RU

**«Ода о танце» Фу Учжуна (I в. н.э.):
в преддверии авторского и эстетического самосознания**

Семененко И. И.

Аннотация. Цель исследования – выявить особенности поэтики и первой в истории Китая хореографической концепции «Оды о танце» Фу Учжуна (I в. н.э.), посвященной описанию «Танца на тарелках» Паньфу. Научная новизна работы заключается в том, что эта ода никогда прежде не становилась предметом специального изучения в историко-типологическом и комплексном планах с привлечением данных различных гуманитарных наук. Она также впервые переведена на русский язык. В результате выявлены композиция оды и основные положения ее хореографической концепции: о секулярности танца, его самостоятельном эстетическом значении, программности, драматизме, роли в нем воображения, принадлежности к хореографическому жанру баллады.

EN

**“Ode to Dance” by Fu Wuzhong (I Century A.D.):
Formation of Author’s and Aesthetic Self-Consciousness**

Semenenko I. I.

Abstract. The article considers poetics of the first Chinese “choreographic” poem “Ode to Dance” (Fu Wuzhong, I century A.D.) that describes the Chinese plate dance (Pan wu). Scientific originality of the paper lies in the fact that relying on the modern humanities knowledge, the researcher for the first time provides a comprehensive historical and typological analysis of the literary work under study, offers his own translation of this previously untranslated poetical piece. The research findings are as follows: the author reveals compositional peculiarities of the poem and identifies the basic provisions of its choreographic conception: secular nature of dance, its autonomous aesthetic meaning, programme nature, dramatism, the key role of imagination in the art of dance, understanding dance as a choreographic ballade.

Введение

Актуальность исследования обусловлена двумя причинами: с одной стороны, недостаточной изученностью «Оды о танце», а с другой – ее значением как важного звена в истории эстетических представлений Древнего Китая. В ней рассматриваются народные песни и танцы 歌舞, которые, в отличие от официальной «высокой музыки» 雅乐, будучи вне канонической традиции, стали для автора предметом более свободного изучения, позволившего ему сформулировать ряд новых положений о песенно-танцевальном искусстве. В связи с тем, что в то время поэтика, музыкальная эстетика и теория хореографии еще не вполне «отпочковались» друг от друга и находились в полусинкретическом единстве, их во многом объединяла общая проблематика и терминология, поэтому новизна выраженных в оде мыслей о танце не могла не оказать стимулирующего воздействия на дальнейшее формирование этих эстетических учений.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: анализируются биографические сведения об авторе, раскрываются композиционные особенности оды и обрисованного в ней танца, выявляются его социальная функция, связь с литературной традицией, уровень авторского и эстетического самосознания, жанровая принадлежность.

Исследование основано на комплексном и историко-типологическом подходе с привлечением методов, разработанных в литературоведении, теории хореографии, музыкальной эстетике, филологии, герменевтике, риторике.

Теоретической базой нашей работы служат труды известных отечественных и зарубежных ученых по проблематике, относящейся к истории эстетики, литературной мысли, искусствоведения Древнего и Средневекового Китая [2; 10; 13; 21]. В более конкретном плане, касающемся непосредственно темы статьи,

использовались исследования главным образом китайских ученых [24; 25; 30; 42; 43; 46], поскольку в отечественной и западной синологии «Ода о танце» специально не изучалась. Учитывались также переводы этого произведения на английский и современный китайский (*байхуа*) языки [23, р. 245-257; 32, с. 934-946; 37, с. 193-194].

Практическая значимость статьи заключается в возможности использовать ее материалы и выводы в преподавании общих и востоковедных курсов по литературе, эстетике, поэтике, искусствоведению, сравнительному литературоведению, герменевтике и т.д. Они могут также изучаться на семинарских занятиях по классической китайской словесности.

Биографические сведения об авторе оды

Фу Учжун 傅武仲 (или Фу И 傅毅, годы жизни точно неизвестны, жил приблизительно с 40-х до нач. 90-х гг. I в. н.э.) был известным литератором и ученым эпохи Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.). С юности отличался обширными познаниями, учился в императорском университете и специально изучал один из ведущих жанров экзегетической литературы того времени – «главы и фразы» *чжанцзюй* 章句. Таким образом, судя по этим сведениям, приводимым в его биографии из династийной истории «Книга Поздней Хань» Хоу Ханьшу 后汉书 [28, т. 9, с. 2610], Фу Учжун изначально получил конфуцианское образование, которое активно распространялось тогда в китайском обществе. Согласно тому же источнику, со второй пол. 70-х гг. до конца жизни он сначала служил корректором и редактором (на должностях *линши* 令史 и *ланчжун* 郎中) в императорской библиотеке «Орхидея-терраса» (*Ланьтай* 蘭台), а затем с перерывами – военным помощником (*сыма* 司马) и письмоводителем (*чжуцзи* 主记) известных военачальников [Там же, с. 2613]. Наиболее памятной в карьере Фу Учжуна стала его совместная редакторская работа в упомянутой библиотеке с ведущим представителем интеллектуально-литературной элиты, историком, ученым и литератором Бань Гу 班固 (32-92 гг.). Он даже разделял с ним славу в глазах современников, и позднее такие авторитетные критики, как Цао Пи (187-226 гг.) и Лю Се (465-522 гг.), считали их почти равными друг другу по таланту (в метафоре *бо чжун* 伯仲 – первым и вторым по старшинству братьями [31, т. 2, с. 1127; 33, т. 2, с. 588]), но прошедшие тысячелетия изменили эту оценку, и к настоящему времени Фу Учжун известен намного меньше, чем Бань Гу. Для такого пересмотра были объективные основания, если даже только учитывать вклад Бань Гу в историческую литературу как составителя первой династийной истории Китая – «Книги Хань» *Ханьшу* 汉书. Литературное наследие Фу Учжуна в целом выглядит менее масштабным. В конце его биографии из Хоу Ханьшу сообщается, что им было написано 28 произведений различных жанров: оды *фу* 赋, стихи *ши* 诗, хвалы умершему *лэй* 诔, гимны *сунн* 颂 и др., половина из них не сохранилась, а некоторые из дошедших уцелели только частично [28, т. 9, с. 2613]. Но по одному своему произведению Фу Учжун действительно занимает особое, выдающееся место в истории не только литературы, но также хореографии, музыкальной эстетики и поэтики Китая. Собственно, главным образом благодаря ему он и остался известен. Таким произведением стала созданная им «Ода о танце» *Уфу* 舞赋 – первое в истории Китая литературное сочинение и в то же время исследование о танцевальном искусстве.

Предисловие оды о светскости и эстетизме в песенно-танцевальном искусстве

Эта ода дошла до нас в знаменитой антологии «Литературный изборник» *Вэньсюань* 文选, составленной в VI в. н.э. принцем Сяо Туном 萧统 (501-531 гг. до н.э.), который поместил ее в разделе од о «музыке» *иньюэ* 音乐. Всего в разделе приводится шесть од: помимо произведения Фу Учжуна, две ханьские оды о музыкальных инструментах и три оды, относящиеся к послеханьскому времени. Благодаря включению в антологию их тексты сохранились с достаточной полнотой. Из од о танце, созданных в эпоху Хань, известна еще только «Ода о танце» Чжан Хэна 张衡 (78-139 гг. до н.э.), но, в отличие от оды Фу Учжуна, часть ее текста утрачена. Это еще больше подчеркивает значимость «Оды о танце» Фу Учжуна как первого и единственного полностью сохранившегося произведения той эпохи, посвященного хореографии.

Ханьская ода обычно (хотя и не всегда) состояла из прозаического предисловия, поэтической части и завершающей ее концовки – эту типичную композиционную схему использует в построении своей оды и Фу Учжун. В самом предисловии он также прибегает к характерному для одописцев приему авторской маски, представляя себя в образе великого поэта Сун Юя 宋玉 (290-223 гг. до н.э.), слывшего знатоком музыки, который служил при дворе чуского царя Заслуженного Сяньвана 襄王 (или Цинсяна 顷襄, годы правл.: 298-263 гг. до н.э.), написал ряд известных произведений и, как примысливает автор к этим традиционным сведениям, в беседе с царем по просьбе последнего создал оду о танце (в перев. добавляются рубрикация текста, в круглых скобках – пояснения к нему, в поэтической части они дополняются нумерацией каждой пятой строки):

楚襄王既游云梦，使宋玉赋高唐之事，将置酒宴饮，谓宋玉曰：“寡人欲觴羣臣，何以娛之？”玉曰：“臣闻歌以咏言，舞以尽意，是以论其诗不如听其声，听其声不如察其形。《激楚》《结风》《阳阿》之舞，材人之穷观，天下之至妙。噫！可以进乎？”王曰：“如其郑何？”玉曰：“小大殊用，郑雅异宜。弛张之度，圣哲所施。是以《乐》记干戚之容，《雅》美蹲踞之舞，《礼》设三爵之制，《颂》有醉归之歌。夫《咸池》《六英》，所以陈清庙、协神人也；郑卫之乐，所以娱密坐、接欢欣也。余日怡荡，非以风民也，其何害哉？”王曰：“试为寡人赋之。”玉曰：“唯唯。” [31, т. 1, с. 362-363]. / 1.1. «После того, как чуский царь Заслуженный прогулялся в [парке] «Облачного сна» Юньмэн (назв. озера и заповедника, где чуские цари охотились и совершали прогулки), [он] повелел Сун Юю

создать оду о случае на [башне] “Высокой Тан” *Гао Тан* (имеется в виду ода Сун Юя “Высокая Тан”, описывающая любовную встречу во сне Хуайвана, отца Сянвана, с богиней тех мест). 1.2. Готовясь дать пир, [царь] сказал Сун Юю: “Я хочу устроить угощение для моих министров. Как можно было бы **развлечь юй** их”?

2.1. Сун Юй ответил: “Я слышал, что в **песне гэ произносят нараспев слова**, в **танце у полностью передают мысль и**. Стало быть, **рассказывание лунь стихов ши** не сравнится с **прослушиванием тин** [музыкальных] звуков **шэн**, прослушивание [музыкальных] звуков не сравнится с **наблюдением ча** [танцевальных] форм **син**. 2.2. Танцы ‘Бурный Чу’, ‘Вихрь’ и ‘Янский склон’ (названия известных чуских песен и танцев) относятся к несравненным **зрелищам гуань** талантливых придворных дам, к **самому прекрасному чжи мяо** в Поднебесной. Не знаю, можно ли будет исполнить [эти танцы]”?

3.1. Царь спросил: “А как быть с [напевами] Чжэн?” Сун Юй ответил: “У малого с великим **применение юн** различно, [напевы] Чжэн и высокая [музыка] **яюэ приличествуют и** разному. **Меры ду** расслабленности и напряженности были введены **премудрыми и прозорливыми шэн чжэ**. 3.2. Так, в ‘Музыке’ (т.е. в “Записках о музыке” *Юэци* из канонических “Записок о ритуалах” *Лици*) есть запись о **позах жун** со щитом и секирой (атрибутами военного танца), в ‘Одах’ восхваляется побуждение к пляске (в песне 165, II.I.5 из “Од” в “Каноне стихов” *Шицзин* восхваляется пиршество с вином и танцами как средство укрепления дружеских и родственных связей, мира и согласия между людьми), в ‘Ритуалах’ учреждается порядок трех кубков (в *Лици* говорится о том, что в ритуале угощения вином у государя для министров подносятся три кубка [40, с. 1476]), среди ‘Гимнов’ есть песня о возвращении пьяными (в песне 298, IV.IV.2 из “Гимнов” *Шицзин* рассказывается о княжеском пиршестве, на котором гости напиваются допьяна, веселятся и танцуют). 3.3. Ведь **‘Всеохватный пруд’ и ‘Шесть цветов’ используются для представления в храме предков и приведения к гармонии се духов и людей. А музыка Чжэн и Вэй [служит] развлечению юй сидящих в тесноте, соединению цзе веселящихся, [доставляет] радость и свободу и дан в дни досуга, а не служит наставлению фэн людей**. Но какой вред она может нанести”!

4. Царь сказал: “Попробуй [описать] мне это в оде”. Сун Юй ответил: “Да! Да”!» (здесь и далее перевод автора статьи. – И. С.) [Цит. по: 31, т. 1, с. 362-366].

В этом предисловии нужно различать его реальное значение и формальные особенности. Оно написано в форме диалога, т.е. изложение дается в виде вопросов и ответов, но вопросы носят искусственный характер, они просто вводят очередное звено рассуждения. Эта диалогичность выступает формальностью жанра, данью его традиции, ибо предисловия од, как, например, у того же Сун Юя, часто создавались в виде диалога. Само же рассуждение играет роль вводного обобщающего комментария к приводимому далее тексту оды и этим напоминает «Большое предисловие» *Дасюй* 大序 к «Канону стихов» *Шицзин* 诗经 [16, с. 106-115]. И как *Дасюй* в отношении китайской поэтики, предисловие Фу Учжуну вместе с положениями, высказанными в поэтическом описании, становится первой теорией танцевального искусства в Китае.

В нем можно выделить четыре части, первая (1) и четвертая (4) составляют композиционную рамку, в нее вводятся выдуманные обстоятельства создания оды. Для правдоподобия они соединяются с именами знаменитого поэта и известного царя, но Фу Учжуну больше заботит не историческая достоверность (она для него – предлог и литературная условность), а изложение определенного понимания танца. С этой целью в уста царя он вкладывает формулировку проблемы (1.2), решаемую затем в последующем рассуждении – образце эпидейктико-дискурсивного высказывания, которое, по существу, можно считать одним из видов древнекитайской философской прозы, т.е. в рассуждении Фу Учжуна хвала танцу составляет единое целое с его дискурсивным, аргументационным рассмотрением. Обобщенность сформулированной проблемы не скрывает ее вполне конкретного смысла. Вопрос обращен к Сун Юю как авторитетному знатоку музыки, представлявшей, по традиции, наряду с собственно музыкой также поэзию и танец. В данном случае подразумевается проблема выбора наиболее эффективного из этих искусств для развлечения высокопоставленных зрителей.

Ее решение Фу Учжун начинает с формулировки критерия, определяющего превосходство танца над поэзией и музыкой (2.1). Интерконтекстом этой аргументации оказывается давняя традиция интерпретации архаической хореи как триединства поэзии, музыки и танца в ряде книг «Пятиканония» *Уцзин* 五经:

• 诗言志, 歌咏言, 声依永, 律和声. 八音克谐, 无相夺伦, 神人以和 («Канон записей» *Шуцзин* 书经 [40, с. 131]). / «В стихах **ши** высказывают **янь** стремление **чжи**, в песне **гэ** распевают **юн** [эти] слова, звуки **шэн** находят опору в **распевании**, дудками **юй** делают **гармоничными хэ** звуки. [Тогда] восемь звучаний (восьми видов музыкальных инструментов) могут достигать [между собой] согласия, не пропускают своей очередности, и **духи с людьми находятся в гармонии**».

• 诗言其志也, 歌咏其声也, 舞动其容也. 三者本於心... («Записки о музыке» *Юэци* 乐记 из «Записок о ритуалах» *Лици* 礼记 [Там же, с. 1536]). / «В стихах **ши** высказывают **стремление чжи**, в песне **гэ** делают **распевными юн** звуки [стихов], в танце у приводят в движение **дун** [телесный] облик **жун**. [Эти] три [вещи] для сердца **изначальны бэнь**...».

• 故歌之为言也, 长言之也. 说之, 故言之; 言之不足, 故长言之; 长言之不足, 故嗟叹之; 嗟叹之不足, 故不知手之舞之, 足之蹈之也 [Там же, с. 1545]. / «Стало быть, когда в **песне** используют **слова**, то **растягивают их чан янь** (поют). Так, радуясь чему-то, **высказывают янь** это; не хватает слов – **растягивают их**; не хватает растянутых слов – **вздыхают**, не хватает вздохов – **безотчетно бу чжи** [выражают] **руками и ногами в пляске**».

• 诗者, 志之所之也, 在心为志, 发言为诗. 情动于中而形于言, 言之不足故嗟叹之, 嗟叹之不足故永歌之, 永歌之不足, 不知手之舞之, 足之蹈之也 («Большое предисловие» *Дасюй* 大序 к «Канону стихов» *Шицзин* 诗经 [Там же, с. 269-270]). / «**Стихи ши** – [это] то, куда идет **стремление чжи**, в **сердце синь** является стремлением,

выражаясь в словах, становится стихами. Чувства цин движутся дун внутри и обретают форму син в словах янь, не хватает слов – вздыхают, не хватает вздохов – поют юн гэ, не хватает пения – безотчетно [выражают] руками и ногами в пляске».

В этих высказываниях отмечается различие между искусствами (по средству выражения: слову – у поэзии, музыкальному звуку – у музыки и телодвижению – у танца, а также – по интенсивности проявляемых эмоций), но они выступают как ступени одного непрерывного процесса передачи «стремления», т.е. при фиксации отличия акцентируется единство искусств, тогда как в отрывке 2.1 оды, напротив, выделяется только их различие, чтобы подчеркнуть превосходство танца над поэзией и музыкой. Это может объясняться жанровой особенностью оды, предполагающей восхваление предмета описания (о чем, напр., пишет Цай Чжундэ, см. [41, с. 434]). Но восхваление танца на основе выделения в нем каких-то отличительных признаков свидетельствует также о придании танцу определенной самостоятельности, отражающем наметившуюся в эпоху Хань тенденцию к спецификации искусств.

Главным, ключевым отличием рассуждения Фу Учжуна о превосходстве танца от приведенных выше канонических высказываний является то, что в них предметом выражения выступает «стремление» *чжи* 志, а у него – «мысль» *и* 意. В данном случае уместно будет привести высказывание еще из одной канонической книги – «Канона перемен» *Ицзин* 易经:

书不尽言, 言不尽意. 然则圣人之意, 其不可见乎? <...> 圣人立象以尽意, 设卦以尽情伪, 系词以尽其言, 变而通之以尽利, 鼓之舞之以尽神 (Сицзы I.12 [40, с. 82]). / «В записи не полностью передается речь, в речи не полностью передается мысль». «В таком случае мысли премудрых людей не могут быть увидены?» <...> «Мудрецы установили образы, чтобы полностью передать (выразить) свои мысли; составили гексаграммы, чтобы в полной мере показать [различие] между истиной и ложью; приложили пояснения к ним, чтобы всецело разъяснить свои речи; ввели изменение и непрерывность, чтобы сполна представить пользу; как барабаном побуждали, как танцем подвигали, чтобы до конца выразить дух».

Отправным пунктом тезиса Фу Учжуна о «полноте передачи мысли» послужило именно это высказывание в *Ицзине*, приписанное Конфуцию, ибо оно наряду с другими условиями соединяется здесь с «образами», а также, хотя и в переносном смысле, с боем барабанов и танцем как духовными стимулами, ставшими уже в качестве реального искусства предметом описания в оде Фу Учжуна. Сейчас не идет речи о важности для него всех остальных указанных здесь категорий, но нам в данном случае было необходимо подчеркнуть, что он с самого начала связывал понятие *и* 意 с тем значением, какое ему придавалось в этом высказывании «Канона перемен».

Конечно, понятия «мысль» *и* и «стремление» *чжи* в части своей семантики могут пересекаться, напр., в значении «намерения», но в других смысловых гранях они существенно расходятся. *Чжи* в контексте процитированных канонических высказываний означает «стремление» или целенаправленное чувство, желание, силу желания, волю и цель, более конкретно – волевую устремленность к идеалу, эквивалентную этико-эмоциональному состоянию, т.е. этосу, в отношении которого поэзия, музыка и танец предстают его словесной, музыкальной и танцевальной разновидностью [16, с. 110]. Что касается *и*, то оно напрямую соотносится с *чжи* в оде Фу Учжуна, усматривающего в *и* замысел в виде наброска программы и сценария, а также в конечном счете идею танца, создаваемые воображением в соответствии со «стремлением» *чжи* хореографа или танцора (об этом более подробно см. ниже). Таким образом, в оде критерием выступает «полнота передачи» замысла и идеи произведения, а в процитированных канонических высказываниях – выраженность в нем «стремления», т.е. того, что относится к этосу, этико-эмоциональному состоянию поэта или певца, возникающему как прямая реакция на внешний мир. У Фу Учжуна искусство предстает не как простой посредник, передатчик, но в качестве носителя своего, субъективно и мысленным образом создаваемого содержания. Кроме того, приводя далее в подтверждение примеры чуских танцев, он соединяет их с «талантливыми придворными дамами» (2.2.), т.е. с «талантом» *цай* 材, означающим в оде наряду с природной одаренностью также «мастерство» (строка 93, далее в круглых скобках перед номером будет указываться сокращенно как «стр.») или, как у лошадей, «сноровку» (стр. 137). Понятно тогда, что и замысел, и его воплощение в танец, основанные на воображении, определяются не чем иным, как талантом и мастерством создателя и исполнителя танца. У Фу Учжуна полнота выражения или передачи «мысли» как критерий в оценке искусств приобретает эстетический характер. В отличие от канона, он сравнительно оценивает их и говорит о превосходстве над ними танца не с этической или политической точки зрения, а по эстетическому критерию.

Вся следующая затем третья часть (3.1–3) внешне посвящена вопросу о нравственной допустимости предложенных в предыдущей части для исполнения на придворном банкете чуских танцев. Но на самом деле здесь рассматривается более общая, принципиальная проблема, касающаяся престижности современных популярных песен и плясок. Проблема ставится устами царя в несколько неожиданном на первый взгляд вопросе о «[напевах княжества] Чжэн» (3.1), о которых прежде речи не было. Замена ими чуских танцев объясняется прежде всего тем, что они, как и упомянутые далее в предисловии напевы княжества Вэй (3.3), возникшие еще в конце периода Западного Чжоу (XI–VIII вв. до н.э.), будучи по своему происхождению народными, получили позднее очень широкое распространение и повсеместно стали общим названием популярных песен и плясок, т.е. тех же чуских танцев [25, с. 67]. Кроме того, Фу Учжун таким приемом, не упоминая об официально принятом тогда конфуцианском отрицании чжэнской музыки, мог в латентной форме выразить к нему критическое отношение. Исходным в этом отрицании был призыв Конфуция «отбросить напевы Чжэн» *фан Чжэн шэн* 放郑声 как «разнузданные» *инь* 淫, которые «приводят в беспорядок высокую музыку»

луань яюэ 乱雅乐 (Луньюй, 15.11, 17.18). Фу Учжун тоже сопоставляет чжэнские напевы с «высокой музыкой»: в начале (3.1) и в конце (3.3) своего рассуждения, ссылаясь в последнем случае на два ее произведения, относимые преданием к древним правителям: «Всеохватный пруд» – к Хуанди 黄帝 и Яо 尧, «Шесть цветов» – к Дикун 帝馨 или Чжуаньсюю 顓頊. «Высокая музыка» яюэ 雅乐 (др. пер.: «возвышенная», «утонченная», «образцовая», также называлась «музыкой шести эпох» лю дай чжи юэ 六代之乐) официально представляла правления идеальных царей древности в приписанных им традицией «музыкальных» произведениях [48, с. 35–36]. Это была древняя синкретическая музыка, придворная и храмовая, для жертвоприношений богам и предкам, а также различных придворных церемоний, включая аудиенции, пиршества и т.д. Она отличалась медленным ритмом и низким, достаточно однообразным звучанием. По всем этим признакам с ней ярко контрастировали «напевы Чжэн и Вэй»: создававшиеся в народе без санкции правителей, вне связи с официальным ритуалом, ритмически и по звучанию многообразные, эмоционально возбуждающие и в целом более сложные и утонченные, чем «высокая музыка», ибо они «делали возможным», в отличие от традиционной пентатоники, «шести- или семитоновый звукоряд» [20, р. 93]. Выбор Фу Учжуна между охарактеризованными выше двумя видами «музыки» вполне очевиден. Он описывает в оде только танцы под рубрикой «напевов Чжэн и Вэй», а «высокой музыки» касается в предисловии единственно для того, чтобы их полностью реабилитировать.

И главным, из чего Фу Учжун в своих аргументах исходит, становится ритм, который, видимо, представлялся ему в сфере искусств особенно характерным для танца. Он начинает с рассмотрения ритма как социальной категории, когда говорит о «мере ду 度 расслабленности чи 弛 и напряженности чжан 張», «введенной премудрыми и прозорливыми» (см. 3.1), намекая на высказывание Конфуция в канонических «Записках о ритуалах» *Лицзи*: «Чередовать расслабленность с напряженностью – таков путь царей Просвещенного (Вэньвана 文王) и Воинственного (Увана 武王) (правителей-мудрецов XII–XI вв. до н.э.)» [40, с. 1567]. Фу Учжун переосмысливает и расширяет значение этого канонического высказывания. Прежде всего, добавленная им категория «меры», означающая также «ритм» и «такт» (см. ниже в переводе оды стр. 67 и 122), в контексте оды приводит к рассмотрению жизни социума с точки зрения танцевального ритма. «Напряженность» и «расслабленность» тогда есть не что иное, как повторяющиеся ритмические единицы и по аналогии с изображенным танцем в принципе равноценные друг другу. Но «напряженность» характеризует «высокую музыку», а «расслабленность» – «напевы Чжэн и Вэй», что контекстуально их, по сути, тоже между собой уравнивает. Таков исходный, хотя прямо и не высказанный аргумент рассуждения Фу Учжуна в этой части предисловия. На его основе он выдвигает уже вполне эксплицитно довод о функциональном различии между «высокой музыкой» и «напевами Чжэн и Вэй», подтверждающий, что их использование в соответствии со своей функцией юн 用 является для каждого из обоих видов «музыки» одинаково «приличным», «пристойным», «надлежащим» и 宜 (3.1). Сами функции он выводит из того же, процитированного выше, высказывания и комментария к нему, трактующего «напряженность» и «расслабленность» как напряженный труд и отдых в жизни народа [Там же]. У Фу Учжуна они соответствуют службе и досугу правящего сословия, но получают в то же время и более общий смысл противопоставления религиозно-ритуального и светского, официального и частного, ограниченного и необъятного, серьезного и веселого, сурового и снисходительного, условного и непосредственного, в конечном счете – подчинения и свободы. Первые относятся к сфере функционирования «высокой музыки», вторые – «напевов Чжэн и Вэй», представлявших тогда, как отмечалось выше, популярное песенно-танцевальное искусство. Особенно примечательны два аспекта в аргументации Фу Учжуна. Один из них характеризует способ его скрытой полемики с конфуцианцами. Он спорит с ними, сталкивая между собой разные конфуцианские положения. Так, оспаривая выступление Конфуция против чжэнских напевов, он противопоставляет ему рассмотренное выше, тоже относящееся к первоучителю высказывание, а затем в подтверждение ссылается на примеры из конфуцианской канонической литературы (см. 3.2). Другой аспект касается функционального различия между двумя видами «музыки». В нем делается явный акцент на противопоставлении сакрального и секулярного. В «высокой музыке» выделяется сакральная функция, обеспечивающая гармоническую связь се 協 духов и людей шэнь жэнь 神人, а в «напевах Чжэн и Вэй» – секулярная функция, которая сводится к развлечению юй 娛 на досуге (с акцентом на «успеде духа» юй шэнь 娛神, см. стр. 157), «тесному» общению в светской, неофициальной обстановке, в состоянии веселья и духовной свободы дан 蕩 (3.3). Таким образом, Фу Учжун в предисловии недвусмысленно говорит о том, что предметом его поэтического описания является наиболее популярная, неофициальная и светская часть песенно-танцевального искусства, и подчеркивает ее функциональную равноценность официальной ритуальной «музыке».

Драматургия «Танца на тарелках» как сценическая интерпретация «Канона стихов»

Поэтический текст оды делится на четыре части: первая и третья характеризуют внешнюю обстановку танцевальных выступлений, во второй – основной – дается описание танца, четвертая представляет концовку. Ниже мы приводим текст и перевод по частям и более мелким разделам, сопровождая их в ряде мест пояснением и анализом.

В части I определяются благоприятные предварительные условия исполнения танцев. В ее первом разделе I.A называются наиболее внешние из этих условий, указывающие на состояние природы в определенное время суток (тихая, ясная погода, лунная ночь) и богатую обстановку пиршества в царском доме:

夫何皎皎之闲夜兮, 明月烂以施光. 朱火晬其延起兮, 耀华屋而熠洞房. 黼帐祛而结组兮, 铺首炳以焜煌. 陈茵席而设坐兮, 溢金罍而列玉觞 [31, т. 1, с. 363]. / I.A. «О, как светло и ярко этой тихой ночью! Луна сияет и рассеивает свет.

Багряные огни, блестя, встают рядами, льют свет в нарядные дома, укромные покои. (5) Открыты вышитые шторы, связанные лентой, дверные скобы в лунном свете ярко блещут. Разостланы циновки и поставлены сиденья, налиты позлащенные кувшины и расставлены нефритовые кубки».

Второй раздел I.B характеризует достигаемую посредством опьянения настроенность зрителей, их отход от официальных условностей (конвенционального, рутинного поведения), эмоциональной сдержанности, открывающий возможность более свободного проявления природных задатков и чувств:

騰觴爵之斟酌兮，漫既醉其康康，**严颜和而怡怿兮，幽情形而外扬。文人不能怀其藻兮，武毅不能隐其刚。**简隋跳蹈，般纷拏兮。渊塞沉荡，**改恒常兮** [Там же]. / I.B. «Передают наполненные чаши и бокалы, (10) напившись, чувствуют себя счастливыми. **Торжественные лица делаются мягче хэ, веселяют, все сдержанное в чувствах ю цин, обретая форму син, проявляется вовне. Мужья письмён вэньжэнь** не могут утаить свою **искусность цзао, решительные воины уи** не могут скрыть свою **неколебимость ган.** (15) Они лениво начинают пританцовывать и весело влекут друг друга за руки. На самом деле глубока их **необузданность чэньдан**, она **сменила то, что было для них нормой хэнчан**».

Следующая затем часть II полностью посвящена описанию танцевального искусства. Как выясняется из последующего текста (см. стр. 55, 97, 103-104), ее темой и предметом является один из самых известных и распространенных народных танцев эпохи Хань: «Танец на тарелках и барабанах» *Пань гу чжи* у 般鼓之舞 (досл.: «Танец тарелок и барабанов», др. названия: «Танец на тарелках» *Пань гу 槃舞*, «Танец на семи тарелках» *Ци пань у* 七盤舞 и т.п.; 般, 槃 и 盤 здесь взаимозаменяемы в значении не только «тарелки», но и «вращения»). Комментатор «Литературного изборника» Ли Шань 李善 (630-689 гг.) отмечает, что 般鼓之舞, 载籍无文, 以诸赋言之, 似 舞人更递蹈之而为舞节 [Там же, с. 365] / «о “Танце на тарелках и барабанах” нет записей в книгах, но если судить о нем по одам, то, видимо, танцоры, поочередно топая по ним (барабанам), создавали ритм танца». Он приводит краткие выдержки о *Пань гу* из «Оды о танце» Чжан Хэна, «Семи способов освобождения» *Циши* 七释 Ван Цаня 王粲 (177-217 гг.) и «Оды о дворце Сюйчан» *Сюйчангунфу* 许昌宫赋 Бянь Ланя 卞兰 (II-III вв.). Изображения этого танца встречаются также на погребальных каменных рельефах ханьского времени. Судя по тому, что в «танце не было постоянных поз, а в игре барабанов – законченного ритма», это произведение носило ярко выраженный импровизационный характер. Барабаны получили название тарелок по особенности своей формы, но были и другие, плоские барабаны, поэтому могли исполняться *Пань гу*, напр., с «семью тарелками и одним барабаном» или с «шестью тарелками и двумя барабанами» [26, с. 102-103]. Насчитывалось разное количество танцоров, обычно от одного до нескольких (в оде указывается шестнадцать танцовщиц, но они участвовали в групповом танце не все одновременно). Танцевальный костюм выделялся длинными рукавами. Весьма разнообразным было музыкальное сопровождение, состоявшее из пения и игры на различных ударных, духовых и струнных инструментах, причем какая-то группа танцоров могла одновременно танцевать, петь и выбивать ритм на барабанах [23, р. 245; 38, с. 574; 47, с. 125; 48, с. 121].

Своеобразие этой второй части оды состоит в том, что она строится в соответствии с композицией и драматургией «Танца на тарелках». Она начинается с экспозиции II.A, первым пунктом II.A.1 которой становится презентация танцовщиц – их выхода на площадку (в форме линейного рисунка, двумя колоннами-восьмерками), наружности, жестикуляции, мимики, костюмов, украшений и т.д.:

于是**郑女**出进，二八徐侍。姢服**极丽**，姢嫵致态。貌嫵妙以妖蛊兮，**红颜**晔其扬华。眉连娟以增绕兮，目流睇而横波。珠翠的砾而照耀兮，华袿飞髻而杂纤罗。顾形影，自整装。**顺微风**，挥若芳 [31, т. 1, с. 363]. / II.A.1. «Затем выходят **девы царства Чжэн**, (20) неспешно, в два ряда по восемь, сбоку государя (Ли Шань отмечает упоминание в “Чуских строфах” *Чуцы* 楚辞 о чжэнском танце с рисунком в два ряда по восемь танцовщиц; его описание встречается в произведении “Призывание души” *Чжао хунь* 招魂 этого сборника [Там же, т. 2, с. 743]). В нарядах **совершенной красоты цзи ли**, приветливы и в позах несравненны. Их облики прекрасны, обольстительны, и **розовые лица** ярки, источают блеск. (25) Их брови тонки и дополнены изломом, глаза по сторонам кокетливо глядят. Нефрит и жемчуг светятся, сияют, цветные кофты с вьющейся полоской (раздвоенная полоска ткани, называемая “хвостом ласточки” *шао* 髻) украшает тонкая вуаль. С оглядкой на тени от своих фигур (30) они невольно оправляют свои платья. И с **легким дуновением ветра** разносят аромат полли (это строка – аллюзия на оду *Шэньюйфу* Сун Юя [Там же, т. 1, с. 398]; *жо* 若 или *джуо* 杜若 – травянистое растение, которое использовалось как украшение на женской одежде)».

Вторым пунктом II.A.2 этой экспозиции становится песня ведущей танцовщицы перед началом танца, раскрывающая духовное состояние выступающих:

动朱唇，纾清阳。亢音高歌，为乐之方。歌曰：“**捷予意以弘观兮，绎精灵之所束。弛紧急之弦张兮，慢末事之軌曲。舒恢食之广度兮，阔细体之苛缚。** 嘉《关雎》之不淫兮，哀《蟋蟀》之局促。启泰贞之否隔兮，超遗物而度俗 [Там же, с. 363-364]. / II.A.2. «Приоткрывая **алые уста чжу чунь** (образ из описания “божественной девы” в “Оде о божественной деве” *Шэньюйфу* 神女賦 Сун Юя [Там же, с. 399]), наморщивает лоб. (35) И громким голосом поет **в согласии с правилами музыки**. В песне поется: “**Освобождаю мои юй мысли и, расширяю видение гуань; распутываю то, что связывает дух цзинлин.** Смягчаю натяжение струн, (40) пренебрегаю частностями мелких дел. **Все необъятней делаю мою широкость**, отбрасываю уйму суетных забот. Хвалю неразвращенность ‘Криков скоп’ (название песни в *Шицзине*, 1, I.I.1; по коммент., в этой песне славится высоконравственное отношение к своей супруге государя, который “не проявляет вожеления к ее красоте” [40, с. 273]), скорблю об узости ‘Сверчка’ (название песни, призывающей отказаться от увлечения радостями жизни во имя жизненно-практических интересов, см. *Шицзин*, 114, I.X.1; по коммент. Ли Шаня, сверчок представляет узкое, ограниченное отношение к жизни). (45) Веду через заторы Высшую реальность (в коммент. Ли Шаня

“Высшая реальность” *Тай чжэнь* 泰真 трактуется как “природный порыв великого предела” *тайцзи чжэнь ци* 太極真氣, изначальный творческий импульс, лежащий в основе существования мира); взмывая над вещами, **преступаю грани мира (узость нравов) ду су**”.

Темой стихотворения является духовное освобождение, и она в нем последовательно разворачивается в три основных мотива: а) вступление поэтического субъекта на путь своего духовного освобождения; б) борьба с препятствиями на этом пути и их преодоление; с) выход за рамки внешних, общепринятых условностей к идеальной, возвышенной сфере жизни. Исходя из дальнейшего текста оды, «мысль» и *и* танцовщицы, «развернутая» в три мотива, явно сближается здесь с понятием замысла, охватывающего тему, идею, концепцию и «контуры композиции» (о компонентах замысла в хореографии см. [8, с. 145]), т.е. также своего рода набросок программы предстоящих танцевальных выступлений. Если учитывать, что «Танец на тарелках» был в весьма большой степени импровизацией, то песня как набросок его программы, видимо, тоже не могла не носить импровизационного, творческого характера. По крайней мере, в комментариях не указывается, что она встречается еще где-либо в других источниках, а средневековые китайские комментаторы, люди в этом очень дотошные, такие, например, как упоминавшийся ранее Ли Шань, относились к фиксации подобных сообщений весьма педантично. Выраженный в песенной форме замысел тоже представляет собой в какой-то мере импровизированный творческий акт, начальную ступень в подготовке «Танца на тарелках».

В третьем пункте II.A.3, завершающем экспозицию, презентруется игра на лютне как дополнение к песне и аккомпанемент предстоящего танца, подводящая к итоговой презентации танцовщицы на примере их солистки с точки зрения готовности воплотить замысел танца в своем исполнении. В этой готовности выделяются четыре условия: телесная согласованность с хореографическим текстом (согласованность «тела» и «позы»), духовное единство с замыслом танца (сообразованность «духа» с «мыслью») и естественное, непроизвольное овладение этими двумя требованиями как предметом свободного, добровольного выбора. Завершение экспозиции отличается коротким трехсложным размером:

扬激徵, 骋清角, 赞舞操, 奏均曲. 形态和, 神意协, 从容得, 志不劫 [31, т. 1, с. 364]. / II.A.3. «Возносят со струн “Бурный *чжи*”, дают раздолье на них “Чистому *цзюэ*” (названия мелодий лютни *цин* 琴). Сопровождая в ритме танца, (50) играют стройные *цзюнь* напевы. **Фигура *син* гармонична *хэ* с позой *тай* и дух *шэнь* сообразован *се* с мыслью *и***. Все это обретаётся беспечно, без принуждения для **воли *чжи***».

Этот трехсложный размер как бы подводит черту презентации и сигнализирует о переходе к главному звену описания – «Танцу на тарелках». В самом танце выявляется определенная структура. В нем различаются четыре раздела: один – сольный и три – групповых. Сольный танец II.B исполняет ведущая танцовщица, она начинает его тоже с экспозиции II.B.1, ударяя ногами по тарелкам и барабанам, составляющим основу музыкального сопровождения, и погружаясь мыслями в свое сознание:

于是蹶节鼓陈, 舒意自广. 游心无垠, 远思长想 [Там же]. / II.B.1. (55) «Затем ногами выбивает ритм на выложенных барабанах, **развязывает мысль *шу и*, дает ей развернуться. И странствует сознанием *ю синь* в безграничном, лелеет в думах *сы* и воображении *сян* далекое**».

В этом моменте наблюдается почти полная аналогия между началом пропетого ранее танцовщицей стихотворения и началом ее танца по общему для них акту духовного освобождения. Они образуют между собой два параллельных ряда «развязывания», «распутывания», «развертывания» и «расширения» ею своей «мысли» (ср. стр. 37-39, 41 и 55-58). Как было отмечено выше, в данном случае «мысль» становится «замыслом», который певица-танцовщица «развертывает» в стихотворении и танце посредством «странствия сознанием» *ю синь* 游心, т.е. духовного путешествия, в микромире своего сознания, вмещающем макромир вселенной, повсюду в нем, вплоть до его самых отдаленных, уходящих в бесконечность пределов. «Странствие сознанием» – термин и образ, восходящий к Чжуанцзы (369-286 гг. до н.э.) [45, т. 1, с. 166, 300, т. 2, с. 709, т. 3, с. 885], у Фу Учжуна оно представляет собой не что иное, как действие воображения, терминологически близкое к слову *сян* 想 в стр. 58. Здесь может возникнуть аналогия с русской пляской «трепак», в которой «собиравшийся плясать соображал, фантазировал, настраивался, “входил в образ”» [5, с. 279]. Но китайский вариант такого «вхождения в образ» более развернут и сложен, опосредован песней и, как мы увидим далее, интерпретацией канонической антологии. «Мысль-замысел» танцовщицы намечает вслед за программой танца и его сценарий, тоже приобретающий благодаря воображению и импровизации творческий характер.

После экспозиции начинается танцевальное действие. Его исходным элементом становится завязка II.B.2:

其始兴也, 若俯若仰, 若来若往. 雍容惆怅, 不可为象 [31, т. 1, с. 364]. / II.B.2. «Когда она лишь начинает танцевать, (60) **то смотрит как бы вниз и как бы вверх, как бы приходит и как бы уходит. Уравновешенна и безутешна, не поддается описанию *сян***».

Завязка танцевального действия открывает драматическую сторону в композиции «Танца на тарелках». Как отмечалось выше, к одному из его основных намеченных в песне мотивов относится духовное освобождение, ввергающее субъекта танца в состояние конфликта с внешними силами. Но здесь в танцевальном тексте завязки мы находим не просто первоначальное, исходное обозначение этого конфликта в противоречащих друг другу жестах, движениях и позах танцовщицы (стр. 60-62), исполняемых далее и на этапе развития действия (стр. 65-66), коллизия изначально представляется уже настолько драматически напряженной и сильной, что говорится о невозможности описать проникнутый ею образ танцовщицы (стр. 63).

На следующем этапе II.B.3 происходит переход к развитию танцевального действия. Мы наблюдаем прерывистое возрастание до первого вершинного уровня в темпе, динамике и изобразительности сольного исполнения ведущей танцовщицы, которое завершается оценкой зрителями ее искусства:

其少进也, 若翔若行, 若竦若倾, 兀动赴度, 指顾应声, 罗衣从风, 长袖交横. 骆驿飞散, 飒揭合并. 鹖鸢燕居, 拉搯鹤惊. 绰约闲靡, 机迅体轻. 姿绝伦之妙态, 怀素素之洁清. 修仪操以显志兮, 独驰思乎杳冥. 在山峨峨, 在水汤汤, 与志迁化, 容不虛生. 明诗表指, 喟息激昂. 气若浮云, 志若秋霜. 观者增叹, 诸工莫当 [Там же, с. 364-365]. / П.В.З. «Когда еще немного протанцует (эта строка – цитата из од Сун Юя *Гао Танфу* и *Шэньньюфу* [Там же, с. 394, 398]), (65) то как бы вспархивает, как бы ходит, как бы стоит и как бы падает. Движения и позы согласует с ритмом *ду*, и жесты пальцев, взгляды соотносит с музыкой. Кисейная одежда следует за ветром (70) в сплетении длинных рукавов, что непрерывно разлетаются, кружатся, вьются вместе с тонами, порхают как гнездящиеся ласточки, взлетают как испуганные лебеди. (75) Она несуетна, нежна и грациозна, **быстра как спусковой замок** (механизм *цзи* 機 китайского арбалета ну *弩*, вызывающий ассоциацию с “небесным импульсом” *тяньцзи* 天机 Чжуанцзы [45, т. 1, с. 233, т. 2, с. 592] спонтанным природным началом, стимулом всех процессов в природе) и невесомая телом. Все ее позы, положения несравненны и **прекрасны** *мяо*, в душе почтительна, невинна и чиста (несколько измененная цитата из произведения Сун Юя “Ода о божественной деве” *Шэньньюфу* 神女賦 [31, т. 1, с. 399]; пер. В. М. Алексеева строки см. [2, с. 63]). **Стремление *чжи* проявляет в отработке поз и ритма и *цао*** (Д. Кнехтгес, видимо, следуя коммент. Ли Шаня, переводит *ицао* как “добродетельное поведение” *virtuous conduct* и вкладывает в строку такой смысл: “Они совершенствуют добродетельное поведение, чтобы показать свое доброе намерение” [23, р. 251]. В данном случае эстетический подход Фу И к танцу подменяется чисто этической трактовкой. На самом деле в оде речь идет о необходимом соответствии высокой нравственности технически совершенному танцу), (80) **одна возносит думы в сумрачную высь *яомин*** (метафорическая аллюзия на произведение Сун Юя “Ответ на вопрос чуского царя” *Дуй чужан вэнь* 對楚王問 [31, т. 2, с. 981], выделяющая ведущую танцовщицу как выдающегося мастера, недосягаемого по уровню своего искусства для других). При мысли о горах становится “возвышенной”, а думая о водах, представляется “безбрежной” (аллюзия на притчу о мастере игры на люте Боя и его искусном слушателе Чжун Цзыци [29, с. 187]). **Все изменения происходят соответственно стремлению *чжи*, ни жеста *жун* не рождается впустую** (т.е. они все несут в себе какой-либо образ и значение). (85) **Так разясняя *мин* “Стихи” *Ши*** (“Канон стихов”) **пляской, выражает *бяо* их идею *чжи*, со вздохами и воодушевлением.** В своем **порыве *ци*** сходна с проплывающими облаками *фу юнь*, в **стремлении *чжи*** – с осенним инеем *цю шуан*. Все зрители вздыхают в восхищении, (90) **никто из музыкантов *гун* не сравнится с ней**».

В описании данного этапа в оде три раза из четырех используется слово «стремление» *чжи* 志. Как было выяснено выше, этот термин означает в самом общем смысле цель, рационально нацеленное чувство, стремление, способность желания, волю и ее силу. В отличие от «мысли-замысла» *и*, открытого для «освобождения» и «развертывания», «стремление», тоже «непринужденное» (стр. 54), представляется более готовым, завершенным, поэтому его «проявляют» (стр. 79), ему «соответствуют» (стр. 83) и оно уподобляется «осеннему инею» (стр. 88), символу неукоснительного следования высокой цели. Примечательно и его место в композиционном строении: если с «мысли-замысла» начинается и песня в общей экспозиции (стр. 37), и описание одиночной пляски ведущей танцовщицы (стр. 56), то «стремление» располагается в них ближе к концу и в завершающей строке (стр. 54, 79, 83, 88). Оно как бы представляет результат воплощения замысла в танец. Подчеркивается также, что в соответствии с ним происходят и «все изменения» в хореографической образности (см. стр. 83, 84), и от него же зависит техническое совершенство «поз и ритма» (стр. 79). Кроме того, в окружении этого термина помещается одна из ключевых строк всей оды: *Мин ши бяо чжи* 明诗表指. / «Так разясняя “Стихи” [пляской], выявляет [их] идею» (стр. 85). По сути, здесь дается определение пляски как хореографической интерпретации «Канона стихов» (сложился в XI-VII вв. до н.э.), выявляющей его «идею» *чжи* 指, в более конкретном значении – основную идейно-эмоциональную направленность, тенденцию. В этом текстовом соседстве «идеи» канонической антологии и «стремления» танцовщицы выделяется их общее словарное значение нацеленности, цели и тенденции. Но становится ли «стремление» танцовщицы для танца своего рода аналогом «идеи» *Шицзина*? По всей видимости, нет, поскольку Фу Учжун в предисловии, как мы видели, называет преимуществом танца полноту передачи не «стремления *чжи* 志, а «мысли» *и* 意. В то же время о той же «мысли» *и* в завязке и развитии действия ничего не говорится, зато приводится достаточно подробное описание их хореографического текста. Конечно, *и* никуда не девается, ибо ее представляет уже сам текст. Но каким образом и в каком качестве? В приводимой в третьей части оды аналогии между обрисованным во второй части танцем и гонкой на повозках с лошадьми наиболее «гармоничный» *сиси* 习习 конь в своем «движении следует за мыслью *чэн и* 承意 [возчика]» (стр. 149). Здесь снова, как и в предисловии, речь идет не о «стремлении», а о «мысли», причем подразумевается, что возчик на повозке и конь составляют в гонке отдельную единицу, единое целое, поэтому аналогия между такой ездой и пляской образует следующую пропорцию: конь так относится к «мысли» возчика, как элементы танцевального текста – к его главной, придающей им определенную направленность «мысли». Здесь «мысль» *и* 意 больше подходит обозначить как «идею танца» *уи* 舞意 – термин, который уже встречается в коммент. Ли Шаня к месту в предисловии, где говорится о полноте передачи *и* в танце (в данном случае дается ссылка на утраченный фрагмент из «Заповедника суждений» *Шоюань* 说苑 Лю Сяня 刘向, жившего в I в. до н.э. [31, т. 1, с. 362]). И именно этот термин, а не «стремление», относящееся не к танцу, а к танцовщице, может пересекаться по объему с «идеями» *чжи* 指 *Шицзина* в значении идеи произведения и рассматриваться как прямой коррелят «идеи» антологии. Отличая «стремление» танцовщицы от «идеи танца», Фу Учжун, несмотря на характерную для фольклора нефиксированность хореографического текста «Танца на тарелках», пытается отчлениить в нем

исполнение от творчества, исполнителя от произведения. Но каким образом замысел у него становится идеей и в каком отношении идея танца находится со стремлением танцовщицы?

Ответить на эти вопросы могут помочь два высказывания Мэнцзы 孟子 (372-289 гг. до н.э.), на которые в подтексте ориентируется Фу Учжун. В одном из них древнекитайский философ впервые рассматривает соотношение «мысли» *и* и «стремления» *чжи* в применении к поэзии. Но это рассмотрение получило в последующей традиции неоднозначную трактовку. Согласно одному толкованию, *и* относится к реципиенту песни, а *чжи* – к ее автору, согласно другому – под первым понятием имеется в виду содержание песни, а принадлежность второго не меняется [12, с. 551]. Следуя Мэнцзы, Фу Учжун, видимо, был самым ранним сторонником второго толкования. Если исходить из того, какое значение он вкладывает в термины *и* и *чжи*, то главный тезис в высказывании Мэнцзы 以意逆志, 是為得之 [34, т. 2, с. 688] может быть переведен так: «Когда встречаются (или ожидают, предугадывают) замыслом (или идеей) стремление, то обретают его (т.е. соотносятся с ним)». Небезразлична для понимания этого высказывания глосса Чжу Си: «*Ни* 逆 означает “ждать”, как ждут кого-либо на лежащем впереди пути: хотя и не приходит, надо терпеливо ждать, пока не придет само» [12, с. 108]. Здесь связь между *и* и *чжи* рассматривается с точки зрения обретения замыслом или идеей произведения наибольшего соответствия устремленности к идеалу его автора, причем это соответствие достигается до некоторой степени произвольно.

Во втором высказывании Мэнцзы говорит о соотношении «стремления» с «порывом»: 夫志, 气之帥也; 气, 体之充也. 夫志至焉, 氣次焉. 故曰: “持其志, 无暴其气” [34, т. 1, с. 211-213]. / «Стремление *чжи* ведет (направляет) порыв *ци*, порыв же наполняет тело. Стремление – это высшее, порыв за ним следует. Поэтому и говорится: “Держитесь своего стремления и не притесняйте своего порыва”» (перев. с небольшим изменением по: [12, с. 273]). Как известно, именно Мэнцзы впервые ввел в конфуцианскую философию категорию «порыва» *ци* 气 (др. перев. «материальная сила», «дух», «эфир», «энергия», «пневма» и т.д.), обозначавшую в человеке импульс жизни как телесно-чувственную активность-актуализацию человеческой сущности под руководством разумного «стремления» *чжи* 志, которое, ведя порыв, «не притесняет» его, т.е. дает ему свободно проявляться в определенном направлении [Там же, с. 282]. Смысл этого высказывания получает образное выражение в двух строчках, завершающих описание танца ведущей танцовщицы: «В своем порыве *ци* сходна с проплывающими облаками, в стремление *чжи* – с осенним инеем» (стр. 87, 88). По коммент. Ли Шаня, «проплывающие облака» *фу юнь* 浮雲 подразумевают «высокое» *гао* 高, а «осенний иней» *цю шуан* 秋霜 – «чистое» *цзе* 潔, т.е. порыв характеризуется как «высокий», возвышенный, а «стремление» как «чистое», благородное, без примеси посторонних помыслов. Эти образы еще могут ассоциироваться здесь с непостоянством, непредсказуемостью изменений и твердостью, непоколебимостью волеустремления к высокой цели соответственно. Таким образом, как и следует из высказывания Мэнцзы, «порыв» танцовщицы, будучи не вполне предсказуемым, тоже «не притесняется», а его возвышенность свидетельствует о том, что он направляется твердо проводимым благородным «стремлением».

Говоря более конкретно, порыв ведущей танцовщицы – это направляемая «стремлением» телесно-чувственная актуализация ее человеческой сущности в танце. Такая актуализация достигается через построение солисткой в единстве с музыкой образности и композиции танца с помощью танцевального языка движений, поз, жестов, мимики и т.д. Но весь этот структурированный, исполненный динамики хореографический текст, вся эта танцевальная активность ведущей танцовщицы является не чем иным, как переводом ее «порыва» *ци* и «стремления» *чжи* из области физиологии и психики в эстетический план, их превращением в танцевальные формы и образы. Они находят в танце свое самое различное визуальное воспроизведение-подражание. В принципиально важной строке: «Стремление *чжи* проявляет в отработке поз и ритма» (стр. 79) «стремление», неотделимое в конфуцианстве от нрава и нравственности, воплощается не в этическое содержание, а в художественную форму танца, в его танцевальный язык. Что касается замысла *и*, то он уже изначально относится к развернутому на основе воображения и в соответствии со «стремлением» (жизненной устремленностью к идеалу) наброску программы и сценария танца, т.е. к субъективно создаваемому содержанию танца. А идея танца, становящаяся из замысла при его воплощении в танцевальное действие, образуется из соединения темы пропеты в экспозиции песни с «идеей» *Шицзина* и представляет целостность танца в направленной динамике всех хореографических элементов. В ней совмещаются рациональный и иррациональный моменты. С одной стороны, танцовщица с самого начала поет 为乐之方 / «в согласии с правилами музыки» (стр. 36), затем уже в танце 兀动赴度, 指顾应声 / «движения и позы согласует с ритмом, и жесты пальцев, взгляды соотносит с музыкой» (стр. 67, 68) и т.п. С другой стороны, в «идее» встречается то, что не поддается не только логической, но и образной передаче (стр. 63), и само ее «развертывание» в целостность танца, как было намечено еще в высказывании Мэнцзы, является до определенной степени непредсказуемым.

Так, ведущая танцовщица своим сольным номером задает идею или идейную направленность, путь всего остального представления, переходящего в групповой танец II.C, который на новом этапе II.C.4, начинающемся с поочередного присоединения к солистке других танцовщиц, исполняется в форме китайского переплеса – соревнования между плясуньями:

于是合场递进, 按次而俟. 埒材角妙, 夸容乃理. 铁态横出, 瑰姿满起. 眄般鼓则腾清眸, 吐哇咬则发皓齿 [31, т. 1, с. 365]. / II.C.4. «Затем всей группой, чередуясь, пляшут, одна вслед за другой, пережидая. Соперничают в проявлении таланта *цай* и искусности *мяо*, красуются своими лицами и украшениями. (95) Внезапно принимают изумительные позы, нежданно занимают восхитительные положения. При взгляде на тарелки с барабанами возводят ясные глаза, при пении обольстительных тонов сверкают белыми зубами».

Затем в групповом танце перепляс сменяется «выравниванием рядов» танцующих и на следующем этапе II.C.5 развития действия наблюдается дальнейшее нарастание напряжения до его очередного вершинного уровня перед неожиданной паузой:

摘齐行列, 经营切儼. 仿佛神动, 回翔竦峙. 击不致策, 蹈不顿趾. 翼尔悠往, 暗复辍已 [Там же]. / II.C.5. «Равняют все свои ряды, (100) движения в обе стороны, плечом к плечу, метафоричны. Как будто движутся **богини шэнь**, кружась, парят и возвышаются. Удары барабанов непрерывны, их как бы не касаются девичьи ножки. (105) Танцовщицы как бы на крыльях удаляются, **внезапно ань прекращая танцевать**».

Наконец, после этой неожиданной паузы при возобновлении танца происходит его завершающая кульминация, когда быстрота и резкость изменения в темпе достигают высшего предела II.C.6:

及至回身还入, 迫于急节, 浮腾累跪, 跼蹐摩跌. 纤形赴远, 灌似摧折. 纤縠蛾飞, 纷森若绝. 超逾鸟集, 纵弛殒殒. 委蛇姍袅, 云转飘忽. 体如游龙, 袖如素霓 [Там же]. / II.C.6. «Затем, вернувшись, снова выступают, их побуждает **быстрый ритм**. То прыгают, то преклоняются, (110) то топают ногами, то встают на цыпочки. Сгибаясь в талиях, уходят дальше, и так изогнуты, что, кажется, ломаются. Их тонкие шелка порхают мотыльками, взмывают, словно отрываясь. (115) Порывисто взлетают стаями птиц и движутся неспешно, мягко. Идут, петляя, тонкие и стройные; стремительно кружатся облачками. Они напоминают телом пляшущих драконов (это сравнение – аллюзия на оду *Шэньнюйфу* Сун Юя [31, т. 1, с. 398]). (120) Их рукава подобны белой радуге».

Затем следует развязка II.C.7, совпадающая с финалом танцевального действия, после которого сообщает об итоговой оценке и реакции зрителей:

黎收而拜, 曲度究毕. 迁延微笑, 退复次列. 观者称丽, 莫不怡悦 [Там же, с. 365-366]. / II.C.7. «Неспешно завершая танец, кланяются, **напева такты цюй ду** замолкают. Танцовщицы отходят, улыбаясь, идут обратно на свои места. (125) Все зрители кричат “прекрасно”, никто не может не испытывать восторга».

После окончания танца в части III оды описываются продолжение пиршества и последующий разъезд гостей, при котором гонки на повозках с лошадьми предстают аналогией танцу и символически отражают влияние танца как стимула проявления природных склонностей и характера: 于是欢洽宴夜, 命遣诸客. 扰攘就驾, 仆夫正策. 车骑并狎, 龍從逼迫. 良骏逸足, 踰捍陵越. 龙骧横举, 扬轡沫沫. 马材不同, 各相倾夺. 或有逾埃赴辙, 霆骇电灭, 跼地远群, 暗跳独绝. 或有宛足郁怒, 盘桓不发, 后往先至, 遂为逐末. 或有矜容爱仪, 洋洋习习, 迟速承意, 控御缓急. 车音若雷, 骖骤相及. 骆漠而归, 云散城邑 [Там же, с. 366]. / III. «Затем, пируя, веселятся до глубокой ночи, пока хозяин не дает приказа отправлять гостей. Тогда бросаются к своим повозкам, (130) и возчики подтгивают вожжи. Повозки и наездники теснятся, толпясь, подталкивают друг друга. У добрых коней быстрый бег, галопом вырываются вперед. (135) Вздывая головы, несутся как драконы, с приподнятых удил слетает пена. **Сноровка цай** у коней неодинакова, но каждый рвется превзойти другого. Один, одолевая пыль, несется по дороге, (140) раскатом грома или вспышкой молнии. Трамбюя землю, далеко опережает всех и вырывается вперед, непревзойденный. Другой, удерживая свою ярость, медлит, колеблясь, не несется во всю прыть. (145) Начав последним, завершает первым, став тем, кого все догоняют. Еще у одного степенен вид, мягки манеры, он величав и гармоничен. В движении следует за **мыслью и** возчика, (150) и в своей скорости им направляется. Повозки громяют как раскаты грома в их резвой гонке друг за другом. Стремительным потоком добрались до дома, растаяли как облака, разъехавшись по городу».

Завершает оду часть IV, концовка, подводящая итог описанию народных танцев как развлечения *юй* 娛, которое ориентирует на умеренность, духовные наслаждения и безмятежность, способствующие достижению долголетия:

天王燕胥, 乐而不佚. 娛神遺老, 永年之術. 优哉游哉, 聊以永日 [Там же]. / IV. «(155) Небесный царь (идеальный правитель, император) со всеми сообща пирует, он в радости не переходит меры. В усадьбе **духа юй шэнь** и пренебрежении старостью таится его путь продления жизни. Непринужденно, без забот он так проводит свои дни».

В этой концовке выражение «не переходит меры» (досл. «нечрезмерен, нераспущен» *бу и* 不佚) может восприниматься как модифицированная цитата из данной Конфуцием характеристики песни *Шицзина* «Крики скоп»: «...в меру веселит» *лэ эр бу инь* 樂而不淫 (см. *Лунъюй*, 3.20). А последняя строка (стр. 160) представляет собой слегка модифицированную цитату из *Чуньцю Цзоши чжуань* 春秋左氏传 («Комментария господина Цзо к “Веснам и осеням”»), данную там как выдержка из *Шицзина* [40, с. 1971], но такого двустипия в этом поэтическом сборнике нет, в последней строфе одного из его стихотворений встречается только первая строчка и в другом контексте, см. *Шицзин*, 222, II.VII.8.

Во всем этом описании танца особого внимания заслуживает уже частично разбиравшаяся ранее строка в характеристике сольного номера: 明诗表指 *Мин ши бяо чжи*. / «Так разъясняя “стихи” пляской, выявляет их идею» (стр. 85). Несмотря на ее важность для понимания оды, затронутый в ней аспект изначально может пониматься по-разному и остается совершенно неизученным. В этой строке под словом «стихи» *ши* Ли Шань понимает стихи пропетой перед началом выступления песни. Такая же трактовка и в переводе Д. Кнехтгеса [23, р. 253]. Но есть другая точка зрения, по которой «стихи» относятся к давнему, традиционно принятому сокращению названия одной из книг «Пятиканония» *Уцзин* 五经 – «Канона стихов» [32, с. 946; 37, с. 194], и она представляется нам гораздо более вероятной. Примечательна используемая в данном случае лексика: 明 *мин* «разъяснять», 表 *бяо* «выявлять» и 指 *чжи* «идея». Эти слова можно отнести к терминам ханьской экзегетики. Напр., они используются в обоих сохранившихся от эпохи Хань комментариях «главы и фразы» *чжанцзюй* 章句 – самого распространенного экзегетического жанра того времени. Составитель более раннего из них – «Чуские строфы» в главах и фразах» *Чуцы чжанцзюй* 楚辭章句 Ван И 王逸 (I-II вв.) отмечает в предисловии, что его целью

было сделать «видимым» *цзянь* 见 «направление главной идеи» да *чжи* 指 *чжи цюй* 大指之趣 комментируемого текста [27, с. 149]. Автор комментария *чжанцзюй* к *Мэнцзы* Чжао Ци (108–201 гг.) тоже в предисловии к нему говорит о «выявлении» *бяо* в книге этого философа «идеи» *чжи* 指 [34, т. 1, с. 1], т.е. пользуется тем же, что и Фу Учжун, сочетанием, а в заключении – о «разъяснении» *мин* в ней «смысла текстов» канонических книг [Там же, т. 2, с. 1126]. Обращение к подобной терминологии для Фу Учжуна было тем более естественным, что он, как отмечалось выше, получая конфуцианское образование в императорском университете, специализировался на этом экзегетическом жанре. Таким образом, описанный в его оде «Танец на тарелках» преподносится в виде танцевального комментария, своего рода хореографической экзегезы к «Канону стихов», исходной высшей классике китайской поэзии. Иначе говоря, заклеиваемый конфуцианцами, народный по своему происхождению танец оказывается у Фу Учжуна сценической интерпретацией одной из важнейших книг конфуцианского канона. К тому же слово *бяо* в новом контексте получает еще значение «выражать», и тогда получается, что танец не только «выявляет», но и выражает, воплощает «идею» *Шицзина*. Все это, конечно, составляло наиболее сильный аргумент для реабилитации *Панью* в полемике с традиционалистами. Такое понимание танца подтверждается не только разобранный выше строкой. Совершенно не случайно в предваряющей пляску песне, выступающей в функции замысла и «контура» программы, приводятся две прямые ссылки на текст «Канона стихов» (на его две песни – стр. 43–44). Ссылка на первую в этом поэтическом своде песню «Крики скоп» *Гуаньцзюй* 关雎 свидетельствует о том, что Фу Учжун, видимо, знал «Большое предисловие» и имел в виду здесь то, что в нем о ней говорится (ср. [16, с. 113–114]). По существу, получается так, что в песне перед сольной пляской пропевадается замысел танца по *Шицзину*, и отсюда замысел и идея танца становятся не чем иным, как интерпретацией смысла, идеи *Шицзина*, которую Конфуций кратко определял одной строкой: «В мыслях нет уклона» *Си у се* 思无邪 (*Луньюй*, 2.2; [Цит. по: 14, с. 63]), или др. вариант пер.: «О, они не отклонятся» (см., напр., [19, р. 8]). Само это определение является дословной цитатой из гимна *сун* 颂 той же антологии, прославляющего коней и возчика в гонках на повозках с лошадьми (297, IV.IV.1); в процитированной строке одобряется их способность избежать какого-либо отклонения от направленности движения к финишу. Такая нацеленность, характеризующая гонки, для Конфуция становится символом страстной устремленности человека к идеалу. Собственно, эту устремленность, которая стимулируется не только положительными, но и отрицательными моментами, «различными трудностями и преградами», он находит в каждой песне *Шицзина*, сводит к ней сущность всего памятника [15, с. 144]. Примечательно, что третья часть «Оды о танце» Фу Учжуна, следующая сразу после описания танца, тоже посвящается очень рельефному изображению гонок на повозках с лошадьми (см. выше часть III оды). Это может служить еще одним косвенным свидетельством, подтверждающим связь идеи танца с идеей *Шицзина* по Конфуцию, которая не получает у первоучителя конфуцианцев терминологического обозначения. Ее определяет термином *чжи* 指 уже Фу Учжун, заимствуя его из экзегетической традиции своего времени.

Но тогда, если изложенное выше верно, композиция описанного в оде танца может в той или иной степени и форме соответствовать композиции *Шицзина*. Известно, что эта древнейшая поэтическая антология Китая делится на четыре части: 1) «Напевы княжеств» *Гофэн* 国风, 2) «Малые оды» *Сяоя* 小雅, 3) «Великие оды» *Дая* 大雅 и 4) «Гимны» *Сун* 颂. Рассмотренный нами танец тоже членится на четыре раздела, причем в первом представлено одиночное исполнение, а в трех остальных – групповое. Такое разграничение на сольную часть и групповую соответствует скорее уже тому, как понимается *Шицзин* в «Большом предисловии» *Дасюй* 大序 к этому памятнику, т.е. в поэтологическом комментарии к нему, видимо, известном, как отмечалось выше, Фу Учжуну. Согласно *Дасюй* [16, с. 113], «напевы княжеств» выражают эмоциональную реакцию «отдельного человека» и *жэнь* 一人 в «отдельном княжестве» и *го* 一国 на «дела» своего князя, чему в наибольшей мере подходит сольный танец. Две следующие части *Шицзина* под общим названием «од» касаются царского, ойкуменического правления, чье влияние выражается в стихах на повсеместном, массовом уровне, а это ближе всего к групповой пляске, которая в соответствии с делением «од» на малые и великие тоже разграничивается на два раздела. «Гимны» же представляют апофеоз царского правления высшего глобального уровня, поэтому им также наиболее адекватен массовый танец. Из других формальных признаков, подтверждающих, что Фу Учжун связывал *Панью* с «Каноном стихов», может быть ритм оды: в ней разделы, посвященные описанию танца, а также последняя часть и концовка, отражающие его влияние, резко отличаются от предыдущих разделов подавляющим доминированием четырехсложного размера *сянь* 四言 (при обрисовке танца – в 63 из 72, гонок на повозках – 23 из 26 строк, концовка – 6 из 6), в такой же степени характерного для *Шицзина*.

В содержательном плане тоже выявляется определенное соответствие. Содержание танца, его драматургия и пр. раскрываются благодаря знаково-символической экспрессивности хореографического языка. Фу Учжун отмечает знаковую природу пластических выражений неоднократно (стр. 84, 100), а в одном случае (стр. 63) выделяет момент танцевального действия как некое исключение по невозможности передать его через *сян* 象 – категорию, означающую в китайском языке знак, образ и символ, из чего следует, что, по мнению описателя, абсолютно все элементы языка «Танца на тарелках» обязательно что-либо передают в знаковом и образно-символическом плане, но на определенном уровне, как и в вербальном тексте, они, будучи хореографически невыразимы, остаются в подтексте танцевального произведения и могут восприниматься сугубо интуитивно. Благодаря этой особенности танец, описанный Фу Учжуном, представляет собой драматическое действие лиро-эпического характера. В нем хореографическим языком излагается история о том, как человек, преодолевая узость современных ему нравов, различные трудности и препятствия, неизбежно

встающие на данном пути, стремится возвыситься над внешними условностями и достигнуть духовного освобождения. И на эту сюжетику накладывается до такой степени сильная эмоциональная и драматическая окраска, что каждое действие в то же время предстает как лирическое переживание. Основой пластической образности в оде Фу Учжуна становится подражание предметному бытию, почти всегда относящемуся к природному миру. В хореографических образах предметами, с которыми сравниваются танцовщицы и части их одежды (особенно выделяются длинные рукава), выступают птицы, мотыльки, облака, горы, воды, осенний иней, белая радуга, духи, пляшущие драконы, спусковой замок арбалета, а в хореографических мотивах – различные виды полета: взлет, разлетание, порхание, парение, кружение, порыв. Все они, наряду с другими, обычными для человека, телодвижениями – ходьбой, бегом, прыжком, вставанием, падением, поклоном, подъемом на цыпочки, топтанием, жестикуляцией, мимикой и т.д., – выступают знаками, метафорами и символами поступков и эмоций героя или, точнее, героини танцевального повествования. Получается, что ее судьба благодаря хореографическому языку становится своеобразным комментарием к «Канону стихов» или, иначе говоря, интерпретацией, а также выражением, воплощением его идеи. Поскольку эта история представлена в четырех разделах танца, то они, в свою очередь, тоже оказываются интерпретацией содержания четырех частей *Шицзина* соответственно, но содержания – и это следует опять подчеркнуть – в истолковании комментаторской традиции, зафиксированной к тому времени наиболее систематически в уже не раз упоминавшемся нами «Большом предисловии».

Известно, что составители «Большого предисловия» рассматривали первую часть «Напевы княжеств» *Гофэн* с ее первой песни «Крики скоп» как «начало», исходную основу нравственного воздействия «Канона стихов» на Поднебесную. И объяснение всему сборнику тоже искали в этой части, разрабатывая входящий в ее название термин *фэн* 風: «напевы» или «нравы», в первичном значении «ветер», который, отличаясь полисемией и терминологической дифференциацией, становился у них обобщением и связующим звеном всех частей, жанров и поэтических приемов *Шицзина* [Там же, с. 109, 112]. Собственно, сходную роль играет в оде Фу Учжуна первый раздел *Пань*: сольная пляска, намечающая сценарий, определяющая литературный источник и идейно-художественную направленность всего танца. Особое место в этой пляске занимает и «ветер» *фэн*. Вообще он встречается в оде Фу Учжуна четыре раза: дважды в предисловии (в названии чуского танца и в переносном смысле в утверждении о том, что народная музыка «не служит наставлению *фэн* 風 людей»), по одному разу в презентации танцовщиц и одиночном танце. Кроме второго случая, в первом, третьем и четвертом используется в своем исходном значении ветра как физического явления, причем в двух последних не в виде стилистического приема, сравнения, в отличие от всех других природных образов (облаков, птиц и т.п.), а в качестве вполне реального участника танцевального действия, в презентации – разносчика благоухания от травяного украшения танцовщиц (стр. 31-32), в сольном выступлении – действующей силы (попутного ветра) в движении частей одежды танцовщиц, включая длинные рукава (стр. 69-70). И такое «участие» ветра, видимо, не относилось к стереотипным приемам «Танца на тарелках». Во всяком случае, в трех других отмеченных выше описаниях этого танца (у Чжан Хэна, Ван Цаня и Бянь Ланя) оно ни разу не встречается, как, впрочем, и сравнения танцевальных движений с ветром (у Чжан Хэна образ ветра используется только один раз в песне к пляске [37, с. 198]). Фу Учжун прибегает к нему не случайно, а имея в виду литературный источник «Танца на тарелках» – «Канон стихов» в трактовке «Большого предисловия». За исходным значением слова «ветер» и его реальностью как элемента танца у одописца проглядывает развернутый символический контекст. «Порыв» *ци* 气 танцовщицы, о котором уже шла речь выше, очень легко ассоциируется именно с ветром. Еще Чжуанцзы называл «порыв *ци*, что выдыхает земля», «ветром» [45, т. 1, с. 51] (об универсальном понимании *ци* как ветра в китайской культуре см. [10, с. 64-98]). В оде скрытое в подтексте значение «порыва» как «ветра» должно было получить не буквальный, а переносный смысл. В «Большом предисловии» *фэн* в переносном значении означает поэтический этос, «нрав» песен, их этическое и воспитательное значение [16, с. 109]. Но Фу Учжун вроде бы не должен был признавать «нрав» танца, который, как отмечалось выше, «не служит наставлению людей». Однако вдуваемся в его описание сольного номера. В нем солистка изображается в высшей степени нравственным человеком (см., напр., стр. 78). А ее «порыв» *ци* и «стремление» *чжи*, составляющие, по «Большому предисловию», главные компоненты этоса, являются самыми возвышенными и благородными (стр. 87, 88). И танец, удовлетворяя не плотские, а духовные потребности зрителей, способствует их долголетию (см. стр. 157, 158). По существу, речь идет о том же этосе, только не поэзии, а танца. Почему же Фу Учжун, выставляя наружу его главные компоненты, не говорит о нем прямо? Причина понятна: у него не этос, как в «Большом предисловии», не этическое содержание, а эстетическая сторона становится ведущим критерием в оценке произведения. В связи с этим он выдвигает на первый план своего описания композицию хореографического текста и особенности хореографического языка, оценивая движения, позы, жесты, мимику и т.д. с чисто эстетической точки зрения: «неописуемые» *букэ вэй сянь* 不可为象 (стр. 63), «прекрасные» *мяо* 妙, «несравненные» *цзюэлюнь* 绝伦 (стр. 77), «внезапные» или «неожиданные» (соответствующие приему обманутого ожидания) *хэн* 横, *цзюэ* 譎 (стр. 95, 96). Да и сами компоненты этоса непосредственно выражаются тоже в художественной форме: в танцевальных образах «проплывающих облаков» и «осеннего инея» (стр. 87, 88).

Свою танцевальную интерпретацию получают и другие три части «Канона стихов». Причем и в данном случае безразличным оказывается то, с каких песен они начинаются, ибо, по древнекитайским представлениям, начало всякого явления составляет его корень, основу. Вторая часть *Шицзина* «Малые оды» открывается застольной песней «Крики оленей» *Лу мин* 鹿鸣 (161, II.1.1), дополнявшейся затем через ряд песен

на другие темы еще несколькими пиршественными песнями. В связи с тем, что в «Большом предисловии» «напевы», «малые» и «большие» оды делились на «правильные» *чжэн* 正, созданные при процветающем царском правлении, и «измененные» *бянь* 变, отражавшие его упадок, и первые шестнадцать песен «Малых од» в последующей комментаторской традиции считались «правильными» [40, с. 402, 403], то расположенные в начале застольные песни котирировались тоже как «правильные». В то же время и остальные «правильные малые оды», а не только подпадавшие под застольную тематику, предназначались по своей музыке для исполнения на банкетах (если учитывать коммент. Чжу Си, см. [44, с. 99]), т.е. функционально относились к пиршественным. Таким образом, в экзегетической традиции застольные песни оказываются наиболее репрезентативными для второй части *Шицзина*. А главными героями застольных песен были «почетные гости» *цзябинь* 嘉賓, которые чествовались на пиру, где они получали угощение, награждались подарками, их развлекали музыкой и танцами за то, что они «показывали... путь совершенства» и отличались «прекрасной добродетелью» *лин дэ* 令德, «прекрасными манерами» *лин и* 令仪, «доброй славой» *дэ инь* 德音 и т.д. (161, II.I.1; 172, II.II.7; 174, II.II.10). И танцовщицы тоже стремились отличиться, соревнуясь между собой, но только уже в хореографическом мастерстве, красоте лиц, украшениях (стр. 93, 94). В то же время их состязательность усиливала развлекательную сторону танца, но не превращала его в простой дивертимент, служащий лишь развлечению гостей, поскольку солисткой изначально был дан образец, ориентирующий на соответствие филигранного мастерства высокой нравственности (см. стр. 79).

А общим мотивом третьего раздела танца и третьей части антологии было достижение единства. В «Великих одах», как и в «малых», тоже выделялась начальная «правильная» группа песен, занимавшая здесь больше половины – 18 из 31 оды [40, с. 402, 403], в которой главным образом повествовалось о героической борьбе царей Просвещенного и Воинственного с последним тираническим государем династии Шан-Инь и другими «варварскими» племенами, о создании этими царями династии Чжоу и объединении страны. Соответственно изменяется рисунок и в третьем разделе танца: танцовщицы уже не соревнуются друг с другом, а выступают сплоченными рядами, «плечом к плечу» (стр. 99), и при этом напряженность действия еще больше возрастает (стр. 102-104). Сакральному оттенку рассказанных в песнях событий, происходивших, по представлениям древних китайцев, с санкции божественного Неба *Тянь* 天, в какой-то мере отвечает сравнение танцовщиц с «богинями», досл. «духами» *шэнь* 神 (стр. 101) – образ, символизирующий в танце возрастание духовных сил героини, «преступающей грани мира» (стр. 44).

Четвертую часть «Гимны» и четвертый раздел танца объединяет высшая концентрация качеств и результатов, показываемых во всех предыдущих рубриках и действиях. По «Большому предисловию», в гимнической части *Шицзина*, представленной в подавляющем большинстве чжоускими гимнами (31 из 40), воспеваются предки и основатели династии Чжоу, чтобы через ритуально-магическую коммуникацию с ними обеспечить благополучие их царствующих потомков, в связи с чем этос поэзии, т.е. ее этическое значение и влияние, проявляется здесь с наибольшей силой [16, с. 113]. А в четвертом разделе танца ключевыми для понимания его смысла становятся две последние строки: «Они напоминают телом пляшущих драконов, их рукава подобны белой радуге» (стр. 118, 119). Эти строки – прямая параллель заключительному двустроичию сольного танца (стр. 87, 88). В них «тело» *ти* 体 явно ассоциируется с порывом *ци* 气, а «рукава» *сю* 袖 (имеются в виду «длинные рукава» *чан сю* 长袖) – со «стремлением» *чжи* 志, отсюда «тело» и его движения (чем, собственно, и определяется танец) символизируют «порыв» в активном состоянии, «длинные рукава», волнообразно колышущиеся и порхающие, – проявляемое с разной степенью интенсивности «стремление». Именно их, «порыв» и «стремление», характеризуют «пляшущие драконы» *ю лун* 游龙 и «белая радуга» *су ни* 素霓 соответственно. «Пляшущие (или играющие) драконы», в досл. пер.: «плавающие драконы» – достаточно сложное по смыслу выражение, одно из его значений указывает на змеевидные и ящероподобные существа древнекитайской мифологии, связанные с водной стихией и способные вызывать дождь и наводнение. Это символ бурного, неудержимого потока, характеризующий «порыв» танцовщиц, т.е. телесно-чувственную, эмоционально-образную составляющую их танца. И он явно ассоциируется со «всеобъемлющим порывом» *хаожань чжи ци* 浩然之气 в философии Мэнцзы [12, с. 46-47]. «Белая радуга» *су ни* 素霓, досл.: «простая, неукрашенная радуга» – вторичная радуга, появляющаяся над первичной, выше нее, менее яркая, с обратным порядком цветов, связанная в древнекитайской мифологии, как и первичная, с драконом, образующим дугу радуги [22, р. 17-18]. Возникает сразу вопрос: почему Фу Учжун сравнивает танцовщиц с драконами и вторичными радугами? Сущность дракона в Китае изначально было иньской, женской, и только позднее в нем стало преобладать мужское начало *ян* [Ibidem, р. 36-37], женской считалась и вторичная радуга, менее яркая, более темная, чем первичная – мужская, поэтому в древности драконы и радуги персонифицировались в женские божества, наделенные способностью быть источником жизни и плодородия [Ibidem]. Танцовщицы в третьем разделе танца сравниваются именно с этими олицетворенными в божественных дев драконами и радугами. Сравнение с драконами символизирует большую силу художественного эффекта, производимого «Танцем на тарелках», а уподобление вторичной радуге – его живительное воздействие, способствующее, как отмечается в концовке оды, «продлению жизни» (стр. 158).

Из всех этих проанализированных выше формальных и содержательных аспектов и складывается обозначенная в ранее приведенном переводе драматургия танца *Пань*: экспозиция, завязка, развитие действия в первом, сольном разделе, дальнейшее развитие действия, кульминация и развязка-финал в последующих трех групповых разделах, причем в развитии действия прослеживаются три вершинных момента, один – в первом, два – во втором и третьем разделах, которые увенчиваются финальной кульминацией в четвертом разделе.

Драматизация *Шицзина* в «Танце на тарелках» как танцевальной экзегезе к нему остается не совсем до конца понятной, если не учитывать еще один литературный источник в понимании Фу Учжуню этого танца. Имеются в виду два произведения Сун Юя: упоминавшиеся в предисловии и пояснениях к переводу «Ода о Высокой Тан» *Гао Танфу* и «Ода о божественной деве» *Шэньюйфу*. В отличие от *Шицзина*, они для Фу Учжуна не предмет комментирования, а источник образов и мотивов, которые он не только использует, но и переосмысливает в соответствии со своей концепцией танца. Сравнение танцовщиц с «богинями» *шэнь* ассоциирует их именно с «божественной девой» *шэньюй* 神女, выступающей центральным персонажем и в той и в другой оде Сун Юя. И, как и она, они остаются безымянными. Вообще в описании танца встречается значительное количество аллюзий на эти произведения (см. отмеченные как наиболее очевидные в стр. 32, 33, 64, 78, 119). В основе содержания обеих од лежит мотив иерогамии, священного бракосочетания представителя человеческого коллектива и божественного мира, в данном случае – чуского царя и «божественной девы» с «горы Шаманок» Ушань 巫山 (их встреча происходит во сне царя), получивший развитие в рамках культа плодородия. Сун Юй частично секуляризирует этот мотив, особенно в «Оде о божественной деве» [13, с. 335], и в нем проглядывает, хотя и ритуально окрашенное, представление о чувстве любви как способном просветить правителя, научить его заботиться об интересах государства и народа, сделать высоконравственным человеком, наделить здоровьем и долголетием [2, с. 58; 31, т. 2, с. 397]. Этот мотив у Фу Учжуна почти полностью уходит в подтекст и замещается мотивом духовного освобождения от внешних условностей и искусственных ограничений. И мотив сна ханьский автор превращает в акт воображения как важный элемент танца. Главным средством воздействия у него становится эстетический эффект, производимый хореографией, к результатам которого он относит духовное наслаждение и долголетие. Во всем этом, безусловно, проявляется влияние даосизма. Но даосский отпечаток здесь не является вполне «чистым». Напротив, он крепко замешан на конфуцианской категории «вдохновения-воодушевления» *син* 興 Мэнцзы (о ней см. [12, с. 714]), предполагающей категорическое неприятие тех, кто 同乎流俗 / «находится в одном течении с нынешними нравами» [Там же, с. 801], для чего требуется такой умозрительный подъем над человеческим миром, когда 小天下 / «малой кажется Поднебесная» [Там же, с. 720]. И его, конечно, надо рассматривать в контексте хореографической интерпретации «идеи» *Шицзина*, в соответствии с которой духовное освобождение заключается в рамки одного из главных принципов конфуцианской философии – нравственного самосовершенствования личности. В итоге Фу Учжун находит место для даосски окрашенного идеала среди ценностей конфуцианства так же, как он обнаруживает в конфуцианском каноне – и говорит об этом в предисловии к оде – положения и примеры, подтверждающие необходимость «расслабленности». Такова и будет абстрактная «выжимка» из идеи танца: духовное освобождение как нравственное самосовершенствование личности, находящее одно из своих наивысших проявлений в хореографическом искусстве.

Проблема авторства «Танца на тарелках» как хореографической баллады

При рассмотрении танца в целом, кроме его связи с литературными источниками, обращает на себя внимание особое место в нем ведущей танцовщицы. Описание всего танца с экспозицией занимает 102 строки, непосредственно сам танец – 68 строк, из них на сольный танец приходится 34 и ровно столько же – на групповой, т.е. соло ведущей танцовщицы отводится половина описания. И ее пение, а также обобщающая характеристика (стр. 33-46, 51-54) тоже занимают половину экспозиции: 18 из 36 строк. Солоистка выделяется и отдельной оценкой зрителей: после ее сольного выступления она признается лучшей среди всех других мастеров (стр. 89-90), тогда как заключительная оценка после окончания группового танца хотя и тоже очень высокая, но носит общий характер и касается эмоциональной реакции зрителей (стр. 125-126). В драматургии танца ее роль тоже является ведущей. В начале соло она в воображении набрасывает сценарий танца, затем, продолжая сольное выступление, резко намечает в завязке конфликт, акцентирует его в развитии действия, которое в групповом танце снова обостряется и доводится до завершающей кульминации и развязки.

В данном случае с теоретической точки зрения наиболее интересен вопрос о том, насколько традиционно-народным изображается искусство танцовщиц или, рассматривая с другой стороны, насколько индивидуальной и творческой представляется их танцевальная активность и в каком отношении она находится с категорией индивидуального авторства. Вопрос может показаться не совсем уместным, поскольку «Танец на тарелках», как уже отмечалось, по своему происхождению был народным, а значит, и неавторским. В научной литературе эта проблема выпадает из поля зрения. Но, судя по историческим свидетельствам эпохи Хань [47, с. 109], «Танец на тарелках» входил в репертуар придворной развлекательной музыки и, как явствует из Предисловия оды, исполнялся «талантливыми придворными дамами», а в эпоху Хань среди них могли быть весьма образованные женщины, включая, напр., одну из первых и наиболее прославленных ханьских поэтесс Бань цзеюй 班婕妤 (I в. до н.э.), известных своей ученостью императриц Ма хуанхоу 马皇后 (39-79 гг. н.э.), Дэн хуанхоу 邓皇后 (81-121 гг. н.э.) [36, с. 51-61], немало было и других подобных примеров. Не вызывает сомнения, что ведущая танцовщица, оставшаяся в оде безымянной, вместе со своими партнершами относится к числу таких просвещенных представительниц императорского гарема – об этом с самого начала свидетельствует ее песня, аллюзивная и философская по смыслу, которую в целом вряд ли можно отнести к чисто фольклорному типу и предполагать заимствованной из народной поэзии.

Решению вопроса может помочь выяснение того, как в оде осмысливается в высшей степени характерная для «Танца на тарелках» импровизационность. Известно, что импровизация, выступающая источником новизны, является одним из существенных признаков фольклора, но ее проявление в нем отличается рядом особенностей [3, с. 133-156]. Новации импровизатора в народном творчестве, какими бы индивидуальными они ни были, принадлежат не ему, а традиции, ее общему фонду, полностью открытому для использования другими исполнителями. В оде Фу Учжуна эта импровизационная инициативность представляется несколько двойственной. Она у него остается безымянной как в отношении танцовщиц, даже их ведущей, так и применительно к вероятному автору песни – стихотворения, послужившего наброском программы танца (им могла бы быть та же ведущая танцовщица). Такая анонимность в общем соответствует народному характеру «Танца на тарелках». Но у Фу Учжуна в этом аспекте появляется ряд новых и весьма важных моментов.

Вернемся к отдельной оценке солистки, подчеркивающей ее превосходство над всеми остальными *гунами* 工 – «музыкантами», под которыми здесь имеются в виду не только собственно музыканты, но также певцы/певицы и танцоры/танцовщицы, причем не одной только данной танцевальной группы, но и вообще Поднебесной. Эта оценка, по существу, говорит о единственности, индивидуальности мастерства танцовщицы. И в данном случае Фу Учжун вряд ли имеет в виду только мастерство исполнительское. Ведь это была оценка всего ее сольного танца, экспозиция которого почти полностью отводится тому, как солистка воображает «контур» сценария танца. Таким образом, творческая наброска ею сценария, пусть и про себя, становится неотъемлемой частью произведения. Учитывая, что программа в виде песни была предварительно уже создана, в данном случае речь идет о ее индивидуальной творческой интерпретации. Исполненные затем солисткой завязка и развитие действия, в свою очередь, на основе рассмотренной выше оценки не могут не представлять индивидуальную манеру танцовщицы по таким аспектам хореографии танца, как топика, композиция, образность, язык и т.д. Конечно, подобная импровизаторская инициатива еще не дает возможности говорить об авторстве. Как известно, его может обуславливать состязательность, конкуренция [1, с. 89, 92] между теми, кто к нему так или иначе, с большей или меньшей осознанностью движется. И мы находим мотив состязания у Фу Учжуна. Другие танцовщицы, включаясь в танец солистки, не просто следуют ей – и это подчеркивается с самого начала их групповой пляски, – а состязаются (*ле 埒, цзюэ 角*) «в проявлении таланта *цай* 材 и искусности *мяо* 妙...» (стр. 93-94). Особенно примечательно, что одной из главных осознанных целей их соревнования становится достижение оригинальности, новизны. Этим объясняется характерный для «Танца на тарелках» эффект неожиданности, достигаемый приемом обманутого ожидания: «Внезапно принимают изумительные позы, неожиданно занимают восхитительные положения» (стр. 95-96).

Таким образом, Фу Учжун вполне ясно показывает творческие моменты танца, выявляет наличие индивидуальной танцевальной манеры, подчеркивает ценность новизны в хореографии и стремление танцовщиц выделиться по перечисленным аспектам. По существу, здесь перед нами разворачивается то, что С. С. Аверинцев называет «имплицитной... рефлексией над всем комплексом того, что зовется “авторской манерой”» [Там же, с. 82]. У Фу Учжуна эта рефлексия находит свою скрытую форму в характерной для оды дескрипции. А в танцовщице, набрасывающей программу и сценарий танца, если использовать известное положение Д. С. Лихачева [11, с. 237], автор начинает, можно сказать, буквально проступать «как элемент самой художественной структуры» танца.

Фу Учжун через дескрипцию рефлексиирует не над «Танцем на тарелках» вообще, а над тем, что представляет точно не датированный, без указания имен конкретный пример его исполнения. Но тогда естественно возникает вопрос о месте этого примера в традиции данного танца. Ответ на него мог бы пролить больше света на характер изображенного в оде танцевального выступления. Однако, как отмечалось выше, материала для сравнения с другими подобными примерами сохранилось совсем немного.

В счет не идут уцелевшие изображения разных фрагментов танца *Панью* на погребальных каменных рельефах, фресках или в форме захороненных вместе с мертвыми деревянных и глиняных фигурок, бронзовых украшений и т.п., относящихся к ханьскому времени. Они не воспроизводят *Панью* в виде отдельных композиционно цельных хореографических текстов. К такому воспроизведению может приблизиться одическое описание, как в случае с одой Фу Учжуна, но, кроме нее, описание «Танца на тарелках» встречается еще только в трех сочинениях этого жанрового типа: в упоминавшихся выше «Оде о танце» Чжан Хэна, «Семи способах облегчения» Ван Цаня и «Оде о дворце Сюйчан» Бянь Ланя. В произведении Бянь Ланя рисуется лишь самая общая картина, не дающая каких-либо достаточно определенных сведений ни о содержании, ни о композиции танца [35, с. 12]. Ван Цань отмечает последовательность песенно-танцевальных форм (песня и разные виды танца) *Панью*, более подробно и наглядно описывает особенности его хореографического языка и композиции, но, видимо, тоже стремясь к обобщающей характеристике, почти совсем опускает то, что могло бы говорить о конкретном содержании танцевального действия [39, с. 215]. И только в оде Чжан Хэна, несмотря на ее недостаточную сохранность, приоткрываются также содержательные аспекты танца [37, с. 198-199], хотя и не с такой полнотой, как в оде Фу Учжуна.

По этой причине приходится ограничиваться сравнением танца в обрисовке Фу Учжуна с его изображением у Чжан Хэна, дополнительно сопоставляя их с описаниями Бянь Ланя и Ван Цаня. При использовании двух последних следует учитывать, что они отстоят от первых двух не меньше чем на сотню лет, и за такой срок «Танец на тарелках», как и его восприятие, мог несколько измениться. Сравнительный анализ не касается самых общих признаков и особенностей *Панью*, относящихся к музыкальному аккомпанементу (напр., тарелки-барабаны в качестве неперменного элемента танца), составу и количеству исполнителей, художественному оформлению (длинные рукава и т.п.) – их характеристику см. выше, – но затрагивает в первую очередь тематику, замысел, композицию, драматургию и танцевальную манеру.

Следует сразу отметить большое отличие по теме и замыслу между примерами «Танца на тарелках» Фу Учжуна и Чжан Хэна. О них в оде Чжан Хэна можно судить по пропетым перед началом танца стихам – тоже своего рода наброску замысла и программы танцевального выступления: 惊雄逝兮孤雌翔, 临归风兮思故乡 [Там же, с. 198]. / «Самец в испуге улетает, и самка кружит одиноко; и, глядя вниз на то, как мчится к дому ветер, тоскует по родному крову». Если в примере Фу Учжуна темой стихотворения становится духовная свобода человека, входящего в мировоззренческую, философскую коллизию с теми, кто навязывает ему конвенциональные ограничения, то здесь темой, судя по метафорике стихов, выступает разлука супругов в результате какого-то семейно-бытового конфликта. Такой бытовой конфликт ближе к фольклорной традиции, чем мировоззренческая коллизия. При этом сама конфликтность, хотя и разная по своему характеру, является основой танцевального действия в обоих примерах. Объединяет их и, видимо, распространенная в *Паньу* последовательность песенно-танцевальных форм: песня – сольный танец – групповая пляска с пением. Определенное сходство можно заметить в их драматургии: у Чжан Хэна через символику движений, поз, жестов и других элементов хореографического языка (сравнение юбки с «летающей ласточкой», «рукавов» с «вращающимся снегом», «взмахов рукавами» с «громом», «сверкания глаз» с «молнией» и т.д.) ярко передаются динамизм сюжета и его кульминация, требующие от танцовщицы такого самозабвенного исполнения, что ей сразу после своего сольного танца приходится поправлять пришедшие в беспорядок прическу и одежду [Там же]. Но если у Фу Учжуна конфликт получает благополучную развязку, то у Чжан Хэна завершается трагично: герои танцевального сюжета, представленные сравнением с кричащими гусями – сухоносами хун 鴻, остаются в разлуке и одиночестве [Там же, с. 199]. У них различна и композиция в плане ее драматургического развития: у Фу Учжуна при переходе к групповому танцу напряжение возрастает до кульминации, у Чжан Хэна кульминация достигается на этапе сольного танца, а сменяющая его групповая (парная) пляска явно менее интенсивна и относится скорее к развязке [Там же, с. 198]. Что касается танцевальных манер не только в этих двух примерах, но и в описании Ван Цяня, то при наличии между ними общих черт, относящихся к характерному для «Танца на тарелках» хореографическому языку, каждая из них по-своему оригинальна [37, с. 198; 39, с. 215]. В сущности, эти манеры индивидуальны, и Фу Учжун был первым в Китае, кто начал рефлексировать над ними как эстетическим феноменом.

Как же соотносятся рассмотренные выше примеры «Танца на тарелках» друг с другом и традицией? Очевидно, что для полного ответа сравнительного материала слишком мало. Но сравнение танцев в их одических описаниях дает все же некоторое основание говорить о том, что они вряд ли относятся к разным вариантам или версиям исходного фольклорного произведения. Для этого разница между ними по теме, содержанию и композиции слишком велика. Но она не препятствует видеть в них разные произведения, создававшиеся в русле какого-то одного жанра. В данном случае, учитывая ограниченность сравнения, приходится говорить не о «Танце на тарелках» как жанре, а о жанре в рамках традиции этого танца. В нем можно выделить ряд существенных жанровых признаков: 1) связь пляски с пением; 2) последовательное сочетание сольного танца с групповым; 3) общность музыкального аккомпанемента и художественного оформления; 4) наличие сюжетной, эпической основы с ярко выраженной эмоциональной, лирической окраской; 5) усиленный драматизм, проявляющийся с самого начала действия; 6) центрированность сюжетики на каком-то одном конфликте; 7) небольшое количество эпизодов; 8) прерывистость композиции с выделением в ней возрастающих по напряженности моментов, особенно кульминации, а также развязки; 9) безымянные персонажи и их частная жизнь как предмет изображения; 10) иносказательность хореографического текста; 11) состязательность в достижении необычности и новизны. Перечисление можно продолжить, но уже названных выше признаков достаточно для их типологического определения. Начиная с четвертого, они составляют основу одного весьма известного жанра на Западе, но не в хореографии, а в песенном фольклоре и литературе – баллады (об особенностях балладной поэтики см. [4; 6; 7; 17; 18]). Примечательно также, что и в Китае была «своя» баллада с похожей поэтикой, возникшая и получившая распространение приблизительно в то же время, что и «Танец на тарелках»: в позднечаньский период I–III вв. [9, с. 43–44, 106]. Таким образом, «Танец на тарелках» если не весь целиком, то, по крайней мере, в какой-то части своей традиции представляет собой не что иное, как жанр хореографической баллады, эстетическая система которой, принципы организации танцевального текста сходны с поэтикой песенной баллады. В общем-то это и не удивительно, ибо сама баллада на Западе была изначально или в значительной части «плясовой песней», танцевалась [18, с. 222], «служила аккомпанементом к танцу» [6, с. 120].

Европейскую балладу определяют еще как некий «переходный» жанр, «пограничье» литературы и фольклора» [17, с. 6]. Это удивительно ассоциируется с тем же «Танцем на тарелках», весьма открытым поиску нового, оригинального, в конечном счете – индивидуального. *Паньу*, действительно, в какой-то мере способствовал зарождению в народном танце авторской хореографии. В этом можно убедиться при сравнении танцевальных зарисовок Фу Учжуна и Чжан Хэна. У Чжан Хэна танец представляется в большей степени фольклорным, чем у Фу Учжуна, уже даже по теме и по тому, что в нем ничего не говорится об акте творческого воображения. Он описывает народную хореографическую балладу на семейно-бытовую тему. Что касается примера «Танца на тарелках» в понимании Фу Учжуна, то ему явно более «тесно» в границах чисто фольклорного жанра. Трудно отнести всецело к фольклору пляску как последовательную хореографическую интерпретацию канонической книги, да еще к тому же проникнутую различными аллюзиями на литературную традицию. О том же говорят и отмечавшиеся выше следы анонимного авторства, проглядывающие в тексте танца. *Паньу* в описании Фу Учжуна представляет собой яркий пример перехода от фольклорного танца к авторской, основанной на эстетическом самосознании хореографии.

Заключение

Из проведенного исследования можно сделать несколько основных выводов. Хореографическая концепция «Оды о танце» Фу Учжун в момент своего появления в конце I в. н.э. выходит в авангард музыкальной эстетики, частью которой в Древнем Китае продолжает оставаться не только она, но также поэтика, и ее очевидная новизна способствует их развитию и взаимной дифференциации. Исходными в этой концепции становятся реабилитация народных песен и танцев 歌舞 как светского искусства и придание им функциональной равноценности с ритуальной «высокой музыкой» 雅乐. Отходя от политической и этической проблематики, обычной для традиционной китайской эстетики, Фу Учжун первым в Китае начинает рассматривать песенно-танцевальные произведения с чисто эстетической точки зрения, по критериям, относящимся прежде всего к композиции хореографического текста и особенностям его языка. В этом новом аспекте он разрабатывает такие категории, как замысел и идея 意 танца, воображение 想 в творческом процессе, образ 象, прекрасное 妙, которые были восприняты и получили дальнейшее развитие не только в теории хореографии, но и в поэтике и других искусствоведческих учениях Средневекового Китая. А его усмотрение литературных источников в программе «Танца на тарелках» 兰舞, попытка отделить исполнение от творчества и внимание к индивидуальной манере танцовщиц способствовали осознанию феномена авторства в применении к художественному творчеству. Новацией Фу Учжуна было и выявление драматургической основы этой пляски как хореографической баллады.

К перспективам дальнейшего изучения относится выяснение вопросов о том, как «Ода о танце» повлияла на дифференциацию и взаимосвязь искусств, развитие авторского и эстетического самосознания, формирование терминологии в поэтике и других искусствоведческих учениях в конце древности и в эпоху раннего Средневековья в Китае.

Список источников

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. Алексеев В. М. Переводы китайской классической прозы / отв. ред. Л. З. Эйдлин. М.: АН СССР, 1959. 387 с.
3. Аникин В. П. Теория фольклора: курс лекций. М.: КДУ, 2007. 432 с.
4. Балашов Д. М. Русская народная баллада // Народные баллады / вст. ст., подг. текста и прим. Д. М. Балашова, общ. ред. А. М. Астаховой. М. – Л.: Советский писатель, 1963. 448 с.
5. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / общ. ред. и послесл. М. Левина. М.: Искусство, 1964. 368 с.
6. Елина Н. Г. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака / отв. ред. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина; прим. Н. Г. Елиной, И. С. Маршак. М.: Наука, 1973. С. 104-131.
7. Жирмунский В. М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака / отв. ред. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина; прим. Н. Г. Елиной, И. С. Маршак. М.: Наука, 1973. С. 87-103.
8. Захаров Р. В. Сочинение танца. М.: Искусство, 1989. 237 с.
9. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н.э. - начала III в. н.э.). М.: Вост. лит., 1969. 288 с.
10. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и Средних веков. М.: Вост. лит., 1979. 266 с.
11. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
12. Мэнцзы в новом переводе с классическими комментариями Чжао Ци и Чжу Си / исслед., пер. с кит., примеч. и прил. И. И. Семененко. М.: Вост. лит., 2016. 901 с.
13. Позднеева Л. Д. Литература Древнего Китая // Литература Древнего Востока / под ред. Н. И. Конрада, И. С. Брагинского, Л. Д. Позднеевой. М.: МГУ, 1971. С. 249-387.
14. Ранняя конфуцианская проза: «Луньюй», «Мэнцзы» / пер. с кит. и предисл. И. И. Семененко. М.: ИВЛ, 2016. 375 с.
15. Семененко И. И. Афоризмы Конфуция. М.: МГУ, 1987. 302 с.
16. Семененко И. И. Первая поэтика Китая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 9. С. 106-115.
17. Сергеева В. С. Английская баллада XIV-XVI вв.: жанровое своеобразие и поэтика: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2008. 26 с.
18. Стеблин-Каменский М. И. Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада / отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский; изд. подг. Г. Воронкова, Игн. Ивановский, М. И. Стеблин-Каменский; пер. Г. Воронковой, Игн. Иванова; статья и прим. М. И. Стеблин-Каменского. М.: Наука, 1978. С. 211-244.
19. Confucius Analects: With Selections from Traditional Commentaries / tr. by Edward G. Slingerland. Indianapolis: Hackett Publishing, 2003. 312 p.
20. DeWoskin K. J. A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor: Center for Chinese Studies (The University of Michigan), 1982. 205 p.

21. Knechtges D. R. Fu Yi // Ancient and Early Medieval Chinese Literature. A Reference Guide. Part One / ed. by K. and T. Chang. Leiden - Boston: Brill, 2010. P. 259-261.
22. Schafer E. H. The Divine Woman: Dragon, Ladies and Rain Maidens in T'ang Literature. N. Y.: North Point Press, 1980. 239 p.
23. Wen Xuan, or Selections of Refined Literature: in 3 vols. Princeton: Princeton University Press, 2014. Vol. III. Xiao Tong (501-531) / tr., with annot. by D. R. Knechtges. 449 p.
24. 王健红, 杨方刚, 刘远林. 从《舞赋》看汉代人的乐舞观 // 贵州大学学报, 艺术版. 第24卷, 第4期, 2010年, 12月. 87-90页 (Ван Цзяньхун, Ян Фанган, Лю Юаньлинь. Представления о музыке и танце в эпоху Хань по «Оде о танце» // Журнал Гуйчжоуского университета. Выпуск по искусству. 2010. Т. 24. № 4. С. 87-90).
25. 叶幼明. 论傅毅《舞赋》对音乐美学理论的贡献--读《赋史》札记之二 // 中国韵文学刊. 1988年. 第21期. 66-72页 (Е Юмин. О вкладе «Оды о танце» Фу И в музыкальную эстетику - вторая из заметок при чтении «Истории од» // Китайская рифмованная литература. 1988. № 21. С. 66-72).
26. 伊鸿书. 古代音乐史. 北京: 中央音乐学院, 2011. 507 с. (И Хуншу. История музыки древности. Пекин: Центральная музыкальная академия, 2011. 507 с.).
27. 中国历代文论选 / 郭绍虞 主编. 全四册. 第一册. 上海: 上海古籍出版社, 2019. 362页 (Избранные произведения по теории литературы всех династий: в 4-х т. / гл. ред. Го Шаоюй. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2019. Т. 1. 362 с.).
28. 后汉书 / 范晔撰, 李贤等注: 全十二册. 北京: 中华书局, 2016年. 3684页 (Книга Поздней Хань: в 12-ти т. / сост. Фань Е, коммент. Ли Сяня и др. Пекин: Чжунхуа, 2016. 3684 с.).
29. 列子集释 / 杨伯峻撰. 北京: 中华书局, 2013. 368页 (Леэзы со сводными объяснениями / сост. Ян Боцзюнь. Пекин: Чжунхуа, 2013. 368 с.).
30. 李继红. 从傅毅《舞赋》看汉代舞蹈地位变化 // 时代文学. 2012年. 9下半月. 196-197页 (Ли Цзихун. Изменение положения танца в эпоху Хань по «Оде о танце» Фу И // Литература нашего времени. 2012. № 9. С. 196-197).
31. 文选 / 萧统选, 李善注. 全二册. 北京: 商务印书馆, 1959年. 1545页 (Литературный сборник: в 2-х т. / сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шань. Пекин: Коммерческое издательство, 1959. 1545 с.).
32. 昭明文选译注 / 主编陈宏天等. 第二册. 长春: 吉林文史出版, 1987年. 577-1059页 (Литературный сборник Чжаомина с пер. и коммент. / гл. ред. Чэнь Хунтянь и др. Чанчунь: Цилиньское издательство по литературе и истории, 1987. Т. 2. С. 577-1059).
33. 刘勰. 文心雕龙 / 黄叔琳注, 李详补注. 全三册. 北京: 中华书局, 2017. 1152页 (Лю Се. Литературная мысль и ваяние дракона: в 3-х т. / коммент. Хуан Шулиня; доп. прим. Ли Сяня. Пекин: Чжунхуа, 2017. 1152 с.).
34. 孟子正义. 焦循撰, 沈文倬校点. 全二册. 北京: 中华书局, 2017年. 1133页 (Мэнцзы в правильном истолковании: в 2-х т. / сост. Цзяо Сюнь, сверка Шэнь Вэньчжо. Пекин: Чжунхуа, 2017. 1133 с.).
35. 全三国文. 卷 30-32 // 影印全上古三代秦汉三国六朝文 / 严可均 校辑. 丁福保影印出版, 1929年. 1-48页 (Полное собрание прозы Троецарствия: 30-32 т. // Напечатанное фото-офсетом Полное собрание прозы далекой древности, трех эпох, династий Цинь и Хань, Троецарствия, шести династий / сверка и сост. Янь Кэцзюня. Гуанчжоу: Изд. Дин Фубао, 1929. С. 1-48).
36. 谢无量. 中国妇女文学史. 济南: 山东画报出版社, 2019年. 434页 (Се Улян. История женской литературы Китая. Цзинань: Шаньдунское издательство иллюстрированных журналов, 2019. 434 с.).
37. 历代赋辞典 / 迟文浚等主编. 沈阳: 辽宁人民出版社. 1992年. 1714页 (Словарь од минувших династий / гл. ред. Чи Вэньцзюнь и др. Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1992. 1714 с.).
38. 中国音乐词典 / 缪天瑞 等主编. 北京: 人民音乐出版社, 2016年. 1111页 (Словарь по китайской музыке / гл. ред. Мяо Тяньжуй и др. Пекин: Народная музыка, 2016. 1111 с.).
39. 建安七子诗文集校注释析. 韩格平. 长春: 吉林文史出版社, 1991年. 583页 (Собрание стихов и прозы «Семи мужей эры Цзяньань» со сверкой, коммент., объяснениями и анализом / ред. Хань Гэпин. Чанчунь: Цилиньское издательство по литературе и истории, 1991. 583 с.).
40. 十三经注疏 / 阮元校刻. 全二册. 北京: 中华书局, 1982. 2784页 (Тринадцатикнижие с комментариями: в 2-х т. / испр. и изд. Жуань Юаня. Пекин: Чжунхуа, 1982. 2784 с.).
41. 蔡仲德. 中国音乐美学史. 北京: 人民音乐出版社, 2018年. 868页 (Цай Чжундэ. История эстетики Китая. Пекин: Народная музыка, 2018. 868 с.).
42. 长北. 读我国传世最早的舞蹈表演艺术专论 -- 《舞赋》 // 东南大学学报. 哲学社会科学版. 2007年. 三月. 第9卷. 第2期. 94-96页 (Чан Бэй. Читая самое раннее в нашей стране специальное произведение по танцевальному спектаклю - «Оду о танце» // Журнал Юго-Восточного университета. Выпуск по философским и общественным наукам. 2007. Т. 9. № 2. С. 94-96).
43. 赵晓婕. 汉代乐舞美学思想分析 -- 从《舞蹈》和《淮南子》看汉代舞蹈形式的多样性. 黄河之声. 2019年. 第十期. 126-127页 (Чжао Сяоцзе. Анализ эстетической мысли о музыке и танце ханьской эпохи - многообразие танцевальных форм того времени по «Оде о танце» и «Хуайнаньцзы» // Голос Хуанхэ. 2019. № 10. С. 126-127).
44. 朱熹. 诗集传. 北京: 中华书局, 1959年. 248页 (Чжу Си. «Стихи» со сводными комментариями. Пекин: Чжунхуа, 1959. 248 с.).
45. 庄子集释 / 郭庆藩撰, 王孝鱼点校. 全三册. 北京: 中华书局, 2019. 1110页 (Чжуанцзы со сводными объяснениями: в 3-х т. / сост. Го Цинфань; сверка Ван Сяюя. Пекин: Чжунхуа, 2019. 1110 с.).
46. 陈思吴, 冯江海, 浅析东. 汉时期舞蹈艺术专论《舞赋》 // 《戏剧之家》. 2017年. 第08期 (Чэнь Сыу, Фэн Цзянхай, Цянь Сидун. Специальное произведение по танцевальному искусству ханьской эпохи «Ода о танце» // Драматург. 2017. № 8).

47. 余甲方. 简明中国古代音乐史. 上海: 复旦大学出版社, 2017年. 408页 (Юй Цзяфан. Краткая история древнекитайской музыки. Шанхай: Фуданьский университет, 2017. 408 с.).
48. 楊蘊瀏. 中国古代音乐史稿. 北京: 人民音乐出版社, 2018. 458页 (Ян Инъю. Очерки по истории древнекитайской музыки: в 2-х т. Пекин: Народная музыка, 2018. Т. 1. 458 с.).

Информация об авторах | Author information

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): 25.02.2021; опубликовано (published): 09.04.2021.

Ключевые слова (keywords): песня и танец; замысел; воображение; хореографический текст; образ; song and dance; intention; imagination; choreographic text; image.