

О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае

По ряду причин в Китае не возникла мощная эпическая традиция. Безусловно, на ранних этапах словесности и примерно до рубежа новой эры эпические мотивы присутствовали внутри довольно рано (примерно к VII–V вв. до н. э.) сложившегося песенно-поэтического комплекса (уже не фольклорного, с сильными следами авторской обработки, хотя и вполне анонимного), но развития в период формирования канонического корпуса текстов высокой словесности не получили. «Эпические мотивы быстро иссякают, не достигая истинно эпического размаха», – указывает один из авторитетных западных синологов Б. Уотсон (Watson 1962: 225). Несколько дольше эпические тенденции просуществовали в собственно народной поэзии, давшей ряд образцов эпических песен. Одним из немногих примеров эпических мотивов в народной поэзии могут служить так называемые «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» (известные и по первой строке – «Павлины летят на юго-восток»), которые И. Лисевич называет «народной эпической поэмой» (Лисевич 1969: 36), а Б. Вахтин – осколком более полного эпического сюжета, который бытует также у национальных меньшинств Юга Китая и, по-видимому, восходит к глубокой древности (Вахтин 1959). Впрочем, И. Лисевич, рассмотрев подробно «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» вместе с другим «эпическим» сочинением «Туты у дороги», справедливо отмечает, что, хотя «оба произведения представляют собой народные песни эпического характера, в основе сюжетного конфликта лежит обычная бытовая драма людей в общем-то обычновенных; эпическое преувеличение, которое является основным методом изображения человека в эпосе, по сути дела отсутствует» (Лисевич 1969: 43). Отмечу также, что и в низовой песенной стихии примерно с III в. н. э. эпические мотивы сохранялись в латентной форме, послужив гораздо позднее, около XIV в., одним из источников возникновения крупных прозаических нарративов, а позднее – и романной формы (Рифтин 1970: 8–9).

Таким образом, все гигантское поэтическое наследие Китая оказывается вписанным в лирическую традицию, и в рамках таковой довольно рано себя осознает. Во всяком случае, одна из наиболее авторитетных (V в. до н. э.) характеристик природы песенно-поэтического творчества – «стихи говорят о стремлени-ях» – *ши янь чжи* (или, в другой версии, «о чувствах»), содержащаяся во второй главе древнейшей «Книги истории» (*Шуцзин*) (Шаншу 1957, т. 2: 108) и повторенная во многих других сочинениях разных школ и направлений (в летописи *Цзочжусань*, в *Гоюй* – «Речах царств», в книге *Чжуан-цы* и др.), с определенностью указывает, как кажется, на субъективно-лирический модус поэтического искусства. Сами носители традиции видели в стихах некий духовный импульс, возникший в душе поэта и затем воплощенный им в слове. В первом по времени поэтологическом тексте традиции, так называемом «Предисловии к „Стихам“ списка Мао» – *Мао ши сюй* (а по существу – во фрагменте комментария к «Книге песен», примерно II в. до н. э.), с определенностью говорится: «Стихи (*ши*) – это вместилище стремлений. В сердце возникают стремления, облекшись в слова, они становятся стихами» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 996).

На почти исключительно лирическое направление китайской поэзии нельзя не обратить внимание, и многие исследователи пытались объяснить отсутствие поэтического эпоса самыми разными причинами. Так, И.С. Лисевич (Лисевич 1979: 152) указывает: «...Устоявшийся взгляд на поэзию единственно как на выражение душевного порыва (устремления – *чжи*, чувства – *цин*) неизбежно должен был препятствовать появлению произведений эпического характера. Когда же малые эпические формы типа баллады возникали (и записывались!) в народной поэзии, то подражавшие им поэты-литераторы разрабатывали тему, как правило, в чисто лирическом ключе». Широко распространено мнение, что отсутствие эпоса связано с ранней историзацией мифов (Рифтин 1970: 8), когда место мифологического эпоса занял исторический нарратив типа «Исторических записок» Сыма Цяня. Мне представляется, что оба объяснения, на самом деле, мало что объясняют. Ближе к решению проблемы подошел японский исследователь Х. Накамура (Nakamura 1964), увидевший первооснову в структуре китайского языка и иероглифики, которые повлияли на тип мышления китайцев таким образом, что они склонны застечать лишь то, что доступно конкретному опыту, что схватывается только через непосредственно получаемое чувственное восприятие. Причины, вероятно, еще более глубоки, и ис-

ток их следует искать в самых архаических пластиах китайской ментальности. Прав, видимо, В.В. Малявин, связавший «лирическую конкретность» китайской культуры с традиционным представлением не о божественном откровении как ее истоке, а об образах природы, точнее, о неких «энергетических конфигурациях» жизни, которые были угаданы мудрецами в природных явлениях и типизированы ими в графических символах и письменных знаках (Малявин 2000: 191).

У нас нет никаких оснований утверждать, что архаическая лирика возникла в Китае на каких-то принципиально иных основаниях. Как и повсюду, истоки ее обнаруживаются в обряде, ритуале, народных магических практиках, связанных с трудовой деятельностью. Если проследить этимологию наиболее универсального для обозначения поэзии термина *ши*, то его древнейшая форма на гадательных костях и черепаховых панцирях указывает, скорее всего, на особый ритуал жертвоприношения богам и духам, который сопровождался определенными жестами, музыкой, танцами. Более того, древняя пиктограмма, основа современного иероглифа *ши*, состояла из двух изображений – рта, с выходящим из него воздухом, и ноги, т. е. «обрисовывала» некое действие, включавшее произнесение звуков и движения ногами. По другой трактовке, графема *ши* изображает растущий из сердца побег («устремление»), обретающий выход в слове¹.

Знак *ши* и стал наиболее общим и универсальным обозначением «всего, что не проза» в китайской традиции, сохраняя при этом за собой и более узкий (хотя, по европейским меркам, тоже весьма широкий) смысл: классическая строгая по форме (одинаковая – в ранних формах в четыре знака иероглифа, позднее в пять или семь – длина строк в стихотворении) и идеологии (как правило, конфуцианская) поэзия, берущая свое начало в *Шицзине* – «Книге песен». В свою очередь более частные поэтические термины связаны уже с «Книгой песен»: *я цзо* – «созидание классического» (*я* «ода» – один из разделов *Шицзина*), *фэн жэнь* – букв. «человек фэн-вяяний», т. е. сочиняющий в духе песен из раздела *Го фэн Шицзина*, и т. д., как бы подразумевая в основе главный исходный термин *ши*.

* * *

Попытка выяснить истоки китайской лирики наталкивается на целый ряд трудностей, хотя, казалось бы, сами китайцы, обожающие выстраивать всякого рода генеалогии – людей ли, яв-

лений, с определенностью указывают конкретный источник своей поэзии – изборник песенно-стихотворных произведений, именуемый *Шицзин* («Книга, или Канон, песен, или поэзии, или стихотворений»)², определяя, таким образом, если не время возникновения, то время письменной фиксации поэтической традиции рубежом VI–V столетий до н. э., когда это собрание было составлено – согласно ряду древних свидетельств – великим мудрецом Кун-цзы (Конфуцием, 551–479), который сам, судя по записи его слов учениками, говорил об этом так: «Когда из Вэй возвратился в Лу, выправил музыку, оды и гимны – обрели собственное место» (Лунь юй 1965: 9.15).

Подтверждения тому что *Шицзин* почитался носителями традиции как несомненное начало поэзии [впрочем, и в древние времена многие понимали, что «Книга песен», скорее, точка отсчета, чем реальное начало поэтического творчества; в частности, известный теоретик литературы Шэн Юэ (V–VI вв.) писал: «Хотя от времени до сяского Юя не сохранилось благородной вэнь – словесности, но человеческая природа, живая и одухотворенная, и тогда оставалась неизменной, а значит, песенный напев возник, едва появились люди» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 1099)], находятся в самых разнородных и разновременных текстах – от древнейших до сравнительно поздних, вплоть до начала XX в., от предисловий к старинным сборникам до многочисленных историй китайской литературы, изданных уже в КНР, от поэтологических трактатов до собственно стихотворных произведений. Вот, к примеру, как категоричен известный критик Е Се (1627–1703): «Стихи начинаются с “трехсот” (т. е. с «Книги песен». – И. С.)», открывающий этим утверждением «исторический» раздел своего фундаментального трактата «Происхождение поэзии» (*Юань ши*), созданного в эпоху своеобразного подведения итогов многовекового развития китайской словесности (Е Се, 1979: 6). Вряд ли это объяснимо только авторитетом Конфуция или сравнительно ранним (конец III в. до н. э.) причислением этого собрания к каноническому «Шестикнижию» (кроме «Шицзина», сюда вошли: «Шу» – «Писания», «И» – «Перемены», «Ли» – «Ритуал», «Юэ» – «Музыка», «Чунь цю» – «Весны и осени», погодная хроника Конфуциева царства Лу) – столетиями поэты и критики в Китае воспринимали «Книгу песен» в первую очередь как живое поэтическое явление, вызывающее совершенно искреннее и неподдельное восхищение, как «начало всех начал» – от самой стихотворной техники до непрекаемого морального авторитета. Так что без попытки уяснить обоснованность подобных суждений нам не обойтись.

Итак, традиция связывала появление «Книги песен» с именем Конфуция – он, возможно, составитель и редактор собрания, хотя традиционные свидетельства не так уж в этом отношении непротиворечивы. Современные исследователи склонны считать роль Конфуция сильно преувеличенной, хотя «встроенность» памятника именно в конфуцианскую линию изящной словесности, его связь с идущей от Конфуция концепцией поэтического слова впрямую, пожалуй, редко кто отрицает. Наиболее авторитетно о составлении *Шицзина* высказался великий историк Сыма Цянь в главе 47 *Кун-цзы ши цзя* («Наследственный дом Кунцзы») в *Ши цзи* («Исторических записках»): «В древности *ши* достигали трех с лишком тысяч. Кун-цзы отбросил те, что повторялись, взял те, что можно применить в обрядах и ритуалах, – сначала о Се и Хоу-цзи, потом – о процветании при Инь и Чжоу, в завершение – об упадке при Ю и Ли. Начал с “возлежащих на циновке” (т. е. с любовной темы. – И. С.). Потому говорил: *Гуаньцзюй* беспутна, вот и начинает собой *фэн*. *Лумин* начинает *сю я*; *Вэнь-ван* начинает *да я*; *Цинмин* начинает *сун*. Всего триста пять песен» [см.: Ши цзи 1955, т. 2, гл. 47: 106. Ср. пер. Р.В. Вяткина: Ши цзи 1986, т. 6: 145–146].

Этот фрагмент, кроме сведений о роли Конфуция в собирании памятника, интересен по нескольким соображениям. Во-первых, указывается исходное число песен, из которых производился отбор, больше трех тысяч. Во-вторых, отмечены прагматика выбора – применимость «в обрядах и ритуалах» и его идеология: предпочтались тексты, воспевающие достойных правителей древности (Се и Хоу-цзи – первопредки династий Инь и Чжоу соответственно), времена благоденствия при династиях Инь и Чжоу, а в назидание – песни, обличающие дурное правление Чжоу Ю-вана (781–771) и Ли-вана (857–842), при которых царство Чжоу пришло в упадок. В-третьих, названы разделы изборника и открывающие их песни: *Шицзин* и в нынешнем своем виде состоит из четырех частей – (*Го*)*фэн* («Нравы [царств]»), *Сю я* («Малые оды»), *Да я* («Большие оды») и *Сун* («Гимны»)³; и начальные песни разделов остались те же – в русской версии А. Штукина (Шицзин 1957) «Встреча невесты», «Встреча гостей», «Ода Вэнь-вану», «В храме» соответственно. Поскольку песенно-поэтический свод, о котором идет речь, неоднократно поминается в самых разных древнекитайских памятниках, есть возможность проверить и другие, кроме формального его состава, сведения, сообщенные Сыма Цянем, в первую очередь, конечно, идейно-прагматические основы собрания.

Лучшим свидетельством в этом смысле должен быть *Лунь юй* – «Беседы и суждения» Конфуция, записанные его учениками. *Шицзин* неоднократно (18 раз) поминается в тексте *Лунь юя*. Иногда в подтверждение какой-нибудь мысли Конфуций или кто-то из учеников приводит строфи из «шицзиновской» песни. Порой Учитель Кун цитирует всего одну строку, имея в виду, что его ученики знают на память все стихотворение и поймут намек. Так, сказав ученикам, «в “Шицзине” говорится: “Не носороги, не тигры, а их ведут по бескрайним полям”», – он напоминает им оду «В походе» из раздела «Малые оды», описывающую тяготы жизни воинов. Он словно хочет проверить, насколько его ученики готовы так же безропотно сносить трудности пути, «идти по великой дороге» вперед⁴; иногда он высказываетя прямо и недвусмысленно: «Дети мои, почему вы не изучаете Песни (т. е. *Шицзин*. – И. С.)? Песни могут вдохновить, расширить кругозор, способствовать общению с людьми, могут увещевать (как отца, так и правителя); вблизи (учат) отношению к отцу, вдали – отношению к правителью» (Лунь юй 1965: 17.9), призывал «начинать образование с Шицзина», наставлял собственного сына: «Изучил ли ты “Книгу песен”?.. «Если не выучишь “Книгу песен”, нечего будет сказать»; и ему же: «Читал ли ты Чжоу фэн и Шао фэн (два первых подраздела раздела *Го фэн Шицзина*. – И. С.)? Кто не читал их, подобен тому, кто молча стоит уткнувшись носом в стену» (Лунь юй 1965: 17.10).

Эти и многие другие примеры свидетельствуют об одном: Конфуций последовательно и неуклонно подчеркивал именно практическую пользу знакомства с «Книгой песен», в чем бы конкретно эта польза ни выражалась – в совершенствовании духовного облика личности, в формировании ее социального статуса, в приобретении конкретных умений и знаний (скажем, в знакомстве по песням с растительным и животным миром) и т. п.⁵ Какие же тексты для этих целей предлагала составленная Конфуцием (будем пока придерживаться этой точки зрения) песенно-поэтическая антология? Хронологически она охватывала огромный исторический период: XII–VII вв. до н. э. – время от начала правления династии Чжоу и до эпохи Чунь цю – «Весен и осеней». Три ее раздела – *Сяо я*, *Да я* и *Сун*, относящиеся к наиболее древним пластам памятника (древнейшими считаются 30 гимнических песнопений *сун* дома Чжоу), с точки зрения дидактической пригодности, пожалуй, вопросов не вызывают. Первые два раздела (по существу один, просто поделенный на два подраздела – на «Малые я» и «Большие я») представляют собой по преимуществу

ву тексты исторического, панегирического, обрядового, церемониального характера. Третий содержит торжественные песнопения, восхваляющие деяния чжоуских правителей. Приведу пример одного из так называемых «Чжоуских гимнов»:

Вот подходят плавно-плавно,
Приблизились вот чинно-чинно...
Помогают – да – владыки и правители...
Сын Неба величественно-великолепен.

Вот подношу в жертву большого быка...
Помогают мне расположить...
О ты, Августейший Родоначальник,
Дай мир благочестивому сыну!

Всесторонний, мудрый – да – ты человек,
Просвещенный, воинственный – да – ты государь!
Покой твой до самого Августейшего Неба!
Ты мог дать счастье своему потомку!

Ты закрепил за мной длиннобровое долголетие,
Ты умиrotворил меня обилью благостиней!
И когда я чту Великолепного Предка,
То чту и Просвещенную Мать!

Более или менее очевидно, что в этом весьма архаическом песнопении описан обряд принесения жертв предку, согласно комментаторской традиции – первым государем династии Чжоу У-ваном своему отцу, Вэнь-вану (Просвещенному). В церемонии участвуют вассальные правители. «...Сын Неба возносит молитву к духу покойного родителя, прося его принять от него жертву, насладиться ею и дать этим покой сердцу сына. Затем он поет гимн доблестной личности отца, создавшей на земле мир и на небе тихую радость, а в потомстве – полное преуспеяние в основном доме. Наконец, засвидетельствовав благостьюню, которую пользуется приносящий жертву сын, он чтит при этом и свою мать, достойную супругу достойного князя» (Алексеев 1978: 467–468).

А вот как описывается в *Го юе* функция другого «Чжоуского гимна». «Вэйский Бяо Си направлялся в Чжоу, явился к даньскому Му-гуну и сказал: “Не ожидает ли Чан Хуна неожиданная смерть?” В песнях дома Чжоу говорится:

Поддерживаемое Небом нельзя разрушить,
Разрушающее им нельзя поддержать.

Эта песня была составлена в древности У-ваном после победы над Инь. Он сделал ее песней для церемоний, исполняемых стоя, и назвал ее Чжи – “Поддержка”, чтобы оставить потомкам в качестве вечного напоминания.

Церемонии, исполняемые стоя, называются *юй*, и они предназначены только для того, чтобы прославлять великие принципы, поэтому песня состояла из малого количества строф, как и положено песням такого рода. Исходя из этого, песня и предназначалась для внушения ежедневного страха [перед волей Неба], ибо У-ван хотел научить, чего следует остерегаться. Если так, то содержание песни Чжи указывает, что он, несомненно, в совершенстве знал деяния Неба и Земли, в противном случае песня не заслуживала того, чтобы оставлять ее потомкам» (Го юй 1987, гл. 3: 77). Хотя, по всей видимости, упоминаемый в этом фрагменте гимн не вошел в *Шицзин*⁶, для нас важны, во-первых, его содержательная связь с церемониалом, во-вторых, указание на зависимость его формы от характера церемонии – вообще весьма редкое для ранних памятников соображение о формальных особенностях того или иного поэтического текста.

Этимология слова *сун*, как считают китайские ученые, восходит к названию музыкального инструмента, являясь фонетической версией слова *юн*, обозначающего «большой колокол», а иероглифические знаки для *сун* и *юн* были взаимозаменяемы⁷. Вероятно, слово *сун* обозначало некую разновидность колокола, используемого в эпоху Чжоу при ритуальных обрядах почитания предков. Скорее всего, ритуал происходил на храмовом дворе и сопровождался звучанием множества музыкальных инструментов, но главную партию вел именно колокол *сун*, в наибольшей степени совпадавший по звучанию с ритмико-мелодическим строем гимнических песнопений, которые и восприняли его название. Именно колокольным сопровождением некоторые исследователи объясняют отсутствие в гимнах *сун* рифмы, столь распространенной в других разновидностях песен *Шицзина*, и особенности ритмического строя⁸. Вообще исполнение *сун*, по ряду свидетельств в древних памятниках, являло собой довольно сложное представление в нескольких сценах с танцами, напоминавшее театральное действие. Подчас воспроизводились известные исторические события, например поход чжоуского государя У-вана против шанского правителя Чжоу Синя и др.

В целом *сун* в *Шицзине* можно характеризовать как торжественные хвалебные песнопения, славящие высокочтимых предков, культовые песни календарной обрядности, разнообразные молитвословия и заклинания.

Поскольку обряды, ритуалы во всей их полноте, тем более древность с ее гармонией и в качестве наглядного примера добрых или дурных поступков, составляли существенную часть учения Конфуция, в большинстве песен из трех названных разделов памятника без особой коррекции актуализируются именно интересующие Конфуция смыслы. Разумеется, и самый с виду благонамеренный текст, вроде приведенного выше, Конфуций ухитрялся использовать для критики не вполне, с его точки зрения, выдержаных правил церемониала и т. п. (Лунь юй 1965: 3.8; Алексеев 1978: 467–468), но в подобных случаях он не выходил за рамки ритуально-обрядовой тематики текстов.

Разительно отличается от *Я* и *Сун* первый раздел *Шицзина*, *Го фэн*, традиционно именуемый в отечественной переводческой и исследовательской литературе «Нравы царств»⁹. По общему мнению исследователей – китайских и зарубежных, здесь собраны народные песни: 160 произведений, разделенных на 15 главок по количеству уделов тогдашнего Китая (на самом деле уделов было чуть больше, но по какой-то причине их песни – в частности, песни родины Конфуция, царства Лу, – в собрание не попали), произведений, которые довольно резко отличаются от ритуальных, обрядовых и тому подобных песнопений – это живая поэзия, лирическая, эмоциональная, довольно разнообразная по тематике, любовная и календарная, охотничья и трудовая¹⁰. Исследователи судят о поэзии раздела *Го фэн* диаметрально противоположным образом – от безоговорочного отнесения ее к фольклору до гипотез о ее авторском происхождении. Между этими крайностями умещается примирительная позиция: народные песни подверглись серьезной редактуре, возможно, приложил к этому руку и Конфуций.

Несколько примеров дадут хотя бы некоторое впечатление об этих песнях.

Вот первая песня всего собрания, открываящая (как мы помним со слов Сыма Цяня, волею самого Конфуция) и раздел *Го фэн*:

Кряк-кряк уточка с селезнем
На островке [посреди] реки.
Милая затворница, чудесная девушка,
Нашему повелителю – славная пара!

Длинный, короткий водяной росток,
Налево, направо несет его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
Проснется, заснет – ищет ее,
Ищет ее – не находит.
Проснется, заснет – думает, полон ею.
Ах, как долго, ах, как томительно!
Ворочается, переворачивается: на спину, на бок.

Длинный, короткий водяной росток,
Слева, справа рву его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
(Лютни) цинь и сэ удерживают ей.
Длинный, короткий водяной росток,
Налево, направо щиплю его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
Колокола, барабаны веселят ее.

Или другая песня, взятая почти наугад:

Вот (у реки) Фэнь – болотистая низина,
Рву здесь подорожник,
Вот он – господин,
Красив безмерно,
Красив безмерно,
А все ж [он] не гун лу – управитель дорог.

Вот берег Фэнь,
Здесь туты срываю,
Вот он – господин,
Красив, словно цветок,
Красив, словно цветок.
А все ж [он] не гун син – управитель путей.

Вот излука Фэнь,
Рву здесь щавель,
Вот он – господин,
Красив, как нефрит,
Красив, как нефрит,
А все ж [он] не гун цзы – управитель царевой родни.

Уже эти два примера (а их число можно с легкостью умножить, просто процитировав все песни раздела) способны вызвать недоумение их видимым несоответствием дидактическим, нравоучительным целям Конфуция. Зачем, если следовать изложенной выше версии Сыма Цяня, мудрец из 3 тысяч песен отобрал эти и им подобные? Нигде и никогда Конфуций не обмолвился о том, что в выборе своем он основывался на художественных достоинствах произведений. Значит, можно утверждать: эти и подобные им песни попали в корпус памятника исключительно для соответствующей духу конфуцианской идеологии интерпретации. Для этого почти каждой из них было предпослано собственное предисловие¹¹, назначение которого становится ясным из следующего фрагмента:

«“Встреча невесты” (так песня называется в русском переводе А. Штукина, в оригинале все песни “Шицзина” названий не имеют и обозначаются по нескольким – двум-трем – первым иероглифам, в частности песня, подстрочный перевод которой приведен выше, традиционно именуется *Гуаньцзюй*) – здесь доблесть духа государыни. Это начало песен о нравах с тем, чтобы дать пример Поднебесной, правду внести между мужем и женой, вот почему в ходу их встречаем и среди жителей сельских, и средь (правителей) царств и уделов. Нравы здесь означают дух и наше учение; дух (ветер) движет народом, наше учение его изменяет. Но если так, то влияние доброе – “Встречи невесты” и “Линя-единорога” – это и есть дух совершенных царей, вот почему их связали с именем князя Чжоу... Вот почему во “Встрече невесты” радость о том, что добыли деву, достойную в пару благородному мужу, печаль же о том, чтобы выдвинуть мудрую, не стремясь непристойно к ее красоте, скорбь же о деве скромной и чистой, дума о ней, достойной и мудрой, и нет (в этой песне) ничего вредящего стремлениям сердца к добру. Таков смысл и долг во “Встрече невесты”» (Шицзин 1957: 484–485).

Еще более изощрен в своей трактовке комментарий (сделанный около II в. до н.э.). Он рассматривает начало песни как реализацию приема *син* – сравнения по внутренней аналогии. Поэтому «уточка с селезнем» – наследник правителя и его супруга. Между ними царит полная гармония, вот разве что часто уединяется красавица на женской половине дома. А дальше следует весьма важное рассуждение: «Муж с женой держатся на подобающем отдалении – отец с сыном сближаются; сближаются отец с сыном – подданные уважают государя; подданные уважают государя – царствующий дом [правит] надлежащим образом; царст-

вующий дом правит надлежащим образом – появляется и благотворное влияние государя [на подданных]» (Мао ши 1957, т. 1: 55). Иными словами, добрые перемены в государстве напрямую связаны с нравственной семейной жизнью правителя. Кроме того, заметим, что в позднейших комментариях анонимные персонажи песни идентифицируются с чжоуским Вэнь-ваном и его супругой, хотя в приведенном фрагменте на Вэнь-вана намекает только слово «перемены», каковые, как считается, он произвел в государстве.

Таким образом, довольно-таки незатейливая лирическая песенка, скорее всего свадебная, усилием толкователей и комментаторов превращается в нравоучительный рассказ о Просвещенном государе, связанный с конфуцианской концепцией тесной взаимозависимости мироустроительной функции правителя и его поведения в семье.

А вот еще одна песенка, где влюбленная девушка говорит, казалось бы, о самых обыденных вещах:

Рву да рву «мышиные ушки»,
Не наполняется неглубокая корзина.
Вздыхаю я, тоскую о человеке,
Наполняю ее, кругами хожу.

Теперь слово комментатору, автору одного из «малых предисловий» к песням *Шицзина*: «В песне “Мышьные ушки” – помыслы государыни. Она должна быть опорой и помогать своему благородному супругу находить мудрых людей, проверять занимающих должности, узнавать об усердии и трудах его подданных. В душе у нее стремление возвысить мудрых людей... Она размышляет об этом и утром и вечером, являя крайнюю заботу и усердие» (Мао ши 1957, т. 1: 55).

Примерно в таком же ключе комментаторская традиция, постоянно апеллировавшая к авторитету составителя «Книги песен», интерпретировала все песни раздела «Нравы царств». Вот с каким искренним одобрением оценивается подобная деятельность Конфуция и спустя более двух тысячелетий, в XVIII в.: «Известно, что истинная поэзия *ши* восходит к “Шицзину”, который свое учение основывает на мягкости, нежности, искренности и гуманности. И если Кун-цы не вычеркнул песни из Чжэнского и Вэйского отделов, то только для укора [правителям] и предостережения [им же: вот какой развратный народ у плохого правителя!]. Вот почему Кун-цы характеризовал весь “Шицзин” одним

выражением: думой без всякого косого уклона! Даже когда речь идет о красавице и пахучих травах – и то надо подразумевать не деву, а *цзюньцы* – благородного человека. Надо восходить к началу духа высшей прямоты и взывать к исконной благопристойности. Это, так сказать, удаление вдохновенности в иные выси: речи здесь, но мысли там, далеко!» (цит. по: Алексеев 1978: 84). Следует сказать, что традиция довольно рано осознала «интерпретационную модель» понимания *Шицзина*, созданную Конфуцием. Уже Бань Гу в своей Хань шу – «Истории династии Хань» отмечал: «В древности... взаимно приветствуя друг друга, должно было произносить “Стихи”, дабы иносказательно выразить свои намерения» (Хань шу 1962, т. VI).

Впрочем, существовали и иные объяснения причин, по которым Конфуций проявил странную «неразборчивость» при составлении «Книги песен». Так, в уже упоминавшемся трактате XVII в. «Происхождение поэзии» (*Юань ши*) говорится: «...Среди фэн есть истинные и есть извращенные, среди я есть истинные и есть извращенные... даже Фу-цы (Конфуций. – И. С.) не мог сохранить только истинные за счет извращенных» (Е Се 1979: 14). Речь, скорее всего, идет о том, что Конфуций не чувствовал себя вправе исказять, так сказать, «литературную реальность», и этот его подход был воспринят всей последующей антологической традицией (см. ниже).

Вернемся к приведенному выше в описании Сыма Цяня процессу отбора Конфуцием песенно-поэтических текстов. Как мы помним, «в древности ши достигали трех с лишком тысяч» – цифра на самом деле не поражает воображение, если иметь в виду, что речь идет о периоде (по крайней мере для раздела «Нравы царств») в два столетия (VIII–VI вв. до н. э.) и о более чем 15 уделах, но и выбирая даже из половины этого числа (предположим, другая половина – это оды и гимны), можно, казалось, было бы выбрать тексты, не нуждающиеся в таком радикальном перетолковывании. Или вообще не включать в сборник раздел, если даже о начальной его песне сам составитель будто бы сказал: «Гуаньцзюй беспутна, вот и начинает собой фэн». Подобная ситуация и в самом деле озадачивает. Как пишет М. Кравцова, один из самых вдумчивых исследователей древней китайской поэзии, в частности «Книги песен», «можно, конечно, истолковать ту же любовно-лирическую песенку как повествующую о чувствах верноподданного к добродетельному государю. Но почему и кому было нужно отдавать предпочтение именно такого рода песням, чтобы затем поколения коммента-

торов ломали голову над тем, какой “истинный” смысл в них заключается?» (Кравцова 1994: 43).

Для того чтобы мотивы составителя (в особенности, если им был Конфуций) сделались более понятными, необходимо обратиться, хотя бы коротко, к идеологическим взаимоотношениям власти и подданных в Древнем Китае. Концептуальным положением доктрины, получившей позднее оформление в качестве конфуцианской, было признание необыкновенно высокого статуса народа (*минь*) в социальной иерархии общества (исходная посылка – равноправная космическая триада небо–земля–человек), выразившееся даже в специальном термине *ай минь* – «любить народ». Приверженность традиционной китайской мысли к антропоморфным метафорам в свою очередь вызвала появление таких понятий, как «сердце народа» (*минь синь*) и «уста народа» (*минь коу*). Если «сердце народа» в силу указанной связи неба и человека напрямую сносилось с «сердцем неба», которое в числе прочих властных прерогатив наделяло полномочиями земных правителей (так называемый «мандат неба» – *тянь мин*), то «уста народа» были призваны транслировать небесную волю, доносить ее до ушей властителей. В древних памятниках мы находим немало высказываний на сей счет, например: «Желающий править, получает небесное вечное повеление с помощью худородных людей» (*Шаншу*, гл. Чжао гао) или в «Речах царств» (*Го юй*): «Уста народа – это как земные горы и реки, дающие богатства, как низинные и возвышенные плодородные и орошаемые земли, дающие одежду и пищу... То, что беспокоит народ, высказывают его уста, а [правитель] обобщает и действует, – можно ли затыкать уста? Долго с заткнутыми народ все равно не продержать» (*Го юй* 1987: 26).

Следствием представлений о важности «гласа народа» был горячий интерес крупных и мелких правителей к народной жизни (это именовалось «наблюдением за народом» – *гуань минь*), в том числе к народным напевам, которые не являлись сами собой, а выражали небесную волю, хотя могли доставить и сведения об умонастроениях населения. В том же памятнике *Го юй* рассказывается о жестокости некоего Ли-вана, которого за это хулил народ. Правитель пресек, но тут получил отповедь от своего советника Шао-гуня: «...Заткнуть народу уста более опасно, чем возвыгнуть плотину на реке. Когда река прорывает запруду, всегда оказывается много жертв. Так и с народом. Потому тот, кто регулирует реки, роет русло, чтобы дать сток водам, а тот, кто управляет народом, предоставляет ему свободно говорить. Именно

потому Сын Неба, занимаясь государственными делами, велит всем – от правителей владений и высших сановников до чиновников трех рангов – подносить трону стихи...» (Го юй 1987: 26).

В древнем памятнике рассказывается о сложной коллизии, когда цзиньский правитель Хуэй-гун нарушил свои обещания, данные, впрочем, своему не вполне добродетельному сановнику, да и другие участники событий повели себя не должным образом.

«И в народе стали распевать стишок:

Лицемер столкнулся с лицемером,
Поэтому и лишился своих земель.
Обманщик столкнулся с обманщиком,
Потому и лишился подарков.
Получивший престол погряз в пороках,
В конце концов, его за это постигнет беда.
Лишившийся земель не извлек из этого урока,
Из-за чего вновь возникнут беспорядки.

После того как на Ли Кэ и Пэй Чжэна свалилась беда, и они погибли, Хуэй-гун потерял войска при Хань». Иными словами, в народе не только сумели по заслугам оценить поступки вельмож, но и верно предсказали их будущую судьбу. Не случайно некий Го Янь, узнав об этом, воскликнул: «Прекрасно! Рот народа подобен воротам, через которые проходят беды и счастье», а безымянный автор заметил: «Вот почему благородные мужи, совершая поступки, принимают во внимание слова народа, действуют, обдумывая и взвешивая слова народа, – и во всем добиваются успеха. Обдумывать слова народа в сердце своем, учить их в своих поступках, без устали сверяться с ними и вникать в них, действовать только тогда, когда после ежедневных повторений они внедрились в плоть, – значит сполна обезопасить себя» (Го юй 1987: 151).

Так что вряд ли будет большим преувеличением сказать, что «именно через посредство стихов, верно отражающих истинные чувства народа, покорного своему правительству, добродетельные государи древности смогли установить идеальный порядок в отношениях между мужем и женой, научить сыновей почтительности, а также почитанию тех, кого следует почитать, и вообще упрочить сущность социального порядка до такой степени, что он уже более не нарушался» (Алексеев 1978: 89).

Кроме того, народные напевы, как и все в окружающем мире, по представлению древних китайцев, – это движение косми-

ческого эфира *ци*, манифестацией которого является, в свою очередь, вселенский ветер *фэн*. Именно колебания эфира *ци*, наполнившего все сущее, сообщали посредством материально-идеальной субстанции *фэн* о всех грядущих переменах, могущих коснуться человека и его судьбы. Когда именно народные песни стали называться *фэн*, не вполне ясно, иногда считают, что так их назвал сам Конфуций. Впрочем, Сыма Цяня можно понять и так, что *фэн* – песни – существовали и до Конфуция. Об этом же свидетельствует и летопись *Цзочжуань*, где упоминание о песне *фэн* относится к 721 г. до н. э., т. е. ко времени до рождения Учителя Куна. Как бы то ни было, но название раздела в «Книге песен» *Го фэн* – «Фэн уделов, или царств» фиксировало достаточно древнее представление о функциональной близости двух понятий – народная песня и *фэн* в значении «дух», «веянья». Дело в том, что по многим свидетельствам в древнем Китае было распространено «гадание по ветру» (*чжань фэн*). Широко известен эпизод из восходящего к древнейшим источникам (об этом см.: Лисевич 1979: 73) «Жизнеописания Лао-цзы» Гэ Хуна: «Лао-цзы, который собирался уйти на запад и подняться на Куньлунь, должен был пройти через пограничную заставу. А начальник заставы Инь Си, гадавший по ветряному эфиру (*фэн ци*), уже заранее знал, что пройдет святой человек, и подмел дорогу на сорок ли» (Тайпин гуанцзи 1959: 4).

В том же *Го юе* встречается знаменательный эпизод, когда правитель владения Лу поинтересовался у своего сановника Дань-цзы, грядет ли смута во владении Цзинь. «Сановник ответил: “Я не музыкант и не великий астролог – откуда же мне знать волю Неба”» (Го юй 1987: 57). Иными словами, обязанность предсказывать грядущее лежала не только на профессиональных гадателях-астрологах, судивших о будущем по звездам, но и на музыкантах, которые судили о счастливых или несчастливых событиях по звуку ветра (*фэн*) и звучанию музыкальных инструментов¹². В частности, в обязанности старшего музыканта, обладавшего особенно тонким слухом, входило определение температуры ветра по его звуку, а также предсказание урожая, каковой зависел от гармонии воздуха, тоже определяемой по звучанию ветра¹³. Если учесть, что музыка составляла неотделимую часть древних песнопений, то именование определенного типа песен словом *фэн* окажется более чем объяснимым.

Представление о народных песнях как об одном из зримых воплощений *фэн* побуждало власти с еще большей страстью зани-

маться их собирательством. Недаром говорилось: «Если хочешь знать, где прозрачное и мутное в потоке, (вытекающем из источника), пройди по нему вверх, вниз – и поймешь, если хочешь знать, куда проникает благоуханный или смрадный эфир изменяющегося фэн, – ступай за ним и наблюдай» (Мао ши 1957, т. 1: 13).

По некоторым свидетельствам, еще в первой половине первого тысячелетия до н. э. государство содержало на свой счет бездетных стариков и старух, в обязанности которых входило слушать, запоминать народные песни, а затем пересказывать их содержание специальным чиновникам (Лу Кань-жу 1956, т. 1: 9–10). Не случайно в позднее канонизированном памятнике *Лицзи* – «Записях о ли-чинном поведении» (IV–I вв. до н. э.), в главе *Ван чжи* находим следующий пассаж: «Во второй месяц года [государь] совершают поездку, дабы надзирать и проверять, собирает местных правителей чжухоу у горы Дайцзун... повелевает Великому Астрологу *тайши* собирать стихи для наблюдения за народными нравами фэн». В еще более широкий контекст познания народного мнения включает собирание стихов безымянный автор *Го юй*: «Я слышал, в древности говорили о *ванах*, что, даже достигнув совершенства в правлении и добродетелях, они тем не менее прислушивались к мнению народа. Потому, дабы не впасть в заблуждение, повелевали слепцам-музыкантам скандировать при дворе укоризны, а обладателям служебного ранга – подносить стихи. Прислушивались к пересудам на рынках, вызнавали из народных песен о зле и добре, обсуждали при дворе поступки чиновников, выспрашивали на дорогах, хулят их или хвалят, а затем исправляли все дурное, что совершили» (Го юй 1987: 195).

Если «наблюдение за народом» посредством собирания и интерпретации народных песен позволяло предугадать волю Неба, то и гадание по фэн при определенном умении обещало не менее важные знания, тем более что еще начиная с архаического гадания по костям животных, по панцирям черепах гадательная процедура представлялось делом государственной важности, им занимались специальные жрецы-гадатели при дворах местных правителей. Строго говоря, и в чжоуском Китае, и в еще более ранние времена ни одна сфера человеческого или государственного бытия не обходилась без мантических обрядов. Гадательные процедуры были настолько изощренными, что существовали способы перекрестной проверки путем сравнения результатов, полученных разными способами гадания – по черепашьему панцирю и по стеблям тысячелистника, причем одни жрецы интерпретировали итоги гадания, а другие их согласовывали между собой¹⁴.

Весьма существенно и то обстоятельство, что самый исток культуры и словесности виделся китайцами не в откровении свыше, а в гадательной интерпретации древними мудрецами неких графических символов. Неоспоримо, что важнейшее для китайской культуры появление письменных знаков, иероглифов, связывается, по одной из легенд, с мифическим первопредком Фу-си, будто бы разглядевшим прообразы письмен в «узоре Неба и линиях Земли» («узор Неба» – *тяньвэнь* – и родил такие понятия, как культура и словесность, обозначаемые тем же словом *вэнь*, сохранившим смысловой контекст угадывания, прозревания; «линии Земли» – тоже, по существу, узор – только на срезе драгоценной яшмы), по другой – с мудрым Цан Цзе, помощником императора Хуан-ди, который наблюдал «очертания гор и морей, следы драконов и змей, птиц и зверей», а также тени, отбрасываемые предметами. Эти легендарные версии настолько впитались в плоть китайской культуры, что и в V–VI вв. Лю Се, автор знаменитого трактата «Резной дракон литературной мысли» (*Вэнь синь дяо лун*), говоря о происхождении словесности *вэнь*, возвращается в те же баснословные времена: «...черное и желтое цветом слились (это цвета неба и земли. – И. С.); разделились квадратное и круглое (квадрат – символ земли, круг – символ неба. – И. С.) формой; Солнце и Луна четой нефритовых дисков повисли в небе, являя образ его; горы и реки блестящую тканью расстелились по земле, устанавливая облик ее, – все это и есть воплощение Дао в узоре *вэнь*... А когда родилось сердце, возникла речь, а возникла речь, и узор-*вэнь* стал отчетливо виден» (*Вэнь синь дяо лун* 1980: 19).

Нельзя забывать и о том, что один из главных канонических памятников китайской традиции *Ицзин* («Книга перемен») в весьма значительной степени представляет собой гадательный компендиум, а его триграммы и гексаграммы (расположенные в определенном порядке сплошные и прерывистые линии), по одной из версий, тоже являются прообразами письменных знаков. «Взирай на знаки небесные (*тяньвэнь*), дабы познать смену времен, взирай на знаки человеческие (*жэнъвэнь*), дабы изменить к лучшему Поднебесную», – говорится в толковании 22-й гексаграммы *Ицзина* (Лисевич 1979: 17).

Прервем на время разговор о гадательной культуре в Древнем Китае и вернемся к свидетельству Сыма Цяня об отборе Конфуцием песен для *Шицзина* из более чем трех тысяч бытовавших в его время произведений. Мы уже говорили, что эта версия принимается далеко не всеми исследователями, но нас в данном случае интересует не столкновение мнений, а необходимость хотя

бы приблизиться к ответу на вопрос: «Почему Конфуций, отбирая из вдесятеро большего количества песен, взял в *Шицзин* народные песни, которые требовали столь радикального перетолковывания?» В связи с этим важно рассмотреть точку зрения, согласно которой никакого выбора у великого мудреца не было, он имел дело с уже практически сложившимся корпусом текстов и лишь отредактировал его да снабдил необходимым комментарием.

Так, в комментарии *Цзо чжуань* к летописи *Чунь цю* под 29-м годом правления Сян-гума (543 г. – задолго до рождения Конфуция) можно прочитать о том, что некий Гун-цзы Чжа из царства У, приехавший послом в царство Лу, был по его просьбе ознакомлен с «музыкой дома Чжоу». Певцы спели для него, по свидетельству источника, песни многих царств из *Го фэн*, песни из разделов *Сяо я*, *Да я* и *Сун*, т. е., по сути дела, исполнили песни из некоего свода, разделы которого точно соответствовали разделам будущего *Шицзина*. Кроме того, А. Карапетьянц, проанализировавший все случаи цитирования *Шицзина* в древнейших памятниках (*Цзо чжуань*, *Го юй*, *Мэн-цзы*, *Сюнь-цзы*, *Мо-цзы*), пришел к выводу, что все, кроме шести цитированных или упомянутых песен, вошли в окончательное собрание (Карапетьянц 1979: 49).

Представляется совершенно невероятным, чтобы более двух с половиной тысяч песен, оставшихся, судя по Сыма Цяню, за рамками «Книги песен», не оставили практически никакого следа в столь разнородных и разновременных сочинениях. Следует учесть, что Сыма Цянь вряд ли имел в виду песни, бытавшие в устной традиции (сомнительно, чтобы такие песни кто-нибудь подсчитывал), скорее он говорил о тех, которые уже были зафиксированы (записаны) при дворах местных государей с известной целью изучения народных нравов¹⁵.

Простая ошибка историографа в подсчетах кажется маловероятной (хотя, разумеется, далеко не все в «Исторических записках» абсолютно достоверно), скорее всего, Сыма Цяню были известны какие-то особые обстоятельства, не отмеченные позднейшими источниками.

Представляется возможным, что специально приставленные к этому чиновники записывали от «бездетных стариков и ста-рух»¹⁶ народные песни не сплошь, а осуществляя какой-то отбор. Уже на этой стадии тексты, видимо, подвергались первоначальной редактуре. Записанные песни хранились в дворцовых архивах и по мере надобности использовались в мантических целях, реализуя свое предназначение в качестве «голоса народа». Вот таких

песен в какой-то момент вполне могло быть по всем царствам чжоуского Китая около трех тысяч. Но в дальнейшем те из них, которые с наибольше полнотой и точностью соответствовали задачам жреца-гадателя (сбывшееся предсказание?), попадали в особое собрание «проверенных текстов» и могли передаваться в некий центральный архив. На этот счет источники – «Исторические записки» Сыма Цяня, «История Хань» Бань Гу – содержат крайне противоречивые указания, скорее, имеющие в виду существовавшее с конца III в. до н. э. учреждение, собиравшее и обрабатывавшее древнюю, особенно культовую музыку (*Тайюэ*), прообраз Музыкальной палаты Юэфу. И подобные «проверенные», а, возможно, еще и подредактированные в процессе гадания тексты, видимо, и составили в конце концов некий свод, хранившийся при государевом дворе.

Сама по себе дальнейшая трансформация этого гипотетического песенно-гадательного свода в поэтический канон не должна нас чрезмерно удивлять, ведь и другой важнейший памятник китайской традиции Ицзин («Книга перемен») проделал эволюцию от гадательного компендиума к канону конфуцианской теории перемен (см. об этом: Щуцкий 1993: 40). Как пишет Ю. Щуцкий, «“Книга перемен” возникла вокруг древнейшей практики гадания и служила в дальнейшем почвой для философствования...» (Щуцкий 1993: 112). Вообще же связь двух этих памятников – *Шицзина* и *Ицзина* – подмечена многими исследователями. Так, американский ученый Р. Кунст выявил наличие в *Ицзине* регулярной рифмовки, подтвердив, по сути дела, давнюю догадку А. Уэйли о близости «Книги перемен» и «Книги песен». Знаменитый английский синолог еще в 1930-е годы рассматривал текст *Ицзина* как «амальгаму двух разнородных элементов» – фольклора и мантики (Щуцкий 1993: 111). В своем фундаментальном исследовании «Книги перемен» Ю. Щуцкий упоминает и о концепции китайского историка Чжан Сюэ-чэна (1738–1801), в которой для нас интересно соображение о том, что «образы “Книги перемен”... относятся к поэтическим образам “Шицзина” как внутренняя сторона к внешней» (Там же).

Вообще можно думать, что чрезвычайно сложный гадательно-ритуальный культурный комплекс, существовавший до Чжоу (до II в. до н. э.) и в первые века Чжоу, постепенно освобождался от чисто гадательного аспекта, сохраняя ритуальную составляющую. Возможно, народные песни, собиравшиеся в гадательных целях, начинают приспосабливать к ритуалам – не самым важным, традиционно сопровождавшимся гимнами и одами, а более

частным ритуализованным обрядовым действиям, где значение имела скорее музыкальная, чем содержательная сторона песнопений, их отчетливая ритмичность; не исключено, что некоторые песни специально сочинялись по гадательным образцам. В этой связи чрезвычайно важным представляется следующее соображение А. Карапетьянца, который рассмотрел эту эволюцию применительно к памятникам летописного характера. Он, в частности, заметил, что знак *ши*, позднее обозначавший историка-хрониста, в *Шицзине* и ранних текстах указывает на «профессию гадателя-интеллектуала, противопоставленную профессии шамана (*у*), эмоционально общаяющегося с духами. В “Стихах” *ши* – обязательный участник ритуальных пиршеств, во время которых он делает записи, тогда как слепец слагает стихи». И далее: «Именно за счет этого (т. е. за счет вытеснения гадания ритуалом. – И. С.) “Чуньцю” удалось сменить традицию “Стихов”: первоначально *ши* в случаях, определенных ритуалом, производили гадания и делали ритуальные записи о них, а авторы “Стихов” (слепцы) в случаях, определенных ритуалом, воспевали реально произошедшие события. Таким образом, функция *ши* в китайском обществе в течение I тысячелетия до н. э. проделала путь от гадательной через ритуальную к мемориальной» (Карапетянц 1977: 51).

Не исключено также, что гадательная функция стихотворного собрания, о котором упоминают источники и которое превратилось впоследствии в канонический *Шицзин*, со временем перешла к параллельному апокрифическому собранию, получившему название *Шивэй*. Если канонические тексты имели в названии классификатор *цзин* – основа ткани, то парные им апокрифы – классификатор *вэй* – уток ткани. Совокупность канонов и апокрифов отражала представление древних китайцев о культуре *вэнь* как сети соответствий окружающего мира, имеющих натуралистический и нумерологический истоки. В *Цзочжуани* говорится: «Представление Поднебесной в линиях основы (*цзин*) и утка (*вэй*) называется *вэнь*». Известно, что «вторичные книги» *вэй* *шу* широко использовались и были приспособлены для гадания по канонам (подробнее см.: Чжан Синь-чэн 1954).

Наше предположение позволяет объяснить по крайней мере несколько странностей, связанных с *Шицзином*, и в первую очередь дать хоть сколько-нибудь удовлетворительную версию собиранию текстов единственно с целью их последующего радикального перетолковывания¹⁷. Мы ничего не можем сказать о способах и приемах вероятного гадания по большинству песен, вошедших в *Шицзин*, даже самый факт подобного гадания под-

тврждается только косвенными свидетельствами, хотя вообще гадание (или предсказание событий) по стихотворным текстам было широко распространено в Древнем Китае, и довольно-таки обширный корпус народных песен, так называемых *яо*, или *гэяо*, предназначался в значительной мере именно для целей интерпретации в качестве знамений¹⁸.

Одним из самых известных примеров толкования песни в качестве небесного знамения и «руководства к действию» является сюжет из *Ле-цзы*, памятника, датируемого примерно IV в. до н. э. «Яо правил Поднебесной пятьдесят лет, но так и не знал, управляет ли Поднебесная или не управляет». К кому он не обращался с этим вопросом – дворцовым сановникам, к чиновникам из провинции – никто не мог ответить. Тогда Яо переоделся, чтобы не быть узнанным, вышел на перекресток дорог и услыхал, как ребенок распевает песню *яо*:

Поставили меня окормлять народ;
Не иначе как достиг своего предела.
Ничего не зная – не ведая,
Следую правилам владыки-ди.

Оказалось, что слова эти ребенок услышал от некоего *дафу* – знатного мужа, который, в свою очередь, сообщил Яо, что это «древние стихи» *гуши*. Государь тотчас передал правление Шуню (*Ле-цзы* 1958: 89). Пропетый ребенком текст, во-первых, долгое время относили к числу древнейших во всей стихотворной традиции Китая; во-вторых, и первые две строки, и вторые две встречаются в *Шицзине*, но в разных произведениях – в «Гимне государю Зерно» (IV, 1, 10) и в оде «Вышнего неба державен верховный владыка» (III, 1, 7), причем в обоих случаях контекст совершенно не связан с сюжетом из *Ле-цзы*¹⁹; в-третьих, логическим образом невозможно понять, что в этой песенке побудило Яо к решительным действиям, т. е. речь может идти об его истолковании на основании каких-то скрытых признаков, составлявших, вероятно, нечто вроде гадательного словаря, доступного только посвященным.

Иногда толкования стихотворных текстов в древних памятниках бывают более подробными, хотя и не ведут к столь радикальным последствиям, как смена династий. Однако связь стихов с процедурой гадания прослеживается довольно отчетливо. Вот один из характерных примеров. «Мать Гунфу Вэнь-бо хотела женить Вэнь-бо, в связи с чем устроила для его старого слуги, ведавшего церемониями, угощение, на котором пропела

третью строфи из песни *Люй ли* – “Зеленая одежда”. Старый слуга попросил *ши* – гадателя на черепашьих панцирях погадать, из какого рода лучше всего взять жену. Музыкант Хай, услышав об этом, воскликнул: “Прекрасно!..” ...Она не нарушила правил поведения и таким намеком ясно выразила свое желание. “Стихи” помогают единению в мыслях (т. е. внушают желанную мысль. – И. С.), их полагается петь. Нынче она при помощи “Стихов” выразила желание женить сына, спела об этом желании, что соответствует *ли* – церемониальному поведению» (Го юй 1987: 105). Речь идет о песне из числа «Песен владения Бэй» раздела *Го фэн*. Или другой пример из того же памятника.

«В “Книге песен” говорится:

Как нужно относиться к сородичам?
Для сородичей нужно создавать изобилие;
Тогда благородный муж будет жить десять тысяч лет,
А его сородичам [Небо] навеки пожалует счастье.

Слово “сородичи” указывает, что не посрамляется слава прежних мудрых ванов, иероглиф *кунь* означает создание изобилия для народа, выражение “десять тысяч лет” говорит, что добрая слава не будет забыта, что сыновья и внуки будут многочисленны» (Там же: 68).

Еще более показателен в этом отношении следующий пассаж из *Го юя*. «В “Книге песен” говорится:

Если взглянуть на подножье горы Хань –
Пышно растёт там орешник с терновником.
Добр и ровен наш государь,
Добром и ровностью он добился вознагражденья.

Поскольку орешник и терновник пышно росли у подножья горы Хань, государь мог спокойно и радостно пользоваться заслуженной наградой. И наоборот: если бы лес на горе был опущен, рощи у подножья горы истреблены... – разве тогда он мог бы чувствовать себя спокойно и радостно?» (Там же: 69).

Связь между растительностью под горой и состоянием духа государя в обычном поэтическом тексте улавливалась бы слабо, но, если предположить, что «пышно растет орешник с терновником» – устоявшееся гадательное клише, то толкование автора памятника не покажется столь произвольным. Кстати сказать, в «Большом предисловии» (*Да мао*) к «Книге песен» одно из ключевых сообра-

жений о назначении стихов из раздела *Го фэн* звучит следующим образом: «Скажу о фэн. Правитель с помощью фэн изменяет подданных. Подданные с помощью фэн порицают правителя. Предсказание скрыто за иносказанием, дабы говорящий не пострадал. Но слушающему достаточно для понимания. Потому и назвали фэн – скрытое предсказание» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 996)²⁰.

Как бы то ни было, нам важно указать на самую возможность гадания по стихам, а стало быть, на вероятность существования во времена до Конфуция вполне сложившегося корпуса текстов, ядро которого составляли обрядовые и ритуальные тексты (*я* и *сун*), но включавшего также народные песни (*фэн*), исходно служившие для мантических целей, что и объясняет их соседство с «высокими» церемониальными одами и гимнами.

Конфуций имел дело уже с готовым корпусом песен и, возможно, во-первых, каким-то образом переструктурировал его, во-вторых, подверг обработке музыкальные мелодии (может быть, именно об этом и пишет Сыма Цянь: «Конфуций спел все песни под аккомпанемент струн, и они гармонировали с мелодиями *шоао*, *у*, *я*, *сун*» (*Ши цзи*, гл. *Кун-цзы ши цзя*); в-третьих, радикально переосмыслил многие песни – главным образом, как уже говорилось, народные песни из раздела *Го фэн*, сохранив тем самым старинную традицию их перетолковывания, но выведя их из сферы гадательно-ритуальной в сферу более широкого культурного употребления. Не столь невероятным кажется, к примеру, предположение, что песенно-гадательный жанр *яо* (*тун яо*, *гэ яо*), весьма вероятно имеющий своим истоком «Книгу песен», но доживший практически до наших дней и имеющий совершенно отчетливую гадательную функцию, мог сформироваться из начальных строк некоторых песен раздела *Го фэн* или из наиболее удобных для целей гадания срединных фрагментов²¹. Небольшие по размерам *яо* (кстати, исходное значение этого иероглифа – «песня») были, надо полагать, гораздо удобнее для обиходных целей гадания, толкования, интерпретации в качестве знамений, чем достаточно пространные «исходные» песни. Возможно, с выделением из песен *Го фэн* их гадательного субстрата, собственная их гадательная функция сходит на нет и традицией не фиксируется. Видимо, поэтому с отпадением функции мантики, а вместе с ней – и ясного основания для присутствия песен *фэн* в корпусе сакральных текстов, потребовалась их переинтерпретация в духе конфуцианского морализаторства (тем более что сам Конфуций предпочитал «не говорить о чудесах», т. е. о разного рода знамениях, гаданиях и т. п.), однако при этом сполна сохранилась традиция не воспри-

нимать содержание этих песен «впрямую», а подвергать их радикальному перетолковыванию.

Для дальнейшего развития поэзии это событие имело принципиальное значение, поскольку благодаря авторитету Конфуция «Книга песен» заложила фундамент для формирования особого типа взаимоотношения поэтического слова и поэтического смысла, который я бы рискнул назвать интерпретационным. Иначе говоря, поэтическое слово во всей дальнейшей поэтической традиции нуждалось в толковании и, более того, «прямое» слово попросту не воспринималось как «поэтическое»²².

Скрытность смысла, его неявленность, необходимость истолкования (комментирования) поэтического текста составляют едва ли не важнейшую особенность поэтического дискурса в средневековом Китае [еще в толковом словаре I в. *Шовэнь* находим такое определение: «Когда мысль внутри, а речение вовне, называю то словом (*цы, и-нэй янь вай е*)», которое, хотя и относится ко всякому слову, тем не менее, указывает и на слово поэтическое, и на глубинные свойства культуры в целом]. Особенно становится это заметным в поздних поэтических сочинениях, когда, ощущая угасание тысячелетней поэтической традиции, поэты и критики пытались вникнуть в сущность поэтического творчества. Так, известный поэт и критик Ван Ши-чжэн (XVII–XVIII вв.) находил подтверждения своим взглядам на стихотворство в поэтиологии знаменитого танского поэта Сыкун Ту, автора *Ши пинь* – «Категорий стихотворений» и следом за ним трактовал поэзию как мистическую непостижимую духовную гармонию, как «тайну», которая не может быть выражена в словах, но может быть постигнута как вспышка интуитивного прозрения. Сыкун Ту, в частности, писал в XII стансце своей поэмы: «Не ставя ни одного знака, исчерпать могу дуновенье-текучесть» (см.: Алексеев 1916: 189). Переводчик и исследователь поэмы В.М. Алексеев перефразирует эту строку следующим образом: «Поэт, ни единственным словом того не обозначая, может целиком выразить весь живой ток своего вдохновения» – и объясняет, что настроение поэта – это нечто невыраженное, нерасчлененное на элементы, не требующее «слов для своего выражения; настроение сквозит между строк. Читателю сообщается и жизнь поэтического духа, и его тайные томления вне слова» (Там же).

Ван Ши-чжэн добавляет: «Сыкун Бяо-шэн (Сыкун Ту. – И. С.) говорил: “Слива-мэй на вкус только кисла, соль – только солона. Кислота и соленость неизбежны в пище, но главное в ее вкусе – нечто за пределами кислого и соленого”. Вот совершенно верное замечание. Что это за вкус за пределами соленого и кисло-

го? Это вкус вне вкуса» (см.: Ван Ши-чжэнь 1932: 9). Он же с одобрением приводит высказывание другого известного поэта и поэтолога Янь Юя (XIII в.), по прозванию Цанлан бу кэ – «Отшельник с Цанланом» (Цанлан – река, упоминающаяся в известной поэме Цюй Юаня «Отец-рыбак» в качестве символа ухода от бренного мира), автора знаменитых Цанлан ши хуа – «Разговоров Цанлана о стихах», одной из наиболее фундаментальных поэтик в истории китайской словесности: «Подражать антилопам, подвешивающим себя за рога, чтобы не нашли по следам». Это одно из самых загадочных требований к поэту в китайской традиции составляет фундамент поэтических воззрений Янь Юя. Дело в том, что, по стариинному поверью (откуда и пошло выражение линъян гуа цзяо), антилопа во сне подвешивает себя за рога на ветке дерева, чтобы ее невозможно было отыскать по следам. Столь же «бесследны» должны быть и творческие усилия поэта.

Дискуссии об интерпретации поэтических текстов не прекращались на всем протяжении существования классической китайской поэзии. У приверженцев аллегорического толкования стихов в разные периоды бывали и сторонники, и противники; по существу, отношение к поэзии располагалось между двумя полюсами: стремлением к прямому, ясному, «прозрачному» поэтическому слову и пониманием поэзии как способа выражения скрытого, не явленного смысла, хотя в чистом, беспримесном виде сторонники двух точек зрения почти не встречаются. Тот же Ван Ши-чжэнь, сочувственно ссылавшийся на Сыкун Ту, говоря о литераторе XIII в. Чжао Фане, авторе антологии танских стихотворений, отмечал: «Юаньский Чжао Фань составил книгу цзюэ цзюй (четверостиший. – И. С.) поэтов Тан, в критических заметках о них допустил множество отвратительных натяжек. Например, в стихотворении Вэй Ин-у “Западное ущелье в Чучжоу” есть такие строки: “Я особо люблю темные травы, что растут по берегам потока. В вышине там желтая иволга поет в чаще дерев”. Чжао Фань считает, что эти строки есть образцовая передача мысли о том, что высоконравственный муж находится внизу, а мелкий человек – наверху. Если так рассуждать о поэзии, то где же поэтический смысл?» (Ван Ши-чжэнь 1932: 43).

Одним из видных сторонников толкования поэзии был теоретик и критик Чжан Хуэй-янь (1761–1802), основатель так называемой чанчжоуской школы. Подробно его взгляды рассмотрены в книге К.И. Голыгиной «Теория изящной словесности в Китае» (Голыгина 1971: 137–145), из которой позаимствован нижеследующий пример, не только чрезвычайно характерный, но

напрямую связанный с «Книгой песен». Итак, критик анализирует известнейшее стихотворение сунского поэта Су Ши «Гадатель» (оно написано в форме *цы*, а не *ши*, но в данном случае это не имеет значения):

Ущербная луна повисла над редкими утунами,
Звук водяных часов замер, люди затихли.
Кто увидит, как отшельник бродит в одиночестве?
Мелькнет вдали зыбкая тень сиротливого гуся,
Встрепенулся он, еще раз поглядел назад.
Его тоски не поймет никто.
Ему не найти приюта среди этих холодных ветвей.
Тоскливо и пустынно, холодна песчаная отмель.

Первая строка стихотворения – графически резкая картина ночи. Вторая строка – иное, не зрительное, а слуховое впечатление. Далее стихотворение построено на сопряжении – отшельник, что сиротой бродит по земле, и одинокий гусь. Это два лика одиночества. Одиночество птицы или человека – неважно. Но весь фокус поэтического мышления в том, что они неразделимы, они одно: человек одинок, как птица, птица одинока по-человечески.

По поводу «Гадателя» сунский критик Ху Цзы записал: «В стихотворении вообще-то воспевается ночной пейзаж, но чуть сдвинешься мыслью – говорится только о гусе... Прелест стихотворения в том, что смысл слов повсюду таков и не может быть ограничен строкой и тушью». Как видим, здесь тоже говорится о некотором «застрочном» смысле, но комментарий Чжан Хуэй-яня несравненно более «радикальный»: «Это Су Ши в Ханчжоу (типичное сочетание якобы конкретной детали – реальный поэт в реальном городе – с аллегорическим толкованием). Тун Ян, Отшельник, растолковывая его (“Гадателя”. – И. С.), сказал: “Ущербная луна” намекает на неспокойствие в стране; “звук водяных часов замер” – мрачное время; “отшельник” – муж, не добившийся исполнения стремлений; “одиноко бредет” – без поддержки; “встрепенулся гусь” – мудрец не спокоен; “повернул голову” – любовь к князю не забывается; “его тоски не поймет никто” – князь не удостоил вниманием» (Чжан Хуэй-янь 1957: 39). И вовсе не случайно чуть ниже это стихотворение сравнивается с «Там радость свершилась» из *Шицзина* (1, V, 2), которое традиционно интерпретировалось в том же духе, как намек на неустойчивое политическое положение, когда мудрецы были отстранены от государственных дел и в стране царил хаос. Круг замкнулся.

Разумеется, интерпретационная парадигма, заданная стоящей у истоков поэтической традиции «Книгой песен», эту традицию далеко не исчерпывает. Однако без понимания этой ее особенности, как кажется, китайская поэзия не может быть понята во всей полноте.

* * *

Другое важнейшее свойство лирической традиции в Китае, тоже напрямую связанное с «Книгой песен», – место и роль в ней поэтических собраний. Первый изборник не просто маркирует начало лирического стихотворства, но и создает эталонную форму бытования поэзии – не отдельное стихотворение, не собрание стихов конкретного поэта, а антология с обязательной процедурой отбора.

На протяжении двух тысяч с лишним лет существования традиционной словесности именно антологии отмечают самые важные этапы ее развития: фиксируют жанровый состав и перемены в нем; санкционируют появление новых форм словесности. Достаточно назвать «Чуские строфы» (*Чу цы*) – собрание произведений разных поэтов из южно-китайского царства Чу, включая Цюй Юаня, первого поэта, известного по имени; «Девятнадцать древних стихотворений» (*Гу ши ши цзю шоу*, I в.); авторитетнейший литературный компендиум, составленный в VI в. Сяо Туном и названный попросту *Вэнъ сюань* – «Изборник словесности»; «Новые напевы нефритовой башни» (*Юй тай синь юн*, VI в.) Сюй Лина. В позднейшие эпохи число сборников стремительно возрастило, а их роль в фиксации, к примеру, изменений в структуре канона словесности делалась все существеннее. Можно указать, в частности, «Лучшие образцы танской словесности» (*Тан вэнъ цуй*, первая половина XI в.) Яо Сюаня или «Записи событий в танских стихах» (*Тан ши цзи ши*, XII в.) Цзи Ю-гуна. Существовали антологии, претендовавшие на исчерпывающую полноту, вроде «Всей танской поэзии» (*Цюань тан ши*, XVIII в.), составленной по приказу императора Кан-си целой коллегией ученых-эрuditов и включающей 48 900 стихотворений более чем 2200 поэтов; иные, напротив, ограничивались конкретным небольшим числом стихотворений или поэтов, как, скажем, известный сборник «Триста танских стихотворений» (*Тан ши сань бай шоу*, XVIII в.), возможно, составленный Сунь Чжу.

Разумеется, при столь широком распространении изборников их составление довольно рано было признано высоким ис-

кусством, а многие имена антологистов (того же Сяо Туна) вошли в историю китайской словесности наряду с именами известнейших литераторов. Процедура отбора произведений в сборник была весьма непростой. Собрание требовало продуманной композиции: состав его, с одной стороны, должен был отражать некоторую устоявшуюся антологическую норму в отношении имен – не только самые великие, но и поэты второго, даже третьего ряда, даже вовсе бывшие стихотворцы попадали в избранные, чтобы с наибольшей точностью воссоздать ландшафт словесности, ее взлеты и падения; с другой стороны, все известные собрания несут на себе отпечаток личности их создателей, их литературных симпатий и антипатий. Кстати сказать, традиция отбирать в антологии и не слишком удачные стихотворения тоже идет от «Книги песен», куда, как уже упоминалось выше, Конфуций включил и им самим порицаемые произведения, те, которые в «Великом предисловии» именовались «извращенными фэн» и «извращенными я» – *бянь фэн бянь я*.

Следует указать, что в значительной мере свойствами антологий в китайской традиции обладают и многие формально под эту характеристику не подпадающие памятники, вроде разнообразных энциклопедий (по существу – тематические подборки), литературных разделов династийных историй (см., к примеру, раздел «Искусство и изящная словесность» в *Ханьшу*, «Истории Хань», I в.) или гигантских компендиумов типа *Сыку цюань шу* («Полное собрание книг по четырем разделам»). Таким образом, оказывается, что почти все, говоря языком китайской традиции, «тело словесности» представляет собой – в той или иной степени – реализацию принципа антологии.

Подобная универсальность не может быть случайной. Как мне представляется, причину постоянной ориентации на выбор, отбор и тому подобные операции следует искать в каких-то фундаментальных особенностях китайской культуры, угаданных Конфуцием при составлении «Книги песен».

Антологии, начиная с самой первой, *Шицзина*, призваны были фиксировать определенное состояние словесности, превращая отобранные совокупность в некий эталон для данного исторического периода и санкционируя преимущественное право одних текстов перед другими на вхождение в строго очерченный круг словесности. Иными словами, составители антологий в акте отбора осуществляли и акт «литературной критики». Но если критик должен доказать и показать преимущество одного жанра перед другим, одного поэта перед его собратом или стихотво-

рения перед стихотворением, то составитель достигал сходного результата самой процедурой отбора; при этом – что весьма существенно! – критик ориентирован на лучшее стихотворение (-ния), лучшего поэта (-тов), а антологист – на такой состав своего сборника, который, представляя имена и тексты далеко не всегда равноценные, отражал бы в их взаимной перекличке нечто большее, чем механическую сумму составляющих.

Важно отметить, что включение в сборник – это не просто включение в некую престижную совокупность, а постановка в единый, длиящийся с незапамятных времен общелитературный ряд. Как человек обретал в Китае статус социальной личности только в родовом потоке (что напрямую связано с одной из фундаментальных идей китайского сознания – культом предков, основой конфуцианской идеологии), так и литератор мог «состояться» только в соположении с предшественниками, современниками и потомками. Не случайно редчайшие поэты фигурируют в истории китайской литературы «в одиночку» – как правило, даже крупнейшие литераторы волею критиков образуют пары: Ли–Ду (Ли Бо и Ду Фу); триады: три Се (три поэта V в. из семейства Се: Се Лин-юнь, Се Хуэй-лянь и Се Тяо); бесчисленные «четверо талантливых», «пятеро выдающихся», «семеро поздних» и «семеро ранних», «восемь знаменитых», «десять друзей» буквально переполняют словесность любой эпохи.

Эти пары, тройки и пр. объединяются, в свою очередь, по самым разнообразным признакам в общности более крупные: по месту рождения или жизни; по времени – от периода длиной в одно императорское правление (общего девиза царствования) до более протяженных временных отрезков: «ранняя Хань», «расцвет Тан» – вплоть до династии (последняя, династийная, общность ощущалась буквально на всех уровнях; первейшей обязанностью всякой новой династии считалось создание истории династии предыдущей, в которую наряду с хронологическим изложением событий включались и биографии известных деятелей, и разного рода тексты, т. е. создавалась, по существу дела, своеобразная антология жизни за сто и более лет); по образу жизни – «знаменитые отшельники»; по профессии – ученые, придворные, монахи; даже по схожести стиля, как в известной антологии *Гувэнь бифа бай пянь* («Сто образцов прозы древнего стиля», 1881), где составитель Ли Фу-цю помещает произведения Хань Юя и Вэнь Тянь-сяна в «истинно-великие» (*чжэнь да*), Ван Бо и Ду Му – в «цветисто-красивые» (*хай ли*), а Чжоу Дун-и вместе с другим произведением того же Хань Юя – в «построенные на аллегории» (*цзе ин*) (Алексеев 1982: 425).

Вообще идея продуктивности соположения была осознана в Китае очень рано. Еще Сыма Цянь замечал, что «установив однородность среди сущего, можно его различить; установив однородность, можно познать». Не случайно в дальнейшем чрезвычайно обильный значениями иероглиф лэй, употребленный в этой максиме великим историком для обозначения «установить однородность», вошел как жанровый определитель в названия множества антологий. Кстати сказать, разработанный Сыма Цянем жанр жизнеописаний, *лечжуань*, тоже активно эксплуатирует принцип сопоставления, сравнения, постановки в ряд, что подчеркивается не только композицией самих биографий, часто парных, но и употребленным в названии жанра иероглифом *ле* со значениями «ряд, место в ряду, занимать свое место, располагать по порядку» и т. п., который вместе со знаком *чжуань* (*чуань*), имеющим в числе прочих значение «преемственность, передача из поколения в поколение», отчетливо фиксирует именно смысл встраивания в череду поколений. Замечу, что и иероглиф *ле* весьма часто встречается в названиях антологий.

Похоже, что тяга к подобному рядополаганию – одно из важнейших свойств китайской культуры. Возможно, в числе прочих факторов она объясняется и особенностями иероглифической письменности, по самой сути своей дискретной и фрагментарной, повлиявшей, в свою очередь, на язык, в котором огромную роль играет место слова в предложении, т. е. его простое, практически без дополнительных языковых средств соположение с соседними. Мысль о том, что особенности письменности (равно как и грамматические структуры языка) накладывают явственный отпечаток на самый тип национального мышления, не нова, однако до сих пор не получила сколько-нибудь убедительного обоснования. Между тем исключительно важно понять заложенную в иероглифической культуре тягу к словарю как совокупности всех существующих знаков, по существу заменяющему собой привычный алфавит. Множество иероглифов остро нуждается в словарной фиксации и – время от времени – в словарной коррекции значений.

Каждую антологию можно рассматривать как своеобразный словарь (в том смысле, в каком словарь фиксирует иероглиф как языковую наличность) и как иероглифический текст одновременно – в том смысле, что, кроме собственного значения знака (отдельного стихотворения – в антологии), не менее важными оказываются место и соседство: как окружающие слова наделяют иероглиф грамматической функцией, так окружающие стихотво-

рения позволяют – даже понуждают! – прочитать всякий отдельный текст по-иному. Кстати сказать, в китайской словесности наряду с изборниками очень рано появились и получили широкое распространение разнообразные циклы – стихов, коротких рассказов, в которых отдельный, вполне независимый текст в соседстве с другими обретал как бы некое новое качество за счет возникающей переклички смыслов, появления новых, порой неожиданных, обертонов. В свою очередь и весь цикл оказывался не просто суммой составляющих его элементов, а неким отчетливо новым художественным единством.

Подобное стремление к циклизации объясняется, как кажется, несколькими обстоятельствами. Во-первых, характерной для канонической культуры осторожностью ко всяким новациям с оглядкой на признанные образцы; во-вторых, сравнительной лаконичностью ведущих жанров словесности (во всяком случае тех, что входили в понятие *вэнь* – «высокая словесность»); в-третьих, строгой определенностью тематического репертуара и всего набора художественных средств (для классической поэзии, по крайней мере).

В этих обстоятельствах одним из немногих дозволенных поэту путей к некоторой индивидуализации творческих усилий оказывался именно цикл, не просто механически расширявший стиховое пространство, но и включавший образующие его стихи в некую внутреннюю интригу с сюжетом и драматургией, присущими крупноформатным произведениям. Цикл был одной из редких возможностей для осторожного и очень постепенного обновления поэзии. Антология призвана была на более высоком уровне эти изменения зафиксировать и тем самым санкционировать. Составитель словно бы создавал некий новый обширный цикл из несвоих произведений, вступая, с одной стороны, в обязательный диалог с традицией (т. е. выбирал что-то из традиции в качестве образца, перекликался с другими антологистами – предшественниками и современниками), с другой – с каждым из авторов своего собрания, отбирая у него только определенные тексты, и, наконец, провоцировал диалог между авторами внутри вновь возникшего стихового единства.

* * *

Два рассмотренных нами фундаментальных принципа функционирования китайской лирики – интерпретационность и антологичность – возникли, как представляется, у самых истоков

поэтической традиции в Китае, благодаря особенностям образцового поэтического собрания «Книги песен». По-видимому, оба принципа откликались на глубинные свойства китайской культуры, ибо в той или иной степени их реализацию можно проследить не только в словесности, но и в историографии, живописи, каллиграфии. Разумеется, у китайской лирики есть и другие особенности, не менее интересные и значимые, но все-таки лишенные отмеченной универсальности, что и побудило нас рассмотреть в настоящей работе эти не вполне совпадающие с общей темой сборника сюжеты.

Примечания

¹ На эту тему существует обширная литература (см., в частности: Chow Tse-tsung 1968: 207; Chen Shih-hsiang 1951: 50). Подробно о некоторых важных аспектах этой проблемы пишет И.С. Лисевич в фундаментальной монографии «Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков» (Лисевич 1979: 150–153 и далее).

² Разнотчения в переводе названия связаны с тем, что, по справедливому замечанию И. Лисевича, «для китайской древности *ши* – это и стих, и песня, и название литературного памятника, и совокупность тогдашней поэзии в целом» (Лисевич 1979: 150), а *цзин*, букв. «основа ткани» – родовое обозначение канонических памятников, на русский переводится как «книга», или «канон».

³ Все русские эквиваленты китайских названий – скорее, дань переводческой и исследовательской традиции – отечественной и западной, чем реально соответствующие формальной и содержательной стороне конкретных песенно-поэтических форм памятника поэтологические термины.

⁴ Пример взят из книги (Переломов 1993: 141–142).

⁵ Следует заметить, что «познавательный аспект» «Книги песен» был действительно весьма важен во времена Конфуция, ибо бытовые приметы, описания различных обрядов, привычек и нравов позволяли слушателям (читателям) песен узнать о жизни жителей областей, входивших в тогдашний Китай, но бывших порой очень разными и в этническом, и в языковом отношении, – и это, при ограниченности личных контактов, была едва ли не единственная подобная возможность. Не меньшее, а может быть, и большее значение имеют содержащиеся в *Шицзине* сведения о различных сторонах жизни чжоуского Китая и для позднейших исследователей. Чего бы мы ни коснулись – обрядов и ритуалов, устройства жилища, пищи, одежды и обуви – обо всем мы найдем сообщения в «Книге песен».

⁶ Ни в одном из содержащихся в *Шицзине* гимнов дома Чжоу процитированных в *Го юе* строк нет; ближе всего по смыслу подходит «Гимн У-вану» (Го юй 1987, IV, III, 9).

⁷ Известный китайский ученый Сюй Шэнь, имея в виду сходные и вовсе не редкие ситуации, среди шести разрядов иероглифов выделяет и включающий в себя так называемые «видоизмененные знаки», которые, на его взгляд, «принадлежа по семантической классификации к одной категории, имеют сходные значения и могут употребляться один вместо другого» (Древние китайцы... 1983: 298).

⁸ О рифме в *сун* см.: Чжан Си-тан 1957: 115; другой известный ученый Ван Го-вэй связывал с колокольным сопровождением манеру исполнения *сун* – размеренную, спокойную (Ван Го-вэй 1959: 111).

⁹ Здесь сомнение вызывает, пожалуй, перевод обоих слов. Во-первых, *го*, наследственные владения, пожалованные, так сказать, «всекитайским» верховным государем, *ваном*, местным правителям, *чжухоу*, вряд ли могли в эпоху Чжоу достоверно именоваться «царствами», ибо сохраняли на управлении уровне определенную зависимость от центральной власти; скорее, эти административные образования следует назвать, как делал еще первый исследователь и переводчик памятника на русский язык В.П. Васильев, «уделами» (Васильев 1880). У многозначного китайского *фэн* есть и значение «нравы», но, имея в виду исходное его значение «ветер», «веянья» и т. п., стоило бы, пожалуй, вернуться к предложенному В.М. Алексеевым переводу «дух».

¹⁰ Вот не утратившая за почти полтора века своей яркости и обоснованности характеристика первого раздела «Книги песен», данная крупнейшим русским синологом В.П. Васильевым: «Мы видим тут (в *Го фэн*. – И. С.) и песни любовные, и песни девицы, желающей выйти замуж, песни любовника, очарованного своей милой, назначение свидания, жалобы покинутой жены, еще более жалобы разлученных супругов, любовников, родственников... Воспеваются ревностные чиновники и царские слуги, посланники... восхваляются и ретивые воеводы... Еще есть сюжет экономический, земледельческий, хозяйственный, и даже в одной песне представлен целый народный календарь» (Васильев 1880: 457–458).

¹¹ Это так называемые «Малые предисловия», подробнее о них см.: Van Zoeren 1991: 91–92.

¹² Примечательно, что для обозначения музыкантов использовался иероглиф *гу* – «слепой», поскольку большинство из них были слепцами, что, как известно, чрезвычайно обостряет слух.

¹³ Следует иметь в виду, что в китайской традиции небесные явления были тесно увязаны с музыкальной шкалой из 12 нот, а потому всякое наблюдаемое астрологом положение светил может быть соотнесено с определенной музыкальной тональностью.

¹⁴ Процедура гадания может быть представлена следующим образом. При осуществлении ритуала, требующего гадания *бу*, а также в случае сомнений при принятии решения правитель или высокопоставленный сановник отдавали особое распоряжение о таком гадании. Специальный чиновник-гадатель (*бу, бужэнь*) или историограф (*ши*) задавали (*лин*) черепахе (*гуй*) вопрос. Гадание совершалось в храме предков или (в походных условиях) в его имитации. На прижженном панцире появлялся знак (*чжао*). Гадатель интерпретировал (*чжань*) этот знак... Предсказание чаще всего имело форму «благоприятно-неблагоприятно» (*цзи-буцзи*) (Зинин 1988: 157–158).

¹⁵ Впрочем, число «три тысячи», о котором ведет речь великий историк, если иметь в виду некоторые нумерологические гипотезы, вовсе не представляется случайным. Так, А. Кобзев, много занимавшийся числовой символикой древних памятников, заметил довольно убедительную закономерность, связывающую известный пассаж из «Исторических записок» о трудах Конфуция по созданию «Книги песен» со структурой памятника. 305 песен, согласно Сыма Цяню, были отобраны соответственно трем эпохам и распределены по трем разделам (см. перевод этого фрагмента из гл. 47 *Ши цзи* на с. 355). «Таким образом, – пишет исследователь, – “Ши цзин” характеризуется последовательным рядом троичных чисел: 3 (3 раздела, три эпохи), 30 (30 стихотворных комплексов), 300 (округленно 300 стихотворений при 305 реальных и 311 номинальных – 6 стихотворений не сохранились, известны лишь их названия), 3000 (3000 с лишним стихотворений древнего варианта или (вариантов) “Канона стихов”). Этот ряд можно было бы продолжить еще двумя числами: лексикон “Ши цзина” состоит примерно из 3000 иероглифов, а всего в тексте около 30 000 знаков» (Кобзев 1994: 260–261). Заметим, что в дальнейшем эта традиция не угасла, в частности, известное и наиболее авторитетное собрание поэзии эпохи Тан, изданное в XVIII в., называется «Триста танских стихотворений» (*Тан ши сань бай шоу*).

¹⁶ В комментарии II в. н. э. к *Гунъян чжуани* (записана во II в. до н. э.) сообщается: «Ежели мужчине сравнялось шестьдесят лет, а женщине пятьдесят и детей у них не было, то чиновники давали им одежду и пропитание, дабы они в народе собирали стихи: из деревень доставляли в города, из городов – в уделы, уделы же доводили их до слуха Сына Неба. Так государь, не выходя за ворота и не выглядывая из окна, досконально знал обо всех бедах Поднебесной, не спускаясь из дворца, познавал четыре предела земли» (*Чунь цю Гунъян чжуань чжуши*, т. 2: 493).

¹⁷ А. Карапетьянц, споря с версией Сыма Цяня о трех тысячах песен, выдвинул собственную гипотезу формирования корпуса памятни-

ка. Он пишет: «...Чжоуская стихотворная культура располагала, с одной стороны, довольно ограниченным числом общеобязательных образцов, с другой стороны, довольно обширным числом их местных воспроизведений, которые, в свою очередь, становились образцовыми на уровне местных школ и входили в стандартный набор стихотворений, известных всем носителям культуры, причем в строго установленной редакции» (Карапетьянц 1979: 53). Это тонкое наблюдение, верное, как мне кажется, в своем существе, не объясняет мотивов выделения этих «общеобязательных образцов». Если их отбирали по художественным основаниям, то почему не сохранилось ни намека на принципы отбора, и традиция вообще столетиями после *Шицзина* молчит о какой-либо художественности? А если мотивы эти были иными, то какими? Второе, что вызывает сомнение в концепции А. Карапетьянца, это соображение о центробежном движении образцовых текстов, т. е. от центра к периферии. Механизм этого движения как будто бы не имеет аналогов в древней китайской культуре и не вполне аргументирован.

¹⁸ Подробнее о *яо* см. фундаментальную монографию С. Зинина, в том числе о профетической функции этих текстов (Зинин 1997: 28–29 и далее).

¹⁹ Русский перевод А. Штукина, естественно, следует контексту соответствующих оды и гимна, а потому оба двустишия в его версии сильно разнятся с нашим переводом. В известной нам литературе отсутствует указание на то, что древнее – песенка из *Ле-цзы* или разрозненные двустишия в оде и гимне *Шицзина*. Комментатор *Ле-цзы* Ян Бо-цзюнь указывает (см. *Ле-цзы* 1958: 89) только на присутствие рифмы (рифмуются вторая и четвертая строки – *g(r)эk/tsэk*) в песенке, что как будто бы должно свидетельствовать, что это не контаминации строк из *Шицзина*.

²⁰ В своем переводе этого фрагмента И. Лисевич придерживается иной трактовки, понимая *фэн* как «укор», что вполне допускается многозначностью и конкретного иероглифа и всего текста «Большого предисловия» (Лисевич 1974: 181).

²¹ Заметим, что в своем исследовании устных формул в древнекитайских памятниках Р. Кунст находит взаимосвязь между *яо* и формой зачина *син* (Kunst 1986). Кроме того, по наблюдениям исследователей, значительное число строк самой «Книги песен» повторяется в пределах памятника. Так, по подсчетам А. Кобзева, из 7274 строк *Шицзина* 6000 строк встречаются только в одном каком-нибудь стихотворении, 215 – в двух, 31 – в трех, 8 – в четырех, 5 – в шести и по две – в шести и девяти стихотворениях. Таким образом, в 180 из чуть более трехсот стихотворений памятника строки повторяются три и более раз. А. Карапетьянц, из статьи которого заимствованы эти подсчеты (Карапетьянц

1979: 49–50), считает это явление свидетельством отбора в книгу образцовых произведений, созданных по некоторым «исходным» произведениям, приписываемым Чжоу-гуну и Шао-гуну (Там же: 51).

Американский ученый С.Х. Ван (Wang 1974) это же явление интерпретирует в духе теории Парри–Лорда о формульном характере древней устной поэзии. По его подсчетам, показатель формульности *Шицзина* достигает 30%, что, по мнению исследователя, более чем достаточно для отнесения большинства текстов памятника к архаическому фольклору. Хотя формульность С.Х. Ван понимает достаточно широко, гораздо шире, чем А. Карапетьянц, рассматривающий только полностью повторяющиеся строки, в сущности под другим углом зрения, отмечена высокая степень клишированности текста памятника, которая вряд ли объяснима его достаточно сомнительной фольклорностью.

22 Один из самых показательных примеров – поэзия Тао Юаньмина (III в.), которую современники, да и несколько последующих поколений, не заметили именно из-за ее сравнительной простоты, склонности к прямому выражению смысла. И только когда время придало стихам поэта некую ретроспективную усложненность, он был признан одним из гениев китайской поэзии. «Критикуя стихи Тао, я всегда находил, что он слагает фразы просто и пресно (без прикрасы), но мысли, скрытые в них, глубоки и далеки. Снаружи произведения его как бы сухи, мертвты, но во внутреннем смысле поистине широки и тучны. Правду сказать, он – венец всех поэтов», – писал средневековый критик (цит. по: Алексеев 1916: 143).

Литература

- Алексеев 1916 – Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг.
- Алексеев 1978 – Алексеев В.М. Китайская литература: Избранные труды. М.
- Алексеев 1982 – Алексеев В.М. Наука о Востоке. М.
- Васильев 1880 – Васильев В.П. Очерк истории китайской литературы // Всеобщая история литературы / Под ред. В.Ф. Корша. СПб. Т. 1. Ч. 1.
- Вахтин 1959 – Вахтин Б.Б. Юэфу эпох Хань и Наньбэйчao – памятник китайской поэзии. Л. (автореф. канд. дис.).
- Голыгина 1971 – Голыгина К.И. Теория изящной словесности в Китае XIX – начала XX в. М.
- Го юй – Го юй (Речи царств) / Пер. с кит., вступ. и примеч. В.С. Таскина. М.
- Древние китайцы... 1983 – Крюков М.В., Переломов Л.С., Софонов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М.

- Зинин 1988 – *Зинин С.В.* Мантические ритуалы *бу* и *ши* в эпоху Чунь цю (VIII–V вв. до н. э.) // Этика и ритуал в традиционном Китае: Сборник статей. М.
- Зинин 1997 – *Зинин С.В.* Протест и пророчество в традиционном Китае. Жанр *яо* с древности до XVII в. М.
- Карапетьянц 1977 – *Крапетьянц А.М.* «Чуньцю» в свете древнейших китайских источников // Китай: государство и общество. М.
- Карапетьянц 1979 – *Карарапетьянц А.М.* Начало и фиксация стихотворной традиции в Китае (тезисы) // Общество и государство в Китае. М.
- Кобзев 1994 – *Кобзев А.М.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.
- Конрад 1983 – *Конрад Н.И.* Древнекитайская литература // История всемирной литературы. Т. 1. М.
- Кравцова 1994 – *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.
- ЛДК 1973 – Литература древнего Китая / Вступ. ст. и сост. Б. Рифтина // Поэзия и проза древнего Востока. (Библиотека всемирной литературы.) М.
- Лисевич 1969 – *Лисевич И.С.* Древнекитайская поэзия и народная песня. М.
- Лисевич 1974 – *Лисевич И.С.* «Великое введение» к «Книге песен» // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М.
- Лисевич 1979 – *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.
- Лунь юй 1972 – *Лунь юй* («Беседы и высказывания») / Пер. с кит. В.А. Кривцова // Древнекитайская философия. Собрание текстов: В 2 т. Т. 1. М.
- Маявин 1985 – *Маявин В.В.* Чжуан-цзы. М.
- Маявин 2000 – *Маявин В.В.* Китайская цивилизация. М.
- Переломов 1993 – *Переломов Л.С.* Конфуций: жизнь, учение, судьба. М.
- Рифтин 1970 – *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М.
- Рифтин 1973 – *Рифтин Б.Л.* Литература древнего Китая // Поэзия и проза древнего Востока. (Библиотека всемирной литературы.) М.
- Рифтин 1994 – *Рифтин Б.Л.* Жанр в литературе китайского средневековья // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.
- Синицын 1975 – *Синицын Е.П.* Бань Гу – историк древнего Китая. М.
- Ши цзи 1986 – *Сыма Цянъ. Ши цзи* (Исторические записки) / Пер. с кит. Р.В. Вяткина. М.
- Шицзин 1957 – Шицзин «Книга песен» / Изд. подгот. А.А. Штукин, Н.Т. Федоренко (Литературные памятники). М.
- Щуккий 1993 – *Щуккий Ю.К.* Китайская классическая «Книга перемен». М.

- Ван Го-вэй 1959 – *Van Go-wéi*. Гуаньтан цзилинь (Лес сочинений Гуаньтана). Пекин. Т. 1.
- Ван Ши-чжэнь 1932 – Ван Ши-чжэнь цзи (Собрание [произведений] Ван Ши-чжэня). Шанхай.
- Вэнь синь дяо лун 1980 – Вэнь синь дяо лун сюань и (Избранное из «Резного дракона литературной мысли» с комментариями). Пекин.
- Вэнь сюань 1959 – Вэнь сюань (Изборник изящной словесности). Шанхай. Т. 1–2.
- Е Се 1979 – *E Ce*. Юань ши (Происхождение поэзии). Пекин.
- Ле-цзы 1958 – Ле-цзы цзи ши (Собрание «Ле-цзы» с комментариями). Шанхай.
- Лу Кань-жу 1956 – *Lu Kan-ju*, *Фэн Юань-цзюнь*. Чжунго ши ши (История китайской поэзии). Пекин. Т. 1.
- Лунь юй 1965 – Лунь юй цзе чжу («Лунь юй» (Беседы и высказывания) с переводом и комментариями). Пекин.
- Мао ши 1957 – Мао ши чжэн и («Книга песен» в списке Мао и правильном толковании) // Шисань цзин чжушу. Шанхай. Т. 1.
- Тайпин гуанцзи 1959 – Тайпин гуанцзи (Обширные записи [годов] Великого Благоденствия). Шанхай.
- Чжан Си-тан 1957 – *Чжан Си-тан*. Шицзин лю лунь (Шесть статей о «Шицзине»). Шанхай.
- Чжан Синь-чэн 1954 – *Чжан Синь-чэн*. Вэй шу тункао (Полное исследование ложных книг). Шанхай. Т. 1–2.
- Чжан Хуэй-янь 1957 – *Чжан Хуэй-янь*. Цы сюань (Избранные цы). Пекин.
- Хань шу 1962 – Хань шу (История [династии] Хань). Шанхай. Т. I–VI.
- Шаншу 1957 – Шаншу чжэн и («Книга истории» в правильном толковании). Шанхай.
- Ши цзи 1955 – *Сыма Цянь*. Ши цзи (Исторические записки). Шанхай. Т. 1–3.
- Chen Shih-hsiang 1951 – *Chen Shih-hsiang*. In Search of the beginnings of Chinese Literary Criticism // California Univ. Publications. № 4.
- Chow Tse-tsung 1968 – *Chow Tse-tsung*. The Early History of Chinese Word Shi // Wen-lin. Studies in Chinese Humanities. Madison.
- Kunst 1986 – *Kunst R.* Oral Formulas in the Yijing and Shijing? // Early Chinese Divination: the Yijing and its Context. Chicago.
- Nakamura 1964 – *Nakamura H.* Ways of Thinking of Eastern Peoples. Honolulu.
- Van Zoeren 1991 – *Van Zoeren S.* Poetry and Personality. Reading, Exegesis and Hermeneutics in Traditional China. Stanford.
- Wang 1974 – *Wang C.H.* The Bell and the Drum: Shi Ching as Formuliadic Poetry in the Oral Tradition. Berkeley.
- Watson 1962 – *Watson B.* Early Chinese Literature. N.Y.; L.

лирика

генезис
и эволюция

Москва
2007

УДК 80
ББК 83я43
Л 62

Составители:
И.Г. Матюшина,
С.Ю. Неклюдов

Художник
Михаил Гуров

ISBN 978-5-7281-0922-8

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2007

Содержание

<i>М.Л. Гаспаров</i>	
<i>Введение</i>	7
<i>Н.П. Гринцер</i>	
Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления	13
<i>И.Г. Матюшина</i>	
Становление лирики в средневековой Европе	54
<i>А.Б. Куделин</i>	
Средневековая арабская поэзия	123
Аравийская словесность VI–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте	123
Стилистическая эволюция арабской поэзии VI–IX вв.	148
<i>М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова</i>	
Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса	175
<i>А.М. Дубянский</i>	
О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей)	232
<i>Л.М. Ермакова</i>	
От голоса к знаку: японское поэтическое слово до и после VIII века	289
<i>Е.М. Дьяконова</i>	
Поэзия японского жанра трехстиший (<i>хайку</i>): происхождение и главные черты	337
<i>И.С. Смирнов</i>	
О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае	353

Приложение

H.B. Брагинская

О.М. Фрейденберг о лирике

in statu nascendi 392

O.M. Фрейденберг

Происхождение греческой лирики 396

Contents

<i>M.L. Gasparov</i>	
Introduction	7
<i>N.P. Grintser</i>	
The “lyric poetry” of ancient Greece: the meaning of the term and the essence of the phenomenon	13
<i>I.G. Matyushina</i>	
The development of lyric poetry in medieval Europe	54
<i>A.B. Kudelin</i>	
Ancient Arabic lyric poetry:	123
I. Arabic literature of the 6th–8th centuries in the context of folklore and myth	123
II. The stylistic evolution of Arabic poetry of the 6th–9th centuries	148
<i>M.L. Reisner, N.Y. Chalisova</i>	
Classical Persian lyric poetry: the problem of its origin	175
<i>A.M. Dubyansky</i>	
‘On the origin of lyric in India: the poetry of rain	232
<i>L.M. Ermakova</i>	
From voice to sign: Japanese poetic language before and after the 8th century	287
<i>E.M. Dyakonova</i>	
The Japanese haiku: its origin and principal features	337
<i>I.S. Smirnov</i>	
Some features of the origin and evolution of the Chinese lyric tradition	353

Appendix

N.V.Braginskaya

O.M.Freidenberg on lyric in statu nascendi 392

O.M.Freidenberg

The origin of Greek lyric poetry 396

Научное издание

ЛИРИКА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

**Лирика: генезис и эволюция / Сост. И.Г. Матюшина, Л 62 С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. 417 с.
ISBN 978-5-7281-0922-8**

В коллективной монографии, посвященной памяти Е.М. Мелетинского, исследуются зарождение и ранние формы лирики на примере словесности архаической и классической Греции (в ее соотношении с гомеровским эпосом), англосаксонской, скандинавской, немецкой поэзии, кельтских поэтических памятников (ирландских и валлийских), романских литературных традиций (испано-арабской, латинской, провансальской, старофранцузской, галисийско-португальской, итальянской), раннесредневековой арабской, персидской, японской, тамильской, китайской поэзии.

Книга адресована филологам, историкам, культурологам и широкому кругу читателей.

УДК 80
ББК 83я43

Редактор *Н.Л. Петрова*

Художественный редактор *М.К. Гуров*

Корректор *Н.П. Гаврикова*

Технический редактор *А.Ю. Ефимова*

Подписано в печать 08.02.2007.

Формат 60×90 $\frac{1}{16}$

Усл. печ. л. 26,0. Уч.-изд. л. 27,0.

Тираж 1000 экз. Заказ

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6