

**ЦЕНТР  
«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»**

---

©ORIENTALIA

**M. E. Kravtsova**

**POETICAL  
TRADITION OF  
ANCIENT CHINA**

**Attempt of  
Culturological  
Review**



**Selected  
Translations**

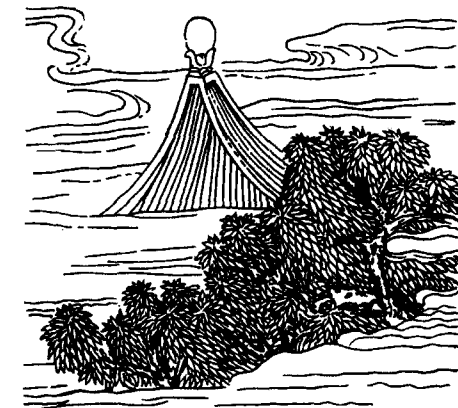


**St. Petersburg  
1994**

**М. Е. Кравцова**

**ПОЭЗИЯ  
ДРЕВНЕГО  
КИТАЯ**

**Опыт  
культурологического  
анализа**



**Антология  
художественных  
переводов**



**Санкт-Петербург  
1994**

ББК Ш5(5Кит)4-335  
Ш5(5Кит)4-625  
УДК 895.1:416-04  
К-77

**Кравцова М. Е.**

Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. – 544 с. (Серия «Orientalia»). ISBN 5-85803-019-X

В настоящей монографии – итоговом труде многолетних исследований автора – рассматриваются проблемы происхождения и начальной стадии развития классической китайской поэзии на материале двух основополагающих памятников: антологии «Ши цзин» и свода «Чуские строфы»; для анализа привлекаются поэтические произведения более позднего времени, а также обширный иллюстративный материал.

Вторая часть монографии – Антология художественных переводов – дает читателю возможность познакомиться с рядом произведений древней и средневековой китайской поэзии, многие из которых на русский язык переводятся впервые. Издание сопровождается большим количеством научно-художественных иллюстраций.

ББК Ш5(5Кит)4-335  
Ш5(5Кит)4-625


Редактор издательства – *О. И. Трофимова*  
Художественное оформление обложки – *А. Р. Шилов*  
Художественное оформление Антологии – *С. Л. Шилова*

Перепечатка данного издания, а равно отдельных его частей запрещена. Любое использование материалов данного издания возможно исключительно с ведома издательства.

ISBN 5-85803-019-X

© Центр «Петербургское Востоковедение», 1994

© М. Е. Кравцова, 1994

 Зарегистрированная торговая марка

SALE OF THIS BOOK  
OUTSIDE RUSSIA  
IS PROHIBITED  
ПРОДАЖА ЭТОЙ КНИГИ  
ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОССИИ  
ЗАПРЕЩЕНА

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Содержание (5)  
Введение (9)

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

#### ПОЭЗИЯ И КУЛЬТУРА: СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В СВЕТЕ ЭТНО- КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ ДРЕВНЕГО КИТАЯ (19)

**ГЛАВА ПЕРВАЯ.** Древнейшие китайские литературно-поэтические памятники.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Китай в древний и имперский периоды: эпохи Чжоу, Хань и раннее средневековье (21). **РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Антология «Ши цзин» (27). **РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Свод «Чуские строфы» (51).

**ГЛАВА ВТОРАЯ.** Древний Китай: к вопросу этногенеза.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Версии происхождения китайской цивилизации (60). **РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Этнокультурное разнообразие древнего Китая («центральная» и «южная» субтрадиции) (63).

**ГЛАВА ТРЕТЬЯ.** Культура центральных регионов древнего Китая.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Космологические представления (80). **РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Официальный божественный пантеон и ритуальная деятельность (90). **РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Культ правителя (98):

Архаические истоки концепции верховной власти (98); Концепция власти и социально-политические реалии (101); Шаманский элемент в комплексе представлений о верховной власти (105); Жреческий элемент в комплексе представлений о верховной власти (107); «Царь-воитель» и «Просвещенный царь» (111); Культ правителя и конфуцианское учение о государственности (115).

**РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.** Брак и любовь (118):

Архаико-религиозное осмысление сексуального (118); Натурфилософские эротологические теории (119); Семья и любовь в конфуцианской доктрине (121); Парадоксы китайской любовно-лирической поэзии (123).

**ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.** Культура южного региона древнего Китая.

Религиозная традиция царства Чу.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Чуские верования: гипотезы и факты (132); **РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Мистическое путешествие-ю как литературный сюжет (140); **РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Путешествие-ю и солярные представления (144):

Миф о Стрелке и Солнечной Шелковице (145); Миф о рождении солнца и колесничный солярный миф (160).

**РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.** Путешествие-ю и общая картина мира в чуских верованиях (168):

Погребальный культ (168); Анимистические верования чусцев (172); Космология и космография (179).

**РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ.** Чуские мифологемы в культуре позднечжоуского и раннеханьского периодов (183):

Легенды о путешествии на запад чжоуского государя (183); Миф о хождении на запад Стрелка (188); Трансформация чуских представлений о Сакральном центре мира (190).

**РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ.** Чуские мифологемы в культуре и художественной словесности имперского Китая (194):

Ханьская одическая поэзия (194); Раннесредневековая лирика с даосско-религиозными мотивами (196); *Поэзия гор и вод* (200); Ритуальное паломничество императора в горы (204).

**РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ.** Некоторые другие реалии культуры южного региона (208):

Культ Великой богини (208); Идея энигматичности «подлинного» знания (214); Восприятие «женственного» и сексуального (217).

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ДРЕВНЕГО КИТАЯ:  
ГЕНЕЗИС, ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ И ОБЩЕСТВЕННО-  
ЗНАЧИМЫЕ ФУНКЦИИ (227)**

**ГЛАВА ПЕРВАЯ.** Поэтическое творчество в китайской архаике (культура «центральной» субтрадиции)

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Представления о божественном происхождении и магической функции поэзии (229):

Поэтическое творчество как дар, ниспосланный свыше (232); Связь поэтического творчества с культом правителя (233); Поэтический текст как знамение (236).

**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Поэзия и ритуал (239):

Место поэтического текста в ритуально-музыкальном комплексе (239); Натурфилософская концепция музыки-юэ (241).

**РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Ритуальная функция поэзии в культуре имперского Китая (246):

Пиршественное императорское стихотворство (246); Ханьская культовая поэзия (248); Раннесредневековые «Храмовые песнопения» (255); Стихотворения-панегирики (263).

**ГЛАВА ВТОРАЯ.** Поэтическое творчество в конфуцианской традиции.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** Истоки конфуцианских поэтологических воззрений (270):

Этико-философское осмысление поэтического творчества: учение о стихотворстве-ши (270); Письменная поэзия и древнекитайская письменность (274); О соотношении «Ши цзина» с чжоуским поэтическим творчеством (277).

**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Сущность конфуцианских поэтологических воззрений (282):

Учение о стихотворстве-ши и древнекитайская анналистическая традиция (282); Взгляд конфуцианцев на эмоциональный мир человека (285); «Ши цзин» как воплощение конфуцианских поэтологических воззрений (289).

**РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Влияние конфуцианского учения на поэтическое творчество имперского Китая (294):

Ханьские песни-юэфу (294); Эволюция конфуцианских поэтологических воззрений (303); Конфуцианские мотивы в раннесредневековой лирической поэзии (305).

**ГЛАВА ТРЕТЬЯ.** Поэтическая традиция южного региона древнего Китая

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.** К проблеме истоков южной поэзии (312)

**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.** Роль чуских *строф* в истории развития китайской литературы (316):

*Чуские строфы* и ханьская одическая поэзия (317); Китайская художественно-эстетическая концепция (322).

**РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.** Свод «Чуские строфы»: попытка расшифровки (324)

**РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.** Историко-культурные корни южной поэзии (335):

Легенды о Цюй Юане (335); Внутренний облик Цюй Юаня (337); Хранитель сакральных ценностей (341).

**РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ.** Архетипика образа Цюй Юаня (343):

Скитания Цюй Юаня в контексте архаических ритуалов (343); Цюй Юань и «отец-рыбак» (347); Трагедия чуского жречества (350).

*Заключение* (353)

## **АНТОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕВОДОВ**

(357)

### **ДРЕВНЕКИТАЙСКОЕ НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО (359)**

Из «Ши цзина» (361)

Из ханьских песен (372)

Из свода «Чуские строфы» (375):

Из цикла «Девять песен» (376); Сун Юй (379); Хуайнань-сяошань (390)

### **КИТАЙСКАЯ ОДИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (392):**

Ван Янь-шоу (393); Се Чжуан (396); Цзян Янь (400); Тао Юань-мин (406); Сяо Цзы-хуэй (409)

### **КИТАЙСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (411)**

Во власти государственных дум (413):

Цао Цао (413); Цао Пи (419); Ван Цань (419); Шэнь Юэ (422)

Радости вольного странствия (425):

Цао Цао (425); Цао Пи (428); Ин Ян (430); Лю Чжэнь (430); Чжан Хуа (431); Цзо Сы (433); Лу Цзи (434); Сунь Чо (435); Чжань Фан-шэн (436); Ван Жун (436); Се Тяо (437); Шэнь Юэ (440)

Вечная сила любви (444):

Лу Юнь (444); Тан Хуэй-сю (445); Се Тяо (446); Тао Хун-цин (447); У Цзюнь (448); Сяо Янь (448); Шэнь Юэ (450)

### *Примечания*

к Антологии художественных переводов (459)

### *Библиография* (478)

#### *Указатель*

имен китайских мифических, легендарных и исторических персонажей (506)

#### *Указатель*

литературно-поэтических памятников и китайских поэтологических терминов (515)

#### *Указатель*

названий поэтических произведений (520)

### *Summary* (538)

## **ВВЕДЕНИЕ**

Перед вами книга, посвященная анализу литературно-поэтического наследия древнего Китая и выяснению происхождения всей китайской поэтической традиции. Это, разумеется, далеко не первая попытка воссоздания истории развития древнекитайской художественной словесности<sup>1</sup>. И все же многие из первоочередных вопросов по-прежнему остаются открытыми в мировом синологическом литературоведении.

Хорошо известно, что в Китае поэтическое творчество всегда занимало исключительное место в духовной жизни страны, намного превосходя рамки лишь одного из жанров национальной литературы. Оно было (и является по сей день) самым распространенным и пользующимся наибольшим общественным признанием видом интеллектуальной деятельности китайцев, что обнаруживается нередко прямо в противоположных сферах их бытия: от официальной придворной жизни<sup>2</sup> до уединения даосского отшельника или буддийского монаха<sup>3</sup>. При-

<sup>1</sup> Наибольшее число работ, посвященных древнекитайской художественной словесности, принадлежит собственно китайским ученым-филологам. Это, в частности, соответствующие разделы из общих историй китайской литературы, например, монографий Линь Гэна [Линь Гэн], Лю Да-цзе [Лю Да-цзе], Тань Пи-мо [Тань Пи-мо], Чжэн Чжэнь-до [Чжэн Чжэнь-до] и др. Из отечественных изданий общие сведения о важнейших литературных реалиях древнего Китая представлены в [Васильев, 1880; Китайская литература, 1959; Конрад; Литература Востока]; см. также [Сорокин; Федоренко, 1956].

<sup>2</sup> Забегая вперед, отметим, что творения представителей социальной элиты старого китайского общества, начиная с венценосных особ, составляют значительный пласт литературно-поэтического наследия Китая.

<sup>3</sup> Китайская поэзия вообще обнаруживает тесную и устойчивую связь с национальными философскими и религиозно-философскими системами, в первую очередь с даосизмом и буддизмом. И это проявляется не только в занятиях поэтическим творчеством отдельных даосских и буддийских адептов. Важнее, что ряд даосских памятников есть именно поэтические тексты. В качестве примера уместно сослаться на «Дао дэ цзин» — основополагающий даосско-философский памятник или на даосско-алхимический трактат Чжан Бо-дуаня (X в.), состоящий из стихотворных фрагментов [Горчинов, 1994].

мечательно, что эта традиция была продолжена и современными политическими деятелями: достаточно вспомнить о стихотворных опытах Мао Цзэ-дуна.

В чем же заключаются причины подобной популярности поэтического творчества в Китае? Проще всего, наверное, удовлетвориться ответом, что это происходит из некоей феноменальной одаренности обитателей Дальнего Востока, особой их «духовности», не подлежащей строгому научному объяснению. Но не слишком ли часто, столкнувшись с неизвестными и непонятными явлениями чужой для нас культуры, мы вольно или невольно преувеличиваем их уникальность?

Еще одна специфическая примета китайской поэзии — ограниченность в ней тематических направлений и единообразие — как по смыслу, так и с формальной точки зрения — относящихся к этим тематическим направлениям текстов. В европейской литературе каждый автор оценивается, исходя из его самобытности. Стихи же китайских литераторов нередко производят впечатление вариаций на единую тему, уже давно сложившуюся в общелитературном контексте. Сказанное справедливо, в частности, для поэзии *гор и вод* — знаменитой китайской пейзажной лирики, где неизменно присутствуют однотипные мотивы (воспевание радостей «вольного бытия» на лоне дикой природы, сетования на быстротечность человеческой жизни и т. д.) и воспроизводятся в целом единообразные картины окружающей действительности.

Другой наглядный пример — китайская любовно-лирическая поэзия, подавляющее большинство из принадлежащих к ней текстов, будучи созданными поэтами-мужчинами, повествуют о любовных переживаниях лирической героини, разлученной с возлюбленным или супругом. К столь же малопонятным, на первый взгляд, особенностям китайского поэтического творчества относится присутствие в поэтическом наследии одного и того же автора принципиально различных по содержанию и идейной ориентации произведений. Китайский поэт предстает перед нами в образе то верноподданного, восхваляющего деяния царствующего монарха, то оппозиционно настроенного государственного деятеля, гневно критикующего тот же самый правящий режим, то даосского адепта, вообще отрицающего социальную активность человека. И все это — тоже проявления уникальности китайской поэзии, которые невозможно понять и объяснить?

Было бы неверным сказать, что перечисленные и аналогичные им особенности китайского поэтического творчества остались вне поля зрения китаеведов. Они неоднократно отмечались в научной литературе, но, к сожалению, только на уровне констатации факта их существования. Подобная ситуация во многом, на мой взгляд, обусловлена характером самого синологического литературоведения, где по-преж-

нему преобладает узкофилологический подход к художественной словесности, идущий от старых китайских филологии и комментаторской традиции, которым было присуще, во-первых, создание литературных классификаций, подразумевавших разделение литературных явлений и реалий предшествовавших эпох на ведущие и факультативные. Воспринимаемые впоследствии в качестве «традиционных», такого рода классификации на самом деле утвердились в Китае относительно поздно — на рубеже средних веков и нашего времени. К тому же их создатели руководствовались при оценке поэтических произведений не столько художественно-эстетическими критериями (которые, кстати, тоже претерпели заметные изменения в ходе эволюции культуры Китая), сколько поэтологических установками, выработанными этико-политическими учениями. Главным считалась значимость текста с точки зрения интересов государственности, а не его художественные достоинства. Поэтому в китайских филологии и историографии приобрел популярность, например, постулат о неизбежной деградации художественной словесности в периоды социально-политической нестабильности, что, как нам предстоит убедиться далее, не соответствует действительности.

Опираясь на «традиционные» оценки и мнения, современные ученые тоже уделяют преимущественное внимание жизни и творчеству крайне незначительного числа литераторов, полагая именно их ведущими представителями современной им художественной словесности. В результате налицо заметные пробелы в освоении фактического материала, когда целые литературные направления оказываются «белым пятном» в современной науке. Кроме того, есть веские основания подозревать, что творчество «ведущих поэтов» отнюдь не исчерпывает стоящую за ним литературу. Такие поэты как правило обладают ярко выраженными индивидуальностью и самобытностью, а потому их поступки и сочинения зачастую выходят за рамки принятых поведенческих и художественных стандартов, тогда как поэтическое наследие литераторов «второго ряда» благодаря своей типичности и даже усредненности способно более точно представить нам породившую его культурную и литературную среду.

Это, во-первых. Во-вторых, для старой китайской филологии характерна тенденция к абсолютизации независимости поэтического творчества и в целом изящной словесности (*вэнь*) от общественной и духовной жизни страны. Эта тенденция тоже сохраняется и в современном китаеведении.

Всеми специалистами признается необходимость рассмотрения любого литературного явления в его органической связи с современным ему историко-культурным контекстом. Однако реализация этого тезиса

в научно-исследовательской практике чаще всего ограничиваются описанием и анализом фрагментарных эпизодов влияния исторических и идеологических реалий на жизненный путь и творческую деятельность изучаемого литератора. Попытки преодоления узкофилологического подхода к китайской художественной словесности, безусловно, уже предпринимались раньше<sup>4</sup>. Но не будет преувеличением сказать, что в большинстве из имеющихся синолого-литературоведческих работ используется именно такой подход: исследователи ограничиваются изложением биографии поэта, истории создания текстов, дают описание их смысловых и формальных особенностей и предлагают комментированный перевод произведения, соответствующий толкованиям собственно китайской комментаторской традиции. Поэтому неудивительно, что даже хорошо известные в науке литературные явления Китая воспринимаются в качестве автономных величин, что приводит к кажущейся дискретности всего литературного процесса.

А ведь художественная словесность — сказанное относится не только к китайской литературе — есть особый общекультурный феномен, существование которого определяется целым комплексом как собственно литературных, так и экстралитературных факторов. Под последними понимается совокупность историко-культурных реалий, оказывающих прямое или опосредованное воздействие на современную им поэзию. Речь, подчеркну, идет о фундаментальных принципах взаимодействия литературы с другими общекультурными феноменами и соотношения литературного и историко-культурного процессов. Начиная с момента своего возникновения, поэтическое творчество существует не только в качестве факта словесности, т. е. в виде специально организованного

словесного материала. Оно так или иначе осмысливается его же создателями, причем, осмысливается, исходя из ментальных характеристик данного человеческого сообщества: присущих ему верований, космогонических и космологических представлений, типа восприятия окружающей действительности, концепций государственности и т. д. Так в любой культуре происходит сложение определенных нормативов, закрепляемых затем традицией, которые обуславливают собой поэтологическую сторону (смысловое наполнение текстов, формальные эстетические критерии) национальной поэзии и ее цивилизационные признаки — место в иерархии духовных ценностей, роль в системе государственности и способы функционирования в обществе. Выделение такого рода нормативов — обозначим их как художественно-эстетический канон — и реконструкция условий их формирования является необходимым условием для понимания природы изучаемой поэтической традиции, ее внутренней связи со всей духовной жизнью породившего ее региона. В то же время понятно, что указанные проблемы не могут быть решены на материале исключительно поэтических произведений. Для этого требуется обращение к максимально широкому кругу историко-культурных фактов. Таковы, кратко, основные принципы и задачи культурологического анализа художественной словесности. Но вернемся к разговору непосредственно о поэзии Китая.

Художественно-эстетический канон китайского поэтического творчества в наиболее полном и завершенном виде проступает уже в середине века, конкретно — в эпохи правления династий Тан (VII—X вв.) и Сун (X—XII вв.)<sup>5</sup>, справедливо считающиеся временем наивысшего расцвета китайской духовности. Именно в эпоху Тан китайская художественная словесность дала лучшие свои образцы, известные как «танская классическая лирика»<sup>6</sup>, изучение которой изначально входило в

<sup>4</sup> Здесь нельзя не сослаться на труды классиков отечественного китаеведения — академиков В. П. Васильева и В. М. Алексеева, выдвинувших принципы как раз научно-исторического анализа литературных явлений и процессов. Из сравнительно недавно опубликованных работ наибольший интерес, на мой взгляд, представляют монографии английского, австралийского и венгерского синологов Д. Р. Кнектегеса, Дж. Фродшэма и Ф. Токеи [Кнектегес; Фродшэм, 1967; Токеи], а также В. В. Малявина [Малявин, 1978], направленные на выявление общекультурных факторов истории развития китайской художественной словесности, пусть даже для отдельных ее жанровых и тематических направлений или временных этапов. Отдельного разговора заслуживает фундаментальный труд современного китайского ученого Ван Чжун-лина [Ван Чжун-лин], в котором предпринимается попытка концептуального осмысления литературного процесса в период со II в. до н. э. по VI в. н. э. Однако Ван Чжун-лин оставляет без внимания архаические истоки национальной поэзии и не учитывает воздействие на литературный процесс, помимо конфуцианской и даосской философии, религиозной традиции, равно как и историко-политической реалий. Поэтому, его книга при всех неоспоримых ее достоинствах, тоже не поднимает и не проясняет многие из важнейших проблем.

<sup>5</sup> Следует пояснить, что согласно традиционной китайской историографии, история этой страны подразделяется на периоды, соотносящиеся с временем правления той или иной династии, т. е. политическим режимом, возглавляемым представителями одного и того же семейства. Насколько подобные периоды совпадают с выделяемыми в мировой гуманитарии общественными формациями — отдельный вопрос, которого мы сейчас касаться не будем, т. к. он не имеет принципиального значения для темы проводимого исследования. По этой же причине воздержимся от дискуссий по поводу правомерности приложимости к истории Китая таких европейских историографических терминов, как, например, «средние века» или «раннее средневековье», тем более, что они уже давно стали общепринятыми в китаеведческой научной литературе.

<sup>6</sup> Представителями «танской классической лирики» являются такие выдающиеся и небызвестные, думается, отечественному читателю китайские литераторы, как Ли Бо (701—762), Ду Фу (712—770) Бо Цзюй-и (772—846), Ван Вэй (701—761), Мэн Хао-жань (689—740), художественные переводы произведений которых неоднократно публиковались в различных изданиях, в том числе, в ви-

число приоритетных научных направлений мирового синологического литературоведения. Однако процесс формирования этого канона никоим образом не исчерпывается названными эпохами, т. к. его исходная точка, о чем говорилось выше, совпадает с начальным этапом формирования самой поэтической традиции. Следовательно, для того чтобы выявить типологические характеристики и цивилизационные признаки китайской поэзии, необходимо понять общие закономерности ее развития, начиная с древнейших времен, и с учетом, повторю еще раз, всех историко-культурных особенностей китайской цивилизации.

Заявленная проблематика предлагаемого исследования предопределила структуру этой книги. В ее первой части речь идет о происхождении китайской цивилизации и об этнокультурной ситуации древнего Китая с выделением и характеристикой главных этнокультурных субстратных традиций. Вторая часть книги посвящена вопросам генезиса и дальнейшей эволюции китайского поэтического творчества. Здесь предпринимается попытка реконструкции древнекитайских поэтологических воззрений (архаико-религиозного, натурфилософского и этико-философского осмысления поэзии) и прослеживаются конкретные пути их влияния на культуру и поэтическую практику последующих исторических эпох.

Проведенное исследование основано на изучении китайских поэтических произведений, созданных на протяжении почти двадцати веков. Помимо собственно литературно-поэтических текстов, мною также привлекались самые разнообразные оригинальные письменные источники (историографические сочинения, философские и литературно-теоретические трактаты, политические документы) и археологические данные.

Хотелось бы высказать несколько предварительных замечаний по поводу Антологии художественных переводов образцов китайской поэзии, вошедшей в эту книгу в качестве Приложения. Предлагаемая Антология ни в коем случае не претендует на то, чтобы дать читателю полное представление о литературно-поэтическом наследии анализируемых периодов. Ее цель гораздо скромнее: послужить своеобразной иллюстрацией выдвинутых в основном корпусе книги теоретических положений. Поэтому наряду с неизвестными отечественному читателю произведениями в нее вошли и образцы китайской поэзии, публиковавшиеся ранее.

Следует оговорить, что теория и практика художественного перевода китайской изящной словесности насчитывают приблизительно столько

же десятилетий, сколько и традиция отечественного синологического литературоведения. Первые, хотя и далеко не всегда успешные, опыты переводов были предприняты еще в начале нашего века<sup>7</sup>. Двадцатые годы ознаменовались переводческой активностью одного из учеников В. М. Алексеева — Ю. Щуцкого<sup>8</sup>. Параллельно В. М. Алексеевым разрабатывались теоретические основы художественного перевода китайской литературы и предпринимались собственные переводческие опыты<sup>9</sup>.

В 50—60-е годы к переводческой деятельности подключились профессиональные литераторы, работавшие с подстрочниками, выполненными учеными-китаеведами<sup>10</sup>. Но и последние нередко пробовали свои силы как поэты<sup>11</sup>. Примечательно, что в отечественном китаеведении плоды переводческой активности в ряде случаев оказались более весомыми, чем научно-исследовательской: имеются художественные переложения основополагающих для китайской литературы поэтических памятников при отсутствии их научных, академических переводов.

Не вдаваясь в детали теоретических дискуссий о принципах художественного перевода с китайского языка и в тонкости творческой манеры предшественников, отмечу лишь наиболее существенные нюансы собственных опытов. Это прежде всего установка на максимально полное (насколько это вообще возможно при передаче иероглифической письменности средствами принципиально иного языка) сохранение формальных особенностей оригинального текста. В китайской поэзии, в зависимости от временной и жанровой принадлежности произведений, употребляются несколько поэтических размеров: четырехсловный (т. е. по четыре иероглифа в каждой строке), пятисловный,

<sup>7</sup> Самым известным из ранних сборников переводов китайской поэзии является антология «Свирель Китая» (СПб., 1914), скептически, правда, встреченная специалистами-китаеведами.

<sup>8</sup> Основная часть переводов Ю. Щуцкого вошла в сборник «Антология китайской лирики VII—IX вв. по Р. Х.» (М.—Пг., 1923). Предисловие и теоретические части в котором принадлежат В. М. Алексееву.

<sup>9</sup> Проблемы художественного перевода китайской поэзии были затронуты В. М. Алексеевым еще в первом масштабном его труде — монографии «Поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту» [Алексеев, 1916]. Кроме того, им подготовлен ряд статей на данную тему [Алексеев, 1978, с. 417—553]. Образцы художественных переводов В. М. Алексеева представлены в [Китайская проза].

<sup>10</sup> Активное участие в переводческой деятельности принимали А. А. Ахматова (ей принадлежат переводы многих древних и средневековых китайских произведений) и А. Гитович, переводивший главным образом произведения средневековых авторов.

<sup>11</sup> Здесь наиболее успешно проявили себя Б. Б. Вахтин, Л. Е. Черкасский и Л. З. Эйлин, осуществившие художественные переводы многочисленных древних, раннесредневековых и средневековых китайских поэтических произведений (см., напр. [Юэфу, 1959; Цао Чжи, 1973; Китайская поэзия]).

де отдельных сборников: (например, «Китайская классическая поэзия: Эпоха Тан». М., 1956; «Три танских поэта: Ли Бо, Ван Вэй, Ду Фу. Триста стихотворений». М., 1960). См. также [Китайская литература, 1986].



семисловный и смешанный (произведения, состоящие из строк разной длины). Во всех случаях одна строка текста оригинала передается одной же строкой русского стиха, причем количество в ней значащих слов приближается к количеству иероглифов. Это позволяет в какой-то мере сохранить объем и ритмику оригинального текста<sup>12</sup>. Китайская рифма также достаточно разнообразна, хотя в авторской лирической поэзии рифмовались преимущественно только четные строки. Основная трудность здесь заключается в том, что китайская система рифмы основана не на реальной фонетике, а на традиционном объединении иероглифов в т. н. «группы рифм», что является условной классификацией. Уже к нашей эре такие рифмы далеко не всегда воспринимались на слух. Поэтому некоторые переводчики (например, Л. З. Эйдлин) предлагали переводить китайские поэтические произведения только белым стихом, тогда как другие (Б. Б. Вахтин) настаивали, напротив, на употреблении точных рифм. Я намеренно отказалась от какой-либо унификации своих переводов по этому признаку, прибегая к самым разным типам русской системы рифмы: от точной до акустической, построенной на аллитерациях.

Далее. Китайская поэзия обладает богатым набором художественно-композиционных приемов, включающим в себя всевозможные повторы, параллелизмы и т. д. Все эти приемы сохраняются в предлагаемых переводах. К специфическим китайским изобразительным средствам относятся тавтофоны (удвоение одного иероглифа) и глассолялии (использование иероглифов, имеющих одну и ту же графему — детерминатив или «ключ»). Первые из них передаются мною с помощью синонимов или близких по смыслу слов, объединенных дефисом: «бескраен-безбрежен», «неизвестен-неведом», «цветок-стебелек», «разрослась-раскинулась» и т. п., для вторых подбираются слова, имеющие общую фонему, например: «А кручи крутые кружат крутизною. Громады, грозясь, громоздятся горою». Первая строка приведенного двуст-

шия (фрагмент поэмы «Призывание сокрывшегося от мира») в оригинальном тексте состоит из четырех иероглифов с ключом «камень», а четыре иероглифа второй строки имеют ключ «гора». Смысл всех этих иероглифов, естественно, тоже сохранен.

Теперь несколько слов о содержательной стороне предлагаемых переводов. С этой точки зрения сложность художественного перевода китайской поэзии обусловлена, во-первых, смысловой полифоничностью каждого отдельного иероглифа и, во-вторых, тем, что любая поэзия является достоянием не столько личного творческого опыта конкретного литератора, сколько общелитературного (нередко — и общекультурного) контекста, приводя к образованию поистине бесконечных цепочек ассоциаций, идущих от предшествующих письменных памятников. Так возникает эффект «глубины» китайского поэтического произведения, в котором причудливо соединяются несколько смысловых подтекстов, доступных, правда, и в самом Китае пониманию только действительно образованных людей. Понятно, что в переводе добиться аналогичного эффекта невозможно. Переложение китайского поэтического произведения будет всегда намного «бледнее» оригинала, о чем следует честно предупредить читателя. Из отдельных деталей наибольшей трудностью для перевода представляют различные реминисценции, вводимые чаще всего посредством собственных имен и географических названий. Конечно, все такие реминисценции требуют отдельных пояснений. Но примечания, вынесенные отдельно от стихотворного текста, с одной стороны, помогают читателю лучше понять смысловые нюансы произведения, а с другой, нарушают его общее эстетическое восприятие. Поэтому я старалась, если это возможно, вводить необходимые пояснения в само поэтическое повествование: перед географическими названиями ставятся отсутствующие в подлиннике слова «река», «гора», «местность» и т. д., а перед собственными именами — «правитель», «мудрец», «божество». Если имена и названия по своему значимы, то дается их перевод, например: «Воин-Правитель», «Нефритовая дева», «Господин-гора», «Трехглавый пик».

Насколько удачными оказались все эти эксперименты — судить, разумеется, не мне. А потому остается только надеяться на благосклонность читателя.

<sup>12</sup> Согласно правилам китайского стихосложения, пятисловная и семисловная строки разделяются цезурой на две части, состоящие соответственно из 2 и 3, 4 и 3 иероглифов. Пространность доцезурной и послецезурной строки в семисловном стихе, занявшем господствующее положение в танской классической лирике, заставила переводчиков передавать такую строку с помощью двухстрочной строфы — прием, который затем широко использовался и для всей китайской поэзии. В результате китайское четверостишие превращается в восьмистишие, восьмистишие — в шестнадцатистишие и т. д., что, по моему убеждению, нарушает эстетику китайской поэзии. Одновременно при передаче произведений, состоящих из строк разной длины, переводчики нередко употребляли единый русский поэтический размер. Это позволяло избежать «ритмических сбоев», приблизив тем самым перевод к правилам русского стиха. Однако и в данном случае предпочтительнее, на мой взгляд, сохранять формальные особенности подлинника.

## **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**ПОЭЗИЯ И КУЛЬТУРА: СТАНОВЛЕНИЕ  
КИТАЙСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В  
СВЕТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ  
ДРЕВНЕГО КИТАЯ**



---

## **ГЛАВА ПЕРВАЯ**

### **Древнейшие китайские литературно-поэтические памятники**

#### **РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ**

##### **Китай в древний и имперский периоды: эпохи Чжоу, Хань и раннее средневековье**

Прежде чем приступить непосредственно к теме предлагаемого исследования, хотелось бы кратко изложить общие сведения о тех исторических эпохах, которые будут находиться в центре нашего внимания. Такое вступление представляется тем более целесообразным, что нам сразу предстоит столкнуться с многочисленными реалиями исторической и духовной жизни Китая, относящимися к весьма протяженному — около двадцати столетий — временному срезу. К тому же, в китаеведческой работе невозможно избежать употребления специфической историографической терминологии, без предварительного ознакомления с которой читателю, не имеющему соответствующей подготовки, нелегко следить за ходом повествования.

Говоря о времени возникновения и утверждения в Китае поэтической традиции, и старые китайские ученые, и современные исследователи в целом единодушно соотносят эти процессы с эпохой династии Чжоу (XI—III вв. до н. э.). Действительно, именно тогда, на рубеже VI—V вв. до н. э., увидел свет первый для Китая литературно-поэтический памятник — антология «Ши цзин», появление которой свидетельствует и о сложении более или менее четко оформленных поэтологических концепций. Несколькими десятилетиями позже — в IV—III вв. до н. э. — обозначилась еще одна древнекитайская литературно-поэтическая традиция, принадлежащая к культуре южного региона древнего Китая и представленная

М. Е. Кравцова. Поэзия Древнего Китая

особой разновидностью поэтических произведений, известных как *чуские строфы*. Антология «Ши цзин» и свод «Чуские строфы» являются основополагающими памятниками не только древней, но и всей в целом китайской художественной словесности.

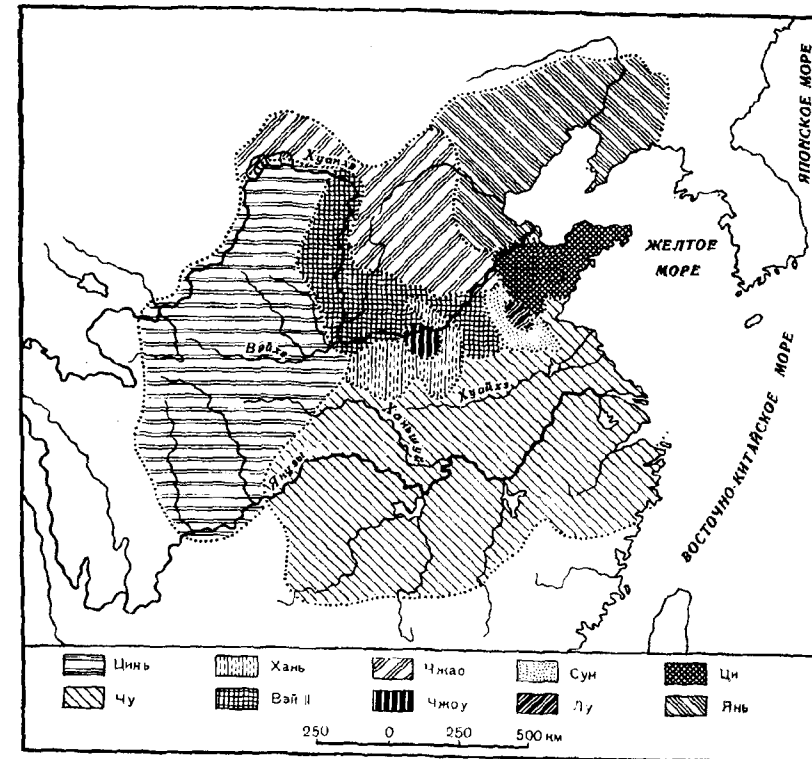
Литературные достижения чжоуской эпохи есть лишь одно из проявлений наблюдавшегося в VI—III вв. до н. э. подъема духовной жизни страны. На указанные столетия приходится сложение китайской письменной культуры (создание многочисленных и разнообразных письменных памятников), формирование ведущих философских школ, начиная с конфуцианской и даосской, становление анналистической традиции, расцвет изобразительного искусства. Вместе с тем, подобная активность творческой и интеллектуальной деятельности древних китайцев резко контрастирует с историко-политической ситуацией того времени. По этому показателю интересующий нас период является в полном смысле слова «смутным временем», до предела насыщенным драматическими событиями. Но, впрочем, все по порядку.

Династия Чжоу пришла на смену архаической китайской династии Шан-Инь (XVI—XI вв. до н. э.). В течение нескольких первых столетий ее существования наблюдалось утверждение чжоуской государственности, сопровождавшееся относительной стабильностью социальной и экономической жизни общества. В традиционной китайской историографии этот период, датируемый XI в. — 771 г. до н. э., называется Западной (или Ранней) Чжоу. Вторая половина чжоуской эпохи — Восточная (или Поздняя) Чжоу — подразделяется на два относительно самостоятельных исторических этапа: Весны и осени (Чунь цю, 770—476 гг. до н. э.), когда обозначились центробежные процессы и тенденция к превращению прежде удельных владений в царства, в не зависящие от центрального правящего дома, и Борющиеся/Воюющие царства (Чжань го). Китай утратил в это время административную и территориальную целостность, и появился ряд фактически автономных государств (т. наз. «царства-гегемоны»), в ожесточенных войнах оспаривавших друг у друга политическое лидерство в Поднебесной<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Поднебесная — Тянься 天下 — одно из самых архаичных и устойчивых самоназваний Китая, идущее от древних геополитических представлений. Считалось, что небо есть круг, а земля — квадрат. За ойкумену принималась та часть земного квадрата, на которую проецировался небесный круг. Оставшиеся же вне этой проекции углы земного квадрата полагались «варварскими» землями, на которые не распространялось покровительство Неба и которые были лишены каких-либо признаков цивилизации.

КИТАЙ В ДРЕВНИЙ И ИМПЕРСКИЙ ПЕРИОДЫ: ЭПОХИ ЧЖОУ, ХАНЬ И РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Конец раздробленности страны был положен династией Цинь (246—207 гг. до н. э.), основанной неизвестным, думается, отечественному читателю древнекитайским государем-деспотом — Цинь-ши-хуан-ди (годы правления — 246—210 гг. до н. э.). Династия Цинь признается первым собственно имперским государственным образованием, поэтому в научной литературе ее обыч-



но называют «империей». Несмотря на кратковременность существования империи Цинь, ей отводится важное место в социально-политической истории Китая и в истории развития всей китайской культуры.

Значительно более жизнеспособной оказалась следующая древнекитайская империя — могущественная Хань (206 г. до н. э.—220 г. н. э.), которая тоже подразделяется на два отдельных периода: Ранняя Хань (206 г. до н. э.—8 г. н. э.) и Поздняя Хань

(25—220). Временной промежуток между ними занимает царствование Вань Мана, свергнувшего ханьский правящий дом и установившего свой собственный политический режим (династия Синь). Хотя империя Хань тоже не избежала социально-политических потрясений, для последующих поколений она стала олицетворением величия национальных государственности и духовности. Одно из принятых самоназваний китайцев — *хань жэнь*, досл. «ханьцы» или «люди Хань». Но объективная значимость этой эпохи не совпадает с ее оценками, принятыми в самом Китае и современном китаеведении. Рискну утверждать, что ханьская культура не содержит в себе ничего принципиально нового по сравнению с чжоуской эпохой. Создается впечатление, что это был своего рода «итоговый» этап в истории Китая, когда, с одной стороны, все процессы, реально имевшие место в чжоуский период, вступили в завершающую стадию своей эволюции, а с другой — наступило время осмысления людьми собственных корней и истоков и культурного наследия предшествующих веков. При ближайшем рассмотрении выясняется, что все явления общественной и духовной жизни имперского общества прямо преемствуют соответствующим чжоуским историко-культурным реалиям. Так, например, официальная идеология Хань есть производное от уже сложившихся при Чжоу концепций власти и учений о государственности, ханьские религиозные представления и практики — от более древних верований и культов, историография — от анналистической традиции. Нельзя, разумеется, отрицать, что исходные реалии претерпели здесь известную трансформацию. Однако речь должна идти именно об их трансформации, а не о качественном изменении, приводящем к образованию принципиально иных культурных явлений (формированию, скажем, новых философских и религиозных систем, развитию отсутствующих ранее научных дисциплин или видов искусства и т. д.). Сказанное распространяется и на ханьскую художественную словесность, представленную двумя главными жанровыми разновидностями: лирической поэзией, принадлежащей к песенно-поэтическому фольклору (песни-*юэфу*), и авторской одической поэзией (оды-*фу*), являющихся непосредственным продолжением чжоуского поэтического творчества. Поэтому, ссылаясь в ходе дальнейших исследований на ханьские письменные памятники, служащие необходимым источником по истории и культуре архаического и чжоуского Китая, мы, тем не менее, будем уделять культуре и литературе самой Хань значительно меньше внимания, чем можно ожидать, исходя из ее принятых характеристик.

Гибелью империи Хань завершается китайская древность. Далее следует очередная историческая фаза, известная в современном китаеведении как «эпоха раннего средневековья». Почему, вопреки обозначенным в названии этой книги хронологическим рамкам, культура и литература раннесредневекового Китая тоже оказались включенными в объект проводимого исследования? Дело в том, что, подобно периоду Борющихся царств, эпоха раннего средневековья сыграла ключевую роль в истории китайской цивилизации. Вообще сходство между этими двумя историческими этапами не может не броситься в глаза. Также отличающаяся крайне сложной и противоречивой социально-политической ситуацией<sup>2</sup>, эпоха раннего средневековья ознаменовалась бурными новаторскими процессами во всех областях духовной жизни общества. О характере происходящих в то время событий можно судить уже по традиционной периодизации III—VI вв., для которых выделяются следующие периоды и подпериоды: Троецарствие (Саньго, 220—264) — борьба за власть между тремя царствами — Вэй, Шу и У, возникшими на руинах древней империи; Западная Цзинь (264—316) — новое кратковременное объединение страны; период Южных и Северных династий (Наньбэйчао, 317—589) — разделение Китая на Север (северо-западные и центральные районы исконной территории Поднебесной) и Юг (регион к югу от реки Янцзы) в результате широкомасштабной и стремительной экспансии кочевников. Весь указанный период китайская государственность сохранялась лишь на Юге<sup>3</sup>, тогда как Север находился под властью некитайских правящих домов.

После объединения страны под эгидой династии Суй (581—618) начинаются уже средние века.

Что касается культурно-идеологической ситуации, сложившейся в раннесредневековом Китае, то укажем хотя бы на тот факт, что

<sup>2</sup> Эпоха раннего средневековья, в отличие от позднечжоуской, в старой китайской историографии рассматривалась только как «смутное время», когда вслед за распадом китайской государственности произошла деградация всей национальной духовной культуры, начиная с изящной словесности-*вань*. Отрицательное отношение к этой эпохе в течение долгого времени удерживалось и в мировом китаеведении. И хотя в настоящее время специально доказывать несостоятельность такого рода точек зрения уже нет необходимости, многие явления истории, культуры и литературы раннесредневекового Китая по-прежнему остаются малоизученными, а то и вовсе неизвестными науке.

<sup>3</sup> Для Юга вновь предлагается более подробная периодизация, исходя из династийных подпериодов: Восточная Цзинь (317—420), Лю Сун (420—479), Южная Ци (479—501), Лян (502—557) и Чэнь (557—589). Перечисленные династии фигурируют в названиях официальных историографических сочинений, на которые мы неоднократно будем ссылаться далее.

М. Е. КРАВЦОВА. ПОЭЗИЯ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

именно на эти столетия приходится, во-первых, качественно новая стадия в истории развития даосской традиции, когда завершилось формирование даосско-религиозного направления, сопровождавшееся возникновением новых даосских школ и институтов, а также появились производные от классической даосской философии учения и культурные течения, и, во-вторых, становление китайской буддийской традиции. При этом индийское учение прошло через начальный этап адаптации к китайской культуре и превратилось в одну из трех главных для Китая, наряду с конфуцианством и даосизмом, философских и религиозно-философских систем.

Непосредственно для художественной словесности выделяются следующие тоже предельно значимые процессы: переход от песенно-поэтического фольклора к авторской лирике с постепенным ее утверждением в качестве ведущего рода литературы Китая; выделение центральных для китайской лирической поэзии тематических направлений; формирование в поэтической практике и теоретическое осмысление формальных основ китайского стиха. Кроме того, на III–VI вв. приходится становление и расцвет национальной литературно-теоретической мысли, приведшие к созданию жанровых теорий и классификаций, концепций генезиса и истории развития поэзии, учений о сущности поэтического творчества. И, наконец, в раннесредневековых письменных памятниках – поэтических произведениях, историографических сочинениях, политических документах – тоже содержатся ценнейшие сведения о культурных и идеологических реалиях древности. Вот почему изучение культурного и литературного наследия раннесредневекового Китая, при том, что поэзия этого периода представляет собой самобытное явление в истории китайской литературы, решительно отличающееся по многим пунктам от древнего поэтического творчества<sup>4</sup>, тоже оказывается необходимым условием для рассмотрения заявленной проблематики предлагаемого исследования. А теперь перейдем к рассказу о древнейших китайских литературно-поэтических памятниках.

<sup>4</sup> Высказанная точка зрения тоже отнюдь не является общепринятой в синологическом литературоведении. Существуют различные литературные периодизации, где раннесредневековая словесность объединяется в общий период либо с древней, либо со средневековой литературой (см. напр., [Лу Кань-жу, 1957; Чжэн Чжэнь-до, т. 1, с. 156]). Тезис о самостоятельности литературного наследия эпохи раннего средневековья в отечественном китаеведении был впервые выдвинут академиком И. Н. Конрадом [Китайская литература, 1959, т. 1, с. 5–47]. Аналогичных взглядов придерживаются и некоторые из современных китайских ученых (см., напр., [Лю Юй-цин, с. 73–74]).

## SUMMARY

Marina Kravtsova's monograph «Poetical Tradition of Ancient China. Attempt of Culturological Review» is a study of beginning and evolution of Chinese poetical tradition from antiquity to the pre-Tang period in the context of cultural problems. The author studies typical features of Chinese poetry against the background of mentality and history to give reasonable explanations to human values, general function of poetry and its purpose.

The work is based on a thorough analysis of a considerable number of verses created during Zhou (XI–II B.C.), Han (II B.C.–III A.D.) and so-called Early Mediaeval (or Liuchao, Six Dynasties III–VI A.D.) periods, comprising anthologies «Shi jing» («The Book of Poetry») and «Chu ci» («The Songs of the South»), Han rhapsodies (*fu* forms) and songs (*yue-fu*) and Early Mediaeval lyrics whose authors belonged to the main literary trends of the time, e.g. «Poetry of Jian-an» (*Jian-an feng-gu*), «Taikang Style Poetry» (*Tai-kang-ti*), etc. All other Chinese written material is also studied including ancient Confucian and Taoist books, philosophical treatises, works on history (e.g. Sima Qian's «Historical Records», Ban Gu's «History of the Former Han», etc.), prose and political documents as well as archaeological data.

The first part of the monograph treats two most important ancient Chinese poetical traditions, resulting in «Shi Jing» and «Chu ci» anthologies in the context of general mentality of China. The author's task is to study their main peculiarities in their probable reciprocal influence.

It is right to assume that the Chinese civilisation, when it came into existence at the early imperial (Han) period included both Shan-Jin (XVI–XI B.C.) and Southern Chu (XI–III B.C.) kingdoms. According to their geographical position, they are respectively called Central ethnocultural Complex (CC) and Southern ethnocultural Complex (SC). A basic question which arises here is whether they represented parts of the homogeneous whole or two absolutely separate units. The study is complicated by several factors. To begin with, there is no real basis in whose terms one can discuss origins of Shan, Zhou or Chu poetry in modern sinology. However, it is clear that after having conquered the Shan state, Zhou inherited and made use of all the principle achievements of the conquered state, which allows us to regard Zhou as a part of the same culture we can trace down to the Neolithic Age.

Secondly, both inside and around these two ethnocultural complexes there co-existed some more cultural traditions in Ancient China. Beginning from the Later Zhou (V–III B.C.) the process of national integration became more intensified. At the same time, most of Chinese antique works were created exactly in the period of V–II B.C. It should be kept in mind that we are dealing with deliberately eclectic material, which brings about new problems.

The present task, though, is to review the problems going together with poetical traditions of the ethnocultural complexes concerned.

Cosmological concept in something which reveals most clearly mentality of a nation. In case of CC, there are five essential elements in this concept:

- 1) orientation of the Universe coincides with the one of the parts of the world;
- 2) there is a special zone known as the Centre (*zhong*) corresponding to the Cosmic Sacred Centre with the Great City of Shan in this zone;
- 3) the central part is contrasted to the provinces in the same way as the Cosmic order to chaos or a civilized person to a barbarian;
- 4) the West is considered the most harmful place to live, being associated with military (*wu* idea) and punishment.

This concept, finally completed during Shan period, can be traced back to the Neolithic Age. Later on it was transformed into an entire cosmological system which fed religions, philosophical and political doctrines. It also gave rise to a whole gamut of poetical symbols to be used in war poems and love lyrics. This concept harmonized well with other systems, the religions systems first of all. Religion of CC is characterized with a highly developed cult of the dead, of the ancestors and fertility worship, whose main deities were represented by the Supreme Divine King Shangdi and the Sacred Earth, Hou-tu.

In spite of their external variety, the CC rituals can be reduced to a primitive magic act, purposed for harmonizing the Universe and establishing communications between human and spiritual beings. Beyond sacrifices, season ceremonies and other rituals, many of seemingly secular actions also were magic in meaning. Such were those of them, which went from a building practice. Being in Keeping with archaic religious universals, a building action was taken in Ancient and Imperial China for a sacred act, which stood for historical precedents (erection of magnificent buildings by Chinese rulers, e.g. Qin-shi-huang-di or Liu Bang) and poetic glorifications of capitals, palaces and other state edifices.

At the same time, the CC divine pantheon was rather poor and with one slight trace to personality, that points to the nation's more rational than imaginative mental position, lacking any mythopoetic outlook. One has an impression, that the CC mentality was marked by the people's constant desire for ordering their natural environment, when they thought themselves to be able to master natural phenomena through rituals. No wonder, that CC aesthetic ideas were also concentrated not on a waste land, but a cortical park.

The major item of the CC religious situation was the supreme power concept, which, having much in common with the archaic sacred king worship, still was a very complicated one. There can be traced a number of elements, which went back to pre-historic and Shan customs. They gave birth to the priestly king's image, i.e. such a ruler, who was able to execute his sacred functions, thus ordering the socio-cosmic pattern, because of his magic essence (*de* power). Some new clearly shamanic elements, in their origin coming, most likely from the proto-Siberian or Central Asian stratum, were transferred to China by Zhou tribes along with the Sacred Heaven cult and the warrior king's image. The latter, though in contradiction with the sacred king worship, appeared to be suitable enough for new dynasty founders. In all other cases a ruler was thought to govern not by force of arms, but by his magic essence and civil virtues.

At the imperial time the supreme power concept united with the Confucian doctrine comprised a sort of a binary ideological structure, where the first represented the initial archetype and the second – the ethic standards. In spite of the

prevailing view about the subject, the Confucian thought as a whole arose from the same archaic basis and abode a lot of religious relicts, though masked by philosophical ideas. It was also in full correspondence with CC mental features, stressing a rational world outlook and shifting the entire priority to general social needs violating individual interests, which included not only governmental matters but all other areas of human life, intimacy as well.

The CC views on intimacy derived from the fertility worship, which meant any sexual action was an imitation of the Earth and the Heaven divine coition, giving birth to all living beings and promoting the nation's welfare. Having been conceptualized within the Zhou naturphilosophy, these archaic beliefs turned out to be the famous Chinese Yin and Yang theory, which gave new arguments in favour of naturalness intimacy (as copying the Cosmic pattern) and necessity (keeping the Cosmic order). Neither one nor the other was rejected or neglected by Confucian thinkers, who were also sure of sexual life to be quite a natural thing and a real substructure of both the state and matrimonial stability. But they took a strongly negative attitude towards a female because of her chaotic nature and potential evil, which became clear if looked at from the angle of Chinese social life. To protect himself from female's harmful influence, a male was to preserve his rational way of thinking and to by no means fall in emotion of love. Thus, a phenomenon rather alien to a European sprang up in China, when shameful was not a fact of intimacy but man's emotion of love. This explains main paradoxes of Chinese love poetry. On the one hand, there can be found a considerable number of poems which are erotic in nature, giving allegorical or even realistic description of human or animal love-making. It was represented, for example, depicting some scenic pictures with green (*Yin*) and red (*Yang*) mixing together, sunlight patches (*Yang*) on a water surface (*Yin*), birds flying in pairs and other elements with clearly erotic meaning. The same refers to the poetical description of ladies' garments and their part of the home or their occupations (e.g., playing musical instruments, weaving). But such kind of verses were never realized by the Chinese themselves as erotic poems, for they took them for only a presentation of natural items. On the other hand, any poet's attempts to express his personal emotion of love (even without emphasizing its physical sensuality) were badly criticized by Confucian moralists as «depraved» verses.

Contrary to the CC tradition, which is marked by giving its own textual explanations, the CS one is only slightly touched by local philosophical (Taoist) and poetic (*chu-ci*) materials. That's why when studying the Southern cultural facts, they are more than often approached to from the Zhou background. The most important problem here is to characterize Southern beliefs, which are designated usually as the Chinese variant of Shamanism (so-called *wu* idea). But none of the arguments in favour of such statements concerning Chu Shamans (*wu* and *xi ren*) or elements of shamanic art appear to be supported by any original sources. The same occurs in case of a fantastic journey (*you*) presented by several *chu-ci* poems (e.g. «Li sao» and «Yuan you» or «Yin ge» songs). In most cases it is interpreted as a reconstruction of «shamanic ecstasy» (itineraria). A comparative study of various materials, the poems concerned included, brings the author to the following conclusions: The fantastic journey plot is derived not from a shamanic magic flight, but

a specific Southern religions practice connected with an idea of a spiritual journey. In its original version, the spiritual journey was performed by a diseased and was meant for his salvation by getting immortality (a rebirth of the sun model). According to the Southern beliefs, the rebirth of the sun was thought to take place in the West and to be the result of its transformation after physical death (the sunset).

As such, an idea of a spiritual journey shows true genetic connections with a local myth of the chariot of the Sun personified by a divine male, the Lord of the East (*Dong-jun*). As to all the other Chinese sun beliefs, comprising the Mulberry Tree (*Fusang*) worship, the Mother of Suns (*Xi-he*) and the Archer (*Ji*) myths, they appear to come from Shan (first two) and Zhou beliefs. The idea of a spiritual journey was also connected with ancient Chi burial practice and great goddess worship. The great goddess (the Mysterious Mother) of Chu acted as a sovereign of the West and a bearer of immortality. Here some parallels can be drawn between her and the Queen of the West (*Xi-wang-mu*). The present analysis makes it possible to reconstruct the Southern world outlook as a whole. In contrast with the CC cosmology, the SC one was guided by a «Western» space scheme, in accordance with which only the West was chosen and thought to be the sacred part of the world, giving the sources for immortality. It was associated with the Cosmic Sacred Centre and was marked (again, contrary to the CC cosmology) by natural elements, comprising the Kunlun fairy mountain, the water element (a stream in the original version or a lake in further beliefs, called the Jade Lake, *Yaochi*) and the Jade Tree (*Qiongsu*), which was an embodiment of both the Tree of Life and the Cosmic Tree (Axis Mundi).

The Southern cosmology and beliefs prologued their being within Taoist both philosophical and religious trends. They also set forth the essentials of the *fu* pieces and Early Mediaeval lyrics (e.g. «You xian» cycle) of the fantastic journey and Taoist topics, as well as the landscape poetry, which can be characterized as a definite product of the same archetype.

Side by side, the Later Zhou and Early Han texts deliver some notable episode of artificial contaminations of the CC and SC religious elements. One of them is the journey to the West plot, presented by the «Mu tian-zi zhuan» and the second part of the Archer myth. As its confirmed by a number of facts, this plot came into being as a combination of the Southern spiritual journey idea and the Zhou legends. Another one,—the Kunlun worship, which gained its extreme popularity during the Early Han period, when the Chu fairy mountain was thought to be placed at the South-West (the sacred part of the world of the Zhou) and to be residence of the CC supreme divine male (*Shang-di*, *Huang-di* or *Tian-di*). The same thing happened, from the author's point of view, with the *Xi-wang-mu* cult, which shaped on the basis of the Southern Great Goddess worship and one of the Zhou divine female's image, as she is presented in «Shan hai jing».

Besides, this tendency brought about the Southern tradition itself, looking enigmatic and esoteric compared to local religions facts, beginning with the great goddess worship, which would not be clear for anyone trying to find analogues to similar cults in other ancient religions. In this case special attention should be paid to a Taoist principle statement of the enigmatic nature of Tao, whose essence cannot be expressed by means of words. That is why there are so few facts left about



Southern religions rites. The great goddess worship rudiments are more or less preserved in Taoist sexual theories and practices opposed to CC views about intimacy and a female. There can also be traced a number of episodes of celestial paramours of divine love affairs (e.g., the Lady and Lord of the Xiang River) or a celestial female and a mortal male (Song Ju poems). This reveals a tendency to idealize female attraction and a feeling of love which was typical for fu love poems (e.g. Sima Xiangru or Cao Zhi poems) and Early Mediaeval love poetry known as «Palace Style Poetry» (*Gong-ti-shi*).

Viewed as a whole the Southern religions situation can be called mythological, which, in its prime, can be pertinently compared to Greek mythology. A large amount of SC religions facts have a lot in common with the Eurasian great Origin Myth probably brought to Ancient China by proto-Indoeuropeans.

Along with strong imaginative elements and mythopoetical world outlook, SC mentality does not contain any traces of a need to master nature or violate Cosmic order; it pays tribute to the priority of individuality, which is well reflected in Taoism. Thus, the CC and SC present two quite different types of mentality, which shows their separate origins and ways of development of their poetical traditions.

The second part of the present monograph deals with poems proper, viz. Han and Early Medieval verses.

Since the theory of Chinese classical literature is mostly concerned with ethical philosophical questions, one may draw an impression of the absence of any archaic religions views about poetry in China. Still, late Zhou and early Han poems provide some information enabling us to reconstruct a number of original archetypes, all belonging to the CC tradition. The former (late Zhou) regards a celestial origin of poetry and its magic influence. Together with singing, dancing and playing musical instruments, poetry makes up an essential part of any ritual, orgic acts included. The latter (early Han) attributes to poetry an ability to help in acquiring a command over men and nature if used with trance caused by wine and ecstatic dancing. This poetical archetype fully corresponds to CC mentality and its socio-cosmic environment. At the same time, it is very important for the ruler and his state issues.

Another archetype appeared from poetical celestial directions reflected in the so-called «Child Songs» (*tong-yao*). Here the author plays a part of an intermediary, who has no knowledge of the true meaning of what has been written by him. Somebody else should interpret his words. This other person can be a soothsayer or the ruler's adviser. Thus, a certain cultural standard comes into being: a poem consists of an external compound (really devoid of the real meaning) and an internal one. Its presence gives rise to a Chinese commentary tradition intended to explain the true meaning of a poem.

During the Imperial period a ritual function of poetry was still very important. It is represented by the emperor's reciting his poetry during feasts, poetical prayers (*Jiao-miao ge-ci* songs) and by the Early Mediaeval official poetry dealing with formal ceremonies of a religious nature.

At the same time, the CC tradition gave rise to a didactic function of poetry, shaped within the Confucian theory of refined literature (*wen*). Unlike the religions and natural-philosophical (*yue*) views about poetry, the Confucian idea (*shi*)

stemmed from an historical world outlook, which stripped poetry of its personal and emotional character. That is why anonymous poems were preferred with Confucianism, first of all folklore songs, the only literary works impersonal in their nature. Besides, folklore songs gave freedom for their both philosophical and ethical interpretation. There are objective reasons why «Shi jing» peculiarities are determined not by Zhou poetical realities, but by Confucian standards. It is apt to assume that Zhou poetry offers greater richness of variety than what «Shi jing» reflects.

The Confucian theory of literature greatly affected the poetical tradition to follow. It defined poetry as a part of an official procedure. The poet was thought to contribute to the national welfare, which made him a respected person and writing poems a popular occupation among Chinese nobility. But to express ideas others than of didactic or ritual character, poetry was not needed. Thus, the Southern poetical tradition seems to possess the true nature of poetry, where the author reveals his own outlook and emotions.

Nihilistic and anti-social elements of the Southern poetry create a peculiar image of the poet — an exile full of suffering. Lyrics performed ritual and didactic functions, while rhapsodies kept Chinese aesthetic views of the authors about literature. Later on these views formed the main guide to the Early Mediaeval poetry developing within the Taoist cultural stratum, with its *xuan-xue* and *feng-liu* branches and still further — to landscape and Buddhist poetry.

As to the origins of *chi-ci*, they can be traced back to local rituals which differed greatly in almost all of their essential elements from these of the CC. Original Chu rituals can be reconstructed in the context of the universal tradition of priestly musicians and poets found in the proto-Indian custom. There existed a special practice when, before writing a panegyric, the poet was to undertake a ritual journey going through numerous severe physical and mental trials to concentrate his spiritual energy.

At the same time, this journey was a kind of exile to prevent the poet's contacts with laymen. The situation has much in common with the legends of Qu Yuan in their both poetical and historical versions. In addition to the ancient relics there can be found some new details, which were a reflection of the Chu historical realities. Such was a conflict between the southern old priesthood, personified by Qu Yuan, and the newborn philosophers, who are represented in the «Zhuang-zi» and the *chu-ci* by the Old Fishman's image. If «poets» declared themselves the keepers of national religious values, which was the only thing to do, as they thought, to rescue the state, the «Fishmen» tried to find other methods for supporting the kingdom and were ready to give up former ideological standards in favour of common interests. As a result, the old Chu priesthood was to vanish because of its uselessness (Qu Yuan's suicide in *chu-ci*). Thus, Chinese poetry arose from a number of different cultural and literary strata, which explains the variety of its general functions and forms of existence.

серия

# ORIENTALIA

Кравцова Марина Евгеньевна  
Поэзия Древнего Китая  
Опыт культурологического анализа  
Антология художественных переводов

научно-художественное издание

ISBN 5-85803-019-X

Макет подготовлен Центром  
«Петербургское Востоковедение»

Набор – *Г. А. Кочугурова*  
Китайский набор – *К. С. Яхонтов*  
Редактор – *О. И. Трофимова*  
Технические редакторы – *О. В. Шакиров, К. С. Яхонтов*  
Корректоры – *Т. Г. Булгакова, И. А. Динабург*  
Художники – *А. Р. Шилов, С. Л. Шилова*  
Выпускающий – *Д. А. Ильин*

Издательство

**Центр "Петербургское Востоковедение"**  
191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 18

ЛР № 061800 от 16.11.92

Подписано в печать 25.12.94. Формат 60х90 1/16

Бумага офсетная. Гарнитура основного текста "Петербургская".

Печать офсетная. Объем 34 п. л.

Тираж 5 000 экз. Заказ № **3261**

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12.