

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 130.2

Китайские теории «грязной» музыки и поэзии

М. Е. Кравцова

Российская Федерация, 195271, Санкт-Петербург, ул. Замшина, 31

Для цитирования: *Кравцова М. Е.* Китайские теории «грязной» музыки и поэзии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2023. Т. 39. Вып. 1. С. 145–158. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2023.112>

Статья посвящена анализу представлений о роли творческой деятельности как органического элемента духовной жизни общества и системы государственного правления, которые входили в число фундаментальных проблем древнекитайской теоретической мысли с момента ее формирования (середина I тыс. до н.э.). Особое развитие данная проблематика получила в конфуцианской теоретической мысли, и первоначально применительно к музыкальным видам искусства («музыка-юэ») с надением их особыми метафизическими свойствами. На основании анализа оригинальных теоретических сочинений доказывается факт формирования целостной концепции «грязной музыки» (*инь юэ*). Как «грязь» («грязный») предлагается с определенной долей условности переводить иероглиф *инь*, исходно обозначавший вышедший из берегов и смешанный с грязью речной поток и превратившийся в категориальный термин, передававший всю совокупность человеческих пороков и соответствующих поступков: безнравственность, распущенность, распутство, аморальность (включая растленное сексуальное поведение). Аргументируется, что распространение «грязной музыки», считавшейся производной от этнического фольклора, в собственно китайском обществе мыслилось порождением и воплощением его духовной деградации, начиная с властной элиты. Рост популярности «грязной музыки» усугублял дальнейшее падение общественных нравственных устоев, неизбежно ведя к гибели правящего режима. В конце указанного тысячелетия идеи «грязной музыки» были перенесены и на поэтическое творчество. В результате постулируется, что китайской философской и эстетической мысли были исходно присущи представления о творческой деятельности, выражающей самые низменные человеческие качества и устремления, которая наделялась способностью оказывать разрушительное воздействие на внутреннюю духовность личности, на человеческое общество и миропорядок в целом, ведя к гибели государства.

Ключевые слова: Китай, эпоха Чжоу, эпоха Хань, теории творческой деятельности, музыкальные виды искусства, поэзия, «грязное» творчество.

Хрестоматийна точка зрения, что для традиционной китайской культуры характерно особое отношение к поэтическому творчеству, которое «выступало носителем нравственного опыта» [1, с. 43]. Такое отношение к поэзии проистекает из древнейших на нее воззрений, которые вызревали в теоретической мысли на протяжении I тысячелетия до н.э., или, в китайской историографической периодизации, в эпоху Чжоу (周, XI–III вв. до н.э.) [2]. Однако первоначальным объектом теоретизирований в русле нарождавшихся и активно развивавшихся во второй половине указанного тысячелетия (эпоха Восточная Чжоу, Дун Чжоу 東周, VIII–III вв. до н.э.) интеллектуальных направлений («философских школ», *цзя* 家) оказались музыкальные виды искусства — музицирование (*юэ* 樂), песенное творчество (пение, *гэ* 歌) и танцевальное искусство (танец, *у* 舞), которые были объединены в единый «музыкальный комплекс» («Музыка», *Юэ* 樂). Напомним, что развитие древнекитайской философии происходило в специфических историко-культурных условиях: в периоды Чуньцю (春秋, Весен и осеней, VIII–V вв. до н.э.) и Чжаньго (戰國, Борющихся/Воюющих/Сражающихся царств, V–III вв. до н.э.). На протяжении первого из них в древнекитайском обществе, точнее в государстве Чжоу, утверждение и расцвет которого соотносятся в традиции с эпохой Западная (Ранняя) Чжоу (Си/Цянь Чжоу 西/前周, XI–VIII вв. до н.э.), обозначились деструктивные тенденции. При Чжаньго на территории Китая возникли нескольких суверенных царств (*го* 國). В современных синологических исследованиях принято считать, что китайская философия зародилась в результате споров между группами ученых (интеллектуалов-книжников) и чиновников по вопросам государственной идеологии и методов управления страной. А в центре внимания мыслителей находились не проблемы устройства мира (онтология) и его познания (гносеология), а закономерности и принципы общественного устройства, роль и место в обществе отдельного человека, правила взаимоотношений между людьми. С таких же позиций — как элемент государственного устройства — ими осмыслялась и творческая (в современном понимании) деятельность.

Приоритетное внимание именно к музыкальным видам искусства объясняется нерасторжимостью их связей с государственной религиозно-обрядовой системой (ритуалы, *ли* 禮). Сегодня говорят о существовании особой культурной страты — культуры ритуалов и музыки (*лиюэ-вэньхуа* 禮樂文化), которая зародилась в позднеолитических (3500–2500 гг. до н.э.) общностях, отмеченных процессами социальной дифференциации и зарождения института верховной власти, оформилась в древнейшем местном государстве Шан (商, Шан-Инь 商殷, историчность полностью доказана для XIV–XI вв. до н.э.) и заняла доминантное положение в духовной жизни Раннего Чжоу [3, с. 31–33] (см. также: [2, с. 106–107]). Осмысление культуры ритуалов и музыки усилиями представителей различных философских школ привело к возникновению концепта Музыка, в котором синтезированы архаические верования, натурфилософские и этико-политические воззрения. Музыкальные виды искусства наделялись сакральными (религиозно-магическими) смыслами — способностью оказывать метафизическое воздействие на миропорядок и служить средством коммуникации людей с высшими силами, космологической семантикой (см. далее) и общественно-значимыми функциями (из отечественных изданий подробно см. [4; 5]; из зарубежных см. [6]; см. также: [7, с. 132–142]). Весомый вклад в разработку концепта Музыка внесли конфуци-

анские мыслители. Центральным теоретическим памятником признано анонимное сочинение (или компиляция из нескольких трудов) «Юэ цзи» (樂記, «Записи о Музыкае»), включенное на рубеже эр в состав конфуцианского канонического (входит в набор «У цзин» 五經, «Пять канонов», «Пятиканоние») собрания «Ли цзи» (禮記, «Записи о ритуалах», «Книга ритуалов/обрядов/установлений», «Записки о нормах поведения / о правилах благопристойности»)¹. «Ли цзи» составлено из различных документов, точное время создания которых установить невозможно. Сказанное относится и к «Юэ цзи»², что не мешает современным исследователям полагать его древнейшим китайским сочинением, где в системном виде излагаются конфуцианские воззрения на природу и функции музыкальных видов искусства, утвердившиеся при Чжаньго [9, р. 3, 7].

Наряду с указанными выше смыслами Музыка, в «Юэ цзи» особое внимание обращается на «грязную музыку» (*инь юэ 淫樂*). Как «грязь» («грязный») здесь предлагается с определенной долей условности переводить иероглиф *инь 淫*, прочно вошедший в древнекитайский книжный лексикон тоже при Восточной Чжоу [11, с. 1389]. Тогда же он приобрел несколько основных значений, производных от его исходного предметного смысла — вышедший из берегов и смешанный с грязью речной поток, а также грязь, приносимая течением воды. Один семантический ряд передает понятия безудержности, излишеств, чрезмерности, причем применительно и к природным явлениям, и к человеческой деятельности, и в обоих случаях с явно отрицательными коннотациями; другой — безнравственность, порочность, распутство, включая аморальное сексуальное поведение («похоть», «блуд», «растление»), и тому подобные этические характеристики человеческих качеств и поступков [11, с. 1389–1400; 12, с. 154–155].

Квинтэссенцией конфуцианских взглядов на «грязную музыку» служит пассаж: «Если почва тощая, трава и деревья не вырастают. Если воды стремительны, рыбы и черепахи не становятся крупными. Если жизненные силы природы одряхтели, живые существа не развиваются. Если в мире смута, то ритуалы портятся, а музыка становится грязной» (*ши луань цзэ ли те эр юэ инь 世亂則禮慝而樂淫*) [13, с. 1535–1536]. Общепринята трактовка *инь* как «развращенный, распутный»³. Она подтверждается и другими характеристиками «грязной музыки», содержащимися в «Юэ цзи». В несколько более последовательном и систематизированном, чем там, виде эти идеи излагаются в трактате «Юэ шу» (樂書, «Книга/Трактат о Музыкае»), образующем Главу (*цзюань*) 24 знаменитого труда «Ши цзи» (史記, «Исторические записки» / «Записки историка») Сыма Цяня (司馬遷, ок. 145 — ок. 86 до н.э.) [14, с. 1175–1237]. Текст насыщен музыкально-танцевальной конкретикой и специфической терминологией (названия и характеристика музыкальных инструментов, видов танцевальных представлений и т. д.), требующими развернутых пояснений.

¹ Существует два полных англоязычных перевода текста, один был выполнен (в составе перевода «Ли цзи») Дж. Леггом (James Legge, 1815–1897), при цитировании мы используем переиздание [8, р. 92–131]; второй — новый академический (с подробными примечаниями и исследовательской частью) [9]; частичный перевод на русский язык см.: [10, с. 115–119].

² В комментаторской традиции приписывается Гуньсунь Ни-цзы (公孫尼子, V–IV вв. до н.э.), ученику Конфуция во втором поколении; либо же полагается компиляцией, созданной во II–I вв. до н.э. [9, р. 3–10].

³ “In age of disorder, ceremonies are forgotten and neglected, and music becomes licentious” [8, р. 109]; “If the age is chaotic, then Ritual is deceitful, and Music is licentious” [9, р. 58].

Кроме того, есть его перевод на русский язык [15, с. 70–96]. Поэтому мы ограничимся тезисным изложением содержания этого сочинения, стараясь придерживаться авторской логики повествования.

Вслед за создателями «Юэ цзи» и почти дословно воспроизводя его начальный фрагмент [13, с. 1527; 8, р. 92–94; 9, р. 27–30; 10, с. 115–116], Сыма Цянь начинает рассуждения с постулата, что Музыка — звуки (*шэн* 聲) и мелодии (*инь* 音)⁴ — есть порождение процессов (движения, *дун* 動), происходящих в сердце (*синь* 心) человека и под влиянием внешних по отношению к нему явлений и процессов (в оригинальной терминологии — «вещей, *у*» 物). «Музыка — это то, что рождается из мелодий. Их основа в чувствах человеческого сердца, пробужденных внешним миром. Вот почему, когда сердце человека потревожено печалью, звуки его музыки порывисты и резки; когда на сердце человека покойно, звуки его музыки широки и мягки; когда на сердце человека радостно, звуки его музыки раскатисты и слышны далеко; когда на сердце человека чувство гнева, звуки его музыки грубы и свирепы; когда на сердце человека чувства благоговения, звуки его музыки прямы и сдержанны; когда сердце человека исполнено любовных чувств, звуки его музыки гармоничны и нежны. Эти шесть чувств не заложены в человеческой природе, это — движения сердца человека, порожденные в нем внешним миром вещей» [14, с. 1181] (пер. по: [15, с. 73]).

При этом человек не в состоянии самостоятельно контролировать свои эмоции: «Человек рождается, будучи чистым (*цзин* 靜), такова его изначальная природа (*син* 性), [дарованная ему] Небом. Восприятие (*гань* 感) реалий вещного (внешнего) мира (*у* 物) приводит [изначальную природу] в движение, вызывает в ней желания. По мере постижения «вещей», формируются чувства приязни (*хао* 好) и злобы (*э* 惡) к ним. Если приязнь и злоба не сдерживаются внутри [человеческого существа] (*у цзе юй нэй* 無節於內), а познание [мира] увлекает его вовне и он не в состоянии всему этому противиться, то [изначально заложенные] небесные устои (*тянь ли* 天理) обречены на погибель. Когда «вещи» воздействуют на человека безмерно, а приязнь и злоба становятся неограниченными, тогда внешний мир настолько подступает к человеческому существу, что его внутренняя сущность трансформируется. Когда трансформируется внутренняя сущность человека, в нем [окончательно] гибнут небесные устои и человек истощает себя в желаниях. И тогда его обуревают строптивость и обман, обуревают стремления к грязной (распутной) праздности (*инь-и* 淫佚) и к смуте (*луань* 亂)» [14, с. 1186] (ср. [15, с. 75]; см. также: [13, с. 1529]; пер.: [8, р. 96–97; 9, р. 38–40]).

Единственным способом предотвратить подобную трансформацию человеческого существа как раз и являются ритуалы и музыка, ибо музыка способствует духовной общности людей, рождая у них такие же чувства взаимной близости, как у кровных родственников (*сян цинь* 相親); а посредством ритуалов закрепляют различия в общественном статусе, что способствует установлению взаимного

⁴ Термин *инь* 音 может либо обозначать отдельный звук, в том числе музыкальный и человеческого голоса, выступая синонимом термина *шэн* (聲, «звук»); либо употребляться и в более широком значении: определяя звук, находящийся в упорядоченном (с акустической точки зрения) соотношении с другими звуками (т. е. характер звука, частично совпадающий с европейским понятием тембра), или полноценный мелодический рисунок, что и позволяет переводить этот иероглиф как «мелодия» [9, р. 20–23; 16, с. 36].

уважения (*сян цзин* 相敬) [14, с. 1187; 15, с. 76]. Однако такое благое воздействие на человеческое общество и личность оказывают только «великая музыка» (*да юэ* 大樂) и «великие ритуалы» (*да ли* 大禮), которые есть воплощение «гармонии Неба и Земли» (*тянь ди тунхэ* 天地同和) и «взаимного порядка Неба и Земли» (*тянь ди сян цзе* 天地相節) соответственно [14, с. 1189–1191; 15, с. 77] (см. также: [13, с. 1530; 8, р. 99; 9, р. 44–45])⁵.

«Великая музыка» возводится в обоих сочинениях к музыкально-танцевальным (судя по их характеристикам) произведениям, созданным совершенномудрыми государями древности (*шэн* 聖), с чьим правлением, добавим, связывается возникновение и начальный этап развития всей национальной государственности: Хуан-ди (黃帝, Желтый Владыка, Желтый император), Яо 堯 и Шунь 舜⁶. Особо выделена «Песня о Южном ветре» («Нань фэн гэ» 南風歌) Шуня [13, с. 1534; 14, с. 1120], единственное из «творений *шэнов*», которое однозначно сочтено песенно-поэтическим произведением: в последующей литературно-теоретической мысли именно оно почиталось первым стихотворным текстом [7, с. 131]. Включение «Песни о Южном ветре» в число истоков «великой музыки» создавало предпосылки для распространения идей концепта Музыка и на поэтическое творчество.

«Великая музыка» воплощает также благую силу (*дэ* 德) совершенного правителя, а потому служит способом воспитания добродетелей (*дэ* 德) личности. А «великие ритуалы» служат заслоном для «потоков грязи» (*би инь* 閉淫) [14, с. 1200; 15, с. 80]. Однако в мире есть и порочные (*се* 邪), извращенные («блудливые», *цзянь* 奸) мелодии, идущие от безнравственных напевов «варваров» (*ди* 狄), толкающих людей к распутству (*инь* 淫) и смуте (*луань* 亂) [14, с. 1206–1210]. Под ними понимался, видимо, этнический песенно-танцевальный фольклор, бытовавший среди народностей, населявших северные и северо-восточные окраины Китая того времени и еще не вошедших в продолжавший складываться собственно китайский этнокультурный субстрат (*хуася* 華夏) [7, с. 20]. Этнический фольклор стал проникать и в культуру периферийных собственно китайских государственных образований, превращаясь в «грязную музыку». Главными центрами распространения «мелодий века, погрязшего в смутах и разнузданности», в «Юэ цзи» [13, с. 1528] и у Сыма Цяня [14, с. 1182; 15, с. 74] названы царства (княжества) Чжэн (Чжэнго 鄭國, 806–375 гг. до н. э., в южной части современной провинции Шэньси) и Вэй (Вэйго 衛國, 1024–209 гг. до н. э., сопредельные районы провинций Хэнань и Хэбэй). Их музыкальное творчество резко порицается и в других конфуцианских сочинениях

⁵ Воспроизведен еще один ключевой для конфуцианского концепта Музыка постулат, который несколько раз варьируется в «Юэ цзи»: «Музыка есть гармония (*хэ* 和) Неба и Земли. Ритуал есть порядок (*сюй* 序) Неба и Земли. Благодаря гармонии десять тысяч вещей изменяются [и так существуют]. Благодаря ритуалу сонм вещей расставляется [по своим местам]. Музыка создана Небом (*юэ тянь цзо* 樂由天作), ритуал есть установления Земли (*ли и ди чжи* 禮以地制) [13, с. 1530; 8, р. 100; 9, р. 46]; хотелось бы подчеркнуть, что приведенная цитата является только одним примером соответствующих высказываний, см. также: [6, р. 20].

⁶ Список «творений *шэнов*» с незначительными разночтениями приведен, помимо трактата Сыма Цяня [14, с. 1197] и «Юэ цзи» [13, с. 1534], во многих других сочинениях [7, с. 139–140]. В него входят: «Сянь чи» (咸池 «Озеро Сянь») Хуан-ди, «Да чжан» (大章, «Великий образец») Яо, «Да шао» (大韶, «Великое повеление») Шуня; а также «Да Ся» (大夏, «Великое Ся») Сяского Юя (Ся Юй 夏禹) и «Да хо» (大獲, «Великий ливень») Чэн Тан (成湯, У Тан 武湯) — основателей легендарного государства (династии) Ся (夏, ок. III тыс. до н. э.) и государства Шан, возникновение которого возводится в традиции к XVII в. до н. э.

[9, p. 32–33]. Специалисты полагают, что оно было основано на непривычной для слуха обитателей других регионов Древнего Китая тембровой системе [16, с. 37]. Настолько непривычной, что, по мнению древнекитайских теоретиков, такие мелодии оказывали патогенное влияние на человеческий организм, в противовес благому терапевтическому воздействию «великой музыки» [6, p. 132–143].

Само по себе бытие «варварских напевов» и «грязной музыки» в принципе не противоречит природным закономерностям, содержащим немало губительных для людей процессов и явлений: «Согласно пути Неба и Земли, если холод и жара приходят не вовремя, возникают болезни; если ветер и дождь бушуют безмерно, наступает голод» [14, с. 1199; 15, с. 79–80] (см. также: [13, с. 1534; 8, p. 106; 9, p. 56]). «Великие» музыка и ритуалы, оказывающие гармонизирующее воздействие на миропорядок, способны противостоять такого рода природным коллизиям. Подлинным бедствием «варварские» и прочие «разнузданные мелодии» оборачиваются в том случае, когда власти используют их для создания «новой музыки» (*синь юэ* 新樂). Понятие «новая музыка» полнее всего раскрывается в знаменитой беседе о музыкальном творчестве между князем Вэнь (Вэнь-хоу 文侯), правившем (424–387 гг. до н. э.) в царстве Вэй (Вэйго 魏國, 403–225 гг. до н. э., в северной части современной провинции Хэнань), и учеником Конфуция Цзы-ся (子夏, он же Бу Шан 卜商, ок. 507 — ок. 400 гг. до н. э.). Этот эпизод тоже приведен и в «Юэ цзи» [13, с. 1538–1541; 8, p. 116–121; 9, p. 61–64], и в «Юэ шу» [14, с. 1223–1224; 15, с. 87–89] (см. также: [7, с. 140]).

Беседа начинается с сетований Вэнь-хоу на то, что от древней музыки⁷ он засыпает, тогда как напевам княжеств Чжэн и Вэй внимает, не ведая усталости. По словам Цзы-ся, древняя музыка — «это и есть следование пути древних, [согласно которому] надо совершенствоваться сначала себя, потом семью и затем равномерно распространить все это на Поднебесную — в этом заключены начала древней музыки» (*юй ши дао гу, сю шэнь цзи цзя пин куай Тянься: цы гу юэ чжи фа е* 君子於是語，於是道古，修身及家，平塊天下：此古樂之發也). По поводу же «новой музыки» говорится следующее: «[Танцующие] двигаются под нее вперед и затем, назад склонив головы; непристойные ее звуки приводят к сладострастию, погружившись в него невозможно остановиться (*цзянь шэн и инь, жо эр бу чжи* 奸聲以淫，溺而不止). [Под эту музыку] выступают актеры и комедианты, у них, как у мартышек, смешаны мужчины и женщины, не отличаются отец от сына... Ныне то, о чем вы, правитель, меня спрашиваете, это [древняя] музыка, а то, что вы любите, это [новые] музыкальные мелодии... Прослушав подобную музыку до конца, не найдешь, о чем и говорить, где уж там идти по пути древних, — вот каковы проявления новой музыки» (*Юэ чжун бу кэ и юй, бу кэ и дао гу: цы синь юэ чжи фа е* 樂終不可以語，不可以道古：此新樂之發也).

Очевидно, что пагубность «новой музыки» усугубляется ее легкостью для восприятия и развлекательностью, столь желанной для аудитории, жаждущей бездумных увеселений. Апеллируя к самым низменным эмоциям, включая сладострастие, она отвращает человека от рассудочной деятельности и разрушает его нравствен-

⁷ Употребленное в тексте сочетание (*гу юэ* 古樂) обозначает, по старинному комментарию к тексту, «правильную (истинную) музыку древних царей (*сянь ван чжи чжэн юэ* 先王之正樂)», т. е. «великую музыку».

ные устои. Чем более духовно опустошенным человек становится, тем больше он попадает под тлетворное обаяние подобных развлечений.

Впервые «новую музыку» создали по приказу Чжоу-синя 紂辛 (Ди-синь 帝辛, прав. 1075–1046 гг. до н. э.) — последнего царя (*ван* 王) государства Шан. Исчерпывающе красноречива характеристика его правления из главы 3 «Инь бэнь цзи» (殷本紀 «Основные записи [о деяниях дома] Инь») «Ши цзи»: «Любил вино, распутные радости (*инь лэ* 淫樂), питал пристрастие к женщинам. Воспылал страстью к Да-цзи и во всем следовал ее словам. Повелел Ши-цзюаню создать новые грязные мелодии (*синь инь шэн* 新淫聲), танцы, [подобные тем, что приняты] в северных селениях, и разнузданно-похотливые звуки (*ми ми чжи инь* 靡靡之音)» [17, с. 105; 18, с. 175]. Подданные Чжоу-синя взбунтовались и перешли на сторону вождя народности *чжоу* (*чжоуцзу* 周族, «чжоусцы») — У-вана 武王 (ум. ок. 1043 г. до н. э.), который завоевал Шан и основал государство Чжоу.

Несмотря на столь зловещий прецедент, «новая грязная музыка» вновь начала обретать популярность в среде элиты в конце Ранней Чжоу и затем получила повсеместное распространение при дворах государств периода Чжаньго, что, по мысли Сыма Цяня (вводный раздел «Юэ шу» [14, с. 1167; 15, с. 71]), предопределило их гибель от царства Цинь (Циньго 秦國, VIII в. — 221 г. до н. э.), правитель которого Ин Чжэн (嬴政, 259–210 гг. до н. э., он же Цинь-ван 秦王, прав. 246–221 гг. до н. э., Цинь Ши-хуан, прав. 221–210 гг. до н. э.) насильственно объединил Китай и создал империю Цинь (秦, 221–207 гг. до н. э.). Идея торжества «грязной музыки» при Чжаньго, характеризуемой не иначе как «звуки гибнущего государства» (*ван го чжи инь* 亡國之音) и неизменно связываемой с духовной деградацией местных правящих режимов, варьируется во многих сочинениях V–III вв. (еще до краха региональных царств), а поиск способов противодействия ей относится к числу универсальных проблем теоретической мысли того времени [6, р. 35–39].

Одной из главных причин гибели империи Цинь в вводном разделе «Юэ шу» названо пристрастие к увеселениям ее второго монарха Эр Ши-хуана (二始皇, прав. 210–207 гг. до н. э.). Далее Сыма Цянь размышляет о ритуальной деятельности и музыкальных пристрастиях монархов империи Ранняя (Западная) Хань (Цянь/Си Хань 前/西漢, 206 г. до н. э. — 8 г. н. э.), вплоть до современного ему правления императора У-ди (武帝, прав. 140/41–86/87 гг. до н. э.) [14, с. 1177–1178; 15, с. 72–73]. Значит, проблемы опознания «правильной» и «грязной» музыки продолжали сохранять актуальность для мыслителей того времени, чем и объясняется отмеченная выше содержательная особенность «Юэ шу».

На протяжении первой половины эпохи Чжоу попытки воссоздать «великую музыку» предпринимались по меньшей мере дважды, о чем также повествуется в «Юэ шу». Первый раз это сделали власти только что утвердившегося государства Чжоу. По свидетельству многих источников, были создан новый, но опиравшийся на «творения *шэнов*» и «музыку древних царей» официальный музыкально-танцевальный репертуар [7, с. 133–134], впоследствии получивший определение «классическая музыка» (*я-юэ* 雅樂). В него вошли и песенно-поэтические произведения *я* (雅, «оды»), и *сун* (頌, «гимны»), предназначенные для исполнения при дворе и во время ритуалов [6, р. 26–27].

Вторая наиболее значимая попытка реставрации «великой музыки» приписана самому Конфуцию. Широко известно высказывание из главы IX (§ 15) «Лунь

юя» (論語 «Рассуждения и речения [Конфуция]»): «Учитель сказал: Я вернулся из [царства] Вэй в [царство Лу], и после этого Музыка стала правильной (*чжэн* 正), я и сун — все они оказались на своем месте» [19, с. 186; 20, с. 366]. В этом высказывании усматривают также намек на работу Конфуция по составлению поэтической антологии «Ши» (詩, «Поэзия», «Стихи»), впоследствии тоже вошедшей в состав «Пятиканония» и получившей название «Ши цзин» (詩經 «Канон поэзии», «Канон стихов», «Книга песен и гимнов»). Считают, что нее вошли тексты раннежоуских песнопений, составившие разделы «Сяо я» (小雅 «Малые оды»), «Да я» 大雅 («Великие оды») и «Сун» (頌 «Гимны»). Однако первый раздел антологии — «Го фэн» (國風, «Ветры царств», «Нравы царств») — состоит из стихов, часть которых была записью народных песен, которые изобилуют произведениями на любовные темы (см., напр.: [7, с. 178–181]). Впервые о том, что и такая поэзия не является «грязной», заявил Конфуций («Лунь юй», глава III, §20), отзываясь о первой песне «Го фэн» (и всей антологии) — «Гуань цзюй» (關雎, «Перекликаются утки», «Встреча невесты»). Она повествует о любовных, не без эротических ноток, чувствах лирического героя (по традиции, отца У-вана — Вэнь-вана) к своей невесте. Не вдаваясь в детали научных дискуссий по поводу образности и общего содержания этого произведения [21, с. 185–187], процитируем слова Конфуция: «...радует, но без грязи; печалит, но без [глубоких душевных] ран» (樂而不淫, 哀而不傷) [19, с. 62; 20, с. 323]. Приведенные слова, в свою очередь, послужили основанием для утверждения, что поэзия «Ши цзина» «не грязная» и не вызывает у человека той душевной смуты (*луань*), которую провоцирует «грязная музыка» («[Песни] “Нравов царств” [преисполнены] любовных чувств, но без грязи (разврата). “Малые оды” [повествуют] о горечи оклеветанных, но не [побуждая] к смуте» («Го фэн» *хаосэ эр бу инь*, «Сяо я» *бэй эр бу луань* 國風好色而不淫, 小雅怨誹而不亂)). Эта характеристика тоже принадлежит Сыма Цяню (глава 84 «Цюй Юань Цзяшэн лечжуань», 屈原賈生列傳, «Жизнеописание Цюй Юаня и ученого Цзя [И]») [22, с. 2482]⁸.

Идея «грязной поэзии», противопоставляемой «Ши цзину», появились на рубеже эр и, примечательно, в ситуации очередного социально-политического кризиса: деградация и гибель империи Ранняя Хань в результате государственного переворота Ван Мана (王莽, 45 г. до н.э. — 23 г. н.э.). Но и основанный им режим — династия Синь (新, 9–25 гг. н.э.) — просуществовал недолго, взорванный масштабными восстаниями. Непосредственным свидетелем тех событий был прославленный в дальнейшем мыслитель и литератор Ян Сюн (揚/楊雄, 53 г. до н.э. — 18 г. н.э.), который впервые, как это принято считать, задался вопросами поэтического творчества: не древнего, связываемого с «Ши цзином», а более поздней одической поэзии (*фу* 賦), ставшей главным воплощением художественной словесности Ранней Хань [1, с. 457–460].

Суждения Ян Сюна об одической поэзии, по большей части в форме своего рода реплик, допускающих различные толкования, сосредоточены в главе 2 «У цзы» (吾子, «Мой Учитель») его трактата «Фа янь» (法言, «Образцовые рече-

⁸ Варианты перевода: «В разделе Шицзина “Нравы царств” есть любовные мотивы, но нет разврата, в “Малых одах” встречается возмущение и нападки, но нет [призыва] к бунту» [23, с. 282]; «“Настроенья в уделах” есть книга, которая склонна к любовным мотивам, но блуда в ней нет. “Малые оды” полны возмущений, нападков, но бунта в них нет» [24, с. 132].

ния», «Законные слова»), созданного по модели «Лунь юя» и преимущественно конфуцианского по содержанию [25, с. 640–641]. Ключевым признано высказывание (максимально буквальный перевод): «Некто спросил: — Есть ли польза от од Цзин Ча, Тан Лэ, Сун Юя и Мэй Шэна? Ответил: — Все грязные. [Спросил]: — Что значит грязные? Ответил: — Красота од людей, [творящих] стихи⁹, образцова, красота од людей, [творящих] строфы¹⁰, грязна» (*Хо взнь: Цзин Ча, Тан Лэ, Сун Юй, Мэй Шэн чжи фу е и ху? Юэ: Би е инь. Инь цзэ най хэ? Юэ: ши жэнь чжи фу ли и цзэ. Цы жэнь чжи фу ли и инь* 或問: 景差, 唐勒, 宋玉, 枚乘之賦益乎? 曰: 必也淫。淫則奈何? 曰: 詩人之賦麗以則, 辭人之賦麗以淫) [26, с. 4; 27, с. 91–95].

В синологической литературе преобладает точка зрения, что Ян Сюн выделил литературную категорию красоты (*ли* 麗) в качестве объективного свойства *фу*, указав при этом на ее возможные изъяны: формальные излишества (чрезмерности) произведений [28, с. 154–155]. Таковы наиболее авторитетные варианты перевода процитированного суждения: «Учитель отвечал: — В них непременно присутствует чрезмерность. А раз есть чрезмерность — что уж там говорить! В одах поэтов “Ши цзина” [поэтические] красоты были образцовы, в одах поэтов [чуских] строф [поэтические] красоты превратились в излишества» [29, с. 405]; и: “Someone asked, ‘Were the rhapsodies of Ching Ts’o, T’ang Le, and Mei Ch’eng beneficial?’ I answered, ‘What is certain is that their writing was immoderate.’ ‘What do you mean by immoderate?’ ‘The rhapsodies of the Songs poets were beautiful but regulated. The rhapsodies of the epideictic writers are beautiful but immoderate’” [30, p. 317]. Некоторые исследователи усматривают в этом суждении содержательную критику либо всей традиции одической поэзии в том виде, в каком она утвердилась при Ранней Хань¹¹, либо (что, впрочем, принципиально не противоречит одно другому) придворное поэтическое творчество времен правления У-ди¹². Однако и такого рода версии в целом не выходят за рамки литературно-теоретической проблематики.

Трое первых из названных Ян Сюном лиц¹³ были придворными поэтами Сянвана (襄王, прав. 298–263 гг. до н.э.), монарха регионального царства Чу (Чуго 楚國, XI в. — 223 г. до н.э. в регионах среднего и нижнего течения Янцзы), с чьим царствованием соотносится углубление социально-политического кризиса в этом государстве. О творчестве Цзин Ча и Тан Лэ почти ничего не известно [1, с. 441–

⁹ Согласно самой распространенной трактовке, это сочетание указывает на «Ши цзин» и создателей входящих в него произведений, но существуют и другие версии [27, с. 93–94].

¹⁰ Считается, что имеется в виду поэтическая традиция царства Чу (см. ниже), обобщенно именуемая «чуские строфы» (*чу цы* 楚辭).

¹¹ Например: «In later philosophical writings, particularly Fa-yen (Discourses on Method), Yang Hsiung rejected the fu and epideictic writing in general, criticizing court fu as ostentatious and insignificant “worm carving” [31, p. 233]; «As for Yang Xiong, he pointed out that the moral admonishment in the rhapsody was false and useless; from that, however, he went on to completely deny the worth of the rhapsody» [32, p. 80].

¹² “As the development of the fu was part of the new court culture established by Emperor Wu, Yang Xiong’s and Liu Xin’s later critique of it belonged to a much larger conservative cultural reorientation, which, toward the end of the Western Han, culminated in the overall rejection of Emperor Wu’s court literature, music, and ritual representation” [33, p. 95].

¹³ Что касается Мэй Шэна (ум. ок. 140 г. до н.э.), то его поэтическое наследие сохранилось в единичных произведениях, позволяющих тем не менее включать его в число родоначальников ханьской одической поэзии в ее придворном варианте [7, с. 225, 227–231, 290–292]. Такие оды действительно отличались исключительной красочностью поэтического языка, что служит дополнительным аргументом в пользу трактовки сочетания *инь ли* как формальных излишеств.

442]. Но сохранились 16 од Сун Юя [7, с. 218–223], среди них «Гаотан фу» (高唐賦, «Ода о [горах] Гаотан», «Горы высокие Тан») и «Шэнь нюй фу» (神女賦, «Ода о божественной деве», «Святая фея») на сюжет любви богини и смертного (пер. на русский язык: [24, с. 40–53]). В самой традиции они признаны первыми авторскими поэтическими произведениями на любовные темы. Ожидаемо, что такие мыслители, как Ян Сюнь, могли счесть подобную поэзию аналогом «грязной музыки». «Начиная с Сун Юя, повсюду распространилась грязная словесность» (*Цзи Сун Юй ту инь вэнь фан фа* 及宋玉之徒淫文放發), — прямо говорится в «Сань ду фу сюй» (三都賦序 «Предисловие к “Оде о трех столичных городах”») крупного теоретика литературы Хуанфу Ми (皇甫謐, 218–282 гг. н. э.) [34, с. 1022].

Итак, есть весомые основания полагать, что в суждении Ян Сюня заложена мысль о появлении в конце Чжаньго «грязного» и тоже гибельного для государства поэтического творчества. Негативный оттенок приобретает и сочетание *цы-жэнь* («люди строф»): создатели «грязной поэзии», противопоставляемые «истинным поэтам» — творцам произведений «Ши цзина» и их последователям¹⁴.

Идея «грязной» поэзии, теперь уже применительно к лирике (*ши* 詩), получила бурное развитие в литературно-теоретической мысли первой половины VI в. и вновь под влиянием историко-политических факторов. В начале IV в. исконные китайские земли (районы р. Хуанхэ) были завоеваны «варварскими» народностями. Национальная государственность сохранилась на Юге (районы р. Янцзы), где одна за другой возникали и гибли «Южные династии» (*Наньчао* 南朝), в которых расцвела лирическая поэзия, сфокусированная в передаче психоэмоционального состояния личности (включая любовные переживания). Крупнейшие теоретики литературы доказывали, что такая поэзия, создаваемая «людьми строф», порочна (характеристики по смыслу и терминологии совпадают с характеристиками «грязной музыки»), отражает духовную деградацию общества, подрывает устои государственного правления и таит угрозу окончательной гибели страны [7, с. 680–681].

Итак, наделение в Китае музыкального и поэтического творчества особыми метафизическими свойствами и функциями привело к возникновению представлений и о такой творческой деятельности, которая есть порождение и выражение самых низменных человеческих качеств и устремлений. Она способна оказывать разрушающее воздействие на личность, активизируя заложенные в человеческой природе низменные инстинкты, и на социум в целом, ведя к духовной деградации общества и гибели государства.

Литература

1. *Духовная культура Китая: энциклопедия* (2008), ред. Титаренко, М. Л., в 5 т., т. 3: Литература. Язык и письменность, М.: Восточная литература, 2008.
2. Кравцова, М. Е. (2016), Поэтическое творчество (ши) в культурно-политическом пространстве первой половины эпохи Чжоу (XI–III вв. до н. э.), *Восток (Oriens)*, № 4, с. 104–119.
3. 王鈞林. 中國儒學史: 先秦卷. 廣州: 廣東教育出版社 [*История китайского конфуцианства: доцинский том* (1998), Гуанчжоу: Гуандун цзяюй чубаньшэ].
4. Ткаченко, Г. А. (1990), *Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю»*, М.: Наука.

¹⁴ Уместно добавить, что аналогичные оппозиции уже имели место в конфуцианской теоретической мысли: типология конфуцианских личностей на «истинных (великих)» и «вульгарных» [28, с. 155].

5. Ткаченко, Г. А. (2008), *Избранные труды: Китайская космология и антропология*, М.: Говорящая книга.
6. Brindley, E. F. (2012), *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China (SUNY series in Chinese philosophy and culture)*, Albany: State University of New York.
7. Алимов, И. А. и Кравцова, М. Е. (2014), *История китайской классической литературы с древности и до XIII века: поэзия, проза*, в 2 т., т. 1, СПб.: Петербургское востоковедение.
8. Li Chi (2003), *Book of Rites. An Encyclopedia of Ancient Ceremonial Usages, Religious Creeds and Social Institutions*, transl. by Legg, J., in 2 vols, vol. 2, New York: Kessinger Publishing's Rare Mystical Reprints.
9. Cook, S. (1995), Yue ji — Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary, *Asian Music*, vol. XXVI, no. 2: Musical Narrative Traditions of Asia, pp. 1–96.
10. *Древнекитайская философия: Собрание текстов в двух томах* (1973), т. 2, М.: Мысль.
11. 漢語大詞典 / 羅竹風主編. 全十三冊. 第五冊. 上海: 大詞典出版社. [Энциклопедический словарь китайского языка (1990), гл. ред. Ло Чжунфэн, в 13 т., т. 5, Шанхай: Ханьюй дацзыдянь чубаньшэ].
12. *Большой китайско-русский словарь* (1983), ред. И. М. Ошанина, в 4 т., т. 2, М.: Наука — Главная редакция восточной литературы.
13. 禮記正義 // 十三經注疏. 禮記正義 // 十三經注疏. 北京: 中華書局 [«Записи о ритуалах» с выверенным комментарием] (1980), *Тринадцать канонических сочинений с примечаниями и прострочными толкованиями*, в 2 т., Пекин: Чжунхуа шуцзюй, т. 1. с. 1527–1548].
14. 史記 / 司馬遷撰. 北京: 中華書局 [Исторические записи (1963), сост. Сыма Цянь, в 10 т., Пекин: Чжунхуа шуцзюй, т. 4].
15. Сыма Цянь (1986), *Исторические записки (Ши цзи)*, т. 4, пер. с кит., вступ. ст., коммент. и приложения Р. В. Вяткина, М.: Наука.
16. Сисаури, В. И. (2008), *Церемониальная музыка Китая и Японии*, СПб.: Издательство С.-Петербургского государственного университета.
17. 史記 / 司馬遷撰. 北京: 中華書局 [Исторические записи (1963), сост. Сыма Цянь, в 10 т., Пекин: Чжунхуа шуцзюй, т. 1].
18. Сыма Цянь (1972), *Исторические записки (Ши цзи)*, т. 1, пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина, М.: Наука.
19. 論語正義. 劉寶楠著 // 諸子集成. 全八冊. 第一冊. 北京: 中華書局. [«Рассуждения и речи [Конфуция]» с выверенным комментарием (1988), коммент. Лю Бао-наня, серия Корпус философской классики, в 8 т., Пекин: Чжунхуа шуцзюй, т. 1. с. 1–435].
20. Переломов, Л. С. (1998), *Конфуций: «Лунь юй». Исследование, перевод с китайского, комментарий*, М.: Восточная литература.
21. Кобзев, А. И. (2017), Рецензия: В. П. Абраменко. Ши цзин (Канон поэзии): новый перевод, *Восток (Oriens)*, № 6, с. 181–200.
22. 史記 / 司馬遷撰. 北京: 中華書局 [Исторические записи (1963), сост. Сыма Цянь, в 10 т., т. 8., Пекин: Чжунхуа шуцзюй].
23. Сыма Цянь (1996), *Исторические записки (Ши цзи)*, т. 7, пер. с кит. Вяткин, Р. В., коммент. Вяткин, Р. В. и Вяткин, А. Р., предисл. Вяткин, Р. В., М.: Наука.
24. *Шедевры китайской классической прозы в переводах академика В. М. Алексеева* (2006), в 2 кн., М.: Восточная литература, т. 1.
25. *Духовная культура Китая: энциклопедия* (2006), гл. ред. Титаренко, М. Л., в 5 т., т. 1: Философия, М.: Восточная литература.
26. 楊雄. 楊子法言 // 諸子集成. 全八冊. 第一冊. 北京: 中華書局. [Образцовые речи учителя Ян (1988), серия Корпус философской классики, в 8 т., т. 7, Пекин: Чжунхуа шуцзюй, с. 1–51].
27. 中國歷代文論選. 第1冊 / 郭紹虞 主編. 上海: 古籍出版社. [Избранные теоретические сочинения о литературе различных исторических эпох Китая (2004), под ред. Го Шао-юя, в 4 т., т. 1, Шанхай: Гуцзи чубаньшэ].
28. Кравцова, М. Е. (2018), О зарождении концепта «возвращения к древней словесности» в литературно-теоретической мысли Китая, в: Родионов, А. А. и Сомкина, Н. А. (ред.), *Проблемы литератур Дальнего Востока. VIII Международная научная конференция. 24–28 августа 2018 г.: Сборник материалов*, в 2 т., т. 1, СПб.: НП-Принт, с. 152–158.
29. Лисевич, И. С. (2010), *Мозаика древнекитайской культуры: Избранное*, М.: Восточная литература.
30. *The Shorter Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature* (2000), ed. by Mair, V. H., New York: Columbia University Press.

31. Connery, C. L. (2001), Sao, Fu, Parallel Prose, and Related Genres, in: Mair, V.H. (ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, pp. 223–247.
32. Luo Yuming (2011), *A Concise History of Chinese Literature*, transl., annot. and introd. by Ye Yang, in 2 vols, vol. 1, Leiden: Brill.
33. Kern, M. (2010), Early Chinese literature, beginnings through Western Han, ed. by Kang-I Sun Chang and Stephen, O., in: *The Cambridge History of Chinese Literature*, in 2 vols, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–115.
34. 文選 / 蕭統選, 李善注北京: 商務印書館 [Избранные произведения изящной словесности (1959), сост. Сяо Тун, коммент. Ли Шаня, в 2 т., т. 2, Пекин: Шанъу иньшугуань Пекин].

Статья поступила в редакцию 1 ноября 2021 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2022 г.

Контактная информация:

Кравцова Марина Евгеньевна — д-р филол. наук, проф.; kravtsova_sin@mail.ru

Chinese theories of “mud” music and poetry

M. Ye. Kravtsova

31, ul. Zamshina, St Petersburg, 195271, Russian Federation

For citation: Kravtsova M. Ye. Chinese theories of “mud” music and poetry. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2023, vol. 39, issue 1, pp. 145–158.
<https://doi.org/10.21638/spbu17.2023.112> (In Russian)

The article is focused on analysis of ideas of human creative activities in its connections with the spiritual life of society and state board system, which were among the fundamental problems of the Ancient Chinese thought, begging with its originative stage (mid 1st cent. BCE). The problem received a particular development in Confucian thought, and initially was applied to musical types of art (“music-*Yue*”), endowed with special metaphysical properties. Going from the analysis of original theoretical works the fact of formation of the holistic concept of “mud music” (*yin yue*) is argued. As “mud” is offered with a certain proportion of conditionality to translate the character *yin*, originally designated the river flow released from the coast and mixed with mud and, later, turned into a categorical term, which transmitted the totality of human Vices and related actions: immorality (including sexual behavior), debauchery, etc., and which is usually rendered in English as “excessive, licentious, obscene”. It is stated, that the spread of “mud music”, born by ethnical (barbarian) musical folklore, within the native Chinese social and cultural compound was considered by the Chinese thinkers to be the embodiment of its spiritual degradation, starting with the ruling elite. The growing popularity of “mud music” aggravated the further fall of the public moral foundations, inevitably leading to the decease of the state. At the end of this millennium, the ideas of “mud music” were transferred to poetic creativity. As a result, it is assumed that the Chinese philosophy and aesthetic thought were originally inherent in the notions of creative activity, expressing the most Vile human qualities and aspirations, and which was endowed with the ability to render debasing impact on the individual, human society and the world order.

Keywords: China, Zhou epoch, Han epoch, theories of creative activities, musical types of art, poetry, excessive artistic activity.

References

1. *Spiritual culture of China: Encyclopedia*, in 5 vols, vol. 3 (2008), Moscow: Vostochnaia literatura Publ. (In Russian)

2. Kravtsova, M. Ye. (2016), Poetry (shi) in political and cultural context of the first half of Zhou epoch (11th century — 3rd century BC), *Vostok (Oriens)*, no. 4, pp. 104–119. (In Russian)
3. History of Confucianism in China: pre-Qin volume (1998), Guangzhou, Guangdong jiaoyu chubanshe. (In Chinese)
4. Tkachenko, G. A. (1990), *Cosmos, music, ritual: Myth and aesthetic in Annals of Lü Buwei*, Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
5. Tkachenko, G. A. (2008), *Selected works: Chinese cosmology and anthropology*, Moscow: Govoriashchaia kniga Publ. (In Russian)
6. Brindley, E. F. (2012), *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China (SUNY series in Chinese philosophy and culture)*, Albany: State University of New York.
7. Alimov, I. A. and Kravtsova, M. E. (2014), *The History of Classical Chinese Literature from Antiquity to 13th century: Poetry, Prose*, in 2 vols, vol. 1., St Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie Publ. (In Russian)
8. Li Chi (2003), *Book of Rites. An Encyclopedia of Ancient Ceremonial Usages, Religious Creeds and Social Institutions*, transl. by Legg, J., in 2 vols, vol. 2, New York: Kessinger Publishing's Rare Mystical Reprints.
9. Cook, S. (1995), Yue ji — Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary, *Asian Music*, vol. XXVI, no. 2: Musical Narrative Traditions of Asia, pp. 1–96.
10. *Ancient Chinese philosophy: A collection of texts*, in 2 vols, vol. 2. (1973), Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
11. *Encyclopedia of Chinese Language* (1990), ed. by Luo Zhufeng, in 13 vols, vol. 5, Shanghai: Hanyu dacidian chubanshep. (In Chinese)
12. Chinese-Russian Encyclopedias Dictionary (1983), ed. by Oshanin, I. M., in 4 vols, vol. 2. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
13. *Records of rights in justice edition* (1980), in: *Thirteen cannons with notes and commentaries*, in 2 vols, vol. 1, Beijing: Zhonghua shuju, pp. 1527–1548. (In Chinese)
14. *Records of Great Scribe* (1963), comp. by Sima Qian, in 10 vols, vol. 4, Beijing: Zhonghua shuju. (In Chinese)
15. Sima Qian (1986), *Records of Great Scribe*, vol. 4, transl. and annot. by Vyatkin, R. V., Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
16. Sisauri, W.I. (2008), *Ceremonial music of China and Japan*, St Petersburg: St Petersburg University Press. (In Russian)
17. *Records of Great Scribe* (1963), comp. by Sima Qian, in 10 vols, vol. 1, Beijing: Zhonghua shuju. (In Chinese)
18. Sima Qian (1972), *Records of Great Scribe*, vol. 1, transl. and annot. by Vyatkin, R. V. and Taskin, V. S., Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
19. Justice edition of Analects (1988), comment. by Liu Baonan, in: *Integrated thinkers series*, in 8 vols, vol. 1, Beijing: Zhonghua shuju, pp. 1–435. (In Chinese)
20. Perelomov, L. S. (1998), *Confucius: Annalects. Research, translation from Chinese, comment*, Moscow: Vostochnaia literatura Publ. (In Russian)
21. Kobzev, A.I. (2017), Review on: V.P. Abramenko. Shi jing (Classics of Poetry): new translation, *Vostok (Oriens)*, no. 6, pp. 181–200. (In Russian)
22. *Records of Great Scribe* (1963), comp. by Sima Qian, in 10 vols, vol. 8, Beijing: Zhonghua shuju. (In Chinese)
23. Sima Qian (1996), *Records of Great Scribe*, vol. 7, transl. from Chinese by Vyatkin, R. V., comment. by Vyatkin, R. V. and Vyatkin, A. R., pref. by Vyatkin, R. V., Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
24. *Masterpieces of Chinese classical prose literature, translated by academician V.M. Alekseev*, in 2 vols, vol. 1 (2006), Moscow: Vostochnaia literatura Publ.
25. *Spiritual culture of China: Encyclopedia*, in 5 vols, vol. 1. (2006), Moscow: Vostochnaia literatura Publ.
26. Exemplary Sayings (1988), in: *Integrated thinkers series*, in 8 vols, vol. 7, Beijing: Zhonghua shuju, pp. 1–51 (In Chinese)
27. *Selection of the Chinese literary thought works of various historical periods* (2004), ed. by Guo Shaoyu, in 4 vols, vol. 1, Shanghai: Guji chubanshe. (In Chinese)
28. Kravtsova, M. Ye. (2018), On Origins of the “Return to Ancient Literature” Concept in the Chinese Literary Thought, in: Rodionov, A. A. and Somkina, N. A. (eds), *Problemy literatur Dal'nego Vostoka. VIII Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia. 24–28 avgusta 2018 g.: Sbornik materialov*, in 2 vols, vol. 1, St Petersburg: NP-Print Publ., pp. 152–158.
29. Lisevich, I. S. (2010), *Mosaic of ancient Chinese culture: Selected works*, Moscow: Vostochnaia literatura Publ. (In Russian)

30. *The Shorter Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature* (2000), ed. by Mair, V.H., New York: Columbia University Press.
31. Connery, C.L. (2001), Sao, Fu, Parallel Prose, and Related Genres, in: Mair, V.H. (ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, pp. 223–247.
32. Luo Yuming (2011), *A Concise History of Chinese Literature*, transl., annot. and introd. by Ye Yang, in 2 vols, vol. 1, Leiden: Brill.
33. Kern, M. (2010), Early Chinese literature, beginnings through Western Han, ed. by Kang-I Sun Chang and Stephen, O., in: *The Cambridge History of Chinese Literature*, in 2 vols, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–115.
34. Selection of Refined Literature (1959), comp. by Xiao Tong, comment. by Li Shan, in 2 vols, vol. 2, Beijing, Shangwu yinshuguan. (In Chinese)

Received: November 1, 2021

Accepted: November 3, 2022

Author's information:

Marina Ye. Kravtsova — Dr. Sci. in Philology, Professor; kravtsova_sin@mail.ru