

RU

«Ода о губном органе» Пань Юэ: музыка как катарсис

Семененко И. И.

Аннотация. Цель исследования – определить основные особенности поэтики и музыкальной концепции «Оды о губном органе» известного китайского поэта III в. н. э. Пань Юэ. Это произведение является необходимым для понимания его жизни и творчества и относится к классическим одам о музыкальных инструментах в китайской литературе. В статье приводится рубрицированный перевод оды с пояснениями, дается анализ ее композиции, рассматриваются основные поэтологические и эстетические взгляды автора. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые не только в отечественной, но и в западной синологии эта ода Пань Юэ становится предметом отдельного комплексного изучения, охватывающего различные аспекты ее структуры и содержания. Она также впервые переведена на русский язык. В результате исследования раскрыты особенности композиции оды, определен ее критический пафос в сочетании с элегическим мотивом, выявлена культурно-эстетическая атрибутика губного органа как средства эмоционального катарсиса, установлено значение оды в элегической традиции Китая.

EN

“Rhapsody on the Mouth Organ” by Pan Yue: Music as catharsis

Semenenko I. I.

Abstract. The aim of the research is to determine the main features of the poetics and musical concept of the “Rhapsody on the Mouth Organ” by the famous Chinese poet of the 3rd century AD Pan Yue. This work is necessary for understanding his life and writings and is one of the classical examples of fu about musical instruments in Chinese literature. The paper provides a rubricated translation of the work with explanations, analyses its composition, considers the main poetical and aesthetic views of the author. The research is novel in that it is the first not only in Russian, but also in Western Sinology to choose this fu by Pan Yue as the subject of a special comprehensive study covering various aspects of its structure and content. In addition, it is the first time that the work has been translated into Russian. As a result of the research, the features of the composition of this fu have been revealed, its critical pathos in combination with an elegiac motif has been determined, the cultural and aesthetic attributes of the mouth organ as a means of emotional catharsis have been identified, the significance of the work in the elegiac tradition of China has been established.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что в современном синологическом литературоведении одной из главных задач становится системное изучение отдельных периодов, направлений и жанров классической китайской литературы. В статье рассматривается «Ода о губном органе» («Шэн фу» 《笙賦》) китайского поэта Пань Юэ 潘岳 (247-300 гг.). Она относится к жанровой вариации од о музыкальных инструментах юэ цзи 乐器 и вместе с ними входит в более широкую разновидность од о различных «музыкальных» искусствах, будучи в то же время частью еще большего по объему класса од, «описывающих вещи» юн у 咏物. Оды о музыкальных инструментах начинают создаваться с II в. до н. э. и проходят через всю историю классической поэзии Китая. Особенно заметными они стали во второй период своего развития – в эпоху Лючао 六朝 (220-589 гг.), о чем может свидетельствовать, например, тот факт, что от первого периода – эпохи Хань 汉 (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) – уцелело только две оды (из четырнадцати), тогда как от Лючао – 31. Одним из главных приемов этих фу являлось панегирическое описание музыкального инструмента, но оно представляло собой своеобразную скрытую рефлексию сразу над двумя видами искусства – музыкой и поэзией, которые в то время были тесно связаны между собой, поэтому благодаря ему, а также с помощью других приемов выражались поэтологические и музыкально-эстетические взгляды их авторов. Отличались они и своими жанровыми особенностями. В данной статье мы продолжаем серию наших работ об одах о музыкальных инструментах (Семененко, 1979; 2021; 2023), обращаясь к исследованию еще одного из их классических образцов.

Для достижения вышеуказанной цели решаются следующие задачи:

- приводится текст и перевод оды с рубрикой, вступительными комментариями и пояснениями к отдельным выражениям;
- анализируется ее композиция в сопоставлении с тремя другими одами предшествующих авторов;
- определяются основные особенности поэтики и музыкальной концепции оды.

С целью выполнения поставленных задач в работе используется комплексный подход с применением культурно-исторического, историко-литературного, сравнительно-сопоставительного и герменевтического методов исследования, необходимых для понимания и интерпретации исследуемой оды, ее сравнения с другими произведениями той же жанровой разновидности, определения поэтологических и музыкально-эстетических взглядов автора.

Материалом для исследования послужили следующие издания:

- Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Вост. лит., 2008. Т. 3. Литература. Язык и письменность.
- Ancient and Early Medieval Chinese Literature. A Reference Guide: in 3 parts / ed. by D. R. Knechtges, T. Chang. Leiden – Boston: Brill, 2010. Part One.
- Wen Xuan, or Selections of Refined Literature: in 3 vols. / comp. by Xiao Tong; tr., with annot. by D. R. Knechtges. Princeton: Princeton University Press, 2018. Vol. 3.
- 文选: 全二册 / 萧统选, 李善注. 北京: 商务印书馆, 1959年. 第一册 (Литературный сборник: в 2-х т. / сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шаня. Пекин: Коммерческое издательство, 1959. Т. 1).
- 昭明文選譯注: 共六册 / 主编陈宏天等. 长春: 吉林文史出版, 1987年. 第二册 (Литературный сборник Чжаомина с переводом и комментариями: в 6-ти т. / гл. ред. Чэнь Хунтянь и др. Чанчунь: Цилиньское издательство по литературе и истории, 1987. Т. 2).
- 历代赋辞典 / 迟文浚等主编. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1992年 (Словарь од минувших эпох / гл. ред. Чи Вэньцзюнь и др. Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1992).
- 中国音乐词典 / 缪天瑞 等主编. 北京: 人民音乐出版社, 2016年 (Словарь по китайской музыке / гл. ред. Мяо Тяньжуй и др. Пекин: Народная музыка, 2016).

Теоретической базой исследования стали труды по литературе, поэтологии и эстетике Древнего и Средневекового Китая (Алексеев, 2002; Музыкальная эстетика..., 1967; Позднеева, 2011; Kaufmann, 1976; DeWoskin, 1982; 中國美學史, 1990; 郭绍虞, 2017; 蔡仲德, 2018); по «Оде о губном органе», которая в отечественной и западной синологии специально не изучалась, использовались работы китайских ученых (马云娟, 2005; 刘贝妮, 2010; 杨晓斌, 2013); учитывались также ее переводы на английский язык и *байхуа* (Wen Xuan..., 2018, p. 303-313; 昭明文選譯注, 1987, с. 995-1008).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать материалы и выводы статьи при написании монографий, учебников и учебных пособий, в преподавании курсов по истории китайской литературы, поэтологии и эстетики, на семинарских занятиях по чтению и анализу литературных текстов на *вэньяне*.

Обсуждение и результаты

Текст и перевод «Оды о губном органе» с пояснениями

В перевод добавляются рубрикация текста, нумерация строк, вступительные комментарии – ко всем отрывкам, в круглых скобках – примечания к отдельным выражениям и словам.

I. Виды тыквы и бамбука, из которых изготавливается губной орган

“河汾之宝，有曲沃之悬匏焉。邹鲁之珍，有汶阳之孤筱焉。若乃绵蔓纷敷之丽，浸润灵液之滋，隅隈夷险之势，禽鸟翔集之嬉，固众作者之所详，余可得而略之也” (文选, 1959, с. 385). / I. 1 «Среди сокровищ между Хуанхэ и Фэнь 2 имеется в Цюйво висячая горлянка (река Фэньшуй 汾水 втекает в реку Хуанхэ на территории современной провинции Шаньси, Цюйво 曲沃 – древнее название уезда Вэньси 聞喜, находившегося на северо-востоке от современного уезда Вэньси той же провинции; “висячая горлянка” – пер. *сюан пао* 懸匏). 3 Среди жемчужин в землях Лу и Цзоу 4 имеется в Вэньяне редкостный бамбук (Лу 魯 и Цзоу 鄒 – древние княжества на территории совр. пр. Шаньдун, Вэньян 汶陽 – уезд княжества Лу; *сяо篠* – вид бамбука, из которого в древности изготавливали трубочки для губного органа). 5 Что же касается красот того, как они разрастаются и расцветают, 6 обилия благодатной влаги, что пропитывает их, 7 углов, извилин, ровных мест и кручей, 8 забав летающих или садящихся там птиц, 9 то это прежде полностью было изложено у многих авторов, 10 и я могу такие описания опустить».

II. Описание процесса изготовления губного органа и характеристика его конечного результата как уже созданного инструмента

“徒观其制器也，则审洪纤，面短长。刷生箠，裁熟簧。设宫分羽，经徵列商。泄之反谧，厌焉乃扬。管攢罗而表列，音要妙而含清。各守一以司应，统大魁以为笙。基黄钟以举韵，望凤仪以擢形。写皇翼以插羽，摹鸾音以厉声。如鸟斯企，翮翮歧歧。明珠在味，若衔若垂。脩柅内辟，余箫外透。骈田犹攏，鯢鯨参差” (文选, 1959, с. 385-386). / II. 11 «Вгляжусь лишь в то, как изготавливают этот инструмент: 12 сначала тщательно исследуют его размеры, 13 берут в расчет длину. 14 Затем срезают свежие стволы, 15 подлаживают приготовленные трубки. 16 Определяют гун и отличают юй, 17 располагают чжи и ставят шан (ноты китайской пятиступенной гаммы). 18 При выпуске из трубок воздуха они смолкают, 19 при нажимании пальцами на их отверстия – звучат. 20 Все трубки собраны

и расположены снаружи, 21 их звуки утонченны и чисты. 22 И каждая хранит свой тон, чтобы следить за откликом, 23 объединяют их горлянкой и тем создают губной орган. 24 Беря в нем за основу “Желтый колокол” (“Желтый колокол” Хуан чжун 黃鍾 – название первой “мужской” ступени китайского двенадцатиступенного звукоряда), играют гармоничные напевы, 25 в осанке феникса находят его форму. 26 Уподобляют фениксовым крыльям воткнутые трубки 27 и подражают пению чудо-птицы в его строгой музыке. 28 Он словно птица, вставшая на цыпочки, 29 готовая взлететь, начать полет. 30 Блестящий жемчуг в своем клюве 31 как бы и держит, и роняет. 32 Те трубки, что длинны, внутри открыты (две наиболее длинные трубки губного органа), 33 все остальные извиваются снаружи. 34 Располагаются по-разному бок о бок, 35 неровно рыбьей чешуей».

III. «Возмущение» *фэнь 憤* как импульс игры на губном органе

“于是乃有始泰终约，前荣後悴。激愤于今贱，永怀乎故贵。众满堂而饮酒，独向隅以掩泪。援鸣笙而将吹，先嘤啜以理气” (文选, 1959, с. 386). / III. 36. «К тому же если тот, кто прежде жил в роскошестве, а ныне бедствует, 37 сначала пользовался славой, а теперь несчастен 38 и, возмущенный своим нынешним незнатным положением, 39 все время думает о прежних почестях, 40 то когда все заполнят зал и пьют вино, 41 один он, отворачиваясь в угол, вытирает слезы. 42 Тогда он, взяв губной орган, готовится на нем играть, 43 но прежде прочищает горло для контроля над дыханием».

IV. Описание музыки губного органа с отступлениями

A. Описание музыки

“初雍容以安暇，中佛郁以佛惛。终崑峨以蹇愕，又飒遯而繁沸。罔浪孟以惆怅，若欲绝而复肆。擿檄余以奔邀，似将放而中匱。愀怆恹滅，虺躡煜熠。泛淫汨豔，雪晔岌岌。或佞行夷靡，或竦踊剽急。或既往不反，或已出复入。徘徊布濩，涣衍葦裘” (文选, 1959, с. 386). / IV.A. 44 «В начале тоны медленны и беззаботны, 45 посередине полны сдержанной кручины, 46 в конце величественны и прямы. 47 А также набегают и бурлят, 48 удручены и безутешны, 49 как бы желают оборваться, но опять усиливаются. 50 Они на миг встают и быстро убегают, 51 похоже, собираются распространиться, но на полпути стихают. 52 Обеспокоены и опечалены, 53 но изобильны и ярки. 54 Переполюясь, распускаются, 55 стремительны и круты. 56 Порой виляют, ровные и низкие, 57 порой подпрыгивают, мощные и быстрые. 58 Порой уйдя, не возвращаются, 59 порой уж выйдя, снова входят. 60 Колесясь, рассыпаются повсюду 61 и медленно ложатся друг на друга».

Б. Отступления

1. Трудность для танцоров и других исполнителей поспевать за ритмом губного органа

“舞既蹈而中輟，节将抗而弗及” (文选, 1959, с. 386). / IV.B.1. 62 «Танцоры уже стали топтать, но остановились, 63 кто отбивал ритм, тот не мог за ним угнаться».

2. Реакция слушателей на разную по эмоциональности музыку

“乐声发而尽室欢，悲音奏而列坐泣” (文选, 1959, с. 386). / IV.B.2. 64 «Играют радостную музыку – и весь зал веселится, 65 звучат печальные напевы – и ряды сидящих плачут».

3. Описание движения воздуха в трубках при игре

“擗纤翻以震幽簧，越上箛而通下管。应吹噏以往来，随抑扬以虚满” (文选, 1959, с. 386-387). / IV.B.3. 66 «При нажимании на отверстия колеблют язычки, 67 и воздух проникает как по верхним, так и нижним трубкам. 68 Согласно выдоху и вдоху движется туда или обратно, 69 в связи с падением или взлетом пусты или полны».

В. Возвращение к общему описанию звуков музыки

“勃慷慨以缪亮，顾踌躇以舒缓” (文选, 1959, с. 387). / IV.B. 70 «Звуки раскованны и пылки, звонки и чисты, 71 но смотрят нерешительно и медлят (Д. Кнехтгес относит эту строку к описанию того, кто играет на губном органе (Wen Xuan..., 2018, р. 309); в таком случае возможен перевод: “Он смотрит нерешительно и медлит”»).

V. Музыкальный репертуар и его характеристика

A. Репертуар мелодий игры на *шэне*

“辘张女之哀弹，流广陵之名散。咏园桃之夭夭，歌枣下之纂纂。歌曰：‘枣下纂纂，朱实离离。宛其落矣，化为枯枝。人生不能行乐，死何以虚溢为！’尔乃引飞龙，鸣鷓鴣。双鸿翔，白鹤飞” (文选, 1959, с. 387). / V.A. 72 «Закончив полную печаль пьесу “Дева Чжан” (Чжан нюй 張女 – одна из древних мелодий, о которой ничего не известно), 73 непринужденно исполняет знаменитую мелодию “Широкий холм” (“Гуан лин” 廣陵, досл. “Широкий холм”, или “Гуан лин сань”, где сань 散 – вид мелодии, – одна из самых известных мелодий лютни, исполнявшаяся по этому, мыслителем и музыкантом III в. н. э. Цзи Каном 嵇康 (223-262 гг.) перед своей казнью). 74 Он воспевает нежную изящность “Персиков в саду” (“Юань тао” – название мелодии Юэфу “Напев о персиках в саду” “Юань тао син” 園桃行) 75 и превозносит изобилие под финиковым деревом (Ли Шань 李善 (630-689 гг.), основатель комментаторской традиции “Литературного изборника”, приводит из древних Юэфу песню “Вздохи” со строкой: “Какое изобилие под финиковым деревом!”). 76 В песне поется: 77 “Какое изобилие под финиковым деревом! 78 Во множестве свисают красные плоды (эта строка – модифицированная цитата из “Ши цзина”, 174; II, II, 10). 79 Когда же опадают его листья, 80 все веточки становятся засохшими. 81 Уж если человек не мог при жизни веселиться, 82 зачем ему тогда пустой посмертный титул после смерти?” 83 К тому же начинает выводить “Летающего дракона” (по коммент. Ли Шаня, “Летающий дракон” “Фэй лун” 飛龍 относится к ритуальным песням эпохи Хань), 84 играть “Большую птицу” (Ли Шань отнес “Большую птицу” “Кунь цзи” 鸛雞 к песням для инструментального сопровождения *сянхэ* 相和). 85 И тоны реют “Парой лебедей”, 86 летают “Белым журавлем” (по коммент. Ли Шаня, “Пара лебедей” “Шуан хун” 雙鴻 и “Белый журавль” “Бай хэ” 白鶴 могут относиться к названиям древних песен Юэфу»).

Б. Образы, воссоздаваемые конкретными мелодиями

“子乔轻举，明君怀归。荆王唱其长吟，楚妃叹而增悲” (文选, 1959, с. 387). / V.B. 87 «Цзыцяо с легкостью взмывает (Цзыцяо, или Ван Цзыцяо 王子喬, Ван Цзинь 晉, старший сын чжоуского царя Лин-вана 靈王 (годы правления:

565-549 до н. э.), любил играть на губном органе и умел подражать крику феникса; по преданию, он овладел искусством долголетия и, став бессмертным, улетел), 88 Минцзюнь желает возвратиться (Минцзюнь 明君, или Ван Чжаоцзюнь (52-19 гг. до н. э.), – наложница ханьского императора Юань-ди (годы правления: 48-33 гг. до н. э.), которая была отдана им в жены вождю гуннов). 89 Царь цзинского удела исторгает свой протяжный плач (Цзин-ван 荆王, или Чу-ван, чуский царь (Цзин – древнее название Чу 楚), связанный с ним мотив Ли Шань относит к одному из древних напевов Юэфу под названием “Чу-ван инь” 楚王吟), 90 супруга князя Чу, вздыхая, увеличивает скорбь (имеются в виду песни Юэфу о супруге чуского царя Чжуана (Чу Чжуан-ван 楚莊王, годы правления: 613-591 до н. э.)). Фань Ци 樊姬, которая, ссылаясь на то, что сама она выбирала для него наиболее красивых наложниц, высказала резкую критику в адрес главного министра, выдвигавшего на должности не по способностям, а по родственным связям; по ее совету Чжуан-ван назначил на место этого министра способного человека, и в результате через три года стал гегемоном (см. “Жизнеописание женщины” 列女傳 列女傳 Лю Сяна 劉向 (77-6 гг. до н. э.), вторая глава, пятая биография).

В. Музыка губного органа как подражание предметному бытию

“夫其凄戾辛酸，嚶嚶关关，若离鸿之鸣子也。含嘲啾谐，雍雍啾啾，若群雏之从母也。郁捋劫悟，泓宏融裔，哇咬嘲啾，一何察惠！决厉悄切，又何馨折！” (文选, 1959, с. 387). / V.B. 91 «Все тоны жалостны и горьки, 92 дружны и согласованны, 93 как одинокая лебедка, кличущая лебедят. 94 Распльчатые и совместимы, 95 полны гармонии и мира, 96 как стая журавлят, идущая за журавлихой. 97 Прижаты губы к мундштуку – и воздух рвется в трубки, 98 а тоны громки и протяжны, 99 разнообразны и тонки, 100 о, как блестящи и прекрасны! 101 Они решительны и беспокойны, 102 о, как изогнуты подобно литофону!».

VI. Наиболее благоприятные для игры на губном органе внешние условия (сезон, обстановка) и настроенность слушателей

А. Внешние условия

“若夫时阳初暖，临川送离。酒酣徒扰，乐阙日移。疏客始阑，主人微疲。弛弦韬籥，彻坝屏篥” (文选, 1959, с. 387). / VI.A. 103 «Но вот пришла весна и первое тепло, 104 устраиваем проводы кому-то у реки. 105 Развеселись вином, ведем себя разгульно, 106 но музыка смолкает на закате. 107 Немногочисленные гости начинают уходить, 108 хозяин чувствует себя слегка уставшим. 109 Откладывают лютни, прячут флейты, 110 уносят окарины, убирают дудки».

Б. Настроенность слушателей: взаимная открытость, отход от официальности и эмоциональной сдержанности

“尔乃促中筵，携友生。解严颜，擢幽情。披黄包以授甘，倾缥瓷以酌醪” (文选, 1959, с. 387-388). / VI.B. 111 «Тогда сидящие бок о бок на циновке, 112 по-дружески взяв за руки друг друга, 113 смягчив свои торжественные лица, 114 находят выход сдержанному в чувствах. 115 Передают, освобождая от их желтой корки, мандарины, 116 пьют, осушая бирюзовые кувшины, линское вино».

VII. Музыка губного органа на своем высшем образцовом уровне

“光歧俨其偕列，双凤嘈以和鸣。晋野悚而投琴，况齐瑟与秦箏。新声变曲，奇韵横逸。萦缠歌鼓，网罗锤律。烂熳爚以放艳，郁蓬勃以气出。秋风咏于燕路，天光重乎朝日。大不逾宫，细不过羽。唱发章夏，导扬韶武。协和陈宋，混一齐楚。迹不逼而远无携，声成文而节有叙” (文选, 1959, с. 388). / VII. 117 «Блестящие трубки образуют четкий ряд, 118 крича как пара фениксов, звучат в гармонии. 119 Цзые из Цзинь испуганно отбрасывает лютню (Цзые 子野 – второе имя знаменитого цзиньского музыканта Ши Куана 師曠 (572-532 гг. до н. э.), который был слепым от рождения и мог узнавать по музыке будущее), 120 тем более – гуслир из Ци или лютнист из Цинь (букв. “циские гусли сэ 瑟” и “цинская цитра чжэн 箏” – имеются в виду знаменитые музыкальные инструменты и исполнявшиеся на них мелодии в княжествах Ци и Цинь. В стихотворении Цао Чжи (192-232 гг.) “Посвящая Дин И” (“Цзэн Дин И” 贈丁翼) читаем об этих инструментах: “На циньской цитре играют западные мелодии, на циских гусях исполняют восточные напевы” (曹子建詩註, 1973, с. 44). Строки из его другого стихотворения “Мелодия арфы” (“Кунхоу инь” 箏篋引) дополняют эту характеристику: “Как пылка циньская цитра! А циские гусли гармоничны и мягки” (曹子建詩註, 1973, с. 60)). 121 Все новые мотивы, измененные напевы, 122 необычайные мелодии безудержно бегут. 123 Охватывают песни и игру на барабанах, 124 улавливают в сети музыку колоколов и дудок. 125 В сиянии и блеске источают обаяние, 126 в обилии и с силой вылетает воздух. 127 “Осенний ветер” раздается по дороге в Янь (по Ли Шаню, мотив “осеннего ветра” взят из стихотворения Цао Пи (187-226 гг.) “Песня о Янь” “Янь гэ син” 燕歌行, в котором читаем в первой строчке: “Осенний ветер шелестит и воздух стынет”), 128 “Свет небу” добавляет “Утреннее солнце” (“Небесный свет” (“Тянь гуан” 天光) и “Утреннее солнце” (“Чжао жи” 朝日) – названия древних песен Юэфу). 129 По громкости не превосходят гун, 130 а по пронзительности – юй (эти две строки – цитата из “Речей царств” (国语集解, 2002, с. 110)). 131 Сначала исполняют “Прояснение” и “Благолепие”, 132 передают “Преемство” и “Воинственный” (в этих двух строках перечисляются высшие образцы придворной, “высокой музыки” я юэ 雅樂, относящиеся к мифическим и легендарным правителям древности, которые особенно почитались конфуцианцами: в “Прояснении” (“Великом прояснении” (“Да чжан” 大章)), согласно традиции, прославлялся Яо 尧, в “Благолепии” (“Великом Благолепии” (“Да ся” 大夏)) – Юй 禹, в “Преемстве” (“Великом преемстве” (“Да шао” 大韶)) – Шунь 舜, в “Воинственном” (“Великом воинственном” (“Да у” 大武)) – У-ван 武王). 133 Так добиваются гармонии между Чэнь и Сун, 134 объединяют Ци и Чу (речь идет о достижении единства в нравах и музыке, по которым отличались между собой эти княжества). 135 Вблизи не притесняют, а вдали не двоедушны (эта строка – цитата из “Цзо чжуань” 《左傳》 (十三经注疏, 1982, т. 2, с. 2007)). 136 У звуков есть украшенность (цитата из “Большого предисловия” к “Канону песен” (十三经注疏, 1982, т. 1, с. 270)), у ритма – стройность (последняя часть этой строки – модифицированная цитата из того места в “Цзо чжуань”, из которого взята предыдущая строка)».

VIII. Превосходство губного органа по этосу над всеми другими инструментами

“彼政有失得，而化以醇薄。乐所以移风于善，亦所以易俗于恶。故丝竹之器未改，而桑濮之流已作。惟簧也，能研群声之清；惟笙也，能总众清之林。卫无所措其邪，郑无所容其淫。非天下之和乐，不易之德音，其孰能与于此乎！”(文选, 1959, с. 388). / VIII. 137 «В правлении бывают достижения и провалы, 138 они приводят к чистоте или распутству. 139 А музыка может менять нравы к добру 140 и также может обращать обычаи ко злу. 141 Так, струнные и духовые инструменты еще не переделали, 142 и появилась музыка “Меж тутами на Пу” (по преданию, это была “фривольная” мелодия, созданная по приказу иньского государя – тирана Чжоу (XI в. до н. э.) музыкантом Янем, который, завершив свое творение, утопился в реке Пу; о ней и бедственных последствиях ее прослушивания см. (Сыма Цянь, 1986, с. 93-94) “Ши цзи”, гл. 24 “Книга о музыке” “Юэ шу” 《樂書》). 143 Только губной орган 144 способен полностью усвоить чистоту всех звуков. 145 Только губной орган 146 способен охватить многообразие их чистоты. 147 В нем тоны Вэй не проявляют извращенности 148 и в тонах Чжэн не остается места для разнужданныости (народные песни и мелодии княжеств Чжэн и Вэй еще со времен Конфуция признавались конфуцианцами слишком возбуждающими и ведущими к “распутству”). 149 Уж если нет в губном органе самой гармоничной музыки под Небесами 150 и неизменных добродетельных тонов, 151 тогда какой из инструментов можно с ним сравнить?!».

Музыка губного органа как катарсис

Как отмечалось во Введении, «Ода о губном органе» Пань Юэ является продолжением традиции уже достаточно давнего к тому времени жанра од о музыкальных инструментах, возникшего в II в. до н. э. В разделе «Музыка» («Иньюэ» 音乐) классической антологии «Литературный изборник» она приводится последней после созданных до нее трех од о музыкальных инструментах: «Оды о свирели» («Дун сяо фу» “洞箫赋”) Ван Бао 王褒 (I в. до н. э.), «Оды о длинной флейте» («Чан ди фу» “长笛赋”) Ма Жун 马融 (79-166 гг.) и «Оды о лютне» («Цинь фу» “琴赋”) Цзи Кана 嵇康 (223-262 гг.), но, кроме них, за тот же период о музыкальных инструментах было создано большое количество других од, многие из которых не сохранились. Наиболее ясно особенности оды Пань Юэ выявляются из ее сравнения по композиции с перечисленными выше произведениями.

Ниже приводится композиционная схема «Оды о губном органе» с указанием количества строк и процентной доли основных тематических компонентов по отношению к тексту в целом:

I.	Виды тыквы и бамбука, служащие для изготовления губного органа – <i>шэна</i>	10.....	6,62%
II.	Изготовление <i>шэна</i>	25.....	16,55%
III.	«Возмущение» <i>фэнь</i> музыканта как импульс игры на <i>шэне</i>	8.....	5,29%
IV.	Описание музыки <i>шэна</i> с отступлениями	28.....	18,54%
A.	Описание музыки.....	18	
B.	Отступления		
1.	Трудность попеть за ритмом в музыке <i>шэна</i>	2	
2.	Реакция слушателей.....	2	
3.	Особенности движения воздуха в трубках <i>шэна</i>	4	
B.	Возвращение к описанию музыки	2	
V.	Репертуар мелодий <i>шэна</i> и их характеристика.....	31.....	20,52%
A.	Репертуар мелодий	15	
B.	Образы, воссоздаваемые мелодиями	4	
B.	Музыка <i>шэна</i> как подражание предметному бытию	12	
VI.	Наиболее благоприятные для игры на <i>шэне</i> внешние условия и настроенность слушателей.....	14.....	9,27%
A.	Внешние условия.....	8	
B.	Настроенность слушателей	6	
VII.	Музыка <i>шэна</i> на своем высшем образцовом уровне	20.....	13,24%
VIII.	Первенство <i>шэна</i> по этосу среди инструментов	15.....	9,93%

Мы уже сопоставляли композиции «Оды о свирели» и «Оды о длинной флейте» (Семененко, 2023, с. 113-116).

Аналогичную структуру можно выявить и в тексте «Оды о лютне» (文选, 1959, с. 377-385; Семененко, 1979, с. 56-72):

I.	Утуны, пригодные для изготовления лютни, и их природное окружение.....	58.....	16,20%
A.	Описание утунов и их места в мире	12	
B.	Описание гор как основной среды произрастания утунов	11	
B.	Описание вод, составляющих второй основной, наряду с горами, элемент природного окружения утунов.....	16	
G.	Описание отдельных минералов, образцов флоры и фауны, климатических особенностей, характерных для природной среды утунов	16	
D.	Концовка – вывод об эстетическом значении утунов, описанных в целостном единстве с их природным окружением	3	

II.	У «совершенных мужей» уход из социума, «прогулка» вблизи утунов и созерцание этих деревьев и окружающей местности как источник освобождения чувств и творческого вдохновения, рождающего концепцию лютни	27	7,54%
III.	Процесс изготовления лютни и ее настройка	24	
IV.	Описание музыки лютни как примера исполнения на полностью готовом и настроенном инструменте.....	34	9,49%
A.	«Правильность» музыки в качестве ее «гармоничности» и «непринужденности» как источник эстетического наслаждения	18	
B.	Музыка лютни как непосредственное подражание «горам и водам»	8	
B.	Следование правилам, мастерство в игре на лютне как необходимое условие высокого эстетического качества («блестящего очарования») ее музыки.....	8	
V.	Наиболее благоприятные для игры на лютне внешние условия: особенности помещения (высокое расположение и просторность), состояние природы в определенное время суток (тихая, ясная погода, лунная ночь), внутренняя обстановка (новизна и яркость одежды участников, ароматность запахов)	10	2,79%
VI.	Описание музыки лютни как аккомпанемента пению	17	4,74%
VII.	Описание сольной музыки лютни	72	20,11%
VIII.	Примеры выбора внешних условий, соответствующие назначению лютни.....	26	7,26%
A.	Пример по критерию времени: завершающая декада весны, граничащая с летним сезоном, в сочетании с другими признаками: нахождение в кругу друзей, свобода от служебных обязанностей, красивая, соответствующая сезону одежда, пребывание среди природы и наслаждение ею, занятие искусством (поэзия, музыка)	14	
B.	Пример по критерию места: частное красивое помещение, в сочетании с другими признаками: неофициальное пиршество, рассчитанные на изысканный вкус еда и напитки, круг самых близких друзей, избранная музыка лютни.....	12	
IX.	В продолжение предыдущей части: более полное перечисление избранных мелодий (репертуар) с их общей краткой характеристикой.....	16	
X.	Интеллектуально-нравственные качества, необходимые для игры на лютне и восприятия ее музыки	8	2,23%
XI.	Достоинства звучания лютни, определяемые ее устройством.....	6	1,67%
XII.	Благотворное воздействие лютни на мир (этос лютни)	44	12,29%
A.	Обусловленность этого воздействия сущностью лютни и его главные составляющие: 1) стимулирование в благом направлении сознания каждого человека; 2) высвобождение в нем накопившихся, затаенных чувств.....	19	
B.	Конкретные примеры, подтверждающие воздействие музыки лютни на людей	6	
B.	Универсальная польза, приносимая лютней не только людям, но и всему сущему («вещам»), с конкретизацией ее различных сторон.....	8	
Г.	Превосходство лютни в гармонизирующем воздействии на мир над всеми другими музыкальными инструментами, искусствами и умениями.....	11	
XIII.	Личная, авторская оценка лютни.....	4	
XIV.	Заключительное итоговое восхваление лютни.....	12	

Подытоживая, разложим композиционные схемы четырех од по их пяти топовым позициям, добавляя, где возможно, для полноты сравнения несколько ближайших к ним (структуру «Оды о свирели» можно принять как исходную, поскольку она целиком исчерпывается пятью позициями):

Ван Бао. «Ода о свирели». Всего 178 строк:

1) музыкальный этос (66 стр., 37,07%); 2) описание музыки (26 стр., 14,6% + 30 стр., 16,85% = 31,45%); 3) бамбуки в природном окружении (39 стр., 21,9%); 4) изготовление свирели (10 стр., 5,6%); 5) характеристика музыканта (7 стр., 3,9%).

Ма Жун. «Ода о длинной флейте». Всего 296 строк:

1) описание музыки (80 стр., 27,027%); 2) бамбуки в природном окружении (57 стр., 19,25%); 3) изготовление и настройка флейты (объединяя разделы 3 и 11: 30 + 23 стр., 17,9%); 4) познавательное значение ее музыки (27 стр., 9,12%, а в сумме с близкими к разделу 6 разделами 7 и 10: 3 + 6 стр., 12,16%); 5) музыкальный этос флейты (25 стр., 8,44%); 6) история происхождения флейты (13 стр., 4,39%); 7) звуки бамбуков для людей трудной судьбы (12 стр., 4,05%).

Цзи Кан. «Ода о лютне». Всего 358 строк:

1) описание музыки (34 стр. + 17 стр. + 72 стр. + 6 стр. = 129 стр., 36,03%); 2) утуны в природном окружении (58 стр., 16,20%); 3) этос лютни (44 стр., 12,29%); 4) внешние условия, способствующие игре на лютне и восприятию ее музыки (10 стр. + 26 стр. = 36 стр., 10,05%); 5) характеристика музыканта (27 стр. + 8 стр. = 35 стр., 9,77%); 6) изготовление лютни и ее настройка (24 стр., 6,70%); 7) репертуар мелодий (16 стр., 4,46%); 8) личная и заключительная оценка лютни (4 стр. + 12 стр. = 16 стр., 4,46%).

Пань Юэ. «Ода о губном органе». Всего 151 строка:

1) описание музыки (48 стр., 31,78%); 2) репертуар мелодий с их характеристикой (31 стр., 20,52%); 3) изготовление шэна (25 стр., 16,55%); 4) этос шэна (15 стр., 9,93%); 5) внешние условия и настроенность слушателей (14 стр., 9,27%); 6) виды тыквы и бамбука в месте их произрастания (10 стр., 6,62%); 7) характеристика музыканта (8 стр., 5,29%).

Самыми устойчивыми топовыми позициями, неизменно присутствующими во всех четырех схемах, являются описание музыки и ее этос, характеризующий воздействие на людей и весь мир. Формально они лежат в основе оды о музыкальном инструменте. Следующими по устойчивости становятся растения в природном окружении и изготовление инструмента, повторяющиеся в трех одах. В двух дублируются характеристика музыканта и внешние условия игры и восприятия музыки. Остальные топовые позиции встречаются только по одному разу в двух одах: в оде Ма Жун – познавательное значение музыки длинной флейты, в оде Пань Юэ – музыкальный репертуар губного органа. Отсюда следует, что каждая из двух последних позиций выступает наиболее характерной, отличительной особенностью той оды, к которой относится. Конечно, эта статистика носит несколько формальный характер, в оде Цзи Кана репертуар мелодий, хотя и не топовый, тоже занимает значительное место и отличает ее от двух предыдущих од, но в оде Пань Юэ его по процентной доле больше чем в четыре раза, да и по количеству строк – почти в два раза. Сам же этот репертуар отличается большим разнообразием и охватывает музыкальную традицию в очень широком объеме – от высокой придворной музыки до народных песен и мелодий (см. V.A, VII), включающих даже те, которые конфуцианскими традиционалистами вслед за Конфуцием отвергались как «порочные» (строки 147-148; далее перед номером будут указываться как стр.). Таким образом, Пань Юэ, уделяя большое внимание репертуару, стремится определить губной орган как наиболее универсальный музыкальный инструмент, представляющий, по существу, всю песенную и инструментальную музыку Китая того времени. Об этом свидетельствуют строки, прямо говорящие о том, что губной орган «охватывает», «улавливает» песни и игру других музыкальных инструментов (стр. 123, 124), а также гармонично сочетает музыку различных княжеств (стр. 133, 134).

Еще одной особенностью оды Пань Юэ, присущей только ей из сопоставляемых од, является то, что в ней не дается описания природного окружения бамбуков. Аргумент автора, который оправдывает это, ссылаясь на многократность и общеизвестность таких описаний у прежних поэтов, не кажется убедительным. Некоторые другие пункты его оды встречаются у них не менее часто. Причина здесь все же, видимо, иная и заключается в замысле Пань Юэ представить в оде концепцию игры на губном органе как стимулированную «возмущением» музыканта от претерпеваемой им социальной несправедливости. Первичный импульс музицирования у него, в отличие от трех предыдущих описателей, именно такой, и он неслучайно ставит между II и IV разделами оды, описывающими изготовление инструмента и музыку соответственно, III раздел, в котором делает «возмущение» *фэнь* 憤 главной и единственной характеристикой музыканта непосредственно перед тем, как тот приступает к игре на губном органе. Ван Бао характеризует музыканта по той же эмоции *фэнь*, но ее причину объясняет как чисто природную – врожденной незрячестью, природа же в целом у него обеспечивает исходные достоинства бамбука и свирели (Семененко, 2021, с. 1445). Хотя у Ма Жун природная среда изображается враждебной бамбукам, но она как средство их «закалки» способствует сохранению ими своей «природы», заключающейся в том, чтобы быть материалом для изготовления флейты (Семененко, 2023, с. 114). А у Цзи Кана сами «горы и воды» с их минералами, флорой и фауной выступают главным импульсом создания лютни и игры на ней (Семененко, 1979, с. 59). Отсюда становится понятным, почему Ван Бао, Ма Жун и Цзи Кан уделяют столь большое внимание описанию природы, тогда как Пань Юэ усматривает главный творческий импульс музыканта в социуме, социально-этических отношениях между людьми и поэтому обходится без пейзажных зарисовок.

Но встает вопрос: зачем, с какой целью музыканту, когда его обуревают «возмущением» от проявленной к нему в обществе несправедливости, обращаться к игре на губном органе? На подобный вопрос, касающийся не музыки, а литературы, уже пытались ответить до Пань Юэ, который по категории «возмущения» выступает наследником традиции поэта Цюй Юаня (IV-III вв. до н. э.) и историка Сыма Цяня (II-I вв. до н. э.). Выражение Цюй Юанем *фэнь* в поэзии было реакцией на свое изгнание и общую критическую ситуацию в их царстве. Тем самым поэт стремился к разрешению возникшего тогда политического кризиса. У Сыма Цяня разработана целая концепция *фэнь* как критического пафоса в применении к литературному творчеству.

В соответствии с ней «возмущение» автора как реакция на несправедливость, не получая возможности реализоваться в практической деятельности, выражается им в словесном произведении с той целью, чтобы поведать о себе, своих делах будущим поколениям. Цао Пи 曹丕 (187-226 гг.) в уцелевших фрагментах созданного им трактата «Рассуждение о классическом» («Дянь лунь» 典论), понимая эту концепцию более широко, а не только в связи с «возмущением», развивает ее до одного из основных топов китайской классической литературы, представляющего поэзию как средство увековечения автора. Пань Юэ не был, конечно, против увековечения, но у него в случае с музыкой на первый план выходит не «посмертный титул» или слава у будущих поколений, а радость при жизни (стр. 81, 82). Эта мысль содержится в единственной во всем репертуаре и достаточно большой выдержке (шесть строк) из песни, поставленной в середине репертуарного списка (стр. 77-82). Здесь таким образом подразумевается, что не только композиционно, но и по смыслу репертуар *шэна* фокусируется именно на ней, т. е. на утверждаемой в цитате «радости», «веселости» 乐 как большой жизненной ценности, по крайней мере, не меньшей, чем посмертная слава. Но тогда как это сопоставить с тем, что на губном органе могут играть не только «радостную музыку», «веселящую» слушателей, но и «печальные напевы», вызывающие у них плач (стр. 64, 65)? К тому же печальные мелодии составляют явное большинство в репертуаре *шэна*, во всяком случае, о печальном содержании той или иной из перечисляемых мелодий говорится постоянно, а о радостном мотиве – ни разу.

Для ответа на этот вопрос надо более внимательно присмотреться к описанию музыки в оде Пань Юэ. Исходный и главный в данном случае раздел IV.A (стр. 44-61), по существу, целиком состоит из строк, передающих звучание губного органа как переход (с теми или иными дополнительными нюансами) от одной противоположности к другой. Так же характеризуется и движение воздуха в трубках *шэна* (стр. 66-69). Собственно, в данном случае Пань Юэ ничего не изобретает, а следует задолго сформировавшейся до него традиции в описании музыки, которая последовательно прослеживается в трех предшествующих одах о музыкальных инструментах из «Вэнь сюань». Наиболее ясно и системно она воплощена в «Оде о свирели» Ван Бао, исходившего из разработанного в конфуцианском «Каноне перемен» («И цзин» 易经) понимания «изменения» 变 как перехода от одной противоположности к другой при условии достижения первой из них своего максимального проявления (Семененко, 2021, с. 1447-1448). «И цзин» входил наряду с «Дао дэ цзином» и «Чжунан-цзы» в «сокровенную» триаду книг (*сань сюань* 三玄) ведущего в III-IV вв. неодаосского «учения о сокровенном» *сюань сюэ* 玄学, сторонником которого, как и почитателем этого канона, был вместе со многими своими современниками Пань Юэ. Ицзиновская диалектика «изменения», указанная выше, относится не только к физическому движению звуков, но и к его формам, имеющим соответствие в эмоциях человека, и тогда выраженная таким образом в музыке печаль, максимально проявляясь, не может не предполагать перехода к своей противоположности – радости. Здесь у Пань Юэ, видимо, намечалось представление о некоем очищении, катарсисе, приводящем к удовольствию, радости. Симптоматично, что в заключительном VIII разделе он неоднократно отмечает способность губного органа воплощать в своей музыке «чистоту» 清 *цин* всех тонов и мелодий, т. е., иначе говоря, очищать их от всего наносного, лишнего, несвойственного им (стр. 143-148).

Такому «очищению» вместе с печалью и подвергается «возмущение» музыканта при игре на губном органе. Обе эти эмоции были неразрывно связаны между собой, начиная с Цюй Юаня, создавшего жанр элегии. Более того, печаль, страдание можно считать источником и существенным признаком *фэнь*, которое перекрещивается с древнегреческим понятием пафоса, получающего критическую направленность (Семененко, 2021, с. 1448). И обе они, «возмущение» и печаль музыканта, будучи стимулом его игры на *шэне* и проходя через «очищение» музыкой, предполагают превращение в свою противоположность – радость и удовольствие.

Теперь остается выяснить еще два вопроса: почему Пань Юэ связал эти эмоции с побуждением к музыке и из всех музыкальных инструментов выбрал губной орган?

Ответ на первый вопрос следует искать в жизни и взглядах поэта. Его двумя высшими ценностями, как он сам определил в одном из своих произведений, были «жизнь» *шэн* 生 и социальное «положение» *вэй* 位 (文选, 1959, с. 197). Обладание ими в достаточной мере вызывало положительные эмоции, сводимые в обобщении ко все той же «радости». А их противоположности «смерть» и утрата «положения» становились источником «печали» и «возмущения». Что касается реальной жизни Пань Юэ, то в ней было весьма немало ситуаций, вызывавших у него эти отрицательные эмоции. Печаль, скорбь об умерших постоянно преследовала автора, терявшего с молодости близких родственников и друзей. Он был даже особенно одарен в написании разного рода плачей и погребальных речей, став классиком в них на последующие времена. И его карьера тоже складывалась очень неровно, в ней хватало препятствий и отставок, вызывавших у автора «возмущение» и побуждавших создавать стихи и оды на тему службы и отшельничества. Поэтому «возмущение» музыканта в III разделе оды отражает то, что неоднократно испытывал автор в своей жизни, и он вполне мог подразумевать под музыкантом самого себя.

Его выбор губного органа для восхваления в оде был тоже неслучаен. Этот музыкальный инструмент пользовался большим авторитетом даже только по своей древности, поскольку первое упоминание о нем относится к гадательным костям и восходит к середине II тыс. до н. э. Он представлялся в предании подобным по форме и виду благовещей птице феникс (*фэн* 凤), а по звучанию – пению их пары (*фэн хуан* 凤凰). В древнекитайской мифологии его создательницей объявлялась прародительница всего сущего и людей, учредившая институт брака богиня Нюйва 女娲 (Семененко, 2023, с. 112). Затем в ряде ранних источников губной орган рассматривался как символ «рождения тьмы вещей», или иное название первого месяца года,

когда они рождаются, и отмечалось сходство по произношению обозначавшего его знака *шэн* 笙 с иероглифом «жизнь», «рождение» *шэн* 生 (刘贝妮, 2010, с. 30). Таким образом, губной орган традиционно ассоциировался с одной из высших ценностей Пань Юэ – жизнью.

Но жизнь и губной орган были связаны между собой в древнекитайском сознании еще одной очень важной категорией – гармонией *хэ* 和. С архаической эпохи в Китае жизнь ассоциировалась с гармонией, составлявшей источник жизни (国语集解, 2002, с. 470), в то же время губной орган, как было выяснено выше, по своей музыкальной универсальности представлял для Пань Юэ всю китайскую музыку, сущностью которой с древности тоже считалась гармония, поэтому *шэн* в концовке оды определяется как сосредоточение всемирной гармонии (стр. 149). Примечательно, что в упомянутых выше гадательных надписях разновидность малого *шэна* называлась «гармонией».

Это вносит дополнительную семантику в рассмотренные выше противопоставления жизни и смерти, высокого положения и его утраты: они ассоциируются с противоположностью между гармонией и дисгармонией, а музыка губного органа как сосредоточение гармонизирующей жизненной потенции выступает средством восстановления утраченной гармонии и жизни. В данном случае Пань Юэ следует также конфуцианскому топосу музыки как гармонии и источнику радости, впервые систематически разработанному конфуцианским мыслителем Сюньцзы 荀子 в III в. до н. э. (Семененко, 1983, с. 92, 94-95). В контексте выявленных выше положений «печаль» и «возмущение» Пань Юэ становятся эмоциональным аналогом дисгармонии смерти и разжалования, тогда как радость, приходящая в результате очищения этих отрицательных эмоций музыкой, ведет к восстановлению гармонии и жизни.

В контексте оды Пань Юэ проглядывает также связь с топосом утешения, который используется им, например, в цикле из трех произведений «Стихи о плаче по усопшей [жене]» («Дао ван ши» 《悼亡诗》), а именно в тех строках, когда поэт выражает желание о том, чтобы его безмерное горе уменьшилось, и он смог бы по примеру древнего даосского философа Чжуан-цзы отметить смерть жены как проявление естественности пением и «ударами» в такт «по глиняному горшку» 盆 (文选, 1959, с. 500; 庄子集释, 2019, с. 613-614). Для него в стихах это оказывается недостижимым: в данном случае непритязательный «горшок» (у Чжуан-цзы – *пэнь* 盆, замененный у Пань Юэ близким по значению *фоу* 缶) вряд ли мог помочь, но губной орган, воспеваемый в оде как воплощение вселенской музыки, гармонии и жизненной силы, открывал уже другие перспективы.

Таким образом, Пань Юэ творчески продолжил в применении к музыке традицию элегии и критического пафоса, восходящую к Цюй Юаню и Сыма Цяню. Следует отметить, что он был более последователен в ее развитии по сравнению с Ван Бао и Ма Жуном. Его «Ода о губном органе» занимает заметное место в более чем двухтысячелетней истории этой традиции (об этой традиции более подробно см. работу (Семененко, 1986)).

Заключение

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Хотя в основе композиции «Оды о губном органе» Пань Юэ имеются структурные элементы, общие с одами о музыкальных инструментах его предшественников, ее композиционная схема, состоящая из восьми частей, отличается двумя существенными особенностями: отсутствием описания природы и акцентом на значимости музыкального репертуара. Первая из этих особенностей свидетельствует о том, что автор усматривает творческий импульс музыканта не в природе, а в социуме; вторая – о музыкальной универсальности губного органа. В эмоциональном плане социальный импульс предстает как «возмущение», критический пафос, вызванный конфликтной ситуацией в обществе. В его основе лежит также страдание, близкое к печали о смерти близкого человека. А губной орган наделяется гармонизирующей жизненной потенцией, способствующей восстановлению гармонии и жизни, которые ассоциируются с радостью. На этой основе его музыка осмысливается как катарсис «возмущения» и печали. В то же время она оказывается близкой топосу утешения в поминальной поэзии. В наиболее общем плане «Оду о губном органе» можно рассматривать как одно из заметных звеньев в проникнутой критическим пафосом элегической традиции Китая.

Перспективу дальнейшего исследования по данной проблематике мы видим в более широком и детальном изучении од, посвященных не только музыкальным инструментам, но также пению, танцу и другим искусствам, чтобы затем, сопоставляя их между собой, рассмотреть в целом поэтику этих од как особого одического поджанра.

Источники | References

1. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2-х кн. М.: Вост. лит., 2002. Кн. 1-2.
2. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вступ. ст. В. Шестакова. М.: Музыка, 1967.
3. Позднеева Л. Д. История китайской литературы. М.: Вост. лит., 2011.
4. Семененко И. И. К понятию гармонии в учении Сюньцзы // Общество и государство в Китае: тез. и докл. Четырнадцатой науч. конф.: в 3-х ч. М.: Наука, 1983. Ч. 1.
5. Семененко И. И. Ода о длинной флейте Ма Жуна: музыка как голос философии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. Вып. 1.

6. Семененко И. И. Особенности поэтики и музыкальной концепции «Оды о свирели» Ван Бао (I в. до н. э.) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 5.
7. Семененко И. И. Пафос китайской литературы // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: тез. докл. Двенадцатой науч. конф. (г. Москва, 1986 г.): в 2-х т. М.: Наука, 1986. Т. 2.
8. Семененко И. И. Цзи Кан. Ода о люте // Проблемы восточной филологии: сб. статей / под ред. Л. Е. Померанцевой. М.: Изд-во Московского университета, 1979.
9. Сыма Цянь. Исторические записки («Ши цзи»): в 9-ти т. / пер. с кит., вступ. ст., комм. и прил. Р. В. Вяткина. М.: Главная редакция восточной литературы, 1986. Т. IV.
10. DeWoskin K. J. A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor: Center for Chinese Studies (The University of Michigan), 1982.
11. Kaufmann W. Musical References in the Chinese Classics. Detroit: Information Coordinators, 1976.
12. 郭绍虞. 中国文学批评史: 上下册. 北京: 商务印书馆, 2017年. 第一卷. 第二卷 (Го Шаоюй. История литературной критики Китая: в 2-х т. Пекин: Коммерческое издательство, 2017. Т. 1-2).
13. 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年. 第一卷. 第二卷 (История китайской эстетики: в 5-ти т. / гл. ред. Ли Цзэхуо, Лю Ганцзи. Пекин: Общественные науки Китая, 1990. Т. 1-2).
14. 刘贝妮. “和乐德音, 群声之总”——从六篇《笙赋》论古代笙的音乐文化属性 // 星海音乐学院学报. 2010年. 第3期 (Лю Бэйни. Объединение всех звуков гармоничной музыкой и добродетельными тонами – таков, исходя из шести «Од о губном органе», культурно-музыкальный атрибут древнего губного органа // Журнал Синхайской консерватории. 2010. № 3).
15. 马云娟. 论潘岳作品的艺术特征 // 内蒙古民族大学学报 (社会科学版). 2005年. 第31卷. 第5期 (Ма Юньцзюань. О художественных особенностях произведений Пань Юэ // Журнал Университета национальностей Внутренней Монголии. 2005. Т. 31. № 5).
16. 国语集解 / 徐元诰撰; 王树民; 沉长云点校. 北京: 中华书局, 2002年 (Речи царств со сводными комментариями / сост. Сюй Юаньгао; сверка Ван Шуминя и Чэнь Чанъюня. Пекин: Чжунхуа, 2002).
17. 曹子建詩註 / 黃節註; 葉菊生校訂. 香港: 中華書局; 香港分局, 1973年 (Стихотворения Цао Цзыцзяня с комментариями / коммент. Хуан Цзе; сверка Е Цзюйшэна. Сянган: Чжунхуа шуцзюй; Сянган фэньцзюй, 1973).
18. 十三经注疏: 全二册 / 阮元校刻. 北京: 中华书局, 1982年. 第一卷. 第二卷 (Тринадцатиканоние с комментариями: в 2-х т. / испр. и изд. Жуань Юаня. Пекин: Чжунхуа, 1982. Т. 1-2).
19. 蔡仲德. 中国音乐美学史. 北京: 人民音乐出版社, 2018年 (Цай Чжундэ. История музыкальной эстетики Китая. Пекин: Народная музыка, 2018).
20. 庄子集释: 全三册 / 郭庆藩撰, 王孝鱼点校. 北京: 中华书局, 2019年. 第二册 (Чжуан-цзы со сводными объяснениями: в 3-х т. / сост. Го Цинфань; сверка Ван Сяоюя. Пекин: Чжунхуа, 2019. Т. 2).
21. 杨晓斌. 潘岳笙赋的美学意蕴与作时 // 井冈山大学学报 (社会科学版). 2013年. 第34卷. 第2期 (Ян Сяобинь. Эстетический смысл «Оды о губном органе» Пань Юэ и время ее создания // Журнал Университета Цзинганшань (Общественные науки). 2013. Т. 34. № 2).

Информация об авторах | Author information



Семененко Иван Иванович¹, к. филол. н., доц.

¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова



Semenenko Ivan Ivanovich¹, PhD

¹ Lomonosov Moscow State University

¹ yise@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.10.2023; опубликовано online (published online): 23.11.2023.

Ключевые слова (keywords): Пань Юэ; Ода о губном органе; гармония; критический пафос; элегический мотив; Pan Yue; Rhapsody on the Mouth Organ; harmony; critical pathos; elegiac motif.