



А.В. Дащенко

ГЕНЕЗИС ПОЭТИЧЕСКОГО КАНОНА ЖАНРА *ЦЫ*: О ЗНАЧИМОСТИ МЕЛОДИИ И ТОНОВ

Поэзия – это особый язык, в котором значимы все элементы: каждое слово занимает свое особое место, и его позиция не является случайной. Поэзия – это мироощущение, всегда подразумевающее больше, нежели высказывается. Поэзия всегда открыта для новых значений, новых уровней прочтения и новых трактовок. И сказанное более чем верно в отношении китайской лирики, представляющей собой особый мир, пронизанный символикой и образностью уникального тысячелетнего опыта. Постигание любой культуры и особенностей ее поэтического преломления важно само по себе, но в современных условиях, когда голос китайской звучит все более громко, ее изучение приобретает особую актуальность.

Проблемой данной статьи выступает генезис поэтического канона жанра *цы*, явным и действенным образом направляющий и/или предписывающий и вместе с тем в своей совокупности редко артикулируемый. Именно неукоснительное следование его требованиям, одновременно материальным и виртуальным, и позволяло, с одной стороны, создавать произведения определенных поэтических жанров, а с другой – осуществлять в рамках последних квалификацию того или иного стихотворения. Отсюда – целью работы является выявление принципов, позволяющих надежным и непротиворечивым образом оценивать произведения в жанре *цы* по шкале «выдающееся/посредственное»¹.

В качестве эмпирического материала, на котором и будут тестироваться выдвигаемые мною гипотезы, выступают шесть *цы* эпохи Сун. Четыре из них написаны на мелодию 声声慢 *Звук за звуком. Адажио*. При этом два из них принадлежат перу поэтов, общепризнанно воспринимаемых в

качестве выдающихся представителей или даже новаторов жанра *цы* (Ли Цинчжао и Синь Цици), а два других написаны поэтами, как правило, не причисляемыми к числу сколь-нибудь заметных (Цзянь Цзе и Чжань Янь). Еще два *цы* на мелодию «Отправляюсь за благовониями» и «Стираю шелк в горном ручье», авторство которых вызывает определенное сомнение у исследователей, использованы мною для дополнительной проверки выдвинутых гипотез.

Проблема статьи и цель, ею мотивированная, обуславливают форму, которую неизбежно принимает релевантный обзор литературы. Внимание сразу же привлекает то, сколь мало исследователей посвящало свои работы жанру *цы* в целом и канону, его формализованной квинтэссенции, в частности. Среди отечественных ученых, взятых в самом широком смысле этого слова, необходимо, прежде всего, отметить Е.А. Серебрякова, занимавшегося и переводами [Серебряков 2000], и теорией [Серебряков 1979], а также Тань Аошуан [Тань 2004], разбивавшую категорию печали/тоски в *цы* Ли Цинчжао. Зарубежный опыт рефлексии над основами *цы* репрезентирован докторской диссертацией Л. Ридхольм [Rydholm 1998], работами Ш. Линь [Lin 1994], М. Самэй [Samei 2008] и Лю У-чи [Liu 1990]. Среди китайских ученых особого внимания заслуживают Сюй Пэйцзюнь [Сюй 2009], Сюй Бэйвэнь [Сюй 1990], Чэнь Цзунмэй [Чэнь 2003] и Кэ Баочэн [Кэ 2009].

Следует отметить, что вполне очевидная немногочисленность соответствующих работ не могла не отразиться на степени разработанности проблемы. Речь идет о лапидарности, зачастую предполагающей фрагментарность. Другими словами, необходимая информация, касающаяся

тех или иных канонических принципов китайской поэтической традиции, не является, а потому и не подается в более-менее формализованном виде. Вместо этого читателю предоставляется увлекательная возможность проведения всегда сугубо авторского метаанализа (литературы), по условиям которого разрозненные замечания и невольно оброненные комментарии, зачастую разбросанные по многочисленным сноскам, волевым решением сводятся в некую *целокупность*. Если учесть также то, что подобные положения, в силу различных причин, далеко не всегда могут быть согласованы друг с другом, выделенный таким образом канон неизбежно приобретает чрезвычайно произвольный характер.

Если же пытаться контролировать отмеченные ранее обстоятельства, то представления многих исследователей о *цы* образуют систему, которая в подобном виде не может быть обнаружена ни у одного из цитируемых синологов. Исходным является понимание того, что *цы* – это стихотворения, которые создавались на заданную мелодию и изначально предназначались для песенного исполнения. Ш. Линь указывает, что сам термин «词 *цы* или полностью 曲子词 *цюй цзы цы* (песенные слова) обозначает лирическую форму стихотворений, которые писались на 晏乐 *янь юэ* (музыку для банкетов) – новый вид музыки, который появился в Китае в конце VI века, – синтез музыки из Центральной Азии и Индии и традиционных китайских элементов» [Lin 1994, 7].

Однако со временем мелодии были утеряны, и осталась только четкая привязанность названия мелодии к шаблону. Последний предполагал, как минимум, наличие двух взаимосвязанных элементов: темы и средств ее выражения. Так, в отличие от *ши* – «регулярной поэзии», – *цы* были ограничены в выборе тем: их преимущественно использовали для выражения таких чувств, как любовь, печаль и радость. Е.А. Серебряков, отмечая отличие этих двух жанров, пишет: «Первоначально считали, что к жанру *цы* можно обращаться лишь в часы досуга и развлечений» [Серебряков 2008, 59], так как, согласно «конфуцианским представлениям, чувство любви не должно иметь серьезного значения» [Серебряков 2000, 6].

Кроме определенной тематики, которой должны были придерживаться авторы при написании *цы*, существовал также целый набор обязательных принципов, которым они должны были неуклонно следовать. Если обратиться к формальным особенностям данного жанра, то в большинстве случаев стихотворения делились на две строфы, в которых строки могли иметь от одного до одиннадцати иероглифов. Таким образом, количество иероглифов в стихотворениях существенно варьировалось. Л. Ридхольм отмечает, что «самыми короткими *цы* являются *цы*, написанные на мелодию “Zhuzhi” и “Shiliuzi ling”, которые имеют всего по 14 и 16 иероглифов» [Rydholm 1998, 85], а самыми длинными являются *цы*, «написанные на мелодию “Qishi” и “Yingdi xu”. Они состоят из 213 и 240 иероглифов» [Rydholm 1998, 86].

Все перечисленные принципы были строго связаны с тем настроением, которое должно передавать то или иное *цы*. Так, «если рифмующиеся слова редко встречаются в стихотворении, то это указывает на спокойные и размеренные чувства», а «если они сгруппированы в одном месте, то на более быстрый и решительный характер действий» [Rydholm 1998, 80]. Также обращалось особое внимание на количество иероглифов в каждой строке, что связывалось с выражением определенных чувств. Например, «если большинство строк имело три, пять или семь иероглифов, то стихотворение обычно выражало счастливые чувства, в то время как наличие четырех или шести иероглифов в большинстве строк указывало на спокойные или печальные нотки в настроении» [Rydholm 1998, 80].

Однако, несмотря на строгую привязанность мелодии к шаблону, когда «написать *цы* означает заполнить шаблон подходящими словами» [Liu 1990, 101], поэту предоставлялось огромное разнообразие выбора: мелодии «отличались друг от друга по настроению» и могли «вызвать различные эмоции у слушателя», что позволяло ему «выбрать ту подходящую форму, в рамках которой он выразит определенные чувства» [Lin 1994, 14]. Исходя из этого, «написание *цы* требует совершенного владения языком и мастерства» [Liu 1990, 101], а лучшими образцами поэзии *цы* являются те, в которых «красота чувств соединена с мело-

дией слов» [Liu 1990, 102]. Этому принципу соответствует поэтическое определение сунских *цы*, которое дал известный литературовед Мяо Юэ, сказав, что они «подобны цветам мэйхуа в конце зимы и осенним хризантемам, они изящны, очаровательны, таят тайну» (цит. по: [Серебряков 2000, 8]).

Лапидарность и фрагментарность соответствующей литературы нигде так ярко не проявляется, как в ее умолчаниях. То есть, уделяя значительное внимание формальным характеристикам *цы*, что было мотивировано вполне понятным стремлением добиться определенной четкости в ходе разграничения тех или иных поэтических жанров, исследователи фактически проигнорировали особенности, присущие самому строю китайского языка. Однако именно последние и придавали *цы* особую выразительность и своеобразие, а потому акцент на такого рода характеристиках, с моей точки зрения, гораздо в большей степени способствует пониманию того, что для самих поэтов и комментаторов эпохи Сун составляло отличие *цы* от всех других жанров. Подобное смещение акцентов представляется тем более обоснованным в свете того, что и сама Ли Цинчжао, и другие поэты весьма вольно трактовали разнообразие формальные требования и в то же время проявляли удивительный ригоризм, как только речь заходила о согласовании тона и рифмы.

Чтобы убедиться в правоте сказанного,

寻寻觅觅，
冷冷清清，
凄凄惨惨戚戚。
乍暖还寒时候，
最难将息。
三杯两盏淡酒，
怎敌他晓来风急？
雁过也，正伤心，
却是旧时相识。
满地黄花堆积，
憔悴损，
如今有谁堪摘？
守着窗儿，
独自怎生得黑！
梧桐更兼细雨，
到黄昏、点点滴滴。
这次第，
怎一个、愁字了得！

Я бесконечно все ищу, ищу...
Уныние, такая тишина...
Грусть, боль да холод, рвущий душу...
То чуть тепло, то снова холода,
Никак привыкнуть не могу.
Два иль три кубка легкого вина,
Как выдержать порывы ветра поутру?
Увижу дикого гуся – на сердце рана,
Знакома раньше хорошо была ему...
Сугробы облетевших хризантем повсюду...
Я так слаба...
Кому я их теперь сорву?
Вновь у окна...
Одна... Как же дожждаться темноты хочу!
Утуна листья в мороси дождя,
За каплей капля каплет в полутьму...
Все эти чувства,
Лишь назвав «тоскою», как передать смогу?

рассмотрим четыре *цы*, написанные на мотив «Звук за звуком. Адажио» и принадлежащие четырем авторам, различающимся по времени и месту жизни, а также весьма полярно оцененных комментаторами и поэтами последующих эпох. При этом я буду придерживаться, насколько это возможно, традиционной практики (синологического) литературоведческого анализа, акцентирующей внимание на художественных образах и прослеживании многочисленных аллюзий и заимствований.

Мотивирующим соображением в данном случае выступает стремление получить отрицательный результат: я ожидаю обнаружить отсутствие сколь-нибудь убедительных оснований, позволяющих надежным образом различать эти *цы* по шкале «выдающиеся/посредственные». Это, в свою очередь, можно будет рассматривать в качестве доказательства того, что сосредоточенность литературоведов на общезначимых критериях оборачивается игнорированием тех особенностей *цы*, которые, возможно, меньше поддаются формализации, но вместе с тем представляются более важными при определении подлинного своеобразия этого жанра.

Исходя из хронологического принципа, первое из рассматриваемых мною стихотворений – это *цы*, написанное Ли Цинчжао вскоре после падения династии Северная Сун в 1127 году:

Хотя в *цы* нигде прямо не говорится об осени, это не подлежит сомнению. Ведь в полном соответствии с китайской поэтической традицией, которая была «не только арсеналом художественных средств, но и источником поэтического вдохновения» [Смирнов 2005, 15], Ли Цинчжао использует несколько традиционных образов.

Так, например, одно лишь упоминание об утуне отсылает читателя к поэме «Вечная печаль», написанной великим китайским поэтом Бо Цзюйи (772–846), где утун ассоциируется с императором Сюаньцзуном, который вынужден был расстаться с красавицей Ян Гуйфэй, предстающей в образе листвы:

秋雨梧桐叶落时 Под осенним дождем
опадает листва утуна.

Еще одним традиционным китайским образом выступает образ дикого гуся. Во-первых, упоминание о нем является непрямым указанием на осеннюю пору, так как для Китая очень «важным было значение гуся как лунной, осенней птицы» [Тресиддер 1999, 69]. Во-вторых, в китайской литературе гусь рассматривается в роли вестника и разносчика писем. Это связано с историей жизни Су У (I в. до н.э.), много лет находившегося в плену у племени сюнну. Для его освобождения пришлось якобы придумать, что с диким гусем прислал он письмо, в котором сообщалось о месте его нахождения» [Эйдлин 1984, 351–352]. Принято считать, что гусь, перелетая с севера на юг и с юга на север, доставляет письма людям, находящимся в разлуке.

Кроме того, в этом *цы* поэтесса использует и образ хризантемы, множество раз воспетой поэтами в стихотворениях. Она является календарным цветком в Китае [Hall 1996, 184]. Будучи эмблемой осени [Hall 1996, 143], хризантема «ассоци-

ируется с девятым месяцем и долголетием», благодаря тому, что иероглиф 菊 *jú* – «хризантема» очень близок по звучанию иероглифам 九 *jiǔ* – «девять» и 久 *jiǔ* – «долгий» [Hall 1996, 143]. В силу этого хризантема в китайской поэзии всегда соотносится с поздней осенью.

В памяти китайского поэта одно лишь упоминание о хризантеме вызовет всю цепочку сопутствующих ей образов и значений, основанных на поэтической традиции предшествующих эпох, когда каждый поэт наделял данный образ тем или иным качеством, помещая его в соответствующее окружение. Так, например, в стихотворении великого китайского поэта эпохи Сун Су Ши (1037–1101) она выступает символом стойкости и неподвластности обстоятельствам (непогоде):

荷尽已无擎雨盖, Отцвел уже лотос,
и в дождь не поднимет
он листва свои,

菊残犹有傲霜枝. Стоит хризантема –
лишь гордые в инее ветви одни.

Таким образом, указывая на «сугробы облетевших хризантем повсюду» и отсылая к уже устоявшемуся образу, Ли Цинчжао лишь подчеркивает слабость героини.

Благодаря этим образам и аллюзиям, столетиями вбиравшим в себя различные чувства и эмоции, «возникает в душе поэтический отзвук, пробуждается печаль, горшая, чем собственная, и становится так же грустно, как было грустно тому, давно ушедшему поэту» [Смирнов 2005, 15].

Второе *цы* на мотив «Звук за звуком. Адажио» написано Синь Цицзи (1140–1207) и имеет следующий подзаголовок: «Подшучиваю над красным османтусом. В детстве однажды [был] в столице во дворе у пруда застывшей лазури. Поэтому пишу о том, что когда-то видел».

开元盛日,
天上栽花,
月殿桂影重重。
十里芬芳,
一枝金粟玲珑。
管弦凝碧池上,
记当时、风月愁依。
翠华远, 但江南草木
烟锁深宫。
只为天姿冷淡,
被西风酝酿,

Кайюаня прекрасные дни...
Там, на небе, сажают цветы.
Ночью в лунном дворце твои тени густы.
Аромат разнесется на многие ли,
Будто в россыпях золота тонкие ветви твои.
Звуки флейт и сяньцзы над лазурным прудом...
Помню я, как тоска глубока в ярком свете луны.
Далеко изумрудные флаги – их увидишь в Цзяннане,
На чертог опустился покров пелены.
Лик твой холоден стал
Под дыханьем осеннего ветра,

彻骨香浓。
枉学丹蕉，
叶展偷染妖红。
道人取次装束，
是自家、香底家风。
又怕是，
为凄凉、长在醉中。

*А густой аромат проникает до самой души.
Зря старается красная канна,
В алый цвет тайком крася листы.
Хоть одежда твоя, как у даоса, невзрачна,
Аромат, как устои семьи.
Одного лишь боюсь –
Не избавит вино меня больше от этой тоски.*

Несмотря на то что стихотворение написано спустя несколько десятилетий после захвата страны и падения династии Северная Сун, оно посвящено воспоминаниям детства и ощущениям, которые сохранились в душе автора. Это – описание великолепия природы и «детской любви к родной стране» на контрасте с «ненавистью к чжурчженям» [Синь 2005, 129], которые, хоть и «захватив Бяньцзин, стали хозяевами Китая» и «копировали у китайцев способ управления [страной]», вовсе «не изменили свою национальную сущность» [Синь 2005, 129].

Хотя по своей тематике («обличительное» *цзи*) данное стихотворение Синь Цици отличается от *цзи* Ли Цинчжао, автор добивается результата также путем использования традиционных образов и аллюзий, которые так или иначе связаны с осенью.

Центральным образом в этом стихотворении выступает 红木犀 *красный османтус* – разновидность коричневого дерева (гуйхуа) с желтыми или красными цветами [Синь 2005, 128]. Упоминания о цветении гуйхуа указывают на позднюю осень, а также являются намеком на Праздник середины осени. В этот день принято любоваться луной (считается, что в этот день луна самая яркая и круглая в году), пытаюсь различить «контуры нефритового дворца богини луны Чан Э, огромного коричневого дерева гуйхуа, в сени которого “лунный заяц” толчет в ступе кору – приготовляет эликсир бессмертия» [Басманов 2003, 565].

Мнение автора касательно происходящих политических событий в стране выразилось при помощи упоминания *пруда Застывшей лазури*, с которым связан следующий исторический факт: «В эпоху Тан в Чанъане посреди парка был пруд *Застывшей лазури*» [Синь 2005, 129]. После того как Ань Лушань поднял мятеж против танского дома и оккупировал в 755 году Чанъань, а император бежал из

столицы, мятежники устроили пир в захваченном императорском дворце, на берегу *пруда Застывшей лазури*. Согнанные на празднество «придворные музыканты начали петь и разрыдались, а Лэй Хай бросил [на землю свой] музыкальный инструмент и повернулся на запад (там находился тогда император. – А. Д.), за что был тут же четвертован мятежниками» [Синь 2005, 129]. Потрясенный этим, великий танский поэт Ван Вэй (701–761) написал следующее стихотворение:

万户伤心生野烟， *Так печально
в домах, везде заросли дикой травой.*
百官何日再朝天。 *Император и двор...*
Когда же сюда возвратятся они?
秋槐叶落空宫里， *В опустевшем
дворце лист осенний с софоры упал,
凝碧池头奏管弦。 Пруд лазурный
застыл – там ни флейт, ни сяньцзы.*

В Бяньцзине – столице династии Северная Сун – также был пруд *Застывшей Лазури*. Таким образом, автор, используя данную аллюзию, проводит параллель между событиями Танской эпохи (мятеж Ань Лушаня) и падением династии Северная Сун в 1127 году, когда столица была захвачена чжурчженями.

Подсмеиваясь над красным цветом османтуса, который выступает здесь в роли символа всего китайского общества, Синь Цици, тем не менее, считает, что главным является не внешний вид, а внутреннее содержание. Ведь, несмотря на то что его цветы малы и невзрачны (как и одежда даоса, которая, как и цветы гуйхуа, желтого цвета), аромат этих цветов разносится на многие километры, он проникает в самые глубины человеческой души, и он постоянен, как и устои/традиции семьи.

Третье стихотворение на мотив «Звук за звуком. Адажио» написано поэтом Цзян Цзе, жившим в конце XIII века. Оно представлено под названием «Звуки осени»:

黄花深巷，
 红叶低窗，
 凄凉一片秋声。
 豆雨声来，
 中间夹带风声。
 疏疏二十五点，
 丽谯门，不锁更声。
 故人远，问谁摇玉佩，
 檐底铃声？
 彩角声吹月堕，
 渐连营马动，
 四起笳声。
 闪烁邻灯，
 灯前尚有砧声。
 知他诉愁到晓，
 碎啾啾，多少蛩声！
 诉未了，
 把一半，分与雁声。

*В переулках везде хризантемы,
 Лист багряный упал у окна –
 То безмолвные осени звуки...
 Тихо шепчутся струи дождя,
 Заунывного ветра лишь звуки.
 Упадет двадцать пятая капля,
 В башне слышу замков лязги-стуки.
 Далеко старый друг... Чьи ж подвески звенят?
 Колокольчиков, может, под крышею звуки?
 Заиграет рожок, и растает луна,
 Коней в лагере слышно движение,
 Труб повсюду призывные звуки.
 У соседей мерцают огни,
 Раздаются вальков перестуки.
 Знаю, грустно ему до рассвета –
 У сверчка многочисленны звуки!
 Свою песнь не допел –
 Оборвали ее вдруг гусей пролетающих звуки...*

Как и два предыдущих поэта, Цзян Цзе в полном соответствии с китайской поэтической традицией использует многочисленные образы и аллюзии. Это проявляется уже с заголовка этого *цы* – 秋声 *Звуки осени*, что вызывает в памяти оду «*Звуки осени*», написанную великим поэтом эпохи Сун Оуян Сю (1007–1072).

Кроме того, все *цы* построено на перечислении традиционных звуков и образов, которые так или иначе связаны с осенью, начиная с хризантемы и заканчивая криками летящих на юг гусей. Как и в *цы* Ли Цинчжао, здесь одним из ключевых образов является образ хризантемы. Но если у Ли Цинчжао сугробы облетевших лепестков подчеркивают слабость лирической героини, то у Цзян Цзе образ хризантемы непосредственно выступает указанием на глубокую осень, спокойствие и изобилие.

Во второй строфе используется еще один

山风古道，
 海国轻车，
 相逢只在东瀛。
 淡泊秋光，
 恰似此日游情。
 休嗟鬓丝断雪，
 喜闲身、重渡西泠。
 又溯远，趁回潮拍岸，
 断浦扬舲。
 莫向长亭折柳，
 正纷纷落叶，
 同是飘零。

*В горах дует ветер... По старой дороге
 В повозке держу к морю путь,
 Туда, где в Дунъине я встретил тебя.
 А осень бесцветна –
 В чужой стороне так бывает всегда.
 Мне больше не жаль, что уж снег на висках,
 А радостно, хоть переправа через Силин тяжела.
 Иду вверх течения... Мне б до прилива успеть...
 Не виден тот берег, уходит вдаль лодка моя.
 Прощаясь, у ивы ветвей не ломай.
 Один за другим кружит-падает лист –
 Осыплется скоро она.*

традиционный для китайской поэзии образ – перестук вальков, который «вызывает воспоминания об ушедшем лете, по ассоциации – мысли о мимолетности жизни» [Басманов 2003, 573]. Упоминания о пении сверчка и криках пролетающих гусей также несут в себе символику осени. Грустная песнь сверчка прерывается не менее печальными криками пролетающего гуся, который, в отличие от *цы* Ли Цинчжао, скорее выступает не разносчиком писем, а неумолимым напоминанием о смене времен года.

Таким образом, каждый звук не только как-то связан с осенью, но и наполняет сердце поэта печальными чувствами, выливаясь в конце стихотворения в пронзительные крики гуся.

Четвертое стихотворение – это *цы*, написанное Чжан Янем (1248–1319). Оно имеет заголовок «*Расстаюсь в Сымине с другом и возвращаюсь в Хан[чжоу]*»:

旧隐新招，
知住第几层云。
疏篱尚存晋菊，
想依然、认得渊明。
待去也，
最愁人、犹恋故人。

«Отшельником» был – вмиг взлетел высоко,
Кто знает, находится где, на каких облаках?
Былых хризантем еще блеск у плетня,
Так хочется мне Юаньмина вернуть времена.
Я жду и
Печалюсь – любовь все как прежде сильна.

Чжан Янь относится к поэтам династии Южная Сун, и его стихотворения помещаются в антологии сунских *цы*, несмотря на то, что, например, это стихотворение написано при правлении императора Чэнцзуна (династия Юань) «во второй год под девизом Дадэ» [Ян 2008, 2005], т. е. в 1298 году.

В этом *цы* связь с осенней тематикой является не такой явной, как в предыдущих трех *цы*. В стихотворении Чжан Яня, как и у Ли Цинчжао и Цзян Цзе, используется образ хризантемы. Но если у Ли Цинчжао хризантема подчеркивает слабость лирической героини, у Цзян Цзе она выступает в традиционном качестве символа осени, то в стихотворении Чжан Яня обнаруживается еще одна грань этого осеннего цветка – чистота и стойкость духа. Говоря *疏篱尚存晋菊* *Былых хризантем еще блеск у плетня*, Чжан Янь делает аллюзию на стихотворение знаменитого поэта эпохи Шести династий Тао Юаньмина (365–427) из цикла «За вином»:

采菊东篱下，
悠然见南山
*Сорвал хризантему
под восточным плетнем,
Спокойно смотрю
на Южную гору.*

Образ ивы указывает на древнюю традицию, когда «путнику при расставании вручали на память ветку ивы» [Басманов 2003, 560], что сделало ее традиционным символом расставания [Эйдлин 1987, 457]. Об этом говорит тот факт, что «нижние ветви ив на Дворцовом канале были постоянно оборваны, напоминая своим видом о свершившейся или о предстоящей разлуке» [Эйдлин 1987, 437].

Кроме того, Чжан Янь в своем *цы* использует еще один устоявшийся в китайской литературе образ – образ дальней беседки 长亭, которая считалась традиционным местом расставания. Там было принято провожать уезжающих друзей. «В Китае существовал обычай *сун* (проводы), согласно которому уезжающего в дальние края друга или родственника провожали пешком до

пристани или почтовой станции, останавливаясь по дороге в беседках и павильонах, сочиняя стихи на прощание и угощая друг друга вином» [Бежин 1987, 206].

Используя иероглиф 晋 jìn при описании хризантем, Чжан Янь намекает, во-первых, на династию Восточная Цзинь и время жизни Тао Юаньмина. На смену этой династии пришла эпоха Южных и Северных династий (420–589), и в частности, династия Сун (420–479). Сам Чжан Янь также жил во времена смены эпох и династий (конец династии Южная Сун и начало Юань). Во-вторых, это намек на одно из самых могущественных древних царств периода Чуньцю (722–481 гг. до н.э.) – царство Цзинь. Таким образом, в последних строках, словно подводя итог всему стихотворению, поэт говорит, что хотя возвращение домой – это радость, но в большей степени все же печаль, так как, во-первых, это разлука с другом, а во-вторых, его родина служит живым напоминанием об эфемерности славы как на примере исчезновения древнего царства Цзинь и династии Цзинь, так и на примере не столь давно правящей династии Сун.

Если попытаться разграничить эти *цы* на «выдающиеся» и «посредственные», отталкиваясь от общепринятых стандартов, то может показаться, что необходимое различие может быть проведено с точки зрения разбивки на строки и, соответственно, количества иероглифов в каждой строке. Так, количество иероглифов в строках *цы* Ли Цинчжао схематически можно представить следующим образом:
1 строфа: 4 – 4 – 6 – 6 – 4 – 6 – 7 – 6 – 6;
2 строфа: 6 – 3 – 6 – 4 – 6 – 6 – 7 – 3 – 7.

При сравнении с тремя другими *цы*, написанными Синь Цици, Цзян Цзе и Чжан Янем на эту же мелодию, эта схема будет общей для них, но при этом отличаться от *цы* Ли Цинчжао:

1 строфа: 4 – 4 – 6 – 4 – 6 – 6 – 7 – 8 – 4;
2 строфа: 6 – 5 – 4 – 4 – 6 – 6 – 7 – 3 – 7.

Второй явной и легко обнаруживаемой особенностью *цы* Ли Цинчжао являются изменения, касающиеся рифмы.

О значении, которое придавалось рифме в Китае, говорит тот факт, что «списки рифм и распределение иероглифов по рифмам официально утверждались» [Завьялова 2008, 738], а при подготовке к сдаче *кэ цзюй* – «испытания на степень» – «использовались официальные поэтические справочники, словари и таблицы рифм» [Завьялова 2008, 739]. В отличие от *ши*, которые «требовали наличие рифмы только под ровным тоном [*пин*]», *цы* подходили к этому более вариативно, так как они «разрешали рифму и под ровным тоном [*пин*], и под косым тоном [*цзэ*], а также позволяли и более сложные схемы рифмовки» [Samei 2008, 247].

Насколько можно судить, до Ли Цинчжао было принято, чтобы в *цы* на мелодию «Звук за звуком. Ададжио» «слоги в конце строки рифмовались под ровным тоном, мелодия соответственно была относительно медленная» [У 2008, 914]. В этом же *цы* все слог «рифмуются под косым тоном», что «превращает [его стиль] из размеренно-медленного в быстрый и сжатый, а чувство горя – в пронзительный надрыв» [У 2008, 914].

Третьей отличительной чертой данного *цы* является то, что поэтесса добавила по одной рифме в каждой строфе, тем самым доведя их количество до 10 (по 5 в каждой строфе) и рифмуя строки через одну, начиная с первой. В трех остальных стихотворениях количество рифм равняется 8 (по 4 в каждой строфе).

На первый взгляд при принятии той точки зрения, что *цы* Ли Цинчжао является выдающимся, может сложиться впечатление, что найден критерий, позволяющий отличать образец для подражания от самих подражаний.

Однако, по большому счету, что стоит за этими формальными показателями, особенно в свете того, что во времена Ли Цинчжао происходило становление жанра *цы*? Это было время, когда поэты чувствовали себя достаточно свободно, создавая стихотворения. Постоянно находясь в поиске новых способов самовыражения, они вносили изменения в мелодии, на которые затем писали *цы*. Так, они могли «добавить к мелодиям свои собственные

названия» [Rydholm 1998, 43–44], «специально изменить первоначальную тональность мелодии» [Rydholm 1998, 56] или же «объединить несколько мелодий в одну» [Rydholm 1998, 69]. Кроме того, изменения могли затрагивать и сами стихотворения. Например, менялась длина строк путем «добавления иероглифов» [Rydholm 1998, 64–65] или же, наоборот, путем их уменьшения в строках [Rydholm 1998, 68], что, соответственно, приводило к изменению устоявшихся образцов и созданию новых мелодий и новых *цы*.

Условность найденных критериев нигде не проявляется так зримо, как при взгляде на оценки комментаторов, мотивированные этими критериями. В качестве типичного примера можно привести высказывания критиков относительно *цы* Ли Цинчжао на мотив «*Стираю шелк в горном ручье (Чувства девушки)*», речь о котором более подробно пойдет ниже.

Так, одни комментаторы хвалят данное *цы* за изысканность строк, другие, наоборот, критикуют за простоту, граничащую с банальностью. Большинство из комментариев, относящихся к хвалебным, указывают на то, что строки этого *цы* «интересны», написаны «очень ярко и образно», «сдержанны и прекрасны... искусны в выражении чувств» и в целом «в этом *цы* язык истинной красоты» (цит. по: [Кэ 2009, 94]). Что касается второй группы комментариев, то они скорее относятся к содержанию стихотворения в целом, нежели к оценке отдельных строк. Так, именно открытое выражение чувств и является тем, что так оскорбило критика эпохи Сун Ван Чжо (начало XII в.), заставив его написать, что Ли Цинчжао в своих *цы* использует «вульгарный язык околиц и переулков» (цит. по: [Сюй 2009, 11]). Комментаторы говорят, что это *цы* «слишком легкомысленно», а поэтесса «слишком дает волю чувствам». Это дает им возможность подвергать сомнению авторство Ли Цинчжао, утверждая, что у нее «в молодые годы не могло быть такого свидания» (цит. по: [Кэ 2009, 94]), а «его содержание недостойно женщины ее положения» [Wang 1989, 43].

Таким образом, общей чертой всех четырех *цы* на мотив «Звук за звуком. Ададжио» является то, что они так или иначе связаны с осенью; более явно это видно в *цы*

Ли Цинчжао и Цзян Цзе, где представлены классические осенние образы (хризантемы, пролетающий гусь, перестук вальков), но и достаточно четко обозначено в *цы* Синь Цицзи и Чжань Яня. С точки зрения использования художественных образов, а также эрудиции, проявляющейся в многочисленных отсылках к строкам, названиям и даже целым стихотворениям предыдущих поэтов, между этими четырьмя *цы* вряд ли можно установить какие-либо существенные различия. Все четыре поэта мастерски использовали многочисленные коннотации традиционных образов в соответствии с принятыми правилами, когда «наилучшим, самым изощренным способом выразить свою мысль можно было, вложив ее в уже устоявшийся, общепризнанный оборот, достоинства которого станут ее достоинствами» [Гране 2008, 48]. Как было показано, спектр «нового» достаточно широк: начиная от передачи сугубо женских переживаний и восхищения осенью до обсуждения политической ситуации в стране.

Поскольку традиционный алгоритм синологического литературоведческого анализа не позволяет надежным образом провести границу между выдающимися и ничем не примечательными *цы*, естественно предположить, что из поля зрения комментаторов выпали те стороны стихотворений, которые представлялись первостепенными как для самой Ли Цинчжао, так и для трех других авторов.

Гипотеза, которую я буду стремиться проверить, заключается в следующем: *наиболее высоко оцениваемые цы характеризуются наиболее гармоничным сочетанием тонов – как при рассмотрении их с точки зрения деления на ровные и косые, так и при учетывании всех четырех видов*. Однако перед тем следует обосновать значимость тона для китайской поэзии.

Последнее, в частности, определяется тем, что *шэньдяо* – это «фонологически значимая мелодическая характеристика китайского слога» [Завьялова 2008, 718], поэтому слова, произнесенные с неверным тоном, могут быть неверно поняты слушателями. Хрестоматийным является пример, когда слова, имеющие один звуковой состав, читаются под разными тонами: 妈 *mā* «мама», 麻 *má* «конопля», 马 *mǎ* «лошадь», 骂 *mà* «ругаться». Неудивительно,

что звуку придавалось «космологическое и социально-политическое значение», так как «считалось, что все вещи взаимодействуют между собой подобно музыкальным созвучиям». Поэтому музыка была важнейшим «средством достижения природной и социальной гармонии, эталоном мер и весов, важным элементом управления государством» [Еремеев, Кобзев 2009, 189].

Китайская поэзия, подобно другим сферам культуры, не могла проигнорировать то, что представлялось политически всегда актуальным. Существуют подтверждения того, что система музыкальных тонов 十二律 12 *люй* применялась уже в эпоху Шан-Инь, т.е. в XVI–XII вв. до н.э. [Еремеев, Кобзев 2009, 200]. Позднее как дополнение сформировалась пентатоника – «набор из пяти нот – у *шэн* (пять звуков) – гун, шан, цзюэ, чжи, юй» [Еремеев, Кобзев 2009, 208]. Построение пентатоники и влияние звуков на человека были подробно описаны еще Сыма Цянем (II–I вв. до н.э.) в «Трактате о музыке» – 乐书 Юэ шу. В частности, указывается, что тон 宫 гун «приводит в гармоническое состояние истинную мудрость»; тон 商 шан – «истинный долг»; тон 角 цзюэ – «истинное человеколюбие»; тон 徵 чжи – «истинные обряды и ритуал», а тон 羽 юй – «истинный разум» [Сыма 1986, 95]. В целом мелодии и музыка «потрясают наши органы и воздействуют на нашу кровь, проникают в глубины души и приводят в гармонию истинные чувства» [Сыма 1986, 94–95].

Своеобразное символическое завершение постоянно проводимой кодификации было достигнуто в 488 году, когда поэт Шэнь Юэ в своем «Трактате о четырех тонах» выделил 4 тона китайского языка (平 *píng*, 上 *shǎng*, 去 *qù* и 入 *rù*) и ввел закон о тонах при написании поэтических произведений, согласно которому все слоги разбивались на две группы: в одну входили слоги под ровным тоном *пин* 平, а в другую – под косым тоном *цзэ* 仄, который объединял все остальные три тона. Однако еще долгое время «при написании стихотворений принцип чередования тонов *пин* и *цзэ* мог игнорироваться или соблюдаться в небольшой степени» [Серебряков 1979, 11]. Но уже при династии Тан были разработаны нормативные правила чередования тонов, в основу которых лег прин-

цип деления слогов на слоги под тоном *пин* и *цзэ*, что позволяло сохранять благозвучие поэтической речи [Серебряков 1979, 11].

Как было указано выше, мелодии для *цзы* окончательно сформировались не ранее VI века, и образцом для соответствующего стихосложения служили *ши*, «регулярная поэзия», при написании которых правила чередования тонов соблюдались чрезвычайно строго [Серебряков 1979, 11]. Причиной этого является практика *кэ цзюй* – «восходящий к древности и начавший официально формироваться в эпоху Хань институт государственных экзаменов для присвоения ученых степеней и отбора претендентов на чиновничьи должности» [Боревская 2009, 715]. Начиная со второй половины VII века написание поэтического произведения стало обязательной частью экзамена [Боревская 2009, 716].

Имея перед собой устоявшийся и социально весьма престижный образец, первые поэты в жанре *цзы* также прибегали к принципу деления слогов на две группы: «В период VIII–X вв. при написании *цзы* поэты использовали словарь рифм, предназначенный для создания стихов жанра *ши*» [Серебряков 1979, 15], а «в качестве образца для порядка чередования ровных и модулирующих тонов брали впервые написанное на определенную мелодию произведение» [Серебряков 1979, 15]. С ростом популярности жанра и увеличением количества произведений, созданных в его рамках все большее число поэтов выражало неудовлетворение по поводу сходства, которое существовало между принципами написания тогдашних *ши* и *цзы*. Постепенно сформировалось представление, согласно которому при написании *цзы* должна была достигаться гармония между музыкальными тонами мелодии и тонами самих слов.

В качестве иллюстрации значимости соблюдения тонового рисунка при написании, восприятии и оценивании *цзы* можно сослаться на историю создания *цзы* на мотив «Жалею цветы ранней весной». Так, сочиняя *цзы*, сунский поэт Чжан Шу написал: 锁窗深 – украшенные окна глубоки. «Звучание иероглифа *shēn* [深 глубокий] не подходило, и он заменил его на иероглиф *уи* [幽 темный], но тот оказался также неподходящим, поэтому поэт изменил его на иероглиф *míng* [明 яркий], и только тогда,

будучи еще и пропетым, он зазвучал гармонично» (цит. по: [Rydholm 1998, 122]).

Таким образом, поэты стали учитывать взаимодействие всех четырех тонов при написании *цзы*. Как отмечает Л. Ридхольм, этот более совершенный метод «приспособления каждого тона к каждому музыкальному тону является уникальной чертой *цзы*» [Rydholm 1998, 96]. Процесс этот не был ни легким, ни стремительным, и если в сравнении с *ши* и была в конечном итоге достигнута очевидная отличительность, то это в немалой степени является заслугой Ли Цинчжао.

В частности, поэтесса описала правила использования тонов, их гармоничные сочетания с музыкальными тонами в своем трактате «Рассуждения о *цзы*». Она не была первой, кто двигался в этом направлении, – достаточно вспомнить о «Сунской музыкальной палате, которую возглавлял Чжоу Баньянь и в которую входили поэты со знаниями музыки» (цит. по: [Rydholm 1998, 121]). Но она была единственной, кто настаивал на неукоснительном учитывании всех четырех тонов, их взаимодействии и сочетании с музыкальными тонами, что не только делало написание *цзы* еще более сложным, чем написание *ши* [Rydholm 1998, 120], но и вызывало нарекания в том, что это «препятствует естественному развитию *цзы*» [Rydholm 1998, 121].

Теперь, после рассмотрения контекста, сделавшего возможным формулирование гипотезы, можно утверждать наличие существенного различия между непосредственным восприятием этого *цзы* и его рефлексией современными и сунскими комментаторами. Деление это пролегает по линии принятия во внимание деления слогов на две группы и деления на четыре тона. Извиняющим обстоятельством в данном случае выступает тот факт, что «лингвисты не могут реконструировать действительное произношение иероглифов в эпоху Сун» [Rydholm 1998, 127]. Однако я полагаю возможным воссоздать то, что приводило в восхищение и комментаторов, и поэтов в этом *цзы*, основываясь на современном произношении иероглифов.

Согласно делению иероглифов по первому принципу (*пин/цзэ*), сочетание тонов в четырех *цзы* выглядит следующим образом:

Таблица 1. Соотношение иероглифов по пин и цзэ

		Ли Цинчжао	Синь Цици	Цзян Цзе	Чжан Янь
1 строфа /	пин	15 / 14	15 / 16	18 / 15	14 / 9
2 строфа	цзэ	34 / 34	34 / 32	31 / 33	35 / 39

Как видно, в *цы* Ли Цинчжао в первой строфе иероглифов под ровным тоном – 15, под косым тоном – 34. Вторая строфа выглядит достаточно гармоничной в соотношении с первой: иероглифов под ровным тоном – 14, под косым тоном – 34. Близкие значения характерны и для *цы* Синь Цици, хотя достигнутые им соотношения не столь пропорциональны. В то же время двум другим *цы* присущи

явные диспропорции в релевантных соотношениях. Учитывая, что Ли Цинчжао и Синь Цици обычно причисляют к выдающимся поэтам, а двух других – к посредственным, эту гипотезу можно признать обоснованной.

Рассмотрение соотношения иероглифов в представленных *цы* при делении по четырем тонам является дополнительным подтверждением этой гипотезы:

Таблица 2. Соотношение иероглифов по четырем тонам

		Ли Цинчжао	Синь Цици	Цзян Цзе	Чжан Янь
1 строфа / 2 строфа	1 тон	15 / 14	15 / 16	18 / 15	14 / 9
	2 тон	11 / 11	14 / 7	12 / 8	11 / 17
	3 тон	11 / 11	6 / 9	6 / 11	8 / 5
	4 тон	12 / 12	14 / 16	13 / 14	16 / 17

Как можно видеть, при рассмотрении соотношений всех четырех тонов в *цы* Ли Цинчжао наблюдается их абсолютная количественная идентичность и в первой, и во второй строфе. Кроме того, при рассмотрении соотношения иероглифов с разными тонами (например, количество иероглифов с первым и со вторым тоном) разница не превышает четырех. В остальных трех случаях наблюдаются явные диспропорции как в соотношениях иероглифов с определенным тоном между двумя строфами, так и в соотношении иероглифов с разными тонами в рамках одной строфы.

На первый взгляд количественные данные, полученные в результате верификации гипотезы, ее подтверждают. Однако любая научная теория, любая научная гипотеза должна быть максимально открытой для фальсификаций и опровержений: только то положение, которое прошло макси-

мальное количество всевозможных проверок, может считаться доказанным и/или обоснованным. Поэтому с целью дополнительной валидации выдвинутой гипотезы рассмотрим еще два *цы*. При этом я буду исходить из того, что *цы*, подвергнутые жесткой критике и/или получившие далеко не лестные оценки, отмечены менее гармоничным сочетанием тонов.

Первое *цы*, взятое для проверки этой гипотезы, написано на мотив «Отправляюсь за благовониями». По утверждениям критиков, оно либо не принадлежит перу Ли Цинчжао, либо включается ими в раздел тех *цы*, авторство которых вызывает сомнение. Тем самым можно ожидать, что то трудно уловимое качество, превращающее *цы* Ли Цинчжао в образцы для подражания, – при значительной мере совпадения формальных показателей, – в данном случае будет выражено в меньшей степени.

天与秋光，
转转情伤，
探金英知近重阳。
薄衣初试，
绿蚁新尝，
渐一番风，

Нам осени блеск дарят вновь небеса,
Меняются краски, тоскует душа.
Уж близок Чунъян, хризантема ярка.
Я легкое платье надела,
Зеленого выпью вина.
Чуть ветер подует,

一番雨，	И дождь，
一番凉。	И придут холода。
黄昏院落，	Заполнили сумерки двор，
淒淒惶惶，	Смятеньем охвачена я。
酒醒时往事愁肠。	Развеялся хмель, в душу вкралась тоска。
那堪永夜，	Как длинную ночь пережить?
明月空床。	Луна так светла, но постель вновь пуста...
闻砧声捣，	Я слышу вальков перестук，
蛩声细，	И тихую песню сверчка，
漏声长。	И капли клеписидры едва...

Несмотря на использование в стихотворении традиционных классических осенних образов (праздник Чуньян, хризантема, перестук вальков, песня сверчка) и разнообразных художественных приемов (удвоение иероглифов, анафора, параллелизмы), его нельзя назвать гармоничным с точки зрения соотношения тонов как при делении на *пин* и *цзэ*, так и при учитывании всех четырех тонов:

Таблица 3. Соотношение тонов в *цы* на мотив «Отправляюсь за благовоениями»

Соотношение иероглифов по <i>пин</i> и <i>цзэ</i>		Соотношение иероглифов по 4 тонам			
1 строфа / 2 строфа	<i>пин</i>	17/9	1 строфа / 2 строфа	1 тон	17/9
	<i>цзэ</i>	16/24	2 тон	6/11	
			3 тон	5/5	
			4 тон	5/8	

Как видно из таблицы, расхождения в количестве тонов в обеих строфах доходят до 8. Данный факт можно рассматривать в качестве одного из подтверждений того, что данное *цы* вряд ли можно отнести к тем, которые были написаны Ли Цинчжао, так как она, как никто другой, обращала особое внимание на гармоничное сочетание тонов в своих стихотворениях.

Таким образом, моя исходная посылка заключалась в том, что для определения своеобразия жанра *цы* необходимо принимать во внимание хотя и плохо формализуемые аспекты, но согласующиеся с самим строем китайского языка. Поскольку для этого языка важна мелодия, то выбор пал на исследова-

ния, затрагивающие понятие тона. Тестирование гипотезы, в соответствии с которой наиболее высоко оцениваемые *цы* характеризуются наиболее гармоничным сочетанием тонов, показало ее обоснованность.

В самом деле, *цы*, принадлежащие перу Ли Цинчжао, характеризуются гармоничным сочетанием тонов как при рассмотрении их с точки зрения деления на ровные и косые, так и при учитывании всех четырех видов. Это подтверждается даже в том случае, когда с содержательной стороны стихотворение неоднократно подвергалось критике исследователей. Примером может служить *цы* Ли Цинчжао на мотив «Стираю шелк в горном ручье (Чувства девушки)»:

绣面芙蓉一笑开，	Улыбкою ее лицо озарено – цветок фужуна，
斜飞宝鸭衬香腮，	Струится аромат из утки и касается щеки едва，
眼波才动被人猜。	О нем подумает – глаза заполнит нежности волна。
一面风情深有韵，	Она полна любви и так прекрасна!
半笺娇恨寄幽怀，	Тайком упреков милых отослала полписьма –
月移花影约重来。	Он вновь придет, чуть в кружеве цветов появится луна。

Как уже говорилось выше, это *цы* критиковалось и помещалось комментаторами в раздел стихотворений, авторство которых вызывает сомнение. Основанием для этого неизменно выступала содержательная сторона, так как для китайского общества того времени было бы оскорбительно, если бы женщина из высшего

общества, воспитанная в хорошей семье с патриархальными устоями, позволила выставить напоказ свои чувства по отношению к своему мужу и вести себя как очаровательная кокетка. Это связано с тем, что в Китае «за «порочное» и «развратное» принималось не сексуальное во всех его проявлениях, а чувство любви, испыты-

ваемое мужчиной и женщиной» [Кравцова 1999, 309]. Данная особенность отразилась на системе китайского домостроя, когда супругам «запрещалось проявлять свою близость на людях», «прикасаться друг к другу, брать друг друга за руки, садиться рядом в присутственных местах, обращаться друг к другу по имени» [Кравцова 1999, 306–307]. Что и вылилось в парадокс, когда «тексты с отчетливыми эротическими мотивами и даже содержащие откровенные эротические сцены никогда не воспринимались традицией в качестве “непристойных” произведений», в то время как «за “развратную поэзию” здесь принимались произведения, повествую-

щие о любовных переживаниях» [Кравцова 1999, 309].

Однако именно Ли Цинчжао указывается автором этого стихотворения в таких авторитетных антологиях, как «*Полное собрание сунских цы*», составление которой началось в конце династии Мин и продолжалось вплоть до середины XX века.

Несмотря на тот факт, что это *цы* также подвергалось критике за использование «вульгарного языка околиц и переулков» и, кроме того, его авторство вызывает некоторые сомнения, в отличие от предыдущего стихотворения, при рассмотрении соотношения тонов результат превосходит даже самые смелые ожидания:

Таблица 4. Соотношение тонов в *цы* Ли Цинчжао на мотив «Стираю шелк в горном ручье (Чувства девушки)»

Соотношение иероглифов по <i>пин</i> и <i>цзэ</i>			Соотношение иероглифов по 4 тонам		
1 строфа / 2 строфа	<i>пин</i>	8/8	1 строфа / 2 строфа	1 тон	8/8
	<i>цзэ</i>	13/13		2 тон	5/5
3 тон				2/2	
4 тон				6/6	

Как видно, и при делении тонов на *пин* и *цзэ*, и при делении на четыре тона наблюдается абсолютная идентичность в их соотношениях в первой и второй строфах. Таким образом, данный факт можно рассматривать в качестве своеобразного критерия для подтверждения авторства Ли Цинчжао, так как даже великим поэтам не всегда удавалось достичь гармоничного сочетания тонов в своих *цы*.

Таким образом, на примере шести *цы* сунских поэтов – Ли Цинчжао, Синь Циззи, Цзян Цзе и Чжан Яня – показано, что определяющим элементом, более важным, нежели традиционно используемые комментаторами формальные критерии, является тон, не всегда осознаваемое влияние которого позволит, тем не менее, однозначно классифицировать те или иные *цы* по шкале «выдающееся/посредственное». Установленная взаимосвязь представляется обоснованной также в свете

едва ли не нормативного требования обладать музыкальным слухом для написания оригинальных *цы*. Так, например, только по причине того, что у великого поэта Су Ши «отсутствовал музыкальный слух и он не мог петь», некоторые критики полагают, что его *цы* «не имеют ничего общего с *цы*, а более похожи на *ши*» [Rydholm 1998, 206], в качестве аргумента выдвигая то, что «*цы* должно находиться в гармонии с музыкой», в противном случае «оно окажется просто *ши*, которое написано строками разной длины» [Rydholm 1998, 153].

Вместе с тем остался нерешенным ряд проблем, в частности своеобразие художественных приемов Ли Цинчжао, обусловивших восприятие многих ее *цы*, в том числе и рассматриваемого в данной работе, в качестве образца для подражания для поэтов последующих эпох. Рассмотрению именно этих проблем и будут посвящены мои последующие публикации.

Переводы всех стихотворений в данной статье принадлежат ее автору.

ЛИТЕРАТУРА

- Боревская Н.Е. Кэ цзюй // *Духовная культура Китая*. Т. 5 Москва, 2009.
- Гране М. *Китайская мысль от Конфуция и Лаоцзы*. Москва, 2008.
- Еремеев В.Е., Кобзев А.И. Акустико-музыкальная теория // *Духовная культура Китая*. Москва, 2009. Т. 5.
- Завьялова О.И. Тон // *Духовная культура Китая*. Т. 3. Москва, 2008.
- Завьялова О.И. Юнь // *Духовная культура Китая*. Т. 3. Москва, 2008.
- Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина*. Москва, 1984.
- Китайская лирика в переводах М. Басманова*. Санкт-Петербург, 2003.
- Кравцова М.Е. *История культуры Китая*. Санкт-Петербург, 1999.
- Ли Бо и Ду Фу. *Избранная лирика* / Л. Бежин. Москва, 1987.
- Серебряков Е.А. Восхождение к духовности и красоте // *Облачная обитель: Поэзия эпохи Сун (X–XIII вв.)*. Санкт-Петербург, 2000.
- Серебряков Е.А. *Китайская поэзия X–XI вв. Жанры ши и цы*. Ленинград, 1979.
- Серебряков Е.А. *Классическая поэзия // Духовная культура Китая*. Т. 3. Москва, 2008.
- Серебряков Е.А. *Поэзия эпохи Сун // Печали и радости. Двенадцать поэтов эпохи Сун*. Москва, 2000.
- Смирнов И. *Закат поэзии, или Поэзия заката // Китайская классическая поэзия*. Москва, 2005.
- Сыма Цянь. *Исторические записки: («Ши цзи»)*. Т. IV. Москва, 1986.
- Тань А. *Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность*. Москва, 2004.
- Тресиддер Дж. *Словарь символов*. Москва, 1999.
- Galik M. Melancholy in Europe and in China: some observation of a student of intercultural process // *Asian and African studies*. Bratislava, 1996, Vol. 5, № 1.
- Lin S. The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u // *Voices of the Song Lyric in China*. Berkeley, 1994.
- Liu W. *An introduction to Chinese literature*. Westport, 1990.
- Rydholm L. *In search of the generic identity of ci poetry*. Stockholm, 1998.
- Samei M. Ci poetry: short song lyrics // *How to read Chinese poetry: a guided anthology*. New York, 2008.
- The illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art* / J. Hall. Boulder, 1996.
- Wang J. The Complete Ci-poems of Li Qingzhao: A New English Translation // *Sino-Platonic Papers*. Philadelphia, 1989, № 13 (October).
- 李清照集笺注 / 徐培均笺注. 上海, 2009.
- 李清照全集: 汇评本 / 柯宝成编著. 武汉, 2009.
- 李清照全集评注 / 徐北文主编. 济南, 1990.
- 李清照词新释辑评 / 陈祖美编著. 北京, 2003.
- 辛弃疾词选 / 辛更儒选注. 北京, 2005.
- 杨海明. 声声慢. 张炎 // *宋词鉴赏辞典*. 上海, 2008. 下册.
- 吴小如. 声声慢. 李清照 // *宋词鉴赏辞典*. 上海, 2008. 上册.