1963, с. 134-135; Алексеев, 2002, с. 360), но, в отличие от римского поэта, автор «Оды» не ставит вопроса о том, какой из этих «двух основных элементов поэтического творчества» (Гаспаров, 1963, с. 135) важнее, а без обсуждения исходит из их единства. В то же время для него вполне очевидно и различие между ними, ибо он каждому посвящает, в сущности, по отдельному разделу: *арс* – 88 строк (стр. 99-186), *ингениум* – 62 строки (стр. 187-248), вместе же они занимают наибольший объем в «Оде» (150 стр.). Мастерство, искусность (*цзи* 伎, *цяо* 巧) у Лу Цзи представляет рациональные аспекты творчества, дарование, талант (*цай* 才 и в пейоративной метафоре «небольшого кувшина» *цэпин* 挈餅) – иррациональные. Непосредственным проявлением таланта являются также интуиция и вдохновение (в метафоре «небесного импульса» *тяньцзи* 天机, стр. 227). Исходное отличие мастерства от таланта видится в том, что мастерство состоит прежде всего в искусном и вполне сознательном следовании правилам творчества (стр. 201-202, 205), а все, связанное с талантом и вдохновением, оказывается вне зависимости от этих усилий (стр. 201-220). *Арс* у Лу Цзи при более конкретном рассмотрении – это то, чему можно научиться, что дает возможность рационально познавать, объяснять, просчитывать, измерять, вводить технические приемы, осознанно исправлять (стр. 99-156). Неразрывно связанный с мастерством *ингениум*, хотя

и отличается от него иррациональностью, но тоже вполне рационально объясняется наличием «тончайших моментов (вэй цин 微情)» в «извивах [изменений]» *цуй* 曲 (стр. 190) и, в свою очередь, предполагает использование технических приемов, например, такого как необходимость находиться в «согласии с подобающим» *инь и* 因宜 (стр. 189). У Лу Цзи небесность «небесного импульса» как вдохновения носит больше естественный, чем мистический характер.

### Категория автора

Поскольку произведение рассматривается в «Оде» преимущественно не как результат, а в процессе своего создания, то его автор, писатель, внутреннему миру которого оно принадлежит, тоже оказывается непосредственным, ближайшим предметом изучения. Лу Цзи, наряду с категориями литературного произведения и литературного творчества, выделяет категорию писателя. Он представляет ее по большей части в субъективном плане как свой личный писательский опыт. Это отражается терминологически в том, что специфических терминов для писателя в «Оде» не приводится, вместо них используются такие выражения, как «даровитые мужи» *цай ши* 才士 (I.A), «предшествующие мужи» *сянь ши* 先士 (I.C), «предшественники» *сянь жэнь* 先人 (стр. 10), а чаще всего – местоимения первого лица, когда Лу Цзи рассматривает данную категорию от первого лица или, что называется, в своем лице (стр. 140, 156, 202, 245, 246, 248). У него эта категория может представлять как личный пример рефлексии и переживания над собственным словесным творчеством. И хотя Лу Цзи специально не определяет понятие писателя, контекстуально оно выделяется им по ряду существенных признаков.

Первый из этих признаков состоит в наличии у писателя природного дарования, таланта *цай* 才. В первой же строчке Предисловия литераторы названы «даровитыми мужами». Здесь талантливость, собственно, уже имплицитно по определению отнесена к писателю. И в дальнейшем изложении она остается его неизменной принадлежностью. Вторым признаком, неразрывно связанный с первым, – это способность испытывать вдохновение, которое обозначается метафорой «небесного импульса» *тяньци* 天机. Обязательность вдохновения для творчества подразумевается во многих строках «Оды», а один из подразделов в ней, занимающий 28 строк, целиком отводится рассмотрению особенностей этого состояния (стр. 221-248). Но Лу Цзи отлично понимал, что вдохновение надо еще пробудить, и выдвинул для него несколько стимулов, тоже выступивших необходимыми признаками писателя. Исходным среди них, третьим признаком после первых двух, становится способность занимать определенную медитативную позицию: находиться «в центре» *чжун цуй* 中區 и «прозревать в сокровенно-темном» *сюань лань* 玄覽 (стр. 1), т.е. – если максимально обобщить – войти в состояние наиболее достоверного и всеохватного восприятия мира. Хотя эти термины отсылают нас к *Даодэцину* 道德经 Лаоцзы 老子, у Лу Цзи они в значительной степени наполняются уже новым поэтологическим смыслом, который раскрывается в дальнейшем изложении «Оды» и прежде всего в таком стимуле вдохновения, как восприятие природы. Писатель должен быть способным усваивать и эмоционально воспринимать все многообразие природного мира, что делало бы благородными и возвышенными его чувства и волю (стр. 3-8). Другим стимулом вдохновения и четвертым признаком писателя выступает способность воспитывать те же чувства и волю чтением древней литературы (стр. 2), для чего в нем предполагается умение дорожить нравственным наследием литературной традиции (стр. 9, 10) и получать эстетическое удовольствие от ее произведений (стр. 11, 12). Примечательно, что из импульсов вдохновения у Лу Цзи выпадает восприятие социальной среды, общественных отношений, событий и явлений в обществе и государстве. Этой сферы, и то достаточно сжато, он касается только в заключительной части «Оды», посвященной рассмотрению функционального значения литературы. Все остальные существенные признаки писателя, как и первые два – отмеченные выше талант и вдохновение, у него относятся уже непосредственно к самому творческому процессу.

Таким признаком, одним из наиболее важных и пятым по общему счету, является способность писателя к воображению или фантазии. Терминологически воображение обозначается двумя близкими по смыслу выражениями: «устремление духа» *цзин* 精 и «странствие сердцем», т.е. сознанием, *синь ю* 心游 (стр. 17, 18). Они восходят к даосскому мотиву духовного странствия, получившему развитие под обозначением «странствие сердцем» в *Чжуанцзы* (庄子集释, 2019, т. 1, с. 166, 300, т. 2, с. 709, т. 3, с. 885). Но здесь, как и в других аналогичных случаях, даосская терминология переосмысливается и начинает выступать поэтологическим инструментарием. Впервые воображение под термином *синь ю* рассматривается в качестве элемента художественного произведения – танца в «Оде о танце» 舞賦 ханьского автора I в. н.э. Фу Учжуна 傅武仲 (Семененко, 2021, с. 704). А Лу Цзи первым вводит эту категорию уже в поэтику, но он, по сравнению с Фу Учжуном, осмысливает и описывает ее намного полнее и глубже. Собственно, она представлена во всех трех параграфах «Оды», посвященных процессу непосредственного создания произведения (стр. 14-70). Как уже отмечалось, воображение строится в «Оде» по подражательному модусу, но подражание у Лу Цзи отнюдь не равнозначно копированию, напротив, по трем указанным выше параграфам, оно предполагает определенное обобщение в миниатюризации воображаемого мира, соревновательный поиск нераскрытого в традиции, свой индивидуальный выбор в накопленном материале, новые комбинации в связности элементов и т.п. Все это говорит о том, что Лу Цзи разрабатывает здесь категорию творческого воображения.

В то же время само воображение, возникающее в состоянии вдохновения, не может не подразумевать еще одного, шестого, существенного признака писателя, зафиксированного в 45 и 46 строках «Оды»: 罄澄心以凝思, 眇众虑而为言 (文选, 1959, т. 1, с. 351). / «Опустошаю, успокаиваю сердце и сосредоточиваю мысли, вдаль отправляя все заботы, складываю речь». Под «пустотой» и «покоем» *цин чэн* 罄澄 имеется в виду освобождение

сознания от повседневности и его сосредоточенность только на воображаемом предмете как необходимое условие для последующего написания произведения. Это дальнейшее раскрытие все той же исходной позиции пребывания «в центре» и «прозрения в сокровенно-темном». По существу, здесь речь идет о том моменте творческого процесса, при котором происходит снятие дистанции между субъектом и объектом творчества или, говоря словами Г. Гегеля (2007, т. 1), когда «поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный и отчетливый характер» (с. 335). В данном случае «в воплощенном им предмете» автор «воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, стремящейся быть лишь живым средоточием завершеного в самом себе художественного произведения» (с. 344).

Писатель в «Оде», входя в состояние вдохновения и фантазии, отрешается от внешнего и начинает действовать внутри воображаемого им мира (стр. 15, 18). В писательском сознании формируется свой микрокосмос (стр. 19-32), и автор, находясь в нем, создает из его материала литературное произведение. Примечательно, что на всех ступенях этого процесса произвольность сочетается с непроизвольностью: и при формировании микрокосма, и в самом творческом акте. Так, «чувства» и предметный мир в сознании проявляются сами собой: 其致也, 情瞳矐而弥鲜, 物昭晰而互进 (文选, 1959, т. 1, с. 350). / «Когда это достигнуто, то чувства брезжут и становятся яснее, все вещи делаются ярче и друг друга выдвигают» (стр. 19, 20), а в рациональной разработке замысла и осознанном создании текста постоянно вкрапливаются элементы непроизвольности (стр. 33-70), представленной в особенно большой степени подразделом об интуиции в стр. 187-200 и параграфом о вдохновении в стр. 227-234. Автор вживается в создаваемое им произведение, как бы примеривает на себя его различные элементы и приемы, словно бы даже становится ими. Один из наиболее ярких примеров: когда он представляет единство содержания и формы произведения по аналогии со связью между своими чувствами и наружностью: 信情貌之不差, 故每变而在颜. 思涉乐其必笑, 方言哀而已叹 (文选, 1959, т. 1, с. 351). / «Уверен, чувства и наружность [между собой] не разойдутся, поэтому любая перемена проступает на лице. Помыслию лишь о радости – и обязательно смеюсь, заговорю лишь о печали – и уже вздыхаю» (стр. 53-56). У него произведение «живет» в нем и вместе с ним в какой-то степени самостоятельной «жизнью». Мы видим, как произведение хотя и поэтапно, но непрерывно формируется сначала в воображении автора из мыслей, чувств, слов, фраз и стилистических приемов, а затем неудержимо «изливается» в звучащий и фиксируемый на письме текст. И многие элементы авторского сознания, включая мысли и чувства, изначально уже относятся к воображению писателя, к создаваемому им произведению как к «этой вещи» (стр. 245) внутри него, а не к нему как к человеку. Произведение в «сердце», а также из уст и под кистью писателя, можно сказать, «вживую» разворачивается перед нами в своих основных компонентах, которые вводятся в определенной последовательности, помогающей понять их смысл и значение. Сами же эти компоненты становятся у Лу Цзи не чем иным, как терминами его поэтики, обозначающими различные элементы художественной структуры произведения и творческого процесса.

### Значения терминов «замысел» и «идея»

Исходной основой литературного творчества Лу Цзи выдвигает упоминавшуюся нами ранее категорию «таинственного» 卮言 в «Каноне перемен». Она впервые и единственный раз появляется в строке 239 «Оды»: 揽营魂以探赜 (文选, 1959, т. 1, с. 356). / «Хватаю душу, чтобы отыскать таинственное». Вообще, параграф с этой строкой, как и некоторые другие, например предшествующий ему в том же подразделе, особенно четко выявляют взаимосвязь и соотношение ряда основных терминов Лу Цзи. Здесь говорится о попытках четкости пропавшее вдохновение, и первым, что ищет в данном случае автор, становится именно «таинственное», причём он пытается найти его в себе (стр. 240), когда же поиск не удается, то ускользающим, т.е. тоже, по сути, ненаходимым, оказывается другое понятие – 理 (стр. 241). Это контекстуально самым непосредственным образом сближает «таинственное» с 理. Ранее мы отмечали, что «таинственное» в *Ицзине* подразумевает скрытую целостность мира как внутренне единую структуру множества различных элементов. А в отношении того, какое значение имеет термин 理 в «Оде», высказывалось немало трактовок, и ему давались разные переводы. Но, пожалуй, его настоящий смысл улавливается в соединении двух трактовок. Одна из них принадлежит Ст. Оуэну (Owen, 1992, p. 113), который придает термину 理 установившееся ко времени Лу Цзи значение универсального «природного принципа», структурирующего формирование всякой вещи в соответствии с ее видовыми признаками. Но Лу Цзи в данном случае вряд ли мог этим ограничиться, поскольку, как мы неоднократно убеждались, он последовательно стремился к поэтологической интерпретации традиционных терминов. 理 в контексте его «Оды», частично перекрещиваясь с рассмотренным выше «принципом», сближается по другим своим признакам с такой категорией поэтики, как замысел автора и произведения. Именно в близком к этому плане интерпретируют 理 некоторые китайские ученые, но они дают более широкие определения, обозначая 理, как и разбираемое нами ниже понятие 意, словами 构思 – «концепцией», «замыслом» и 意念 思想内容 – «идейным содержанием» (郭绍虞, 1961, с. 10; 張少康, 2002, с. 89; 中国历代文论选, 2019, с. 178). Для дальнейшего прояснения вопроса рассмотрим понятие 理 в соотношении с несколькими другими важнейшими терминами в поэтике Лу Цзи.

Близость термина 理 понятию замысла подтверждает его сравнение с только что упомянутым термином 意, обычно переводимым в «Оде» как «мысль», «идея». Они различаются по месту и очередности появления в тексте. 意 вводится в Предисловии «Оды» (I.B), но затем появляется только в ее третьем разделе второй части (стр. 76), а 理 начинает рассматриваться со второго раздела (стр. 51). В то же время в двух случаях,

когда они упоминаются или подразумеваются в паре друг с другом (стр. 51, 52, 123, 124), *ли* предшествует *и*. Таким образом, о *ли* речь впервые заходит в разделе, описывающем поэтапный процесс создания произведения, об *и* – в тех местах, где обсуждается создание произведения в целом. Особенно важна метафорика связи между ними в образе дерева: *ли* выступает корнем, поддерживающим «ствол» *гань* 干 – *и*, с которого свисают ветви и листья, – «слог» *вэнь* 文 (стр. 51, 52). *И* также определяется «искусностью» *цяо* 巧 в «собираании мыслей» *хуэй* 会意 (стр. 101) и характеризуется метафорой «мастера» *цзян* 匠 в организации всего словесного материала произведения (стр. 75, 76). В совокупности разобранных выше особенностей *и* представляет собой такую мысль, которая, пронизывая и объединяя все элементы произведения, обеспечивает его целостность. Этот термин явно указывает на то, что обычно называется основной мыслью, идеей или концепцией произведения (о термине *и* как идее или концепции писал Ст. Оуэн (Owen, 1992, p. 81-84), но в слишком общем плане и никак специально свое понимание не обосновывал). Тогда понятно и соотношение между терминами *ли* и *и*: замысел первичен по отношению к идее или концепции, которая становится из замысла по мере его воплощения в произведение. Об «идее» в художественном произведении впервые заговорил уже упоминавшийся ранее ханьский автор Фу Учжун в «Оде о танце» (Семененко, 2021, с. 701, 706), но он понимал ее и как замысел, а Лу Цзи не только более подробно и глубоко по сравнению с ним разработал саму «идею» текста, но в дополнение к ней впервые ввел в поэтику и систематически осмыслил под термином *ли* понятие замысла.

Он уделил ему особое внимание не случайно. *Ли* в творческом процессе оказывается первым, самым непосредственным продуктом природы, поскольку представляется как первый возможный результат проявления «небесного импульса» – вдохновения (стр. 227, 228). И этот результат: *ли* в смысле «приводить в порядок», «упорядочивать», свидетельствующий о наличии у него структурообразующего признака, сближает *ли* со значением рассмотренного выше «принципа». В связи с тем, что, как тоже ранее отмечалось, трудность найти *цзэ* – «таинственное» мира оказывается равнозначным затемнению, пропаданию *ли*, а *цзэ* представляет собой скрытую структурность, *ли* как структурный принцип в то же время выступает также ее первым обнаружением, проявлением. Но здесь это уже не «природный принцип» вообще, а план, структура, замысел произведения. Благодаря же связи с вдохновением, а значит и с природой, «природным принципом», замысел не является чем-то сугубо субъективным, в нем есть и объективность как некая сущность, «чтойность», подобие генетического кода будущего произведения. Эта объективность внушается именно «таинственным» 隤, т.е. тем, что в *Ицзине* еще называется «едва приметным» *цзи* 几 (中国美学通史, 2014, с. 447), которое определяется как «тончайшее в движении» *дун чжи вэй* 动之微 и «предвестие счастья» *цзи чжи сяньцзянь* 吉之先见 (Мэнцзы в новом переводе..., 2016, с. 31). Там же в *Ицзине* мы читаем: 君子见几而作, 不俟终日 (十三经注疏, 1982, с. 88). / «Когда благородный муж усматривает едва приметное, то творит, не дожидаясь конца дня». В этом интерконтексте «таинственное» становится для писателя счастливым предвестием будущего произведения, проявляющимся в открытии вызванного вдохновением замысла, который он, как благородный муж (что несомненно для Лу Цзи), не может не поторопиться воплотить в своем творчестве.

Таким образом, подводя предварительные итоги, можно сказать, что вся поэтика Лу Цзи в «Оде» концентрируется вокруг трех главных категорий: автора, творческого акта и произведения. На их основе выделяются многие другие категории и понятия: талант, вдохновение, воображение, соответствие, подражание, мастерство, замысел, идея, чувство, образ, литературная форма, стиль, словесная красота, техника написания и т.д.

### **В авангарде литературного самосознания**

Этот выбор предмета для описания в «Оде», со всеми его обозначенными выше компонентами, был тогда совершенно новым и свидетельствовал о том, что Лу Цзи глубоко осознавал специфику художественной литературы, фактически выделял ее из всей остальной словесности. У него, по сути, все, о чем он здесь пишет, подчинено ее рассмотрению как искусства, т.е. как того, что создается в ней на основе таланта, вдохновения, воображения, мастерства, отличается эмоциональностью, образностью и красотой. Практически полностью преобладает оценка по эстетическому критерию. Исключения редки и занимают очень небольшую часть «Оды». Они почти все концентрируются в концовке, занимающей 14 из 262 строк, и касаются функциональности, воспитательного значения литературы и других подобных вопросов. В остальной «Оде» можно встретить буквально только несколько отдельных строк, затрагивающих моральную проблематику: 9, 60, 82, 96, 122, но больше чем у половины из них смысл в контексте почти всецело эстетического рассмотрения раздваивается и получает соответствующую этому рассмотрению коннотацию. Так, например, обстоит дело с принципом «надлежащего» *дан* 当: если понимать случай употребления *дан* в строке 82 в связи с его значением в строке 122, то в нем дается оценка композиционной технике. А «запрет уклона» *цзинь се* 禁邪 и требование «сдерживать необузданность» *чжи фан* 制放 (стр. 96), несмотря на ассоциацию с луньюевским Конфуцием, преимущественно подразумевают соблюдение эстетической меры.

Наиболее важным с исторической точки зрения было осознание различия поэзии и музыки как разных видов искусства. В китайской архаике, т.е. до VI-V вв. до н.э., как и везде на данной стадии в мире, поэзия находилась в синкретическом единстве с музыкой и танцем. Затем происходило достаточно длительное разложение этого синкретизма, ставшее систематическим в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), особенно в таких произведениях, как «Записки о музыке» *Юэцзи* 乐记 (II в. до н.э.) и «Большое предисловие» *Дасюй* 大序 (I в. до н.э.): в первом, при еще общей для них синкретичности, наблюдаются случаи употребления термина «музыка» *юэ* 乐 в его собственном значении музыкального искусства, а во втором гораздо большую самостоятельность,

чем в тех же «Записках о музыке», приобретает понятие «стихов» *ши* 诗 (Семененко, 2020, с. 109, 111). И только уже в следующую эпоху, с последних десятилетий Хань и начала Троецарствия Саньго 三国 (220-280 гг.), тоже не одновременно, сформировывается осознание литературы как специфического вида искусства, отличного от музыки. Первым сигналом такого осознания стала поэтика Цао Пи (187-226 гг.) в эссе «Рассуждение о литературе» *Луньвэнь* 论文 из его фрагментарно сохранившегося сочинения «Рассуждение о классиках» *Дяньлунь* 典论, созданного приблизительно в 217-218 гг. В отличие от «Большого предисловия», еще во многом смешивавшего литературу и музыку, он в своем эссе говорит исключительно о литературе и касается музыки только однажды, когда сравнивает эти два вида искусства по сходству значения для них природного дарования писателя и музыканта (文选, 1959, т. 2, с. 1128). Его сравнение свидетельствует именно о том, что Цао Пи не просто их отличает, а понимает, что они представляют собой разные виды искусства, не составляющие какой-либо органической целостности и существующие вполне независимо друг от друга. Лу Цзи сравнивает литературу с музыкой на порядок чаще Цао Пи – десяток с лишним раз, и его сравнения представляют уже качественно новый этап спецификации изящной словесности. Прояснить частое обращение Лу Цзи в «Оде» к образам и мотивам музыки помогает его замечание о такой особенности стихотворного текста, как чередование звуков или тонов: 暨音声之迭代, 若五色之相宣. 虽逝止之无常, 故崎嶇而难便. 苟达变而识次, 犹开流以纳泉 (文选, 1959, т. 1, с. 352). / «А что касается чередования звуков (тонов), [они] как пять цветов, показывающих друг друга. Хотя и не бывает постоянства в их прохождении или остановке – неровности трудно проходить, но если, постигая изменения, понимать последовательность, то [это] как выкапывать канал, чтобы принять источник» (стр. 103-108). Здесь Лу Цзи впервые поднимает вопрос о звуковой организации поэтической речи, т.е. о фонике или просодии, получившей большое развитие в китайском стихосложении гораздо позднее, с конца V в., и хотя он представляет этот феномен (называвшийся в Китае *шэнлюй* 声律) еще в самой зачаточной форме, но уже отмечает его, и для нашей темы особенно важно то, что в данном случае прежняя синкретическая связь с музыкой трансформируется в существенный признак стиха и осмысливается – если использовать современную терминологию – в литературоведческом плане. Для Лу Цзи музыкальность стиха коренится в самой поэтической речи.

В этом подходе к литературе у Лу Цзи форма становится ведущей в отношении не только словесной организации, но и идейного содержания произведения. «Идеи», как и «фразы», подлежат «отбору» и «расстановке» (стр. 33, 34), чтобы в конечном итоге «собрание мыслей» *хуэй* 会意 было «искусным» *цяо* 巧, а «использование слов» *цань янь* 遣言 – «привлекательным» *янь* 妍 (стр. 101, 102). Особенно впечатляет в этом отношении характеристика «изысканных мыслей» *цао сы* 藻思, что 綺合, 清丽千眠. 炳若锦绣, 悽若繁絃 (文选, 1959, т. 1, с. 353) / «связаны наподобие узорчатого шелка, прозрачные, красивые и лучезарные. Блестят, как многоцветная парча...» (стр. 133-135): они здесь оцениваются исключительно по признаку художественности. А кульминацией такого чисто эстетического подхода является отмеченное нами прежде у Лу Цзи понимание произведения как самодостаточного художественного целого, в котором высшим видом целостности выступает «очарование» *янь* 艳 (стр. 186).

Новой в плане эстетического переосмысления можно считать и жанровую концепцию Лу Цзи. Мы уже говорили выше, что эмоциональность и образность как существенные признаки стихов и од, начинающих жанровый раздел (стр. 71-98), относятся ко всем остальным перечисленным за ними жанрам и представляют отличительные особенности художественной словесности, а это, конечно, тоже относится к достижениям Лу Цзи в спецификации литературы. Но здесь определение «стихов» как «идуших от чувств» *ши юань цин* 诗缘情 заслуживает дополнительного рассмотрения. Эта формулировка среди современных китайских исследователей стала предметом горячих дискуссий. Спор идет вокруг ее двух различных интерпретаций. Исходная высказана одним из первых и наиболее авторитетных комментаторов «Оды» Ли Шанем 李善 (630-689 гг.), который фактически приравнял определение Лу Цзи к древнему и уже давно к тому времени ставшему стереотипным положению о «стихах» как «выражении стремлений» 诗以言志 (文选, 1959, т. 1, с. 352). В конфуцианской поэтологической традиции, монополизировавшей это положение и особенно полно развитой в «Большом предисловии» *Дасюй* 大序, эмоциональный диапазон «стремления» был сужен до этико-эмоциональной реакции на социально-политическое и моральное состояние социума, в связи с чем поэзия трактовалась как проявление общественных «нравов» *фэн* 风 (этоса) и оценивалась по ее воспитательному воздействию (Семененко, 2020, с. 109, 110, 113; 2021, с. 700-701). Наиболее известный представитель другой, противоположной интерпретации, поэт и эссеист XX в. Чжу Цзыцин 朱自清 (1898-1948 гг.), напротив, увидел в формулировке Лу Цзи «новое утверждение» 新语, расширявшее эмоциональность поэзии до более широкого круга человеческих чувств, относящихся к частной жизни людей (朱自清, 2017, с. 40). Вместе с тем ряд ученых занимают среднюю позицию, совмещающую обе точки зрения. Одной из наиболее дискуссионных в этом споре становится проблема соотношения и связи «стремления» и «чувств». Но для ее решения и в данном случае ключевым оказывается понимание, проявленное Лу Цзи в отношении специфики литературы. Когда мы читаем, например, что в его поэтике «концепция и цель» произведения «формируются из единства чувств и стремления» (黄梅, 2006, с. 113), то это отнюдь не подтверждает, что он принимал тезис о выражении в стихах «стремления». В «Оде» «замысел» *ли* встречается 10 раз, «идея» *и* – 7, а «стремление» *чжи* – 3, т.е. по частотности «стремление» намного уступает первым двум терминам. Еще важнее то, что «стремление» содержится только в том разделе и параграфе «Оды», где говорится о предварительных условиях творчества (стр. 2, 8) и когда не удастся приступить к созданию произведения из-за отсутствия вдохновения, приводящего к задержке в проявлении «чувств» и «стремления» (стр. 235, 236). Таким образом, стремление, как и чувства, является

необходимым предварительным условием творчества, но само оно оказывается вне содержания произведения, о нем ничего не говорится в разделах, описывающих творческий процесс, в отличие от чувств, которые появляются в воображении (стр. 19) и, не уступая по частотности «замыслу» или «идее», тоже встречаются гораздо чаще, чем «стремление», – 10 раз. «Чувства и стремление», фиксируемые в «Оде» вне творческого процесса, принадлежат писателю как человеку, а не как автору; когда же в нем начинают действовать воображение и формироваться художественная реальность произведения, то изображаемые чувства, мысли и предметы принадлежат ему уже не как человеку, а как автору, выступая принадлежностью этой новой создаваемой им реальности. Принципиально важно то, что из прежней пары «чувств и стремления» предварительного этапа при переходе к творческому акту «стремление» как бы выпадает, а вместо него, наряду с появлением преобразованных воображением чувств, не просто возникают, но разрабатываются замысел и идея произведения. Отсюда становится вполне очевидным различие традиционной конфуцианской формулировки «стихи выражают стремление» и новой, введенной Лу Цзи «стихи идут от чувств». Традиционная подразумевает под «стремлением» прямую этико-эмоциональную реакцию на внешнее воздействие и ее такое же прямое выражение в произведении, представляя литературу простым передатчиком нравственного переживания, тогда как предлагаемая в «Оде» ориентирует на творческую разработку автором своей субъективной художественной концепции, основанной на его пропущенных через воображение чувствах. Выделение чувств снова акцентирует эмоциональный характер литературы, но здесь важнее то, что «чувства и стремления», переживаемые автором в жизни, в том числе и от прочитанной литературы, конечно, влияют на эту художественную реальность, но связаны с ней опосредованно через его фантазию и рефлексию. Отсюда также ясно, что не они непосредственно передаются в произведении, которое, как и литература в целом, приобретает определенную автономию. Это можно считать высшим итоговым результатом в развитии литературного самосознания не только Лу Цзи, но всей поэтики того времени. У него литературное произведение, действительно, осознается как особая художественная реальность, отличная от окружающей действительности. И искренность в передаче чувств и мыслей, традиционно ожидаемая от автора в китайской поэтике, тоже начинает переосмысливаться в применении к специфике литературы.

## Заключение

В результате проведенного исследования мы приходим к следующим выводам. Поэтика Лу Цзи в «Оде» представляет собой единую, четко продуманную эстетическую систему взаимосвязанных понятий, образов, суждений и мотивов. В ней выделяются три основные категории – произведение, творчество и автор, концентрирующие вокруг себя все остальные понятия. Произведение мыслится как исходная единица литературы, самодостаточная в своей художественной целостности. Литературному творчеству придается индивидуальный характер, оно соединяется с традицией на основе гипоплеписа, а его главная закономерность заключается в принципе соответствия, модификацией которого является принцип подражания, представляемый в контексте «Оды» как сущность литературы. Обязательным условием творчества становится также единство природного дарования и мастерства. Категория автора рассматривается преимущественно в субъективном плане как личный пример рефлексии над собственным литературным творчеством; понятие писателя определяется по его шести существенным признакам: таланту, вдохновенности, медитативному восприятию природы, облагораживанию себя на основе усвоения литературной традиции, способности к творческому воображению, полной сосредоточенности на воображаемом предмете. Лу Цзи также разрабатывает понятия замысла и идеи произведения, связывая первое со скрытой структурной целостностью мира, а второе – с ее воплощением в целостности текста. И он наиболее полно и глубоко для того времени рассматривает литературу в ее специфике как вид искусства.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном изучении различных аспектов поэтики «Оды о литературе» Лу Цзи для определения их значения в истории литературной мысли Китая.

## Источники | References

1. Аверинцев С. С. Категория произведения в риторическую эпоху // Теория литературы: в 4-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2. Произведение / под ред. Ю. Б. Борева.
2. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996.
3. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2-х кн. М.: Восточная литература, 2002. Кн. 1.
4. Гаспаров М. Л. Композиция «Поэтики» Горация // Очерки истории римской литературной критики / отв. ред. Ф. А. Петровский. М.: АН СССР, 1963.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2-х т. СПб.: Наука, 2007. Т. 1. Т. 2.
6. Гиришман М. М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение // Теория литературы: в 4-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2. Произведение / под ред. Ю. Б. Борева.
7. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже Древности и Средних веков. М.: Восточная литература, 1979.
8. Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература / отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1978.
9. Мэнцзы в новом переводе с классическими комментариями Чжао Ци и Чжу Си / исслед., пер. с кит., примеч. и прил. И. И. Семененко. М.: Восточная литература, 2016.

10. Палиевский П. В. Художественное произведение // Теория литературы: в 3-х кн. М.: Наука, 1965. Кн. 3. Основные проблемы в историческом освящении. Стил. Произведение. Литературное развитие / группа авт. под руковод. Г. Л. Абрамовича.
11. Семененко И. И. Афоризмы Конфуция. М.: МГУ, 1987.
12. Семененко И. И. Ода о танце Фу Учжуна (I в. н.э.): в преддверии авторского и эстетического самосознания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 3.
13. Семененко И. И. Первая поэтика Китая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 9.
14. Семененко И. И. Ян Сюн как создатель китайской риторики // Вестник Московского университета. Серия 13 «Востоковедение». 2018. № 3.
15. Хуайнаньцзы: философы из Хуайнани / пер. с кит., вступит. ст. и примеч. Л. Е. Померанцевой. М.: Восточная литература, 2016.
16. Hughes E. R. The Art of Letters, Lu Chi's "Wen Fu", A.D. 302 / tr. and compar. study by E. R. Hughes; with a fore-note by I. A. Richards. N. Y.: Bollingen Foundation Inc; Pantheon Books Inc, 1951.
17. Liu J. Y. Chinese Theories of Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
18. Owen St. Readings in Chinese Literary Thought. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
19. 淮南鸿烈集解: 全二册 / 刘文典撰. 北京: 中华书局, 2016年 (Великий свет Хуайнани со сводными комментариями: в 2-х т. / сост. Лю Вэньдянь. Пекин: Чжунхуа, 2016. Т. 1).
20. 郭绍虞. 论陆机《文赋》中之所谓《意》 // 文学评论. 1961年. № 4 (Го Шаоюй. О том, что называется «идеией» в «Оде о литературе» Лу Цзи // Литературная критика. 1961. № 4).
21. 中国历代文论选: 全四册 / 郭绍虞 主编. 上海: 上海古籍出版社, 2019 (Избранные произведения по теории литературы всех династий: в 4-х т. / гл. ред. Го Шаоюй. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2019. Т. 1).
22. 中國美學史: 全五册 / 李泽厚, 刘纲纪 主编. 北京: 中国社会科学出版社, 1990 (История китайской эстетики: в 5-ти т. / гл. ред. Ли Цзэхуо, Лю Ганцзи. Пекин: Общественные науки Китая, 1990. Т. 1).
23. 中国美学通史: 共八册 / 叶郎主编. 南京: 江苏人民出版社, 2014 (Общая история эстетики Китая: в 8-ми т. / гл. ред. Е Лан. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2014. Т. 1).
24. 文选 / 萧统选, 李善注. 全二册. 北京: 商务印书馆, 1959年 (Литературный сборник: в 2-х т. / сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шань. Пекин: Коммерческое издательство, 1959. Т. 1. Т. 2).
25. 刘运好. 陆机陆云考论: 全二册. 北京: 中华书局, 2020 (Лю Юньхао. Исследования по Лу Цзи и Лу Юню: в 2-х т. Пекин: Чжунхуа, 2020. Т. 1. Т. 2).
26. 十三经注疏: 全二册 / 阮元校刻. 北京: 中华书局, 1982 (Тринадцатиканоние с комментариями: в 2-х т. / испр. и изд. Жуань Юаня. Пекин: Чжунхуа, 1982. Т. 1).
27. 黄梅. 对具体语境下《诗缘情》的解读 -- 细读陆机《文赋》 // 《江汉论坛》. 2006年. 09期 (Хуан Мэй. К пониманию «стихи выражают стремление» в конкретном контексте - внимательное чтение «Оды о литературе» Лу Цзи // Трибуна Цзянхэ. 2006. № 9).
28. 張少康. 文賦集釋. 北京: 人民文学出版社, 2002 (Чжан Шаокан. «Ода о литературе» со сводными комментариями. Пекин: Народная литература, 2002).
29. 庄子集释: 全三册 / 郭庆藩撰, 王孝鱼点校. 北京: 中华书局, 2019 (Чжуаньцзы со сводными объяснениями: в 3-х т. / сост. Го Цинфань; сверка Ван Сяоюя. Пекин: Чжунхуа, 2019. Т. 1. Т. 2. Т. 3).
30. 朱自清. 詩言志辨. 經典常談. 北京: 商务印书馆, 2017 (Чжу Цзыцин. Разъяснение высказывания «стихи выражают стремление». Обсуждение классики. Пекин: Коммерческое издательство, 2017).

### Информация об авторах | Author information

**RU**

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

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

**EN**

**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): 08.08.2022; опубликовано (published): 10.10.2022.

**Ключевые слова (keywords):** поэтика Лу Цзи; произведение; творчество; автор; подражание; poetics of Lu Ji; work; creative work; author; imitation.