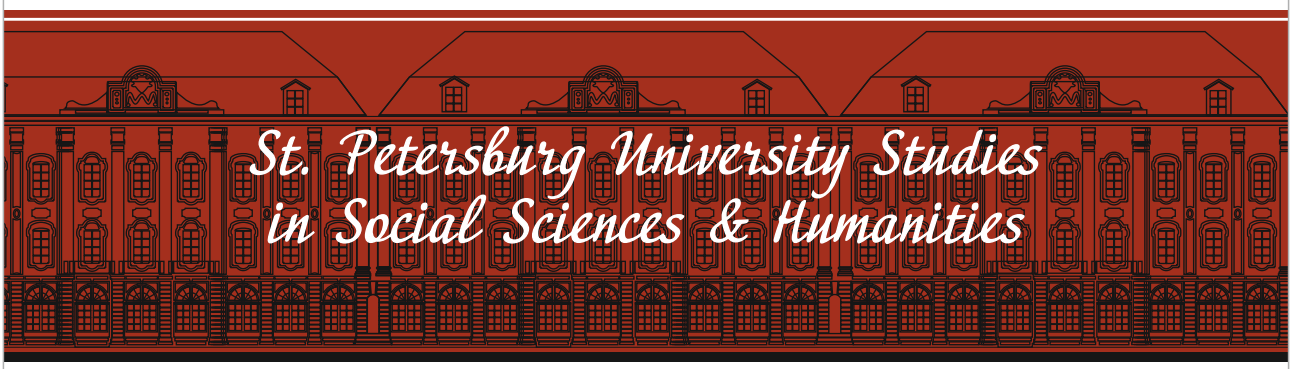
ISSN 2782-5922

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ТРУДЫ
X международной научной конференции



V

St. Petersburg University Studies in
Social Sciences & Humanities

Vol. 5

Proceedings of the 10th International Conference
ISSUES OF FAR EASTERN LITERATURES (IFEL 2022)
2022

St. Petersburg University Studies in Social Sciences & Humanities

Volume 5

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Труды
X международной научной конференции
30 июня — 2 июля 2022 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

УДК 821.5
ББК 83.3(5)
П78

Ответственный редактор
канд. филол. наук *А. А. Родионов* (С.-Петерб. гос. ун-т)

Редакционная коллегия:
д-р *Дун Сяо* (Нанкинский ун-т),
д-р *Мяо Хуаймин* (Нанкинский ун-т),
канд. филол. наук *А. А. Родионов* (С.-Петерб. гос. ун-т),
канд. ист. наук *Н. А. Сомкина* (С.-Петерб. гос. ун-т),
д-р филол. наук *А. Г. Сторожук* (С.-Петерб. гос. ун-т),
д-р *Сюй Синъу* (Нанкинский ун-т)

Рецензенты:
д-р филол. наук *М. С. Пелевин* (С.-Петерб. гос. ун-т),
д-р *Янь Годун* (Нанькайский ун-т)

Переводчики:
Ю. Ю. Булавкина, Е. Г. Гавришева, Н. С. Грибанова, А. Е. Донская, М. В. Ефремова, Е. В. Ланькова, Е. И. Митькина, П. Э. Москалев, В. А. Муравьева, Е. Г. Орлова, М. Я. Пономарева, О. П. Родионова, Н. А. Сомкина, М. В. Черевко

Рекомендовано к публикации Научной комиссией в области востоковедения и африканистики Санкт-Петербургского государственного университета

П78 **Проблемы литератур Дальнего Востока:** труды X международной научной конференции / отв. ред. А. А. Родионов. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2023. — 538 с. (St. Petersburg University Studies in Social Sciences & Humanities. Vol. 5) https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770
ISBN 978-5-288-06377-0

В сборник включено 39 статей, подготовленных на основе избранных докладов X международной научной конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока», проведенной в Санкт-Петербурге 30 июня — 2 июля 2022 г. Конференция была посвящена 1250-летию со дня рождения выдающегося китайского литератора Бо Цзюйи (772–846) и организована Санкт-Петербургским государственным университетом и Нанкинским университетом при поддержке Центра международного языкового и культурного сотрудничества и Столичного педагогического университета. Статьи охватывают широкий спектр теоретических проблем, связанных с изучением классических и современных литератур Китая, Японии, Кореи, Монголии, Таиланда, а также литературных связей России со странами Восточной и Юго-Восточной Азии.

УДК 821.5
ББК 83.3(5)

Издано при поддержке Центра международного языкового и культурного сотрудничества и Столичного педагогического университета (КНР)

ISBN 978-5-288-06377-0

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 9

1. БО ЦЗЮЙИ И ЕГО ВКЛАД В КИТАЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Вэнь Яньжун. Некоторые новые исправления поэзии и прозы Бо Цзюйи в «Собрании сочинений Бо Цзюйи», изданном Нава Доэном в Японии 12
Игнатенко А. В. Несколько слов об историческом контексте и прототипах в поэме «Песня о бесконечной тоске» (806) Бо Цзюйи 30
Ли Ицзинь. Плюсы и минусы комментированных переводов Н. А. Орловой *цзюэ-цзюй* Бо Цзюйи 37
Лю Чунси. «Эпиграмма в камне»: документальная, литературная и культурная коннотация поэтической гравюры Бо Цзюйи 47
Мяо Хуаймин. Были уже знакомы и влюблены друг в друга или же случайно встретились впервые? Два пути адаптации «Лютни» в форму музыкальной драмы 65
Ню Цянь. Новое исследование метрической системы «Новых *юэфу*» Бо Цзюйи и вопрос их музыкального исполнения: на примере стихотворения «Со дна колодца тяну серебряный кувшин» 73
Сторожук А. Г. Бо Цзюйи и истоки «Новых *юэфу*» 91
Сюй Синъу. Бо Цзюйи и радикальные изменения конфуцианского учения в середине правления Танской династии 100
Теодосиева Х., Цанкова А. Восприятие прозы Бо Цзюйи в Болгарии: понятны ли его произведения иностранной аудитории спустя 1250 лет? 116
Хэ Цичжу. Особенная направленность стихотворений Бо Цзюйи на тему недугов — «рука об руку с болезнью» 130
Чжан Мэнъюнь. Исследование поэтического творчества Бо Цзюйи с позиции детской литературы 145
Чжан Шуцзюань, Чжао Чэнбяо. Русский перевод стихотворений Бо Цзюйи в контексте «показателя вольности перевода» 159
Чжао Цзяньмэй. О патетике в поэзии Бо Цзюйи 170

2. НОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ИНФОРМАТИЗАЦИИ

Березкин Р. В. Художественные особенности и значение ранней редакции «Баоцзюань о Сяншане» в ханойском переиздании (1772) 189
Брылёва Н. А. Китайский театр *сицюй* на страницах романа «Сон в красном тереме»: феномен «домашнего театра» в период Цин 202
Виноградова Т. И. «Опираюсь на небо и ем»: известная поговорка в литературе, иллюстрациях и комментариях 214
Орлова Е. Г. О влиянии «Вималакирти-нирдеша-сутры» на творчество Ван Вэя 229
Тун Лин. Культура конфуцианских и буддийских рукописей в Китае в эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий, Суй и Тан 238

3. ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX И XXI ВЕКАХ

Куликова А. А. «Женское сознание» в китайской женской литературе 1980–1990-х годов 265
Курако Ю. С. Общее и особенное в репрезентации нового человека новой эпохи в автобиографиях Го Можо «Мое детство» и Ху Ши «О себе в сорок лет» 271
Ли Цзикай. Взгляды Лу Синя на культуру «большой современности» с точки зрения культурной интеграции 282
Митькина Е. И. Первые переводы детективной прозы Эдгара Аллана По в Китае в начале XX века 304
Родионова О. П. Мистика и фольклор в романе Лю Чжэньюня «Один день что три осени» 313

4. ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Врадий С. Ю. О времени составления «Карты России» и «Записей о землях, расположенных на левом берегу реки» 331
Гуань Сюцзюань. Особенности контекстуальной адаптации перевода на китайский язык русской и советской литературы в период антияпонской войны 341
Дун Сяо. Популярность Станиславского в Китае 356
Иконникова Е. А. Православные церкви Харбина в книгах Натальи Ильиной 366
Ли Синьмэй. Перевод и распространение современной русской литературы в Китае: достижения, проблемы и рекомендации 376
Лю Ядин. Внедрение типологии в литературоведение: сравнительное изучение стихотворений о природе китайского поэта Юань Мэя и русского поэта Г. Р. Державина 402
Петрова М. П. Традиции изучения и преподавания современной монгольской литературы в Санкт-Петербургском государственном университете 423
Родионов А. А. Об истории «Правдивого жизнеописания» — первого сборника переводов современной китайской прозы на русский язык 431

5. ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Балданмаксарова Е. Е. Средневековые монголо-китайские литературные взаимосвязи 447
Бреславец Т. И., Винокурова Т. В. Строфы о любви в поэме Соги 458
Гурьева А. А. Литературная традиция в современном контексте: «Персиковый источник» и «Путешествие во сне» в южнокорейской литературе 468
Дресслер Я. Р. Сиамская литература XIX века на заре вестернизации 484
Лю Лимэй. Проекция национальной интеграции и колониальной истории: значение образа «горцев» в «Тоно моногатари» 498
Малашевская М. Н. Японский интеллектуал в Северо-Западном Китае: дневники путешествий Иноуэ Ясуси в Западный край (1977–1980) 510
Тушинов Б. Л., Гармаева С. П., Ван И. Д. Глоссарий «Капельки нектара» бурятского ученого Ринчена Номтоева: неизвестный источник на классическом монгольском письме 521
Цой И. В. Творческая мастерская Пак Кённи (1926–2008): взгляд на жизнь и литературу 530

CONTENTS

Foreword by A. A. Rodionov 9

1. BO JUYI AND HIS CONTRIBUTION TO CHINESE LITERATURE

Wen Yanrong. Some New Proofs of Bai Juyi's Poetry and Prose in *Bai's Corpus* Printed by Nawa Douen in Japan 12
Ignatenko Alexander. A Few Words about the Historical Context and Prototypes in the Poem *The Song of Everlasting Sorrow* (806) by Bai Juyi 30
Li Yijin. The Gains and Losses of N. A. Orlova's Translation and Annotation of Bai Juyi's Quatrains 37
Liu Chongxi. "Poetry Carved in Stone": Documentary, Literary and Cultural Connotation in Bai Juyi's Poetry Inscription 47
Miao Huaiming. Do they Understand, Fall in Love or Meet Occasionally? Two Ways of Adaptation of *Pipa Xing* by Opera 65
Niu Qian. A New Study on Rhythmic Style and on the Cooperation with Music about *New Yuefu* by Bo Juyi — Taking *New Yuefu Pulling up the Silver Bottle from the Bottom* of the Well as an Example 73
Storozhuk Alexander. Bai Juyi and the Origin of *New Yuefu* 91
Xu Xingwu. Bai Juyi and Mid-Tang Confucian Reformation 100
Teodosieva Hristina, Tsankova Antonia. Reception of Bai Juyi's Prose in Bulgaria: How do Foreign Audiences Perceive his Works after 1250 Years? 116
Ho Chi-Chu. The Living Style of "Walking with Illness" in Bai Juyi's Pulmonary Diseases Writings 130
Zhang Mengyun. A Research on Bo Juyi's Poetry Creation from the Perspective of Children's Literature 145
Zhang Shujuan, Zhao Chengbiao. Translation of Bo Juyi's Poems in Russia under the View of "Liberty Rate" 159
Zhao Jianmei. On the Heroic Spirit of Bai Juyi's Poetry 170

2. NEW TASKS IN THE STUDY OF CLASSICAL CHINESE LITERATURE IN THE AGE OF GLOBALIZATION AND INFORMATIZATION

Berezkin Rostislav. Special Features and Significance of the Early Recension of the Baojuan of Xiangshan in the Hanoi Reprint Edition (1772) 189
Bryleva Natalia. Chinese *Xiqu* Theater on the Pages of *Dream of the Red Chamber*: The Phenomenon of "Home Theater" in the Qing Period 202
Vinogradova Tatiana. "Depend on Heaven for Food": A Well-known Proverb in Literature, Illustrations and Comments 214
Orlova Elena. On the Influence of the *Vimalakirti Nirdesa Sutra* on Wang Wei's Poetry 229
Tong Ling. The Manuscript Culture of Confucianism and Buddhism in the Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties, Sui and Tang China 238

3. THE TRENDS IN CHINESE LITERATURE OF 20TH AND 21ST CENTURIES

Kulikova Anastasiia. "Female Consciousness" in Chinese Women's Literature of the 1980s–1990s 265

Kurako Julia. Guo Moruo's *My Childhood* and Hu Shi's *Self-Narration at Forty*: Common and Special Features in Representation of New Man of the New Era 271
Li Jikai. Lu Xun's Views on the Culture of the "Great Modern" from the Point of View of Cultural Integration 282
Mitkina Evgenia. The First Translations of Edgar Allan Poe's Detective Prose in China in the Beginning of the 20th Century 304
Rodionova Oxana. Mysticism and Folklore in Liu Zhenyun's Novel *Laughter and Tears* 313

4. FAR EASTERN LITERATURES IN RUSSIA & RUSSIAN LITERATURE IN THE FAR EASTERN AND SOUTHEAST ASIAN COUNTRIES: TRANSLATION, PERCEPTION AND INTERFERENCE

Vradiy Sergey. Dating the *Map of Russia* and *Records of the Lands Located on the Left Bank of the River* 331
Guan Xiujuan. On the Contextual Adaptation Feature in Chinese Translation of Russian and Soviet Literature during the Anti-Japanese War..... 341
Dong Xiao. Popularity of Stanislavsky in China 356
Ikonnikova Elena. Orthodox Churches of Harbin in the Books of Natalia Ilyina 366
Li Xinmei. Translations and Dissemination of Contemporary Russian Literature in China: Achievements, Challenges and Advices 376
Liu Yading. Literature Transplantation of Typology: A Comparative Study of Yuan Mei's and G. R. Derzhavin's Nature Poems 402
Petrova Maria. Traditions of Studying and Teaching Modern Mongolian Literature at St. Petersburg State University 423
Rodionov Alexey. On History of *Truthful Biography* — the First Anthology of Translations of Modern Chinese Prose into Russian Language 431

5. LITERATURES OF FAR EAST AND SOUTHEAST ASIA: PAST AND PRESENT

Baldanmaksarova Elizabeth. Medieval Mongolo-Chinese Literary Relationships 447
Breslavets Tatiana, Vinokurova Tatiana. Love Stanzas in Sogi's Poem 458
Guryeva Anastasia. Literary Tradition in Contemporary Context: *Peach Blossom Spring* and *Dream Journey* in South Korean Literature..... 468
Dressler Jan R. Nineteenth Century Siamese Literature at the Dawn of Westernization..... 484
Liu Limei. The Projection of the National Integration and Colonial History: The Implied Meaning of the Image of "Mountain People" in *The Legends of Tōno*..... 498
Malashevskaya Maria. A Japanese Intellectual in North-Western China: Inoue Yasushi's Travelogues of Western Regions Journeys (1977–1980) 510
Tushinov Bair, Garmaeva Snezhana, Van Irina. Glossary *Droplets of Nectar* by the Buryat Scholar Rinchen Nomtoev: Unknown Source in Classical Mongolian Writing..... 521
Tsoy Inna. Pak Kyong-ni's Creative Workshop (1926–2008): A Look at Life and Literature ... 530

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уже в десятый, юбилейный, раз в Санкт-Петербургском государственном университете прошла международная научная конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока». 30 июня — 2 июля 2022 г. в Санкт-Петербурге прозвучали доклады 120 ученых из Белоруссии, Болгарии, Германии, Италии, Китая, России и Чехии. При этом 80 докладчиков присутствовали лично, а 40, из-за сохранявшихся ковидных ограничений, приняли участие дистанционно. Конференция была организована совместно с Нанкинским университетом и посвящена 1250-летию со дня рождения выдающегося китайского литератора Бо Цзюйи (772–846), чья поэзия и эссеистика вошли в драгоценные анналы многотысячелетней китайской литературы. Помимо творческого наследия Бо Цзюйи, научная программа традиционно охватывала весь спектр исследований литератур и межлитературных связей в Восточной и Юго-Восточной Азии. На церемонии открытия участников приветствовали декан Восточного факультета СПбГУ, академик М. Б. Пиотровский, директор Института гуманитарных исследований Нанкинского университета, профессор Сюй Синъу и консул по образованию КНР в Санкт-Петербурге, профессор Лю Жомэй. На пленарном заседании выступили профессор СПбГУ А. Г. Сторожук с докладом «Бо Цзюйи и истоки новых *юэфу*», профессор Нанкинского университета Лю Чунси с докладом «“Эпиграмма в камне”: документальная, литературная и культурная коннотация поэтической гравюры Бо Цзюйи» и доценты Софийского университета Х. Теодосиева и А. Цанкова с докладом «Восприятие прозы Бо Цзюйи в Болгарии: понятны ли его произведения иностранной аудитории спустя 1250 лет?». Эти доклады, представляющие разные национальные традиции в исследовании китайской литературы, задали правильный тон для дальнейших выступлений и научных дискуссий. По итогам X конференции был подготовлен предлагаемый вашему вниманию сборник из 39 статей, отобранный на основе лучших докладов форума и представляющий все главные темы, обсуждавшиеся на форуме.

В связи с юбилеем конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока» хотелось бы вспомнить о ее истоках. В начале 2000-х гг. инициатором проведения регулярного международного форума по проблемам изучения литератур Восточной и Юго-Восточной Азии выступил доктор филологических наук, профессор Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета, известный исследователь китайской литературы Евгений Александрович Серебряков (1928–2013). Е. А. Серебряков чутко и дальновидно ощутил, что начавшееся в XXI в. оживление в исследовании литератур Дальнего Востока

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

требует создания платформы для научного общения специалистов по вьетнамской, индонезийской, монгольской, китайской, корейской, кхмерской, тайской, филиппинской и японской литературам. Как известно, в советские времена в Ленинградском университете и Институте востоковедения в Москве проводилась конференция «Теоретические и практические проблемы в изучении литератур Дальнего Востока» (Алексеевские чтения), угасшая к концу 1980-х гг. В каком-то смысле Евгений Александрович возрождал старое начинание, но на новом международном уровне. В этом ему активно содействовали профессор СПбГУ, бирманист Р. А. Янсон и доценты-китаисты А. Г. Сторожук и А. А. Родионов. Уже первая конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока», проведенная 22–26 июня 2004 г., помимо ученых со всей России (Благовещенск, Владивосток, Москва, Санкт-Петербург, Улан-Удэ), привлекла участников из Великобритании, Китая, Словакии, Чехии, США и Украины. На последующих форумах при увеличении доли ученых из Китая одновременно произошло расширение географии участников, появились докладчики из Армении, Белоруссии, Брунея, Германии, Индии, Италии, Казахстана, Малайзии, Нидерландов, Сингапура, Таиланда, Узбекистана, Швеции, Южной Кореи и Японии. Интернациональность конференции с самого начала обеспечивалась и ее многоязычием — официальными языками для докладов и публикаций были признаны английский, русский и китайский. На трех языках исполнен и сайт конференции (www.ifel.spbu.ru), где содержится архив программ, публикаций и фотографий. Каждая из конференций сопровождалась публикацией сборника докладов. Эти книги превратились в важный источник научной информации о новейших исследованиях литератур стран Дальнего Востока. Среди участников конференции в разные годы были ведущие мировые ученые разных поколений — Т. И. Бреславец, Ван Биньбинь, Ван Яо, М. Галик, Гао Юаньбао, Б. Г. Доронин, Е. М. Дьяконова, А. И. Кобзев, М. Е. Кравцова, В. Ларсон, Ш. Лу, Л. Н. Меньшиков, В. С. Мясников, И. Ф. Попова, Пак Чэу, Б. Л. Рифтин, Е. А. Серебряков, И. С. Смирнов, Н. А. Спешнев, В. Ф. Сорокин, А. Г. Сторожук, С. А. Торопцев, Чэнь Шанцзюнь, Янь Годун и др. Конференция стала проводиться один раз в два года и приобрела постоянную тематическую структуру: новые вопросы изучения классической китайской литературы в условиях глобализации и информатизации; пути развития китайской литературы в XX и XXI вв.; дальневосточные литературы в России и русская литература в странах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии: проблемы перевода, восприятия и взаимовлияния; литературы стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии: прошлое и настоящее. При этом каждый созыв конференции посвящался китайской литературной фигуре, чей юбилей отмечался в соответствующем году, под эту тему создавалась специальная секция. В 2004 г. это был Ба Цзинь, в 2006 г. — Лу Синь, в 2008 г. — Чжэн Чжэньдо, в 2010 г. — Лу Ю, в 2012 г. — Го Можо, в 2014 г. — Лао Шэ, в 2016 г. — Мао Дунь, в 2018 г. — Хань Юй, в 2020–2021 гг. — Пу Сунлин, в 2022 г. — Бо Цзюйи. Китаеведение очевидно относительно доминирует в научной повестке конференции, но в абсолютных цифрах число докладов по корейской, монгольской и японской литературам, а также русской литературе

в странах Дальнего Востока весьма велико, что всегда привлекало к участию и литературоведов-некитаистов. Важно отметить, что содержательности научной программы очень способствовало привлечение в качестве соорганизаторов ведущих китайских университетов и научных обществ. В разные годы партнерами СПбГУ выступали Нанькайский университет, Нанкинский университет, Уханьский университет, Фуданьский университет, Китайское общество изучения Лао Шэ, Китайское общество изучения Мао Дуня и Дом-музей Го Можо. В разные годы конференцию поддерживали гранты Российского гуманитарного научного фонда, Штаб-квартиры Институтов Конфуция, Генерального консульства КНР в Санкт-Петербурге, Центра международного языкового и культурного сотрудничества при Министерстве образования КНР, Столичного педагогического университета. Можно констатировать, что с 2004 г. конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока» превратилась в крупнейший на постсоветском пространстве регулярный международный форум в области исследования литератур Восточной и Юго-Восточной Азии. Одновременно она стала знаковой платформой для российско-китайского научного сотрудничества: конференция помогла отечественным ученым установить прямые контакты с ведущими литературоведами Китая, а китайским академическим кругам — узнать о достижениях в исследовании китайской литературы в России и других странах. Уверен, что Санкт-Петербургский университет и впредь продолжит наводить мосты для международного научного общения литературоведов.

Успешное проведение X международной научной конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока» в 2022 г. стало результатом многомесячной подготовительной работы постоянных членов программного и организационного комитетов — Е. В. Владимировой, Е. И. Митькиной, Д. И. Маяцкого, О. П. Родионовой, А. А. Рябова, Н. А. Сомкиной, А. Г. Сторожука, а также коллег из Китая — в первую очередь профессора Дун Сяо (Нанкинский университет) и доцента Хэ Фан (Столичный педагогический университет). От всего сердца благодарю их за сотрудничество.

А. А. Родионов,
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
председатель программного комитета X международной научной
конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока»

1

БО ЦЗЮЙИ И ЕГО ВКЛАД В КИТАЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Вэнь Яньжун
(Китайский горный университет, Китай)

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ИСПРАВЛЕНИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ БО ЦЗЮЙИ В «СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ», ИЗДАННОМ НАВА ДОЭНОМ В ЯПОНИИ

Аннотация: В Японии сохранилось множество изданий «Собрания сочинений Бо Цзюйи», напечатанных Нава Доэном и сверенных со старыми рукописями начала эпохи Эдо, включая издание Хаяси Радзана из коллекции Токийского национального музея, издание Тэнкай из книгохранилища Сонкэйкаку, из книгохранилища Хоса, издание из книгохранилища Васэда, из Дворцового отделения архивов, из книгохранилища Университета Дайто Бунка и др. Вычитка этих древних рукописей может дополнить и скорректировать информацию относительно дружеских отношений между Бо Цзюйи и Хань Юем, Юань Чжэнем, Лю Шэном и Ли Вэйцзянем, воспроизвести изначальную коннотацию поэзии и прозы Бо Цзюйи, что имеет важное значение для изучения стилистической эволюции династии Тан, а также подтвердить догадки более поздних редакторов, исправив неправильные пункты в работах Бо Цзюйи, и помочь понять некоторые комментарии поэта, которые не были пояснены ранее.

Ключевые слова: Япония; *Собрание сочинений Бо Цзюйи*, изданное Нава Доэном; поэзия и проза; новые исправления.

Wen Yanrong
(China University of Mining and Technology, China)

SOME NEW PROOFS OF BAI JUYI'S POETRY AND PROSE IN *BAI'S CORPUS* PRINTED BY NAWA DOUEN IN JAPAN

Abstract: Japan has preserved many editions of *Bai's Corpus* printed by Nawa Douen, which were proofread by ancient manuscripts in the early days of Edo, ncluding the proofread editions by Hayasi Razan in the Tokyo National Museum, by Tenkai in the

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.01

Sonkeikaku bunko, by Housa bunko, and the editions of Waseda University, of Imperial Palace, and of Daito Bunka University. The proofreading of these ancient manuscripts can supplement and correct the friendship relationship between Bai Juyi and Han Yu, Yuan Zhen, Liu Sheng and Li Weijian. It can reproduce the original connotation of Bai Juyi's poetry and prose, which has important reference value for the study of the stylistic evolution of the Tang Dynasty. It can also confirm the conjectures of later revisers, by way of correcting the wrong articles in Bai Juyi's works, and help to understand some self-annotations that were not passed down from the past.

Keywords: Japan, *Bai's Corpus by Nawa Douen*, poetry and prose, new proofs.

1. ОТРЕДАКТИРОВАННОЕ «СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ» В ВЕРСИИ НАВА

«Собрание сочинений Бо Цзюйи» в версии Нава Доэна было отпечатано им в четвертом году правления под девизом Гэнна по японскому летоисчислению (т. е. в 1618 г.) на основании попавшей в Японию корейской редакции. Начиная с периода Эдо японские ученые осуществляли сверку этого текста с привлечением всех существовавших на тот момент старых изданий, в том числе с версией из книгохранилища Канадзавы, в результате чего появилось отредактированное издание в версии Нава, которое мы будем так называть в противоположность первоначальному, нередактированному тексту. Таких изданий сохранилось немало, и разные их версии использовали различные ранние издания, а работа с текстом велась с разной степенью тщательности. Особенную ценность среди редакций версии Нава представляют варианты Хаяси Радзана (Токийский национальный музей), редакция библиотеки Хоса, редакция Сонкэйкаку, редакция из собрания Университета Васэда, редакция Дворцового отделения архивов, редакция Университета Дайто Бунка. В данной статье рассматриваются эти шесть вариантов текста, их описание приведено ниже.

Редакция Хаяси Радзана, хранящаяся в Токийском национальном музее, насчитывает 30 томов; далее мы будем называть ее версией Хаяси Радзана. Имеет печати книгохранилища Асакуса Бунко и другие. Напечатав «Собрание сочинений Бо Цзюйи», Нава Доэн отправил его своему другу, Хаяси Радзану, который очень обрадовался, получив книгу. На последней странице имеется репринтный оттиск следующего содержания: «Собрание сочинений Сяншаня (Бо Цзюйи), семьдесят один цзюань, тридцать томов, прислано мне Нава Доэном. Я некогда сделал копию [этой книги] и храню ее в своем доме. Сейчас опять получил этот новый оттиск, этому весьма радуюсь. Каждый раз, просматривая его, я делаю киноварные пометки, как ввечеру вороны украшают [пейзаж за окном]. За день я прочитываю два-три тома, если же задерживаюсь в ночь, то могу одолеть до четырех томов, а затем прячу в ларь, чтобы передать потомкам. В четвертый год под девизом правления Гэнна, в восьмой день восьмого месяца, дождливой ночью делаю эту запись, задувая светильник. Записано собственноручно служителем императорского книгохранилища Хаяси Радзаном». Самые ранние сведения об обстоятельствах правки текста расположены в конце пятого и восьмого *цзюаней*:

«Четвертый год правления Гэнна под циклическими знаками у-у, седьмой месяц, осень, Радзан разметил и разбил на фразы», «год у-у, осень, седьмой месяц, Радзан прочел и оставил пометки». Отсюда следует, что в период между седьмым и восьмым месяцами этого года Радзан закончил правку по более ранним спискам. Тем не менее Радзан отредактировал только сорок *цзюаней*, остальное же завершил его сын, Хаяси Гахо, в 12-й год Камбун (1672). Работая над текстом, Радзан оставлял подробную разметку, текстологические и фактологические комментарии, Хаяси Гахо же лишь разбивал на фразы и дополнял фактологические комментарии, сравнительно мало комментируя текстологическую правку, в силу чего основная ценность этой редакции состоит в работе Радзана. Возможно, из-за спешки Хаяси Радзан сверял текст только с теми списками, которые имел под рукой, в том числе и с редакцией книгохранилища Канадзавы, а не собирал списки повсеместно. Именно поэтому правки в этом варианте не так много.

Редакция из собрания Хоса, 18 томов (далее — собрание Хоса). Имеется подпись: «Собрание старых книг Хосоя Хэйсу», в конце многих *цзюаней* стоит печать «Дэмин»; очевидно, это издание первоначально входило в состав собрания Хосоя Хэйсу (1728–1801). Открывают каждый *цзюань* две печати: «Сто замков в Нанмёне» и «Внутреннее хранилище Харифу». «Сто замков в Нанмёне» — это печать знаменитого коллекционера эпохи позднего Эдо Оямада Томокиё (1783–1847). «Харифу» указывает на аристократический род, коллекция которого легла в основу собрания Хоса. В четвертом *цзюане* переписана заметка об обстоятельствах редакции одного из предшествующих сборников: «Стихи — это то, в чем проявляются устремления, пояснения их смысла называются комментарием. В комментариях на японском языке, написанных в наше время, каждый комментатор придерживается своей точки зрения, высказывает свое мнение. Мне в руки попал комментарий Сэйтая, он решился отбросить древние толкования, и высказать свою точку зрения. Те, кто увидят это потом, тоже будут исходить из собственного понимания. Начальный год Канэй (1624), зима, Кёко из Нисиямы». Кроме того, шестой *цзюань* содержит следующие сведения: «Девятый год правления Гэнна (1623), в полнолуние пятого летнего месяца закончил правку, в надежде передать потомкам. В шестой год Канэй (1629), в двадцать шестой день лета делаю эту запись. Хозяин лоянского Кабинета безмолвия». В 35-м *цзюане* есть такая приписка: «Эти тридцать пять *цзюаней* разменены и откомментированы господином Рофу», — то есть Хаяси Радзаном. Редакция Хоса гораздо внимательнее подходит к текстологической правке, чем Хаяси Радзан, и может считаться лучшим образцом работы с древними списками в период начала Эдо.

Вариант в редакции Амами из Павильона почитания канона, 30 томов (далее — редакция Амами). Текст сверен в начале эры Эдо буддийским монахом Тэнкай, на первой странице указано «Собрание Тэнкай». Однако 16 *цзюаней* (5–9, 29, 32–40, 51) не содержат правки и разметки. В 20-м году Канэй (1643) Тэнкай скончался от болезни, следовательно, работа над текстом была закончена не позднее этой даты. В моей статье «“Собрание сочинений Бо Цзюйи”, изданное Сонкэйкаку в версии Тэнкай, и его ценность» сказано: «В работе над этой редакцией был

использован вариант Тайры Ютоси, составленный более чем на столетие раньше, чем версия книгохранилища Канадзавы, появившаяся в третьем году правления Канги (1231). Этот вариант содержит немало иероглифов и целых фраз, помогающих истолковать как вариант книгохранилища Канадзавы, так и “Список Гуань Цзяня”, а также некоторые уникальные места, позволяющие исправить ошибки других редакций, что делает его необыкновенно важным материалом для текстологических исследований» [1, с. 25]. В этой редакции сохранились сведения об участии в работе над ее текстом Мэгуми и других знаменитых монахов. В отличие от прочих версий издания Нава, сверенных по варианту Канадзавы, она восходит к другому древнему списку.

Редакция из собрания Университета Васэда, 30 томов (далее — редакция Васэда). На данный момент является неполной, утрачено семь *цзюаней*, а именно *цзюани* под номерами 16–25 и 53–56. Имеется печать «Фукада из Овари» — издание относится к собранию книг семейства потомственных конфуцианцев Фукада из провинции Овари. Начало династии положил почитаемый в Овари Фукада Сэйсицу (? — 1663), а усилиями нескольких поколений его потомков семейство внесло заметный вклад в развитие конфуцианства. Наличие одной лишь этой печати не дает возможности достоверно проследить источники этой редакции и установить год. Из замечаний по тексту тоже нельзя извлечь данные о времени осуществления редакции. Как и прочие варианты, редакция Васэда опиралась на вариант книгохранилища Канадзавы, в нее попали некоторые комментарии Мэгуми. Она похожа на вариант Хоса, но работа над текстом велась менее тщательно, количество отредактированных *цзюаней* в этом варианте меньше.

Редакция Дворцового отделения архивов, 19 томов (далее — редакция Отделения архивов). Имеются печати: «Объединять аромат, соприкасаться величием», «Собрание Чжицзе», «Книгохранилище нового дворца», — а также множество текстологических комментариев, работа над текстом проделана очень тщательно. По этой причине Хиромаса Симосада и Синъё Токудзи выбрали именно ее для репринтного издания отредактированной версии Нава. В работе над редакцией Дворцового отделения архивов, как это следует из текстологических комментариев, были использованы издания под редакцией Ма (1606), Вана (1702), «Полное собрание танских стихов» (1705), «Полное собрание [танских стихов] с комментарием» (редакция Окуда, редакция Нодзи), «Собрания японских и китайских стихов», «Лучшие образцы поэзии Тан и Сун» (1750). Все это — сравнительно поздние издания, и редакция Дворцового отделения архивов объединила в себе достижения древности и современности, хотя в части работы с древними списками она и не превосходит вариант коллекции Хоса, местами встречаются ошибки в начертании иероглифов.

Редакция Университета Дайто Бунка, 36 томов (далее — редакция Дайто Бунка). В конце *цзюаней* много раз встречается печать «Ямагути Сабуро»; вероятно, издание принадлежало его коллекции. Ямагути Сабуро (1886 — ?) был японским предпринимателем и промышленником. Данные о времени и обстоятельствах сверки текста в конце четвертого *цзюаня* полностью совпадают с дан-

ными на экземпляре из мемориальной библиотеки Токю (включен в репринтное издание «Собрания сочинений Бо Цзюйи» в версии книгохранилища Канадзавы), и, в силу отсутствия других сведений, соотношение этих вариантов установить невозможно. Из текстологического комментария следует, что в работе были использованы редакции книгохранилища Канадзавы, редакция Ма, Шаосинское издание и пр., в некоторых местах текст подобен варианту Хоса. В некоторых *цзюанях* стихотворные строки разбиты на фразы, в некоторых — нет. В стихотворениях, где сохранена старая разметка, она совпадает со «Списком Гуань Цзяня», который был также использован в работе. В целом это типичный текст в поздней редакции.

2. НОВЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА ЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ В ИЗДАНИИ НАВА ДОЭНА

Новые материалы, обнаруженные Нава Доэном, помогают дополнить картину отношений Бо Цзюйи с его современниками. Например, Бо Цзюйи в течение всей жизни поддерживал глубокие и искренние дружеские отношения с Юань Чжэнем. В сборнике Байцзи издания Нава Доэна, в 42-м *цзюане* «О Юань Чжэне, документ три» видим строки «поддержали перемещение по службе с понижением Юань Чжэня: Ли Цзян, Цуй Цюнь и другие, уже доложено императору». В версиях Васэда и Хоса перед упоминанием «Ли Цзяна» есть еще недостающий отрывок из двух иероглифов: «я с…». Эти два иероглифа на самом деле очень важны. Во-первых, это согласуется с утверждением о «документе три» в заголовке, а во-вторых, в нем есть важные зацепки, позволяющие нам понять отношения между Юань Чжэнем и Бо Цзюйи. Исходя из этого, мы понимаем, что Бо Цзюйи настоятельно стремился спасти Юань Чжэня от опасности. Кроме того, мы также можем обнаружить некоторые новые материалы, которые могут пролить свет на его отношения с Хань Юем, а также его отношение к Туту Чэнцую, Лю Шэну, Ли Ицзяню и др.

Хань Юй и Бо Цзюйи в середине правления Танской династии были лидерами поэтических школ Ханьмэн (Хань Юя и Мэн Цзяо) и Юаньбо (Юань Чжэнь и Бо Цзюйи) соответственно, поэтому дружба между ними привлекала много внимания как современников, так и более поздних исследователей, которые также подробно изучали ее. Хотя два поэта и пересекались в то время, когда они занимали официальные посты в Чанъане, тем не менее они не оставили много произведений, посвященных их отношениям. Сохранились лишь стихи Хань Юя о Бо Цзюйи, созданные во второй год правления под девизом Чанцин (822 г.): «Ранней весной с ученым Чжан Боши прихожу к сановнику Ян Шаншу и встречаю его помощника Бо Цзюйи», «Через Министерство общественных работ отправляю в район Цюйцзян двадцать два чиновника». Из стихотворений Бо Цзюйи, написанных в тот же год и дошедших до наших дней, остались следующие: «Вместе с сановником-шиланом Ханем гуляем на озере Чжэнов, поем стихи, пьем вино (“У берега лодка всего на трех человек…”)» (пер. Л. З. Эйдли-

на), «Вместе с сановником-шиланом Ханем встречаем сезон затяжных дождей», «Давно не видел, как сановник-шилан Хань сочиняет четверостишия», «Записал со слов сановника-шилана Ханя о встрече Ян Шэжэня и Линь Чи», «В ответ на полученные от сановников-шиланов Ханя и Чжан Боши стихи о том, как они после дождя гуляли на Цюйцзяне (“В укромном моем саду расцвели пунцовой вишни цветы…”)» (пер. Л. З. Эйдлина), «В ответ на визит и дары Чжан Боши», — а также стихотворения, написанные на старости лет: «Старые запреты», «Вспоминаю о старых друзьях» и другие 18 произведений. Судя по этим произведениям, дружба между Хань Юем и Бо Цзюйи в основном продолжалась на втором году правления под девизом Чанцин. Что касается этого вопроса, то господин Чжу Цзиньчэн полагает, что благодаря координации Чжан Цзи, Ян Сыфу и др. у двух поэтов сложилось достаточно тесное взаимодействие. В том же году Лю Юйси вступил в должность в области Куйчжоу, там он написал стихотворение «На краю земли царство Бацзы, в горах стоит храм Байдичэн…» и отправил его Хань Юю и Бо Цзюйи, зная, что и между собой они поддерживают хорошие отношения. Кроме того, Хань Юй также написал «Предисловие к двенадцати стихотворениям Вэй Ши, рассказывающим о Шэншане», в котором упоминалось, что десять человек обменивались стихотворениями в Шэншане во время двенадцатого года правления под девизом Юаньхэ (817 г. — *Примеч. ред.*), и шесть из них занимали важные посты при дворе императора во второй год правления Чанцин (822 г. — *Примеч. ред.*), поэтому стихотворения разошлись по всей Поднебесной: «Рассказчик стихотворения Юань Сыма был из Тунчжоу, служил главным министром, Сюй Шицзюнь из Янчжоу был главным в Чанъане, Бо Шицзюнь из Чжунчжоу был придворным секретарем, Ли Шицзюнь занимал должность императорского дафу, Ян Чжунчэн из Цяньфу был начальником канцелярии, Вэнь Сыма был придворным летописцем — все они служили у императора. Поэтому “Двенадцать стихотворений о Шэншань” и те, кто их рассказывали, стали в то время очень известными и были объединены в общий сборник» [3, с. 290]. В данном сборнике участвовали и Юань Чжэнь, и Бо Цзюйи. Тем не менее в издании «Наба» есть еще два стихотворения, которые могут предоставить новые доказательства существования связи между Хань Юем и Бо Цзюйи.

В 56-м *цзюане* сборника Байцзи в версии Хоса есть небольшое примечание в конце стихотворения «Старые запреты»: «Хань Бинбу однажды произнес эти четыре предложения, сейчас их читают и декламируют», — которого нет в китайской версии стихотворения. Однако это небольшое примечание дает нам важный материал для понимания стихотворения. «Четыре предложения» в примечании относятся к строке: «Старики печалятся о физическом труде, болезни все встают в ряд друг за другом. Старики хотят быть моложавыми и хвастать своим здоровьем, но слишком много болтают» [4, с. 2093]. Чжу Цзиньчэн утверждает, что это стихотворение написано на третьем году правления под девизом Дахэ (829 г.). К этому времени уже прошло пять или шесть лет с кончины Хань Юя. Бо Цзюйи все еще ясно помнил то неловкое состояние, когда Хань Юй после праздных разговоров и смеха заговаривал о старой болезни. Это наглядно сви-

детельствует о том, что на рубеже весны и лета второго года правления Чанцин дружба между Хань Юем и Бо Цзюйи была еще тесной и крепкой.

Однако политика может все изменить в один миг. В 11-м *цзюане* сборника Бо Цзюйи в версии Хоса читаем: «Вместе с сановником-шиланом Ханем гуляем на озере Чжэнов, поем стихи, пьем вино». В более поздних версиях вместо «сановник-шилан» видим «главный сановник-шилан», в других изданиях также есть отличающиеся варианты [2, с. 266]. В стихотворении говорится:

У берега лодка всего на трех человек.
Вечерние воды без плеска, тихо текут.
Мы неторопливо за весла сели вдвоем.
Нам озеро словно речной и морской простор.
Дождем накануне прибило песок и пыль.
И ветер сегодня развеял дым и туман.
Закатное солнце горит высоко в ветвях,
И листья бамбука блестят с последним лучом.
Мы, собственно, с Ханем случайно сюда пришли,
Однако природа как будто нас и ждала.
И белые чайки в испуге не поднялись,
Зеленые травы припали к нашим рукам…
Хотя не хватает уже зубов и волос,
Пыл юности прежний пока не покинул нас.
Поэзию встретить и с чаркой вина побыть
Еще, не скудея, в душе настроенье есть (пер. Л. З. Эйдлина) [4, с. 892].

Большинство людей понимают стихотворение так, что три человека в нем — это Хань Юй, Бо Цзюйи и владелец озера по фамилии Чжэн. Внимательно читая это стихотворение, мы понимаем, что «озеро Чжэнов» — это довольно отдаленная дикая местность, оно не может быть частным владением, поэтому, видимо, третьим персонажем является главный сановник-шилан. Этого героя, в соответствии с исследованием «Танский слуга Шан Чэнбяо» Янь Гэнвана, звали Ван Ци, в первый год правления под девизом Чанцин (821 г. — *Примеч. ред.*). 8 октября он занял должность сановника-шилана Министерства церемоний, через три года — должность сановника-шилана в Министерстве военных дел [5, с. 168]. У Ван Ци и Бо Цзюйи были очень близкие отношения. В тот же год, когда они сдавали экзамены на должность чиновника, они стали друзьями на всю жизнь после встречи в последний год правления Чжэньюань (804 г. — *Примеч. ред.*). Бо Цзюйи посвятил Ван Ци множество стихотворений. На шестом году правления под девизом Хуэйчан (846 г.) перед своей смертью Бо Цзюйи написал стихотворение «Три друга настоящих есть у меня в стране, два из них сидят на камнях, а один лежит в облаках…», которое рассказывает о его дружбе с Ван Ци и Ли Шэнем [6, с. 4961]. На втором году правления Чанцин и Ван Ци, и Хань Юй были сановниками-шиланами при одной династии, а позже служили в Министерстве военных сил, причем один занял должность после другого. Ван Ци, видимо, также старался пригласить двоих поэтов вместе отправиться в путешествие, пытаясь

примирить отношения между Бо Цзюйи и Хань Юем. Однако летом того же года из-за подстрекательства Ли Фэнцзи между Пэй Ду и Юань Чжэнем возникли серьезные разногласия, в результате чего Юань Чжэнь ушел со своей должности в июне. В июле Бо Цзюйи отправился в Ханчжоу и занял там пост начальника округа. Пэй Ду покровительствовал Хань Юю, и их личные связи были весьма крепки. Из-за чрезвычайно сложных личных отношений вопрос встречи Хань Юя с Бо Цзюйи и Ван Ци становится очень деликатным. В вышеупомянутом стихотворении мы видим строки «нам озеро словно речной и морской простор», «зеленые травы припали к нашим рукам», которые указывают на то, что время написания произведения — это конец лета, а может быть, июнь. С эмоциональной точки зрения строки Бо Цзюйи «хотя не хватает уже зубов и волос, пыл юности прежний пока не покинул нас», кажется, полностью выражают его отношение к настоящей ситуации. Что еще более заслуживает внимания, так это то, что данное стихотворение было составлено в форме сентиментальной поэмы. Также очевидно, что отношения между Хань Юем и Бо Цзюйи были достаточно сложными из-за политических изменений в мае и июне второго года правления под девизом Чанцин, а как раз после этого Бо Цзюйи и написал свое сентиментальное произведение.

Когда Бо Цзюйи служил государственным советником в правление Юаньхэ, он был молод и энергичен, имел ясность в вопросах, за что стоит и против чего идет, был преданным стране и смело выступал против несправедливости и нарушителей закона. Он не только писал такие произведения, как «Новые *юэфу*» и «Циньские напевы», прямо высмеивая в них текущие политические события, но также был откровенным и прямолинейным в своих записках и докладах императору. В 42-м *цзюане* в сборнике Бо Цзюйи в версиях Хаяси Радзана и Хоса есть запись «документ три», что перекликается с записью над произведением «Ши Юань и Чэнцуй приехали вчера лично, я с Ли Цзяном и другими уже неоднократно обсуждал свои мысли». Туту Чэнцуй был любимым евнухом императора Сянь-цзуна из династии Тан. На четвертый год правления под девизом Юаньхэ (809 г. — *Примеч. ред.*) умер Ван Шичжэнь, *цзедуши* из Чэндэ. Просьба его сына Ван Чэнцзуна о том, чтобы унаследовать должность отца, не увенчалась успехом, после чего он совершил вооруженное восстание. Туту Чэнцуй отправился на военную службу добровольцем, император Сянь-цзун приказал ему действовать в качестве посланника, чтобы отправиться в военный лагерь повстанцев и избавиться от них, а также приказал армии отправиться по всем направлениям, чтобы подавить мятеж. Исходя из вышеизложенного, отметим, что Бо Цзюйи и Ли Цзян неоднократно выдвигали протесты военным посланникам от императорского двора. Хотя Чэнцуй потерпел неудачу и вернулся домой, император Сянь-цзун по-прежнему был к нему благосклонен, что поставило под угрозу последующее развитие карьеры Бо Цзюйи как государственного чиновника.

Кроме того, в 42-м *цзюане* в сборнике Бо Цзюйи в версии Хоса находим запись «Об изначальном смысле “Лунь юя” и “Мэн-цзы”»: «Насколько я понимаю, если главнокомандующего Цзинь У снимут с должности, то это станет серьез-

ной проблемой. Как и поколение Лю Вэйчэня и Ли Цзяна, какие подвиги они совершили? Если искать в этом первоначальный смысл, то чиновник должен находиться на одном месте и сменять его через год». В достаточно старых версиях текста иероглифы «Вэйчэнь» заменены иероглифом «Чэн», а «Ли Цзян» — «Ли Вэйцзянь». В «Новой истории династии Тан» 159-й *цзюань* гласит: «Лю Чэн — это толковый человек в “Междуречье”. Представитель шестого поколения своей семьи Цзу Минь продвигался на службе во время Поздней Чжоу и стал наставником наследника престола. Также главнокомандующему Цзинь У был пожалован титул гуна» [6, с. 4962]. Биография Ли Вэйцзяня в «Старой истории династии Тан»: «Вэйцзянь, третий сын в семье чиновников. В начале Ван Уцзюнь наказал Вэй Юэ и отправил Вэй Цзяня в столицу. Император Дэ-цзун находился в другой провинции, его защита была очень серьезной. В разгар беспорядков Вэй Цзянь прорвался через городские ворота и отправился в Фэнтянь, где император Дэ-цзун был ему чрезвычайно рад, поставил его управлять гвардией, охраняющей императора. Он вел войска из Хуньчжэня на борьбу с бунтовщиками, часто сражался и одержал много побед, и в итоге стал личным секретарем императора. Он заслужил звание “заслуженного государственного деятеля”, ему был пожалован титул *цзюнь-вана* в Ханьдане. Позже был награжден главнокомандующим Цзо Шэньвэем и переведен в Тяньвэй, чтобы возглавить армию. В начале правления под девизом Юаньхэ занял должность министра налогов» [7, с. 3870]. Отсюда можно сделать вывод, что будь то высокопоставленные лица, длительное время занимающие свои посты, такие как Лю Шэн и Ли Вэйцзянь, или новые фавориты императора Сянь-цзуна, как, например, Туту Чэнцуй, Бо Цзюйи всегда высказывается без доли стеснения, вызывая неудовольствие последних. Это неизбежно привело к его понижению в должности на десять лет во время правления под девизом Юаньхэ.

3. ИСХОДНЫЙ ВАРИАНТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА БО ЦЗЮЙИ, УВИДЕННЫЙ В ИЗДАНИИ НАВА ДОЭНА

В труде г-на Се Сывэя «Всесторонний обзор собрания сочинений Бо Цзюйи» упоминается о том, что Канадзава произвел корректуру собрания сочинений Бо Цзюйи и сохранил 67 *цзюаней* из храма Нандзэн-дзи, скопированных Эгаку, и среди них можно увидеть исходные варианты рукописи. В издании Нава также используется версия Канадзавы, которая до сих пор еще не была опубликована. Например, в начале 42-го *цзюаня* версии Хаяси Радзана есть бумажное дополнение к сочинению «О прошении к Чжоу Хуайи. Чжоу Хуайи изгоняет префекта из Жучжоу», после него имеется фраза от корректора текстов: «Данное прошение находится в книгохранилище Канадзавы под “Третьим прошением о прекращении военных действий”, под “О прошениях, крепко [перевязанных] лентой”». К тому же в версиях Хаясидошун и Хоса есть высказывание об Эгаку: «В 20-й день 4-го месяца [он] пересек море, чтобы подать монахам милостыню пищей, у храма Бо Цзюйи осмотрелся. [Это был] Эгаку. В 27-й день 7-го месяца в первый

год правления под девизом Чжэнъюн была написана эта книга. В уединенной комнате». В конце 61-го *цзюаня* в версии Васэда имеется дополнительный лист: «17-го числа вставного 9-го месяца в первый год правления под девизом Чжэнъюн в уединенной комнате была написана книга. 26-го числа 10-го месяца того же года ее отредактировали, 19-го числа 11-го месяца того же года утвердили. 20-го числа 4-го месяца во второй год правления под девизом Цзячжэнь было окончено исправление танской книги. 18-го числа 2-го месяца в четвертый год правления под девизом Цзяньчан книги из императорской [библиотеки], передающиеся [потомкам], были перемещены в другое место». В трех томах издания Нава Доэна также имеется немало творений Бо Цзюйи в их первоначальном варианте.

В 42-м *цзюане* «Благодарю за восковое угощение в праздник 8-го числа 12-го месяца» к фразе «[некто] с уважением преподносит [угощение], почтительнейше докладывает» в версии Хоса после слова «преподносит» добавлены пять иероглифов, означающих «с благодарным видом принимает это». Также в версии Хоса к фразе «с благодарным видом разводить огонь в праздник Цинмин» добавлено «с почтительным видом принимать [угощения], вниманием выражать благодарность, почтительнейше докладывать». В версии Хоса во фразе «с благодарным видом принимать дар в виде льда» отсутствует «почтительнейше докладывать». К фразе «с благодарным видом принимать дары в виде чая, фруктов и других [угощений]» в версии Хоса отсутствует «чрезвычайно радуюсь поданным угощениям, изо всех сил прыгаю от радости. С почтительным видом преподношу [угощения], вниманием выражаю благодарность, почтительнейше докладываю». К фразе «с благодарным видом устраиваю пир и преподношу шелковую ткань» в версии Хоса не добавляется «чрезвычайно растроган [угощениями] и крайне взволнован. С почтительным видом преподношу [угощения], вниманием выражаю благодарность, почтительнейше докладываю». К фразе «в день жертвоприношения духу Земли с благодарным видом преподношу вино и лепешки» в версии Хоса не добавляется «вниманием выражаю благодарность, почтительнейше докладываю». Окончание вышеизложенного текста следует рассматривать как оригинальный процедурный язык пьесы эпохи правления династии Тан. Более поздние редакторы могут счесть его громоздким и сократить. Мы можем воспроизвести его первоначальный вид через версию Наба, которая имеет важное значение для изучения эволюции стилистики во время правления династии Тан.

В «Докладе о поздравлении с всеобщей амнистией после получения тронного имени» в версиях Хаяси Радзана, Хоса и Васэда имеются еще 50 иероглифов «с почтительным видом внимать докладу о поздравлении, сановники искренне радуются и веселятся, отдают земные поклоны. [Следует] быть осторожным в своих речах. В 10-й день 8-го месяца на 14-й год правления под девизом Юаньхэ все *цзяншиланы* и *шичицзе* уезда Чжоу ведали военными делами, начальник уезда Чжоу Бо Цзюйи представил доклад трону». В 44-м *цзюане* после «Доклада, освещающего обстановку, для Цуй Сяна» в версиях Хаяси Радзана, Хоса и Васэда добавлено: «Доклад, предоставленный сановником Цуй, о том, как 7-го числа 2-го месяца 2-го года правления под девизом Чанцин на прием во дворец были

приглашены сановники и секретари из государственной канцелярии за тем, чтобы дать оценку текущему положению дел [в государстве]». Это замечание может исправить ошибку в версиях Чжу и Се, соотнесших это событие с первым годом правления под девизом Чанцин.

Особого внимания заслуживает «Предисловие к стихотворению о Лояне» в 61-м *цзюане*, которое является важным разъяснением более поздней поэтической теории Бо Цзюйи. В оригинальном тексте говорится:

> *Я жил в Лояне с весны 3-го года [правления под девизом Дахэ] по лето 8-го года, всего прожил пять лет, за это время написал 432 стихотворения. За исключением более десяти стихотворений, посвященных трауру по друзьям и оплакиванию детей, все остальные посвящены выражению [моих] чувств через вино или игру на цине. Праздности и спокойствия здесь имеется в избытке, [я] постоянно предавался веселью в пьянствовании. Ни единого печального слова, ни единого горького вздоха, как же это может быть надуманным? Это также эмоции, рожденные в сердце и [нашедшие] выражение в поэзии. Такого рода веселье на самом деле проистекает из познания своего долга и самопознания удовлетворения, дополненного досугом и достатком в доме, распитием вина и сочинением стихов, и любованием горами, реками, ветром и луной. Если это не удовольствие, то как же тогда ощутить его? Это доставляет [мне] еще больше счастья. Некогда [я] сказал: «Поэтический язык в стабильное время беззаботен и радостен, а поэзия в неторопливой жизни спокойна и безмятежна». Если это не стабильное время, то как мы можем жить в праздности? Поэтому я собрал стихи, написанные в Лояне, и сделал к ним предисловие. В них рассказывается не только о безбедной жизни старика в Лояне на улице Лудао, но [я также] хочу, чтобы все знали о том благополучном времени в период правления Танской династии под девизом Дахэ. Заключу стихотворения в сборник, сделаю к нему предисловие, ожидая тех, кто собирает стихи и песни* [8, с. 1949–1950].

В версиях Хоса и Васэда написано так:

> *Я жил в Лояне с весны 3-го года [правления под девизом Дахэ] по лето 8-го года, всего прожил пять лет, за это время написал 432 стихотворения. За исключением более десяти стихотворений, посвященных трауру по друзьям и оплакиванию детей, все остальные посвящены выражению [моих] чувств в <u>парках и садах с горами и водоемами и веселью на фоне пейзажей с вином и цинем</u>* (подчеркивания мои. — *Примеч. авт.*). *<u>Поскольку</u> праздности и спокойствия здесь имеется в избытке, [я] постоянно предавался веселью в пьянствовании. Ни единого печального слова, ни единого горького вздоха, как же это может быть надуманным? Это также эмоции, рожденные в сердце и [нашедшие] выражение в поэзии* (подчеркивания мои. — *Примеч. авт.*). *<u>Вот почему я счастлив. Всякий, кто пишет стихи, знает, что природа слова близка к порядку, рифма соответствует смыслу, качество — обыденности, а праздность близка безумию. Однако если вы полны решимости и ваше сердце наполнено радостью, избежите ли вы сумасшедшей праздности? Эх, это так же, как совершить преступление против Конфуция с помощью «Вёсен и осеней»</u>* (подчеркивания мои. — *Примеч. авт.*). *Некогда [я] сказал: «Поэтический язык в стабильное время беззаботен и радостен, а поэзия в неторопливой жизни спокойна и безмятежна». Если это не стабильное время, то как мы можем жить в праздности? Поэтому я собрал стихи, написанные в Лояне, и сделал*

к ним предисловие. В них рассказывается не только о безбедной жизни старика в Лояне на улице Лудао, но [я также] хочу, чтобы все знали о том благополучном времени в период правления Танской династии под девизом Дахэ. Заключу стихотворения в сборник, сделаю к нему предисловие, ожидая тех, кто собирает стихи и песни.

Версии Хоса и Васэда были отредактированы в книгохранилище Канадзавы, и их источником, скорее всего, являются 67 *цзюаней*, принадлежащих Эгаку. Разница между этими двумя работами и оригиналом должна соответствовать разнице между оригинальной работой Бо Цзюйи и исправленной.

Но стоит отметить, что ответ и объяснение Бо Цзюйи на чужие насмешки над «сумасшедшей праздностью» в оригинальном тексте очень редко встречаются в китайских произведениях, передающихся из поколения в поколение. И хотя едва ли кто-то сможет поверить в объяснение: «Всякий, кто пишет стихи, знает, что природа слова близка к порядку, рифма соответствует смыслу, качество — обыденности, а праздность близка безумию. Однако если вы полны решимости и ваше сердце наполнено радостью, избежите ли вы сумасшедшей праздности?» — но фраза: «Эх, это так же, как совершить преступление против Конфуция с помощью “Вёсен и осеней”» является классическим примером, и он также предрекает неоднозначную оценку последующих поколений. Несмотря на то, что эти слова были удалены, они по-прежнему являются ценным историческим материалом для понимания творчества Бо Цзюйи. Что касается исправлений и сокращений прозы и стихотворений самого Бо Цзюйи, то в «Ши цзе» говорится: «Новые главы формируются день за днем, не из-за любви к славе. Старые фразы постоянно меняются, и ничто не помешает радостным чувствам» [4, с. 1820]. Сунский Вэй Цинчжи в своем труде «Поэтическая жемчужина» в 8-м *цзюане* под названием «Дуань лянь» пишет: «Чжан Вэньцянь говорит: “С помощью поэзии Бо Цзюйи мир достигает простоты, однажды Лэй встретился в Лояне с образованным мужем, увидел, как Бай-гун (Бо Цзюйи) наносит на бумагу стихи, вносит исправления, замазывая чернилами, и дописывает текст, оригинал ничем не отличим от исправленного”» [9, с. 244]. Можно сказать, что «Предисловие к стихотворению о Лояне» представляет собой яркий пример записей Чжан Лэя. Эти оригинальные тексты заслуживают внимания, как сказал г-н Чэнь Шанцзюнь: «Распространение ошибок и разных вариантов текста в литературных произведениях — это особое и неизбежное явление в поэтических кругах. И хотя невозможно выработать полностью логическое объяснение этому, для ученых чрезвычайно важно изучение траектории изменения письменных источников» [10, с. 6].

4. ИСПРАВЛЕНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ, НАЙДЕННЫХ В ИЗДАНИИ НАВА ДОЭНА

Издание Нава содержит исправления и дополнения стихотворений Бо Цзюйи, и среди них имеются те, которые могут подтвердить предположения редакторов последующих поколений, а также скорректировать ошибки в произведениях Бо

Цзюйи. Помимо этого, имеются недостающие отрывки текста, которые могут быть пронизаны литературным стилем, и авторские комментарии, не вошедшие в более раннее наследие. Отобранные части перечислены по порядку ниже.

Цзюань 7, стихотворение «Поднимаюсь на вершину горы Сянлу», фраза «Ох, возвращаюсь к размышлениям о себе». В версиях Хаяси Радзана и Хоса к «размышлениям» добавлено слово «личный», в итоге после редактирования получается, что «размышления должны быть личными» [11, с. 389].

Цзюань 11, стихотворение «Не внутренние ворота», фраза «Пишу о том, как добрался нынче в императорский дворец». В версиях Хаяси Радзана, Хоса и Тэнкай «императорский дворец» исправлен на «императорский гарем», и в дальнейшем Лу окончательно подтвердил исправление на «императорский гарем» [11, с. 597].

Цзюань 16, стихотворение «О Юане Восемнадцатом, проживающем рядом с горным ручьем», во всех версиях записано «Юань Восьмой», а в версии Тэнкай — в соответствии с тем, как было изначально: «О Юане Восемнадцатом, проживающем рядом с горным ручьем», что совпадает с исследованием Чжу Цзиньчэна, подтвердившим написание «Юань Восемнадцатый» [11, с. 1002].

Цзюань 16, стихотворение «Шутливо одаривая делопроизводителя Ли Тринадцатого»: «Подстегивая кнутом, вместе провожаем охмелевших, издалека смотрю на Лушань, как на государя. Хочу, чтобы ты впервые почувствовал радость, еще не полюбив тех людей, кто взбирается на гору». В версии Хоса «люди» (群) заменены на «облако» (云), таким образом, «люди» и «облако» одинаково рифмуются, но с поэтической точки зрения «облако» подходит больше.

Цзюань 18, стихотворение «Рассказываю о фикусе, растущем в горной долине Бася, жители которой также называют его деревом с желтой сердцевиной; взрослое дерево достигает пяти *чжанов* в высоту и не увядает зимой; ствол его похож на зеленую иву с белесыми вкраплениями, листья толстые, как у коричного дерева, цветы без стеблей похожи на лотосовые, аромат у них яркий и насыщенный, все бутоны разные, подобно комнатам в особняке; в начале 4-го месяца с 20-х чисел начинают распускаться на северо-западе уезда Чжун, особенно пышно и буйно расцветают в Юйси; на 14-й год правления под девизом Юаньхэ даосский монах Гуань Цююань в этих отдаленных землях написал три четверостишия». Перед стихотворением в версии Хоса имеется общий заголовок под названием «Три стихотворения и предисловие о цветах фикуса», поэтому совершенно верно полагать, что это длинное название и есть предисловие. В версии Ван указывается «Изображение фикуса и предисловие», и судя по тому, что все три стихотворения были написаны без изображений, они появились в неверном издании. К тому же название стихотворения и предисловия были перепутаны.

Цзюань 19, текст «Двенадцать семисловных строк в подарок седьмому брату У Ланчжуну из Военного министерства». Под названием в оригинальном тексте имеется небольшое примечание: «В начале правления династии Ся я вернулся к уединенному образу жизни и писал эти строки в одиночестве»; в версии Хоса в заглавии стихотворения значится: «В начале правления династии Ся я вернулся

к уединенному образу жизни и написал в одиночестве двенадцать семисловных строк в подарок седьмому брату У Ланчжуну из Военного министерства», — что соответствует языковым привычкам Бо Цзюйи.

Цзюань 19, стихотворение «Проводы с напутствием не уходить с ветками ивы». В версии Дайто «уходить» заменено на «мучать», как говорится в самом тексте стихотворения: «Ранит сердце южный тракт разлукою, а с востока ветер веет веснами, иву слабую не мучьте глупой мукою, лучше чарку поднесите просто нам».

Цзюань 25, текст «Эпитафия о покойном начальнике округа Чучжоу, дарованная Министерству наказаний уезда Синъян округа Чжэнчжоу», фраза «государь избегает упоминания его имени». В версии Хоса «его» заменено на «светло, вновь ярко, звуки утихли». Согласно Чжу Цзяню, слово «яркий» обозначает «朗» (светлый), что вероятнее всего является ошибочным написанием «昈» (светлый) [11, с. 2714].

Цзюань 40, текст «Восхваляю Гао Аоцао, главнокомандующего конницей в Северной Ци»: «Внешность Аоцао любят сравнивать с [внешностью] Цзыюя. При жизни он преумножал подвиги, после смерти заслужил почетный титул преданного воина. В войнах не щадил свое тело, в верности не забывал государя, в искренности был выдающимся воином, нет никого, кем можно его заменить». В версии Хоса «любят сравнивать» исправлено на «некрасив подобно». Согласно этому, в «Исторических записках» (глава «Биографии учеников Конфуция») о Цзыюе (он же Тантай Мемин) говорится, что у него была «очень некрасивая внешность». Также приводится цитата Конфуция: «Я судил о человеке по тому, как он говорит, и был не прав в отношении Цзай Юя; я судил о человеке по тому, как он выглядит, и был не прав в отношении Цзы Юя» [12, с. 2206]. Это указывается в версии Хоса.

Цзюань 50, текст «Цзин получил должность сановника, соблюдал траурный обряд, Дин был образованным человеком и выражал чрезвычайные соболезнования, некто упрекал его за это, не будучи довольным», фраза «Если говорить о наивысшей [чести], каким образом [мы] можем ее наблюдать?». В версии Хоса «наивысшая [честь]» (无上) заменена на «безграничную стыдливость» (无止) и использовано классическое выражение из «Книги песен» (главы «Юн фэн», «Сян шу»): «Если человек не обладает стыдливостью…»

Цзюань 50, текст «Цзин является военным полководцем, каждое войско беспрерывно отдыхает в нескончаемых гарнизонных поселениях, военный инспектор подает жалобы на это, без подготовки уходит в отставку, предупреждая о том, что войска должны упорно трудиться, чтобы прийти к успеху». В версии Сяокисин «нескончаемые гарнизонные поселения» (不绝营部) обозначены как «упорядоченные гарнизонные поселения» (不缮营部), а в версии Хоса — как «незавершенные гарнизонные поселения» (不结营部). В «Записях о династии Хань, оставленных во дворце Дунгуань» говорится: «Гэн от природы был воинственен и смел, поэтому легко нес военную службу, обычно [он] шел в латах впереди [войска], останавливался для отдыха в нескончаемых гарнизонных поселениях» [13, с. 361].

Цзюань 51, стихотворение «Восхищаюсь перед цветами»: «Цветку прошлого года — 52 года, цветку этого года — 55 лет. Достижения и заслуги за годы службы видны по моим волосам, из покрытых инеем они превратились в снежные». После него имеется комментарий автора: «Пять лет назад в Ханчжоу в стихотворении говорилось: “Пятьдесят две головы людей будто покрыты инеем”». В версии Дайто «пять лет» исправлены на «три года», что является ошибкой.

Цзюань 53, текст «Подношение центральному секретарю Сань-хоу», фраза «Путешествуя с Су Тянем, проживать весну». В отношении этой фразы Хэ Чжо сказал: «Неизвестно, кем является Су Тянь, в этом человеке подозревается Тянь Су». В версии Тэнкай также говорится о Тянь Су.

Цзюань 56, текст «Прощаюсь с министром Линху, отбывающим в Тайюань». В версии Хоса рядом с основным текстом на полях имеется небольшой комментарий: «Вновь пожалованные жезлом и секирой, из Юня едем вместе, по этой причине много стихов сочиняю в пути».

Цзюань 57, стихотворение «Отправляю шилану Пэю две серебряные чаши и в честь этого сочиняю два четверостишия». Чжу Цзиньчэн, проведя исследование, устанавливает, что «данный» шилан Пэй является ошибочно записанным шичжуном Пэй [11, с. 1820]. В версиях Хаяси Радзана и Хоса исправлено на «шичжун Пэй».

Цзюань 57, стихотворение «Сочиняю три лирических стихотворения в конце 45-го года 60-летнего цикла». В версиях Хаяси Радзана и Хоса после стихотворения содержится небольшой комментарий: «Подав жалобу на трех министров, [он] ушел в отставку».

Цзюань 58, стихотворение «Пробую новое рисовое вино и вспоминаю Юань Чжэня». В версии Хоса в конце стихотворения имеется маленькое примечание: «В то время, когда Юань Чжэнь продвигался по службе на востоке провинции Чжэцзян, был уволен чиновник Ючэн».

Цзюань 61, стихотворение «Эпитафия на камне», фраза «материал твердый, облака белые, текст разрушенный, бирюзовая дымка». В версии Хаяси Радзана «разрушенный» (拆) заменен на «треснувший» (坼). При изучении 14-го *цзюаня* первого сборника «Классификация лучших текстов древности и современности», написанного Сун Чжуму, и 6-го *цзюаня* «Глубокие записи и редакция» под авторством Сунь Паньцзы было обнаружено, что при цитировании Бо Цзюйи в этих текстах встречается иероглиф «треснувший» (坼).

Цзюань 61, текст «Надгробная эпитафия, установленная Хуанфу для младшего опекуна наследника престола, почетного танского сановника, обладающего серебряной печатью с синим шнурком»: «Добродетельный младший опекун наследника престола заслужил добрую славу, показал хорошие манеры. Держал в своих руках золото и нефритовый диск, обладал обликом прекрасного человека. Такой нравственный, так долго прожил, такой титул получил. О горе! Человеческие таланты и природные качества действительно соединились в нем. Земли Гуанъу расположены на берегах реки Хуанхэ. Черепаховый панцирь поведает о порядке гадания, счастливое место будет выбрано для праздника. Запечатать

[могилу] в этом месте, посадить дерево в этом месте. О горе! О могиле младшего опекуна наследника престола будут знать многие поколения». В одном из экземпляров версии Хаяси Радзана перед словами «О горе!» имеется фраза «Эпитафию выгравировать здесь». Согласно трижды написанному слову «такой» (如斯), в версии Хаяси Радзана трижды упоминается «в этом месте» (于兹). В «Сборнике избранных придворных од династии Сун» фраза «запечатать [могилу] в этом месте, выгравировать эпитафию в этом месте» изменена на «запечатать [могилу] в этом месте, посадить дерево в этом месте».

Цзюань 61, «Предисловие к стихотворению о Лояне». В версиях Хаяси Радзана, Хоса и Васэда после фразы «с тех пор, как Ли Лин и Су У…» содержится комментарий: «Ли Лин и Су У слагали пятисловные стихи».

Цзюань 64, стихотворение «С Мэндэ». Имеется небольшой комментарий: «Мэндэ, сочиняя стихи, сказал: “Ругаю книги, привезенные на сорока повозках, из года в год становлюсь все дряхлее”». Версии Хоса «сорок» исправлено на «тридцать». У Лю Юйси в его стихотворении «Гость в присутственном месте…» говорится о «тридцати», как и в произведении Чжан Хуа.

Цзюань 66, стихотворение «Вместе пьем вино в канун Нового года». В версии Хоса есть небольшое примечание: «На второй год правления под девизом Кайчэн».

Цзюань 69, «В подарок Мэндэ о втором годе правления под девизом Кайчэн, когда мы летом слушали цикады». В версии Хоса есть небольшой комментарий: «В течение десяти лет я жил отдельно от Мэндэ, и каждый раз, слыша о новом месте для жертвоприношений, часто отправлял ответ [на письма Мэндэ]. Ныне мы вместе в Лояне и можем петь песни об этом». В оригинальном тексте у Бо Цзюйи говорится: «В течение десяти лет я жил отдельно от Мэндэ, и каждый раз, слыша цикады, часто отправлял ответ [на письма Мэндэ]. Ныне мы вместе в Лояне и можем петь песни об этом». Соответственно, в версии Хоса имеется иероглифическая и логическая ошибка.

Цзюань 69, стихотворение «Впечатлившись, творю под вишневым деревом». Бо Цзюйи оставил небольшую заметку: «Весной, в третий год правления под девизом Кайчэн, гость Ли Мэйчжоу посетил южный пруд», смысл заметки совершенно не ясен. В версии Хоса название стихотворения исправлено на: «Весной, в третий год правления под девизом Кайчэн, жил у южного пруда и, впечатлившись, творил под вишневым деревом».

Цзюань 69, стихотворение «5-го числа 3-го месяца 2-го года по окончании воздержания от пищи решил сделать из еды куклу и, напевая, подарить жене, *цзюньцзюнь* Хун Нун». В версии Хоса «3-й месяц» исправлен на «5-й месяц». В стихотворении имеется строчка, в которой сказано: «Две служанки помогали умываться и причесываться, пара прислужников несла на плечах бамбуковую подстилку, к востоку от внутреннего двора имеется густо цветущее дерево, под ним очень прохладно», — то есть описывается летний пейзаж, что является неверным.

Литература

1. 文艳蓉.尊经阁藏天海校本〈白氏文集〉及其价值 //中国典籍与文化，2019年第1期. 徐州: 中国典籍与文化. 第27–34页. [*Вэнь Яньжун*. «Собрание сочинений Бо Цзюйи», изданное Сонкэйкаку в версии Тэнкай, и его ценность // Чжунго дяньцзи юй вэньхуа. 2019. № 1. Сюйчжоу: Чжунго дяньцзи юй вэньхуа. С. 27–34.] (На кит. яз.)
2. 宫内厅所藏那波本白氏文集/下定弘雅、神鹰德治编，东京：勉诚出版，2012年. [«Собрание сочинений Бо Цзюйи», изданной Нава Доэном и хранящее в коллекции Управления императорского двора Японии / ред. Хиромаса Сакусада, Токудзи Синкансэн. Токио: Бэнсэй чубань, 2012.] (На кит. яз.)
3. 马其昶. 韩昌黎文集校注，上海：上海古籍出版社，1986年. [*Ма Цичун*. Редактирование и комментирование сборника сочинений Хань Юя. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1986.] (На кит. яз.)
4. 谢思炜.白居易诗集校注，北京：中华书局，2006年. [*Се Сывэй*. Редактирование и комментирование сборника стихотворений Бо Цзюйи. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)
5. 严耕望. 唐仆尚丞郎表，上海：上海古籍出版社，2007年. [*Янь Гэнван*. Таблица шиланов и ючэней танского кабинета министров. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
6. 欧阳修.新唐书，北京：中华书局，1975年. [*Оу Янсю*. Новая история династии Тан. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.] (На кит. яз.)
7. 刘煦.旧唐书，北京：中华书局，1975年. [*Лю Сюй*. Старая история династии Тан. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.] (На кит. яз.)
8. 谢思炜.白居易文集校注，北京：中华书局，2010年. [*Се Сывэй*. Редактирование и комментирование сборника сочинений Бо Цзюйи. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2010.] (На кит. яз.)
9. 魏庆之.诗人玉屑，北京：中华书局，2007年. [*Вэй Цинчжи*. Поэтическая жемчужина. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2007.] (На кит. яз.)
10. 陈尚君. 唐诗求是，上海：上海古籍出版社，2018年. [*Чэнь Шанцзюнь*. Поиски правды в поэзии танских времен. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
11. 朱金城.白居易集笺校，上海：上海古籍出版社，1988年. [*Чжу Цзиньчэн*. Толкование и редактирование сборника произведений Бо Цзюйи. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1988.] (На кит. яз.)
12. 司马迁.史记卷六十七，北京：中华书局，1959年. [*Сыма Цянь*. Исторические записки, т. 67. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1959.] (На кит. яз.)
13. 吴树平.东观汉记校注，北京：中华书局，2008年. [*У Шупин*. Комментирование и редактирование «Записей о династии Хань, составленных во дворце Дунгуань». Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2008.] (На кит. яз.)

References

1. Wen Yanrong. The Value of Bai's Corpus in Sonkeikaku bunko Checked and Punctuated by Ten Kai. *Zhongguo dianji yu wenhua*. 2019. No. 1. Xuzhou, Zhongguo dianji yu wenhua, 2019. P. 27–34. (In Chinese)
2. *Anthologies of Naba in the Imperial Household Agency*, ed. by Hiromasa Shimosada, Tokuji Kanno. Tokyo, Benshin chuban, 2012. (In Chinese)
3. Ma Qichang. *Collation and Annotation of Han Yu's Anthology*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986. (In Chinese)

4. Xie Siwei. *Annotations of Bai Juyi's Poetry Collection*. Beijing, Zhonghua shuju, 2006. (In Chinese)
5. Yan Gengwang. *Table of Shilan and Yuchen of the Tang Cabinet*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2007. (In Chinese)
6. Ouyang Xiu. *New Tang Book*. Beijing, Zhonghua shuju, 1975. (In Chinese)
7. Liu Xu. *Old Tang Book*. Beijing, Zhonghua shuju, 1975. (In Chinese)
8. Xie Siwei. *Collation Notes of Bai Juyi's Collected Works*. Beijing, Zhonghua shuju, 2010. (In Chinese)
9. Wei Qingzhi. *Poetic gem*. Beijing, Zhonghua shuju, 2007. (In Chinese)
10. Chen Shangjun. *Tang Poetry Seeking Truth*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2018. (In Chinese)
11. Zhu Jincheng. *Bai Juyi's Collection*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988. (In Chinese)
12. Sima Qian. *Historical Records. Vol. 67*. Beijing, Zhonghua shuju, 1959. (In Chinese)
13. Wu Shuping. *Annotation of Dongguan Hanji*. Beijing, Zhonghua shuju, 2008. (In Chinese)

Перевод Ю. С. Мыльниковой

Игнатенко А. В.
(Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, Россия)

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ И ПРОТОТИПАХ В ПОЭМЕ «ПЕСНЯ О БЕСКОНЕЧНОЙ ТОСКЕ» (806) БО ЦЗЮЙИ

Аннотация: В статье предлагается анализ некоторых структурных особенностей поэтической семантики поэмы «Песня о бесконечной тоске» Бо Цзюйи (白居易《长恨歌》, 806) в биографическом, историческом и культурном контекстах, также проводится параллель с возможными прототипами. В связи с этим основная цель статьи — рассмотреть на материале «Песни» некоторые семантико-структурные связи, сопряженные с хронотопом, архетипами и прототипами. В ходе работы над исследованием удалось выяснить, что в сюжетостроении поэмы использовалась нарративная модель «ухода от фактов» (避实就虚), наложенная на фактологический материал и связанная с биографией императоров Хань Уди (汉武帝) и Тан Сюаньцзуна (唐玄宗).

Ключевые слова: китайская литература, танская поэзия, Бо Цзюйи, *Песня о бесконечной тоске*.

Ignatenko Alexander
(RUDN University, Russia)

A FEW WORDS ABOUT THE HISTORICAL CONTEXT AND PROTOTYPES IN THE POEM *THE SONG OF EVERLASTING SORROW* (806) BY BAI JUYI

Abstract: The article offers an analysis of some structural features of the poetic semantics of the poem *The Song of Everlasting Sorrow* by Bai Juyi (白居易《长恨歌》, 806) in biographical, historical and cultural contexts, and also draws a parallel with possible prototypes. In this regard, the main purpose of the article is to consider some semantic and structural connections related to the chronotope, archetypes and prototypes on the material of the *The Song*. During the work on the study, it was found out that the narrative model of “avoiding facts” (避实就虚) was used in the plot of the poem, superimposed on factual material and related to the biography of the emperors Han Wudi (汉武帝) and Tang Xuanzong (唐玄宗).

Keywords: Chinese literature, Tang poetry, Bai Juyi, *The Song of Everlasting Sorrow*.

Данная работа обращается к исследованию поэтических особенностей Бо Цзюйи в историческом и культурном контекстах на примере поэмы «Песня о бесконечной тоске» (《长恨歌》, 806), анализирует особенности выразительных средств китайской классической поэзии, а также проводит параллель с возможными прототипами.

На историческом этапе, в котором пришлось жить Бо Цзюйи (白居易, второе имя Бо Лэтянь — 白乐天), китайское государство после периода раздробленности вновь становится централизованным. В это время появляются но-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.02

вые выдающиеся литераторы и представители искусства, активно обновляются культурные традиции. Поэты, прежде стесненные рамками жестких предписаний (так называемый старый стиль, 《古体诗》), начинают искать приемы более свободного выражения («новый стиль танского стихотворения», 《近体诗/今体诗》: пятисложные и семисложные стихотворения, которые по форме могли быть четверостишием, шестистишием и пр.), нарушать общепринятые нормы, стремиться отходить от правил и добиваться новых поэтических эффектов [1, с. 913–981]. В этот период также наблюдается активный синтез различных видов искусства, в частности литературы и живописи, литературы и музыки (песенная поэзия) и пр. [2, с. 12–13].

Как отмечают некоторые исследователи (В. М. Алексеев, Г. Б. Дагданов, Ю. Г. Смертин, А. Г. Сторожук и др.), долгое правление во второй половине VII в. императрицы Ухоу, ревностной поклонницы буддизма, становится временем утверждения этой религии в Китае, в связи с этим в начале танской эпохи конфуцианский традиционализм ненадолго ослабевает и отходит на второй план [3, с. 173]. Подтверждением этому может быть поздняя лирика Бо Цюйи[1]. Расцвету поэзии также способствовало включение поэтических заданий в государственную систему экзаменов на чиновничьи должности с конца VII в. Так, поэзия и поэтическое искусство со временем становятся одним из символов танской цивилизации [4, с. 10].

Период творчества Бо Цзюйи важен не только в контексте этого времени, но и в истории всей дальнейшей китайской культуры и литературы. В VIII в. художественное творчество, несмотря на продолжающиеся традиции и сильную инерцию, индивидуализируется, зарождаются новые жанры, укрепляется повествовательная проза малых форм. Так, например, для тематически разнообразной поэзии Бо Цзюйи уже характерны черты мифологического, этнического, фольклорного, филологического повествования.

Поэзия Бо Цзюйи представляет собой особую форму мировосприятия, стремится отметить самые разнообразные явления картины мира, которая сложилась к этому времени под влиянием даосизма, конфуцианства и отчасти буддизма [5]. Фокус и концентрация внимания автора на дескрипции и нарративных стратегиях в сюжетостроении создают огромные возможности в развертывании повествования.

Отсюда прижизненная популярность поэта практически у всех слоев населения — от интеллектуально-творческих кругов различного социального уровня до широких масс населения [1, с. 986]. Некоторые почитатели буквально делали из поэта кумира. Так, один из его страстных поклонников, известный под именем Гэ Цин (葛清), вытатуировал на себе более 30 стихотворений Бо Цзюйи и, ходя по улице без рубашки, напоминал сборник стихотворений. В то время такого рода фанатов называли «пешеходной поэзией» (白舍人行诗图) [6]. Горизонт

[1] См. например, его стихотворение «В северной беседке провожу ночь» (пер. Л. З. Эйдлина) и др.

ожиданий от произведений Бо Цзюйи гармонически совпадал с существующими ожиданиями и художественными запросами литературной публики.

Известно также живописное полотно начала XVII в. минского художника Чэнь Хуншоу (陈洪绶) «Наньшэнлу сылэ ту» (《南生鲁四乐图》). На нем изображена старушка, которая стоит рядом с сидящим Бо Цзюйи. Картина иллюстрирует легкость в понимании стихов поэта, которые могут быть доступны даже людям преклонного возраста. Бо Цзюйи при жизни уже изменил облик поэзии своего времени, во многом сделав ее массовой культурой. Он был человеком-узлом, в котором связывались важнейшие линии мировосприятия и мироосмысления его времени, он изменил структуру всего культурного поля, в котором находился.

Один из литературоведов эпохи династии Тан по имени Чжан Вэй (张为) в книге «Картина главных и второстепенных поэтов» (《诗人主客图》), которой определял направления и стили разных поэтов и писателей, зафиксировал Бо Цзюйи как «всестороннего реформатора» (广大教化主), что свидетельствует о признании крупного масштаба фигуры критиками и профессиональными литераторами еще при жизни поэта. «Третьим» великим поэтом династии Тан после Ли Бо и Ду Фу его «закрепил» император Цяньлун в книге «Поэзия Тан и Сун» (《唐宋诗醇》), редакцией которой он занимался, хронологически «передвинув» Хань Юя с третьего на четвертое место.

В творческом движении и внесении содержательной инициативы Бо Цзюйи выдвигает целый ряд реалистической поэзии. По мнению Ли Чуньюя, им было создано наибольшее количество произведений среди поэтов династии Тан [7, с. 70]. На сегодняшний день известно порядка трех тысяч сохранившихся произведений, которые все представлены в «Сборнике стихов Бо Цзюйи». Об этом также писал Су Дунпо: «Лэтянь (написал) три тысячи (разной величины) произведений» (《乐天长短三千首》). До 50 лет Бо Цзюйи было написано более 1300 стихотворений, которые он поделил на четыре типа: 1) стихотворения иносказательного сравнения (讽喻诗); 2) стихотворения праздно-спокойные (闲适诗); 3) стихотворения грусти и печали (感伤诗); 4) стихотворения смешанного стиля (杂律诗) [7, с. 70].

По довольно устойчивому биографическому пассажу, связанному с именем поэта, Бо Цзюйи в 16 лет приехал в Чанъань — столицу Китая династии Тан — и встретился там с известным в то время поэтом Гу Куаном (顾况, 727–815). Гу Куана, увидевшего впервые Бо Цзюйи, рассмешило имя молодого человека, он сказал: «Чанъань — дорогой город, и жить в нем нелегко» (《长安米贵, 居大不易》). Его возмутило и позабавило сочетание «быть сдержанным» (досл. 居易 — «жить + просто/легко») в имени будущего поэта.

Но имя поэта (居易) не могло быть выбрано случайно, так как дед поэта Бай Хуан (白鍠) и отец Бай Лигэн (白李庚) прошли государственный экзамен, имели ученую степень и были знатоками канонических конфуцианских трактатов. В образованных семьях имя сыну выбиралось из классических произведений. Так, имя 居易было взято родителями, вероятнее всего, из трактата «Книга ритуа-

лов. Учение о середине» (《礼记·中庸》), в котором можно найти следующую фразу: 《君子居易以俟命，小人行险以徼幸。》 («Благородный человек пребывает безмятежным в ожидании веления неба, мелкие же люди идут опасными путями в погоне за счастьем») [2]. Отсюда видно, что имя поэта скорее имеет значение «пребывать/находиться в спокойном/безмятежном состоянии».

Гу Куан не мог не знать конфуцианских трактатов, поэтому, вероятнее всего, подталкиваемый культурным архетипом «учитель — ученик»[3], таким образом решил подчеркнуть юный возраст наивного молодого поэта и невозможность его пребывания в «безмятежном состоянии» просветленного мудреца в силу той же причины. Но когда Бо Цзюйи показал учителю строчки: 《野火烧不尽，春风吹又生。》 («Огонь не может полностью сжечь (траву), весенние ветры снова дадут ей жизнь»), знакомые сегодня каждому китайцу и используемые в современном китайском языке в качестве фразеологической единицы, он сразу сменил тон, сказав: 《有句如此，居亦何难？》 («С таким талантом прожить не так уж трудно!») Таким образом, его слова о молодом поэте стали своего рода предсказанием.

«Песнь о бесконечной тоске» (《长恨歌》) Бо Цзюйи написал, когда ему было 35 лет, в 806 г. В это время он работал в небольшой должности помощника начальника по уголовной части в уезде Чжоучжи (盩厔县的县尉), в должности, которой пробыл чуть более года.

Несмотря на то, что в экспозиции поэмы он указывает на ханьского государя (汉皇), современники легко угадывали под этим архетипом императора династии Тан в 712–756 гг. — Тан Минхуана (唐明皇), также известного как император Тан Сюаньцзун (唐玄宗). Танская интеллигенция, описывая время периода, в котором она жила, не могла конкретно напрямую указать на правителя своей эпохи и, как правило, прибегала к метафоре, перенося описываемое время на ханьский период (以汉喻唐).

При этом все сказанное фактически также относится к седьмому императору династии Хань — Уди (汉武帝), одному из заметных монархов этого периода и известному любителю сладострастия. Поэтому Бо Цзюйи использует эту параллель. Уди, среди прочего, также принадлежит авторство известного фразеологизма 金屋藏娇 («получить в жены желанную (досл. “устроить ее в золотом доме”)»). Так, образ ханьского императора архетипичен образу танского императора.

Слово 重色, или好色 (《汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。》), по сути, обозначает喜欢美女 и может характеризовать мужчину, но не может относиться к девушке или женщине. Это свойство не содержит в себе какой-то определенной негативной коннотации в понимании обычных людей, если только этим каче-

[2] Ср. перевод: «Поэтому, находясь в низкой доле, он [мудрец] покоряется судьбе; простой же смертный, ища земных благ, впадает в опасности». (Конфуцианский трактат «Чжун юн»: Переводы и исследования / сост. А. Е. Лукьянов; отв. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2003. С. 12.)

[3] Ср. в русской традиции: Жуковский — Пушкин, Пушкин — Гоголь, Гоголь — Достоевский, Толстой — Чехов и т. д.

ством не наделен «сын неба» или человек, которому делегированы полномочия управлять народом. Поэтому Конфуций так резко осудил и раскритиковал вэйского князя Лингуна (卫灵公), когда увидел его в одной повозке вместе с красавицей по имени Наньцы, разъезжающего напоказ:《已矣乎！吾未见好德如好色者也。》(«Я не видал, чтобы люди любили добродетель так, как любят красоту») [8, с. 154]. Этому князю посвящена XV глава «Лунь юя».

Тан Сюаньцзун, как и Уди, был известен своими многочисленными наложницами (皇甫德仪、刘才人、武惠妃 и др.). Когда одна из его любимых наложниц У Хуйфэй (武惠妃) внезапно умерла в 39 лет (737 г.), он решил вновь отправить «послов любви» (花鸟使) — чиновников, посылавшихся для отбора наложниц, — для поиска новых красавиц. И в этот раз он обратил монарший взор на невестку Ян Гуйфэй (杨贵妃), прославленную одной из четырех красавиц Поднебесной; ее в то время звали Ян Юйхуань (杨玉环).

Во дворец она попала в 735 г., когда ей едва исполнилось 17 лет. В этом же году она приняла участие в свадебной церемонии Сяньянской принцессы при императорском дворе. На этом мероприятии сын Тан Сюаньцзуна от любимой наложницы У Хуйфэй, принц Ли Мао (李瑁), обратил внимание на незаурядную красоту Ян Гуйфэй, которая стала впоследствии его женой. Только через два года после внезапной смерти своей наложницы император Тан Сюаньцзун узурпировал девушку и сделал своей наложницей.

Если обратиться к «Песне», то Бо Цзюйи по этому поводу ничего не говорит напрямую. Помещенная в плотную рамку слов, красавица Ян никому не была известна, но такую красоту, как сказано в поэме, невозможно утаить:《杨家有女长成，养在深闺人未识，天生丽质难自弃，一朝选在君王则。》(«Вот и девочке Янов приходит пора встретить раннюю юность свою. В глуби женских покоев растили дитя, от нескромного взора укрыв. Красоту, что получена в дар от небес, разве можно навек запретить?» [9])

Излагаемые в нарративной модели события специфически интегрированы и связаны не простым хронологическим соположением, а имплицитными взаимными отсылками. Таким образом, Бо Цзюйи в семиотическом функционировании и художественной обработке фактологического материала избегает упоминания о скандальном поступке императора Тан Сюяньцзуна. Опознаваемую структуру такого рода повествования в китайской литературной традиции принято называть «уход от фактов» (避实就虚), использование которого Бо Цзюйи никоим образом не повлияло на художественное или поэтическое качество текста [10, с. 114].

Больше всего споров в «Песне» у последующих поколений вызвало упоминание красавицей Ян Гуйфэй конкретного времени и места в самом конце произведения, где она с возлюбленным давала клятву любви:《七月七日长生殿，夜半无人私语时》(«В день седьмой это было, в седьмую луну, мы в чертог Долголетья пришли» [9]). Чертог Долголетья, или, иначе говоря, Дворец бессмертия, — это часть танской резиденции и дворцового комплекса Хуацин (华清宫) в Лишане (骊山), место жертвоприношений, поклонения духам и божествам; в нем торже-

ственная обстановка, и то, что двое влюбленных пришли объясняться в любви именно в это место, выглядело довольно странным.

Что касается времени, то здесь тоже, как правило, возникают сомнения. Лишань известен горячими источниками, и Тан Сюаньцзун приезжал в Хуацин исключительно в зимнее время в профилактически-оздоровительных целях, поскольку этот период в Чанъане довольно холодный. При этом надо понимать, что с ним выезжал весь императорский двор и министерское правительство. Сведения об этом зафиксированы во всеобщем обозрении событий《资治通鉴》(«Всеобщее зерцало, управлению помогающее»), составленном Сы Магуаном в 1084 г. Поэтому фактически Тан Сюаньцзун и Ян Гуйфэй не могли находиться в Лишане в жаркое время, укрываясь от холода.

Но «седьмой день седьмой луны» — это традиционный китайский «День влюбленных» (七夕), который был значимым праздником, отмечаемым в древнем Китае. В этот единственный в году день разделенные волопас и ткачиха могли встречаться, пересекая «птичий» мост. Все девушки в этот день совершали обряд «моления о мастерстве» (乞巧), который, по существу, сводился к просьбе послать им вечную любовь. Никакой другой день в китайской традиционной культуре не мог так символизировать и романтически передавать вечную любовь. Поэтому Бо Цзюйи неслучайно выбирает «День влюбленных».

К вопросу о месте их возможной встречи в Позднюю Тан один поэт по имени Чжэн Юй (郑嵎) поправлял Бо Цзюйи, что встреча их состоялась не во Дворце бессмертия (长生殿), а во Дворце спускающегося инея (飞霜殿), в котором император отдыхал и проводил досуг. Но с поэтической точки зрения, если бы Бо Цзюйи указал возможное место их реальной встречи, нарушил бы гармонию «пламенной» любви в этой сцене, так как место, имеющее в своем названии «холодное» и «временное», несочетаемое с контекстом слово «иней», не могло в полной мере передавать вечность чувств и момента. Поэтому неслучайно выбран Дворец долгой (вечной) жизни.

Предлагаемая Бо Цзюйи в «Песне» сюжетная модель повествования исторической судьбы, наряду с поэтической семантикой, получила отклик не только у читателей-современников, но и у последующих поколений, интертекстуально мигрируя и вписываясь в новые литературные структуры и формы, становясь бродячим сюжетом и предметом новых художественных обработок.

Литература

1. *Алимов И. А., Кравцова М. Е.* История китайской классической литературы с древности до XIII века: поэзия, проза. СПб.: Петербургское востоковедение, 2014.
2. *Игнатенко А. В.* Интермедиальность в прозе Пу Сунлина на примере новеллы «Расписная стена» // Проблемы литератур Дальнего Востока: избр. мат-лы IX междунар. науч. конф. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021. С. 11–16.
3. *Смертин Ю. Г.* Бо Цзюйи: светлый гений танской эпохи. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. № 9 (35): в 2 ч. Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2013. С. 172–178.

4. История китайской цивилизации: в 4 т. / гл. редколл. Юань Синпэй и др.; пер. с кит., под ред. И. Ф. Поповой. М.: Шанс, 2020.
5. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. СПб.: Береста, 2010.
6. 白居易的“狂热粉丝”，身上刺满30首白居易诗作，光膀走在大街 [Фанатики-поклонники Бо Цзюйи.] URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1673520281228997511&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 10.01.2022). (На кит. яз.)
7. 李春雨. 中国文化系列.文学：俄文/王岳川主编. 北京:五洲传播出版社，2015.[*Ли Чуньюй*. Культура Китая: Литература / гл. ред. Ван Юэчуань. Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2015.] (На кит. яз.)
8. *Конфуций*. Суждения и беседы. СПб.: Азбука, 2011.
9. *Эйдлин Л. З.* Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) М.: Художественная литература, 1987.
10. *Игнатенко А. В., Кондратова Т. И.* Введение в китайскую литературу: от древности до наших дней. М.: ВКН, 2022.

References

1. Alimov I. A., Kravtsova M. E. *The History of Chinese Classical Literature from Antiquity to the 13th Century: Poetry, Prose*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2014. (In Russian)
2. Ignatenko A. V. Intermediality in the Prose of Pu Sunlin on the Example of the Novel “Painted Wall”. *Problems of Literature of the Far East: selected papers of the 9th International scientific conference.* St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2021. P. 11–16. (In Russian)
3. Smertin Yu. G. Bo Juyi: The Bright Genius of the Tang Epoch. Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. *Questions of Theory and Practice*. No. 9 (35): in 2 pts, pt 2. Tambov, Gramota Publ., 2013. P. 172–178. (In Russian)
4. *The History of Chinese Civilization*: in 4 vols. Eds Yuan Xingpei et al.; transl. from Chinese, ed. by I. F. Popova. Moscow, Shans Publ., 2020. (In Russian)
5. Storozhuk A. G. *Three Teachings and Culture of China: Confucianism, Buddhism and Taoism in the Artistic creativity of the Tang era*. St. Petersburg, Beresta Publ., 2010. (In Russian)
6. Fanatical Fans of Bai Juyi. URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1673520281228997511&wfr=spider&for=pc (accessed: 10.01.2022). (In Chinese)
7. Li Chunyu. *Chinese Culture: Literature*. Editor-in-Chief Wang Yuechuan. Beijing, Intercontinental Publishing House of China, 2015. (In Russian)
8. Confucius. *Judgments and conversations*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2011. (In Russian)
9. Eidlin L. Z. *Poetry of the Tang epoch (7th–10th centuries)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1987. (In Russian)
10. Ignatenko A. V., Kondratova T. I. *Introduction to Chinese Literature: From Antiquity to the Present Day.* Moscow, VKN Publ., 2022. (In Russian)

Ли Ицзинь
(Тяньцзиньский педагогический университет, Китай)

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ КОММЕНТИРОВАННЫХ ПЕРЕВОДОВ Н. А. ОРЛОВОЙ *ЦЗЮЭ-ЦЗЮЙ* БО ЦЗЮЙИ

Аннотация: В 2017 г. китаист из Института востоковедения РАН Н. А. Орлова выпустила книгу «Бо Цзюй-и. Сто стихов *цзюэ-цзюй*». В данной книге она, с одной стороны, в соответствии с требованиями современного переводоведения основывается на оригинальном тексте. Автор тщательно взвешивает каждую строчку, увязывая ее с историко-культурным фоном, религиозными и философскими идеями, а также исправляет ошибки предшественников. С другой стороны, работа отвечает господствующей традиции русской поэзии, в результате чего художественность перевода значительно повысилась. Тем не менее перевод Н. А. Орловой также имеет небольшие недостатки в виде излишнего количества пояснений и неудачных трактовок. Требуются совместные усилия китайских и российских переводчиков художественной литературы для дальнейшего совершенствования перевода.

Ключевые слова: Н. А. Орлова, Бо Цзюйи, *цзюэ-цзюй*, четверостишие, перевод, комментарии к переводу.

Li Yijin
(Tianjin Normal University, China)

THE GAINS AND LOSSES OF N. A. ORLOVA'S TRANSLATION AND ANNOTATION OF BAI JUYI'S QUATRAINS

Abstract: In 2017, N. A. Orlova, a sinologist at the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, published *Bai Juyi: One Hundred Jue-ju Poems*. On the one hand, according to the requirements of modern translation science, the book, based on the original text, combined with the historical and cultural background of ancient China and philosophical and religious concepts, refined the translation words and corrected some mistakes of her predecessors. On the other hand, it suits the mainstream tradition of Russian poetry and greatly improves the artistry of translation. However, there are some flaws in Orlova's translation, such as over interpretation and improper interpretation, which need the joint efforts of Chinese and Russian literary translators to further improve.

Keywords: N. A. Orlova, Bai Juyi, *Jue-ju*, quatrains, translation, translation commentary.

Четверостишия являются важной частью великого поэтического наследия выдающегося поэта эпохи Тан Бо Цзюйи. Благодаря их краткости, простому языку и близости к реальности по содержанию, а также из-за того, что они отражали страдания народа, четверостишия были популярны в России и СССР, где сильны были литературные традиции реализма и в советское время развивался «социалистический реализм». Такого рода стихотворения стали прекрасным цветком

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.03

среди русских переводов китайской поэзии. Однако поскольку в русской поэтике отсутствует такое понятие, как *цзюэ-цзюй*, то поначалу русский перевод названия этого жанра представлял трудности. Так, например, мэтр российского китаеведения В. М. Алексеев перевел его как «усеченные строки» или «оторванные стихи», а его ученик Б. А. Васильев — «оборванные строки». В настоящее время более распространен перевод «четверостишие», а Н. А. Орлова, современный российский китаевед, использует транслитерацию и переводит название как *цзюэ-цзюй*.

1

В 2016 г. старший преподаватель Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук МФТИ Наталия Александровна Орлова опубликовала на 46-й научной конференции «Общество и государство в Китае» статью под названием «Проблемы поэтики четверостиший (*цзюэ-цзюй*) Бо Цзюй-и» [1], в которой был приведен современный перевод 570 четверостиший танского поэта и новейшие результаты исследования, основанные на работах старшего поколения ученых. В 2017 г. она выпустила книгу «Бо Цзюй-и. Сто стихов *цзюэ-цзюй*». В этой книге воспроизведены оригиналы стихов поэта на китайском языке, все четверостишия датированы, и к большинсту из них указано место создания. Помимо этого, в книге также даны подробные комментарии о встречающихся в стихах Бо Цзюйи аспектах китайской культуры, истории, географии, аллюзиях и т. п. В «Предисловии переводчика» автор кратко знакомит читателя с историей жизни Бо Цзюйи и историей перевода четверостиший, выполненных предшественниками-китаеведами. Автор также рассматривает термин традиционной китайской поэтики *ханьсюй* («скрытый смысл»); считается, что он представляет характерные особенности четверостиший Бо. Данную книгу Н. А. Орловой можно назвать новейшим репрезентативным достижением современных переводов и изучения поэзии Бо Цзюйи. По оценке А. И. Кобзева, «впервые на русском языке появился представительный корпус стихов Бо Цзюйи в жанре *цзюэ-цзюй*, с одной стороны, переведенный в соответствии с современными научными требованиями, предполагающими предварительную текстологическую, комментаторскую и исследовательскую работу, учет исторических и культурных реалий, содержательных и формальных особенностей китайских произведений на *вэньяне* в целом (параллелизмы, грамматический минимализм, метаграмматические структуры, полисемантизм, обильное цитирование канонических сочинений и т. д.) и специфики жанра *цзюэ-цзюй* в особенности, а с другой стороны, полностью укладывающийся в традиционное русло отечественной поэзии», «в точности новых переводов Бо Цзюй-и достигнут принципиально более высокий, чем у предшественников, уровень» [2, с. 570].

Н. А. Орлова не отступает от оригинального текста, чтобы сделать переведенное стихотворение более похожим на русскую поэзию, как предлагал это делать В. М. Алексеев в соответствии с «русской поэтикой»; она также не следует

стилю Л. З. Эйдлина, практике жертвования «поэтической красотой» русского переводного текста ради верности перевода. Так, например, при переводе стихотворения «Ранней осенью один ночью» (*Цзао цю ду е*, 早秋独夜) Л. З. Эйдлин переводит вторую строку (*Линь чу цю шэн фа*, 邻杵秋声发) как «Валёк у соседки // Разносит осенние стуки» [4, с. 47], то есть иероглиф 邻 (*линь*) он переводит как «соседка», а звук валька раздается из ее дома. У Н. А. Орловой эта фраза переведена так: «По соседству раздается стук осеннего валька», — то есть размывается грань между субъектом действия и источником звука, что больше соответствует художественной концепции оригинального стихотворения Бо Цзюйи, описывающего неизвестно откуда раздающийся тихой осенней ночью звук валька.

Научный сотрудник Института философии РАН М. В. Рубец в 2017 г. опубликовала статью в сборнике материалов 47-й научной конференции «Общество и государство в Китае», в которой хвалит Н. А. Орлову: «У переводчицы хороший поэтический слог, она свободно владеет стихотворными размерами, различной рифмовкой, поэтическими приемами. Особый талант проявляется, на мой взгляд, в тех переводах, где Н. А. Орловой удалось передать поэтическими средствами не только смысл произведения, но и общее настроение» [5, с. 535–536]. М. В. Рубец приводит в качестве примера перевод стихотворения Бо Цзюйи «Храм Завещанной Буддой любви» (《遗爱寺》) (《弄石临溪坐，寻花绕寺行。时时闻鸟语，处处是泉声》): «В каждой строке стихотворения “Храм Завещанной Буддой любви” (《遗爱寺》) ощущается приподнятость, радость, ликование от наслаждения природой, настолько легкими и звенящими словами описаны картины, окружающие поэта во время его прогулки» [5, с. 536]. Давайте посмотрим перевод, выполненный Н. А. Орловой:

Сижу у ручья, забавляясь камнями,
Брожу возле храма, любуясь цветами,
Всечасно я слышу пичуг щебетанье,
И всюду ручья раздается звучанье [3, с. 91].

我坐在溪边玩石头，
我漫步在庙旁赏鲜花，
每时我都听到鸟儿鸣叫，
每处都有小溪发出声音。

Хотя китайские читатели не обязательно смогут оценить красоту русского перевода стихотворения, но ведь они могут прочувствовать легкое, радостное настроение, передающиеся через ритм и стихотворный размер.

В переводах Н. А. Орловой исправлены некоторые ошибки в переводческих комментариях Л. З. Эйдлина путем проведения больших историко-филологических, географических, культурологических изысканий. Эйдлин следовал идеологической и политической линии и литературно-художественному курсу Советского Союза, использовал обывательскую социологию и механический материализм для понимания и объяснения сложных литературных и художественных явлений в истории, он привычно заключал изучаемые и анализируемые произ-

ведения в рамки моделей оценки, такими как «заботился о страданиях простого народа», «отражает социальную реальность», в результате чего появлялись упрощенные идеологические утверждения. Например, комментируя стихотворение Бо Цзюйи «Флейта на реке» («Кто там играет на флейте в ночи на реке? / Звуки подобны по родине острой тоске. / Головы внемлющих враз побелит седина, / Не говоря уж о тяжко скорбящем без сна!» (пер. Н. А. Орловой)), он писал, что это история «об изгнаннике, то есть о самом поэте, все время грустящем и от дум не смыкающем глаза» [6, с. 24]. Орлова указала в комментарии к переводу, что стихотворение было написано в 809 г., когда «Бо Цзюй-и находился в столице, за год до этого стал придворным советником (*цзо-ши-и*, 左拾遺) и его чиновничья карьера благополучно развивалась», поэтому пояснения Эйдлина можно охарактеризовать, как голословное утверждение из-за предвзятого мнения.

Н. А. Орлова не повторяет за предшественниками, а исправляет их ошибки после тщательного изучения. Так, например, Л. З. Эйдлин в «Двух четверостишиях вослед десяти стихам “Шаги в пустоте”, преподнесенным достигшей совершенства в плавлении киновари даосской наставнице Сяо» переводит萧炼师 (*Сяо ляньши*) в мужском роде — «учитель Сяо» [4, с. 104], в то время как Н. А. Орлова дает вариант в женском роде — «наставница» и впервые предлагает в русском переводе такое пояснение: «Наставница Сяо (蕭煉師 *Сяо лянь-ши*) — выпускница императорской театральной школы Ли-юань 梨園 (буквально «Грушевый сад»), ставшая в 780 г. придворной танцовщицей, а в 784 г. — обитательницей даосского монастыря на священной горе Суншань 嵩山 в провинции Хэнань, где ее посещал поэт» [3, с. 101]. Таким образом, исследовательница восполняет лакуну в комментариях к русским переводам Бо Цзюйи.

Еще один пример — известный китаевед С. А. Торопцев при переводе «Элегии о реке на закате» (*Му цзян инь*, 暮江吟) перевел строку《可怜九月初三夜》(*Кэ лянь цзю юэ чу сань е*) как «О, эти ночи осени начала!» [7, с. 87]. Н. А. Орлова провела подробное текстологическое исследование и, цитируя комментарии А. И. Кобзева к кандидатской диссертации Л. З. Эйдлина, указала на то, что данное четверостишие Бо Цзюйи написал в период с 816 по 818 г. В Цзянчжоу: «*Третья ночь девятой луны* (九月初三夜 *цзю юэ чу сань е*) — в 816–818 гг. выпадала на временной промежуток от конца сентября до середины октября по западному календарю» [3, с. 107]. В календаре на десять тысяч лет в интернете можно узнать, что 3-й день 9-го месяца 816 г. по лунному календарю приходился на 27 сентбяря, в 817 г. — на 16 октября, а в 818 г. — на 6 октября. Согласно западной календарной системе, это — середина осени; нельзя сказать, что это ее начало. Такое скрупулезное исследование текста вызвает уважение к научному духу переводчика.

В переводах Н. А. Орловой также детально проверены и скорректированы ранее переведенные названия китайских растений, которые не встречаются в России. Например, Л. З. Эйдлин так перевел первую строку четверостишия «Ранней осенью один ночью» (*Цзин тун лян е дун*, 井桐凉叶动): «Утун у колодца колышет прохладной листвою», то есть он использовал транскрипцию слова [梧]桐 — *утун*. Н. А. Орлова же взяла научное название данного растения — «Фир-

мианы» (англ. *Firmiana*) [3, с. 15]. В переводе четверостишия «Получил от придворного секретаря Цяня письмо с вопросом о болезни глаз» название 《黄连》 Эйдлин переводит транскрипцией *хуанлянь* [8, с. 242], а Орлова — «*коптис* (англ. *Coptis*)» [3, с. 53]. В еще одном четверостишии Бо Цзюйи «Ротанговая трость» встречается термин《藤杖》(*тэн чжан*), что означает «трость» или «посох» (*чжан*, 杖), сделанный из ротанга (*тэн цзы*, 藤子, англ. *Rotang*). Эйдлин переводит его как «тэновый посох» [8, с. 252], в переводе Орловой это исправлено на «красная трость из ротанга» [3, с. 75]. Еще интересный пример из перевода стихотворения «Песня о сборе лотосов» (*Цай лянь цюй*, 采莲曲). В первой строке (*Лин е ин бо хэ чжань фэн*, 菱叶萦波荷飐风) иероглиф 菱 (*лин*) Эйдлин перевел как «каштан» [8, с. 294]. Хотя на Западе действительно есть традиция переводить слово 菱角 (*лин цзяо*) как «водяной каштан» (англ. *water chestnut*) и сам Л. З. Эйдлин дает пояснение, что это «водяной каштан», однако в переводе стихотворения нет определения «водяной», и это заставляет читателя задуматься: каштаны растут на склонах холмов, почему возникает сочетание «волны листьев каштанов» и как это связано с лотосами? Н. А. Орлова же переводит название растения как «рогульник» и поясняет, что это «водяной орех плавающий» [3, с. 133], а также приводит латинское название *trapa natans* (похожее на орех, съедобное растение рогульник) и тем самым, наконец, объясняет, что это за растение.

2

Н. А. Орлова постоянно связывает китайскую историю, культуру, философию и религию с толкованием стихотворений, что иногда приводит к излишним ассоциациям и ошибочным мистическим трактовкам. Возьмем, например, стихотворение «Ответ весне» (*Да чунь*, 答春):

Над травами стелется плотный туман, но лотосы
ясно видны,
И, следуя Дао, столичным под стать красою здесь
виды полны.
Да жаль только вопли в горах обезьян уносятся
вдаль над рекой.
В родимом краю не живут они, тут их крик мучит
душу тоской!

草烟低重水花明，
从道风光似帝京。
其奈山猿江上叫，
故乡无此断肠声!

Во второй строке сочетание 从道 (*цун дао*) — это 纵道 (*цзун дао*), то есть часто используемое в быту слово «хотя». В стихотворении «Обида Чжао-цзюнь» (*Чжао цзюнь юань*, 昭君怨) данное сочетание 从道 (*цун дао*) также используется в том же значении «хотя». В своей кандидатской диссертации Л. З. Эйдлин пере-

вел это сочетание как «ты говоришь мне» [6, с. 257], и хотя это тоже неверно, но и не усложняет исходную фразу. В переводе Н. А. Орловой эта фраза дается как «следовать Дао», а в комментарии дается пояснение «выражение из “Канона перемен”, в данном контексте не только означающее совершенство пейзажа, соответствующего Пути-дао, но и предполагающее “одинокий возврат” (*ду-фу* 獨復) на родину» [3, с. 83]. Это несколько излишняя трактовка, усложняющая простой вопрос.

Мы обычно говорим, что академической традиции интерпретировать китайскую литературу, отслеживая все источники и соединяя ее с историей, культурой, психологией и философскими концепциями древних китайцев, придерживался основатель современного российского китаеведения В. М. Алексеев. Его последователи также в основном придерживаются этой традиции. Когда автор данной статьи только начал заниматься русским китаеведением/литературой, в одной из статей, посвященных комментированию сравнительных исследований Алексеева китайской и западной поэтики, он написал: «Теория древнекитайской литературы представляет собой сложный предмет для изучения; когда теоретики разных эпох и относящиеся к разным школам рассуждают о вопросах литературы, даже используя одни и те же термины и повторяя похожие слова, смысл, который они в них вкладывают, может значительно отличаться. Если с одной точки зрения сопоставлять множесто меняющихся вещей, то неизбежно допустишь ошибку. Например, В. М. Алексеев в его ранней монографии, посвященной “Поэме о поэте” Сыкун Ту, заметил одну литературную концепцию — “Дао — поэт”. Использование этой концепции для объяснения теории поэзии школы Сыкун Ту изначально было неплохой идеей. Однако если рассматривать ее как формулу и применять для объяснения позиций всех старых литераторов, то сложно будет избежать усматривания в этом упорства в заблуждениях. Сравнивая Сун Ляня с Буало, В. М. Алексеев посвятил целый раздел китайской концепции “Дао — поэт” (здесь «дао» понимается как «дао природы, естественное дао», *Чжуан-цзы. — Примеч. авт.*). И потом он написал: “…если под nature разуметь *цзыжань*, то точка зрения Буало на древних как на исповеданную природу и естественность китайцам весьма свойственна. Тогда Сун Лянь есть исповедник идей Буало (за три века до него)”» [9, с. 278]. Мы говорим, что «дао» в литературной теории Сун Ляня — это Дао конфуцианских феодальных мудрецов. К тому же Сун Лянь в своей работе «Ответ на письмо студента сюцая Чжана по вопросу о поэзии» говорит о том, должен ли поэт учиться у предшественников и как должен это делать, и он не касается того, о чем говорил В. М. Алексеев: «…к самоестественности возвращается поэт… в диком вдохновении… *дао* — послушное следование природе» и т. д. (сам Алексеев говорил, что это — точка зрения *Чжуан-цзы. — Примеч. авт.*). Слова Алексеева можно назвать бесцельными и уклончивыми. Это говорит о том, что не следует использовать твердо определенную формулу для объяснения точек зрения литературных критиков разных эпох и направлений» [10, с. 413]. Н. А. Орлова тут допускает подобную ошибку.

Понимание и перевод древнекитайских стихов требует накопленных за долгое время знаний по истории и культуре Китая, и, возможно, поэтому собственно китайские ученые не могут избежать ошибок, а для иностранного переводчика тем более сложно не допустить ошибочного толкования. Возьмем для примера стихотворение Бо Цзюйи «Смотрюсь в зеркало»:

Зеркала бронза сияет-блестит,
Проседь висков в ней пестреет-рябит,
Гляну я вновь, накопивши года,
Ты не поверь в их реальность тогда! (Пер. Н. А. Орловой, А. И. Кобзева)

皎皎青铜镜，
斑斑白丝鬓。
岂复更藏年，
实年君不信。

На самом деле смысл этого стихотворения не труден для понимания: поэт обращен лицом к гладкому бронзовому зеркалу, смотрит на появившуюся на висках седину и печально вопрошает: «Разве я могу и дальше скрывать свой возраст? Я должен прямо заявить о нем, а вы не поверите». Китайские комментаторы так разъясняют эти строки: «藏年, *цаннянь*, означает “ложный, убавленный год”» [11, с. 771]. Это связано с практикой, существовавшей в чиновничьих кругах в древности: в прежние времена в официальных списках населения к зарегистрированному возрасту прибавляли слово «истинный» (*ши*, 实), чтобы отличать его от неверно поданого чиновничьего возраста. Сунский Хун Май в своей работе «Четыре записи из кабинета Жун. Действительный и официальный возраст» писал: «Когда ученое сословие говорит о чинах и заслугах, есть формулировки “действительный и чиновничий возраст”, они раньше никогда не встречались в официальных документах. Простолюдин при сдаче экзамена должен уменьшить свой возраст… Когда сановники хотят поскорее внести сыновей в чиновничий реестр, или же юноши хотят изменить свою судьбу, тогда они завышают свой возраст». В третьей главе «Неофициальной истории конфуцианцев» У Цзинцзы один из персонажей — Фань Цзинь — говорит о себе: «По спискам мне тридцать, а на самом деле пятьдесят четыре года». Очевидно, в то время простые люди скрывали свой возраст, чтобы воплотить в жизнь мечту о сдаче государственных экзаменов. В приведенном выше четверостишии Бо Цзюйи говорит, что его возраст на самом деле не такой и большой, но внешне он уже состарился, разве возможно еще преуменьшать свои года? Л. З. Эйдлин переводит данное счетание как «упрятать годы» [8, с. 204], что вполне очевидно не подходит, так как не составляет соответствующей связи с предыдущей строкой «рябят-пестрят виски от белых нитей» (пер. Л. З. Эйдлина). В зеркале уже видны седые виски, это уже не удержишь, не спрячешь, а наборот — они выставлены напоказ. Поэтому поэт и не признает, что он «убавляет годы», их не спрячешь в объективном зеркале. Н. А. Орлова переводит 藏年 (*цаннянь*) как «накопивши года», что явно еще более не к месту. Более того, в комментарии она пишет:

«иероглифы *фу* 复 — “снова”, “повторно”, *гэн* 更 — “еще больше” и сочетание *цан/цзан нянь* 藏年 — “накопленные годы” предполагают обращение к зеркалу в будущем времени, когда автор еще больше постареет, и выражают просьбу не отражать тогда его подлинный возраст» [3, с. 65]. Кроме того, Н. А. Орлова добавляет, что перевод выполнен с помощью объяснений А. И. Кобзева. Можно лишь сказать, что у обоих исследователей неверное понимание этого вопроса, не соответствующее основной идее и эмоциональной логике оригинала стихотворения. Поэт смотрит в зеркало, видит седые виски и думает о настоящем моменте. Уже видно, что он постарел, превысил фактический возраст, так будет ли он думать о том, чтобы стать еще старше? Судя по всему, и Кобзев, и Орлова были введены в заблуждение наречиями 岂复更 (*ци*, *фу*, *гэн*) и полагали, что в этих двух строках говорится о ситуации, которая наступит когда-то в будущем, после еще более старшего возраста, что явно не соответствует обстоятельствам оригинала. Что касается просьбы, обращенной к зеркалу («Ты не поверь в их реальность тогда!»), то это проявление субъективности и домыслы, расходящиеся со смыслом оригинала. Здесь мы лишь указываем на это обстоятельство как на небольшую оплошность в переводе Н. А. Орловой и надеемся, что в будущем будут внесены исправления с учетом мнения китайских ученых.

В новых переводах четверостиший Бо Цзюйи, выполненных Н. А. Орловой, есть одна особенность — это их последовательность: исследовательница расположила сто произведений по хронологическому принципу, тем самым выстроилась цепь событий, идей, воспоминаний, которая отражает историю жизни поэта с 800 по 828 г., то есть в возрасте от 28 до 56 лет. За каждым переведенным стихотворением кроется исследование переводческого опыта предшественников, сравнение различных переводов. Автор увязывает события из четверостиший с китайской историей того времени, культурой и социальной действительностью и проводит тщательное текстологическое исследование, выполняет перевод и дает комментарии. Это полезно не только читателям, еще не знакомым с китайской культурой и поэзией, но и специалистам, изучающим культуру того периода в китайской истории и китайскую литературу в целом.

В последние годы переводу китайской литературы на русский язык стали уделять внимание китайские и российские литературные деятели и переводчики. Мощь Китая растет, увеличивается его международный статус, и в такой ситуации «рассказывать миру истории о Китае, распространять его голос», демонстрировать настоящий, объемный, всесторонний Китай — это требование партии и страны к нам, литературным работникам. В благоприятной обстановке дальнейшего распространения китайской литературы за рубежом, изучение опыта иностранных ученых по переводу китайской литературы, несомненно, станет положительным образцом и стимулом для нашей текущей работы по переводу китайской поэзии на иностранные языки. Надеюсь, что данная статья будет полезна коллегам и единомышленникам в Китае и России, занимающимся литературными взаимосвязями и переводами.

Литература

1. *Орлова Н. А.* Проблемы поэтики четверостиший (цзюэ-цзюй) Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. XLVI. Ч. 2. М.: ИВ РАН, 2016. С. 453–477.
2. *Кобзев А. И.* О русских переводах стихов Ду Фу и Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. XLVII. Ч. 2 М.: Ин-т востоковедения РАН, 2017. М.: 2017. С. 558–578.
3. *Бо Цзюй-и.* Сто стихов цзюэ-цзюй / пер. с кит. (вэньяня), предисл. и коммент. Н. А. Орловой. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2017.
4. *Бо Цзюй-и.* Четверостишия / пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Л. З. Эйдлина. М.: Гослитиздат, 1949.
5. *Рубец М. В.* Современный перевод танской поэзии: модернизация или традиция? (О переводе Н. А. Орловой ста цзюэ-цзюй Бо Цзюй-и) // Общество и государство в Китае. Т. 47. № 2. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2017. С. 530–557.
6. *Эйдлин Л. З.* Четверостишия Бо Цзюй-и (771–846). Канд. дис. В 5 кн. Кн. II. Фергана, 1942.
7. Три вершины, семь столетий. Антология лирики Китая / пер. с кит. С. А. Торопцева. СПб.: Гиперион, 2016.
8. Горечь разлуки: Китайские четверостишия. М.: Летопись-М, 2000.
9. *Алексеев В. М.* Китайская литература. М.: Наука, 1978.
10. 夏康达、王晓平主编. 二十世纪国外中国文学研究. 天津:天津人民出版社，2000. [*Ся Канда, Ван Сяопин*. Изучение зарубежной китайской литературы в XX веке. Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
11. 谢思炜. 白居易诗集校注. 第二册. 北京：中华书局，2006. [*Се Сывэй*. Сборник стихов Бо Цзюй-и с комментариями. Т. 2. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)

References

1. Orlova N. A. Problems of Poetics of Bo Juyi's Quatrains (Jue-jiu). *Society and State in China*. Vol. XLVI, pt. 2 Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2016. P. 453–477. (In Russian)
2. Kobzev A. I. On Russian Translations of Du Fu's and Bo Juyi's Poems. *Society and State in China*. Vol. XLVII, pt. 2. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2017. P. 558–578. (In Russian)
3. Bo Ju-yi. *One Hundred Jue-ju*. Transl. from Chinese (wenyan), prefaced and comment. by N. A. Orlova. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2017. (In Russian)
4. Bo Ju-yi. *Quatrains*. Transl. from Chinese, prefaced and comment. By L. Z. Eidlin. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949. (In Russian)
5. Rubets M. V. Modern Translation of Tang Poetry: Modernization or Tradition? (on N. A. Orlova's translation of one hundred of Bo Juyi's jue-ju). *Society and State in China*. Vol. 47. No. 2. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2017. P. 530–557. (In Russian)
6. Eidlin L. Z. *Bo Juyi's Quatrains (771–846)*. PhD thesis. In 5 books. Book II. Fergana, 1942. (In Russian)
7. *Three peaks, seven centuries. Anthology of Chinese Lyrics*. Transl. from Chinese by S. A. Toroptsev. St. Petersburg, Giperion Publ., 2016. (In Russian)
8. *Bitterness of separation: Chinese quatrains*. Moscow, Letopis'-M Publ., 2000. (In Russian)
9. Alekseev V. M. *Chinese literature*. Moscow, Nauka Publ., 1978. (In Russian)

10. Xia Kangda, Wang Xiaoping. *The study of foreign Chinese literature in the 20th century*. Tianjin, Tianjin Renmin chubanshe, 2011. (In Chinese)
11. Xie Siwei. *Collection of poems by Bo Juyi with commentaries*. Vol. 2. Beijing, Zhonghua shuju, 2006. (In Chinese)

Перевод Е. И. Митькиной

Лю Чунси
(Нанкинский университет, Китай)

«ЭПИГРАММА В КАМНЕ»: ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ, ЛИТЕРАТУРНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ КОННОТАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРАВЮРЫ БО ЦЗЮЙИ

Аннотация: Эпиграммы в камне с авторством ученых мужей во главе с Бо Цзюйи, возникшие в середине правления династии Тан, стали выражать чистые личные эмоции, отражая творческую личность поэта. Бо Цзюйи считал камни друзьями, любил и воспевал камни, писал на них стихи. Это наделяет камень двумя атрибутами — естественной самородностью и индивидуальностью. Существует около двадцати выгравированных на камне стихотворений Бо Цзюйи; он стал первым поэтом, сознательно объединившим поэзию и камень. По сравнению с рукописными документами, поэтическая гравюра Бо Цзюйи имеет большее источниковедческое значение, поскольку позволяет провести компаративный лексико-стилистический анализ. В то же время, будучи атрибутами материальной культуры, поэтические гравюры выполняют множество функций, таких как восстановление исторического контекста создания стихотворения и распространение языкового ландшафта. Эти гуманистические коннотации определили большое значение поэтических гравюр Бо Цзюйи в истории китайской литературы и культуры.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, поэтическая гравюра, *Путешествие в Цзиюань*, языковой ландшафт, гуманитарная география.

Liu Chongxi
(Nanjing University, China)

"POETRY CARVED IN STONE": DOCUMENTARY, LITERARY AND CULTURAL CONNOTATION IN BAI JUYI'S POETRY INSCRIPTION

Abstract: The poetry inscription, with Bai Juyi in the Middle Tang Era as its representative, began to express purely personal emotions in terms of content, which reflects the poet's creative individuality. Bai takes stone as his friend, loves it, chants it, and inscribes poems on it, endowing it natural and personal qualities. Bai was the first poet to consciously combine "poetry" and "stone" with nearly 20 kinds of poetry inscriptions. Compared with book documents, Bai's poetry inscriptions not only have the philological value of text criticism, but also have multiple functions, i. e., reproducing the historical context of poetry creation and transmitting as a "linguistic landscape". Such humanistic connotation determines the significance of Bai's poetry inscription in the history of Chinese literature and culture.

Keywords: Bai Juyi, poetry inscription, *Poet on Visiting Ji Yuan* [pinyin: *You Jiyuan Shi*], linguistic landscape, humanist geography.

До правления династии Тан поэтическая гравюра в древнем Китае встречалась редко. До династии Северная Вэй ее не было вовсе, относительно достоверными можно назвать семь образцов стихов, написанных Чжэн Даочжао и дру-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.04

гими поэтами означенного периода. По мере расцвета поэтического творчества с танского периода получила развитие и поэтическая гравюра. Палеографическая литература, такая как «Цзигулу» («Записки о древности») и «Цзиньшилу» («Записки о надписях на бронзе и камне»), указывает, что поэтическая гравюра ранней династии Тан в основном состояла из стихов четырех императоров — танских Тай-цзуна, Гао-цзуна, У Цзэтянь и Сюань-цзуна, а также включала хвалебные гимны, написанные министрами и сановниками, что говорит о ее очевидно политическом назначении. После Сюань-цзуна, к середине танского периода, жанр императорской поэтической гравюры постепенно пришел в упадок, зато расцвела гравюра стихов ученых и сановных мужей. Стали появляться камни со стихами Хань Юя, Шэнь Чуаньши, Лю Юйси, Ли Шэня и др., каллиграфически исполненными ими лично либо другими людьми. Больше всего стихов среди них принадлежат авторству Бо Цзюйи.

В «Эпиграммах на камне», вошедших в его сборник «Шлю Ван Шиба[1], удалившемуся от мира, эпиграмму в храм Сянью», были такие строки:

Теплым вином в чаще лесной
Я угощаюсь впрок
Лист багряной и зеленый мох
Сметаю с каменных строк [1, т. 14, с. 811].

Стихотворение было написано в четвертый год правления под девизом Юаньхэ императора династии Тан Сянь-цзуна (809) и отправлено доброму другу поэта, Ван Чжифу. Поэт вспоминает, как во времена пребывания на должности *сяньвэя*[2] уезда Чжоучжи он посещал храм Сянью, где наслаждался вином, подогретым на костре из опавших листьев, и стихотворениями, высеченными на камне. Судя по дошедшему до нас литературному наследию, Бо Цзюйи написал почти 20 стихотворений, вырезанных затем на камне, и был первым поэтом, который сознательно объединил поэзию и камень. Взяв за объект исследования поэтическую гравюру Бо Цзюйи, автор данной статьи исследует личные интересы поэта, а также документальные, литературные и культурные коннотации его поэтических гравюр, а кроме того, демонстрирует ее глубокое влияние на возникновение и развитие жанра древнекитайской поэтической гравюры в целом.

1. ДРУЖБА С КАМНЕМ, ВОСПЕВАНИЕ КАМНЯ, ГРАВИРОВКА НА КАМНЕ

Количество выгравированных стихов Бо Цзюйи уникально для династии Тан. Причина, конечно же, заключается в возросшей популярности поэзии ученых мужей и чиновников после танского императора Сюань-цзуна, но нельзя отрицать, что это во многом связано с любовью Бо Цзюйи к камням и его личны-

[1] Ван Чжифу.

[2] *Сяньвэй* — начальник уездной охраны.

ми увлечениями. В отличие от других танских поэтов, Бо Цзюйи имел заметное «пристрастие к камню». Самым убедительным доказательством является то, что после отставки с поста начальника округов Ханчжоу и Сучжоу он вернулся на север, прихватив с собой камни. В третьем году правления под девизом Дахэ (829) в «Предисловии к главе Чишан» он писал:

> *Я, Лэтянь, оставляя пост начальника округа Ханчжоу, раздобыл один тяньланьский*[3] *камень и двух журавлей из уезда Хуатин, с каковыми вернулся [домой]. Вначале возвел мост Сипинцяо, окружил дорогу возле пруда. Оставляя пост начальника округа Сучжоу, добыл камень с озера Тайху, белые лотосы, согбенный водяной орех и лодку из молодых досок, с каковыми вернулся [домой]; возвел мост Чжунгаоцяо, соединяющий три острова. <…> Ян Чжэньи из Хуннунского [клана Ян] даровал три голубых камня с длинными гладкими боками, на которых можно сидеть и лежать* [1, т. 69, с. 3669–3670].

Бо Цзюйи поместил камни из Тяньланя и с озера Тайху в саду Лося, каждый день приходил к этим «чудным камням» дружить, возлиял и декламировал стихи, стоя между ними, и считал подобный досуг высшей радостью, возможной в жизни.

В начальный год правления под девизом Баоли (825) Бо Цзюйи был назначен начальником округа Сучжоу, который находится недалеко от озера Тайху, которое, в свою очередь, славилось своими камнями. Лэтянь влюбился в них с первого взгляда и неоднократно воспевал в собственных стихах. Стихотворение «Два камня» было написано на втором году правления Баоли (826), когда поэт занимал должность начальника округа Сучжоу, и повествует оно о камне с озера Тайху и о том, как тот впоследствии был отправлен в Лоян:

> *Обернувшись, спросил я камни,*
> *Будут ли старику досугом?*
> *Камни, хоть не могли ответить,*
> *Разрешили им стать третьим другом* [1, т. 21, с. 1403–1404].

В стихотворении камень с озера Тайху описывается как самый близкий друг. На втором году правления под девизом Баоли в стихотворении «Лотосовый камень» поэт описывал внутренние переживания, когда отправлял камень в Лоян: «Отправляю в Дунло, мое сердце последует с ним» [1, т. 24, с. 1638], где под «ним», вероятно, подразумевался камень с озера Тайху, а само событие приравнено к расставанию с близким другом.

Помимо дружбы с камнями и воспевания их, у Бо Цзюйи было еще одно связанное с ними увлечение — он любил вырезать на камнях собственные стихи. В стихотворении «Записи о прогулке по озеру Тайху, отправленные Вэй Чжи»[4] есть такие строки: «Ущелья укрыты снегом, меж ними высятся сосны, источника горного капли веками камни точили, письмо напишу, как сказку, оставлю на

[3] Камень с горы Тяньлань в округе Ханчжоу.

[4] Юань Чжэнь (779–831) — китайский поэт и новеллист.

озера бреге, спою новый стих об этом и другу в Чжэнцзян отправлю». К третьей строфе прилагался комментарий самого поэта: «Красоту увиденных мест запечатлел на камнях возле озера» [1, т. 24, с. 1613]. В стихотворении «Вспоминаю прошлое в знаках на камне» есть строки: «На камне Тайху вырезаю стихи тремя почерками, пятнадцать прошедших лет навек обручаю с ними» [1, т. 35, с. 2324]. Вырезание на камне он называл «обручением». Эта надпись сохранилась как минимум до периода Северная Сун (960–1127 гг.) — Ли Гэфэй в своих «Записях о знаменитых садах Лояна» писал: «Парк при храме Дацзысы, сад танского поэта Бо Лэтяня. <…> В храме до сих пор много камней, украшенных стихами Лэтяня».

Что до поэтических гравюр, то есть среди них те, где суть видна уже в названии, — «Возвожу жилище отшельника у подножия горы Сянхуфэн и воспою сие на камне», «Пишу на камне в ущелье» и «Пишу на скале над прудом возле горы Ванцзюшань». Есть также стихотворения в жанре «оборванные строфы» под названием «В былые годы Чоу Сан горевал по белому коню, расписывая стены залы стихами; они сохранились до сих пор, и [перечитывая их] вновь вспоминаю былые чувства и слагаю еще больше цзюэцзюй», где можно найти строки «возле дороги кости зарыты, сплелись с сорняками, на каменных строфах из пыли рождается мох». Это стихотворение также написано на стене залы [1, т. 32, с. 2147].

Стихотворение «Ранней зимой путешествуя по [горе] Ванъу, дух возносится к подножию Солнечной башни…» завершается строками: «Стихи для Вас на камне слагаю, чтоб знали о них и горы родного края» [1, т. 22, с. 1498], что говорит о том, что и это стихотворение было некогда высечено на камне.

В четырнадцатом году правления под девизом Юаньхэ (819), когда Бо Цзюйи был назначен начальником округа Чжунчжоу, он вместе с младшим братом Бо Синцзянем и другом Юань Чжэнем посетили уезд Илин округа Сячжоу, где оценили красоту потаенных горных родников, которые понравились им настолько, что не хотелось покидать эти места. «Каждый написал по двадцать строф на старинные напевы, после [Бо Цзюйи] велел жаловать [им] предисловие и запечатлеть их». Сложенное вступление получило название «Предисловие о пещере Трех бродяг», но, к сожалению, эти стихотворения в двадцати рифмах на старинный напев до наших дней не дошли.

Кроме того, в начальный год правления под девизом Баоли в «Записях каменных строф в округе У» Бо Цзюйи писал:

> *Вэй [Инъу] в этом округе [слагал] множество песен и стихов, есть и стихотворение «Уездный пир», в котором строки: «Стражи дворцовой высится лес алебард, в опочивальне свежий застыл аромат», самые изящные и меткие. И вот велел выгравировать их на камне, преподнесу в дар будущему [поколению], и приложил к нему [собственное] стихотворение «Выходной пир»* [1, т. 43, с. 3626].

В молодости Бо Цзюйи восхищался пятисложными стихотворениями Вэй Инъу, отмечая их «элегантность, неторопливость и самодостаточность» («Рифмы Чуньцю», *цзюань* 1). На посту начальника округа Сучжоу он велел выгравировать на камне стихотворение Вэй Инъу, также в свое время занимавшего эту

должность, «Мужи словесности собрались на пир под дождем в канцелярии начальника округа», а также добавил к нему собственное творение «В канцелярии начальника округа давали выходной пир для ученых и чиновников уезда» [1, т. 21, с. 1378–1379].

Кроме того, в девятый год правления под девизом Дахэ (835) в «Предисловии к вырезанным на камнях горы Нюйцзишань строфам Пэй Цзинь-гуна» написано:

> *Когда шичжун*[5] *Пэй Цзинь-гун выступил на запад от реки Хуайхэ, проходя мимо подножия горы Нюйцзишань, он вырезал на камне стихотворение, в последней строке коего говорилось: «Скоро сровняю с землею разбойничий форт, пусть до Небесного Сына весть об этом дойдет, не укажу на гору бессмертных перстом, я укажу на отважный военный народ». Было действительно так, как написано, в краткий срок были усмирены разбойники, и вследствие этого в княжестве Цай на реке Хуайхэ по сию пору, почти двадцать лет, люди могут спокойно жить и заниматься делом. У него не хватило дыхания воспеть [это], поэтому я, Цзюйи, сложил двести строк, чтобы дописать творение гуна. Желаю, чтобы собиратели стихов, составители истории и те, кто в будущем придут любоваться, знали, что заслуги гуна не имели равных ни до, ни после него* [1, т. 30, с. 1999].

Пэй Шичжун, Цзинь-гун, — это Пэй Ду, знаменитый министр времен династии Тан. Судя по предисловию, это стихотворение также было выгравировано на камне.

2. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ГРАВИРОВКИ «СТИХОТВОРЕНИЕ О ПУТЕШЕСТВИИ В ЦЗИЮАНЬ» И ЕЕ ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ

В стихотворении «Гуляю у горного водопада, случайно на камне творю» во всех сводах об эпиграфике называется «Стихотворение о прогулке в Цзиюань». Чжао Минчэн в своем своде «Цзиньшилу», в десятом томе, указывает: «“Стихи о прогулке в Цзиюань” танского Бо Цзюйи, [написано стилем] *кайшу* в девятом месяце пятого года правления под девизом Дахэ». Это самое раннее упоминание об этой поэтической гравюре. Стела со стихами была утеряна во времена династии Северная Сун, а позже восстановлена во вставном шестом месяце восьмого года правления под девизом Дачжун Сянфу (1015). В четвертом томе трактата Би Юаня «Чжунчжоу цзиньши цзи» («О записях на бронзе и камне центральной равнины») указано: «Восстановленное стихотворение Бо Цзюйи», выполнено во вставной шестой месяц пятого года правления Дахэ, выполнено Дуань Цюньюем [каллиграфическим стилем] *синшу*, находится в храме Циду уезда Цзиюань. В “Цзиньшилу” содержится запись о “Стихотворении о прогулке в Цзиюань” Бо Цзюйи, написанном в пятый год правления Дахэ, Фэн Су[6] приложил сти-

[5] *Шичжун* — помощник канцлера по дворцовому ведомству.

[6] Фэн Су (767~836) — танский чиновник.

Рис. 1. Восьмой год правления Дачжун Сянфу династии Северная Сун (1015), эстамп поэтической гравюры «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях» (коллекция Национальной библиотеки)

Рис. 2. Восьмой год правления Дачжун Сянфу династии Северная Сун (1015), эстамп поэтической гравюры «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях» («Цзиюань цзиньшилу»)

хотворение. В дальнейшем добавили [надпись] “пятый год правления Дахэ”, а также строку “Восстановлено Дуань Цюньюем”. Гравировка со стихами самого Бо Цзюйи утрачена во времена Северной Сун, поэтому стихи были вновь вырезаны на камне, ныне изучить [оригинал] не представляется возможным, Чжао Минчэн[7] неизвестно как видел оригинальную гравировку, и только». В настоящее время в библиотеке Пекинского университета хранится сборник эстампов с указанной стелой, размером 46 × 13 см, 18 строк, написанных почерком *синшу*. Первая строка «Управитель Хэнани Бо Цзюйи», а затем следует полный текст стихотворения. Завершается надпись словами «Написано 26-го числа 9-го месяца 5-го года правления Дахэ», «3-го числа вставного 6-го месяца 52-го года / восьмого года под девизом правления Дачжун Сянфу, смотритель людского и конского состава в Цзиюане на северном берегу Хуанхэ, из правого отделения дворцовой стражи, Шэнь Сюнь пожалован пурпуром [неразборчиво] (предположительно «императорская библиотека») вновь написал [на камне] и установил [его]», «гравер Ди Вэньхань». Оригинальный камень существовал еще при династии Цин, к настоящему времени утратил заднюю часть, ныне хранится в Галерее стел храма Цзиду в Цзиюане.

Рис. 3. Восьмой год правления Дачжун Сянфу династии Северная Сун (1015), эстамп поэтической гравюры «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях», останки («Цзиюань цзиньшилу»)

Стелу со стихами повторно выгравировали во второй раз в девятом месяце начального года правления под девизом Юаньгуан династии Цзинь (1222). В пятом томе «Чжунчжоу цзиньшилу» Би Юаня указано: «Восстановленная гравировка стихотворения Бо Лэтяня, установлена в девятом месяце начального года Юаньгуан, [выполнена стилем] *кайшу* Цзя Сяньчэнем, находится в Цзиюане. Стихотворение выполнено пятисложным стихом, открывается строкой «Прекрасны виды Цзиюаня, они известны мне давно» и завершается строкой «26-е число 9-го месяца 5-го года Дахэ», далее указано «Восстановлено Цзя Сяньчэнем». Копия была у [Бо] Цзюйи, возможно, была утеряна во времена Сун или Цзинь. [Цзя] Сяньчэнь получил должность, не будучи обязанным прибыть на место службы, делопроизводителем при *цзедуши* Чан Уцзюне. В настоящее время в библиотеке Пекинского университета хранится сборник эстампов с указанной стелой, размером 63 × 43 см. В верхней части стелы стилем *кайшу* написано «Стихотворение Бо Лэтяня». Текст выполнен в стиле *кайшу*, первая строчка гла-

[7] Чжао Минчэн (1081–1129) — исследователь надписей на бронзовых сосудах.

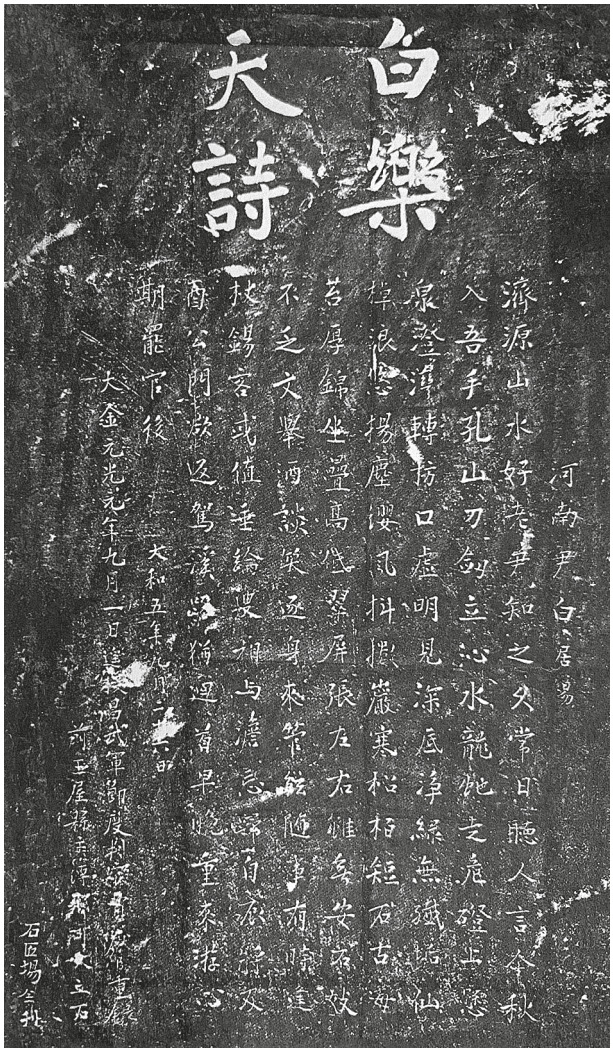


Рис. 4. Начальный год правления под девизом Юаньгуан династии Цзинь (1222), эстамп поэтической гравюры «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях» («Цзиюань цзиньшилу»)

сит «Управитель Хэнани Бо Цзюйи», далее следует полный текст стихотворения, завершается строкой. «Написано 26-го числа 9-го месяца 5-го года правления Дахэ» и «Восстановлена делопроизводителем при *цзедуши* Чан Уцзюне Цзя Сяньчэнем», «установлена бывшим регистратором уезда Ванъу Син Кэвэнем», «Каменных дел мастер Ян Цюанькань», оригинальный камень утрачен» [2, с. 176].

Табличка со стихами была повторно выгравирована во второй раз в девятом месяце первого года правления под девизом Юаньгуан династии Цзинь (1222), Би Юань («Чжунчжоу цзиньшилу»).

Согласно утраченной стеле, гравированной на восьмом году правления Дачжун Сянфу во времена династии Северная Сун, и эстампу, текст был следующий:

河南尹白居易
Хэнаньский управитель Бо Цзюйи

济源山水好，老尹知之久。
常日听人言，今秋入吾手。
О, Цзиюань,
Горы в объятьях озер,
Старый сановник
Знал о красотах вдали.
Прежде слыхал лишь
Вздохи восторгов чужих,
Осень настала —
Слухи в ладонь мне легли.

孔山刀剑立，沁水龙蛇走。
危磴上悬泉，澄湾转枋口。
Пика Куншань
Вверх нацелен клинок,
Воды Циньшуй
Словно змеистый дракон.
Камней ступени
Вверх к водопаду ведут,
Устья изгиб
Прозрачной петлей обведен.

虚明见深底，净绿无纤垢。
仙棹浪悠扬，尘缨风斗薮。
Пуст и прозрачен,
Видно глубокое дно
Лист бирюзовый,
Ни пыли, ни праха не знал.
Шелест волны —
Старец на веслах идет,
С шапки чиновной
Ветер завязки сорвал.

岩寒松柏短，石古莓苔厚。
锦座叠高低，翠屏张左右。
Каменный хлад
Ввысь не пускает сосну,
Древний валун

Мшистою шубой укрыт.
Тронов роскошных
Ряд один над другим
Горная цепь
Десно и шуйно лежит.

虽无安石妓，不乏文举酒。
谈笑逐身来，管弦随事有。
Пусть не нашлось
Места певичкам в камнях,
Чаша с вином
И стихи мне составят банкет.
Шутки и смех
Непрерывною льются рекой,
Гуань и саньсянь
Шлют музыкальный привет.

时逢杖锡客，或值垂纶叟。
相与澹忘归，自辰将及酉。
Может, на встречу
Гость издалече придет,
Может, случится,
Старец закинет уду.
Что нам делить?
Мы забудем дорогу домой,
С ранней зари
И пока не увидишь звезду.

公门欲反驾，溪路犹回首。
早晚重来游，心期罢官后。
Княжьи хоромы
Гонят на службу назад,
Путь вдоль ручья
Словно сложен из дум о былом.
Рано иль поздно
Вернусь я сюда погулять,
После того,
Как навек распрощаюсь с постом.

大和五年九月二十六日题
Сложено 26-го дня 9-го месяца 5-го года правления
под девизом Дахэ

При сравнении четырех вариантов стихотворения (гравировка на камне 1015 и 1022 гг., см. рис. 1–4, сборник «Аннотированная антология Бо Цзюйи» Се Сывэя и сборник «Аннотированное собрание сочинений Бо Цзюйи» [3, т. 4, с. 1784–1785] под редакцией Чжу Цзиньчэна) обнаружилось пять различий (табл. 1):

Таблица 1. **Сравнение вариантов стихотворения «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях»**

1015	1022	Чжу Цзиньчэн	Се Сывэй
枋	枋	坊	坊. Комментарий: 坊口 читать как 枋口
深底	深底	深底	深底. Коррекция: первоначально употреблено 心底
斗	抖	抖. Комментарий: 抖擞 то же, что и 斗擞	斗
叠	叠	缨. Коррекция: значение слова 缨 трудно понять, изначально было употреблено 映, исправление на 缨 стало преимуществом	叠
反	返	返	返

В анализе этих пяти различий можно заметить следующие три момента: во-первых, в оригинальной версии «Аннотированных стихов Бо Цзюйи» стихотворение записано с иероглифом 坊(«насыпь»), а в уточняющем комментарии указано, что 坊口 («запруда») следует читать 枋口 («брусова запруда»). Она получила свое название очень рано. «Вода, льющаяся с горы, словно с бруса», потому в народе запруду обычно называют «брусовой». Это подтверждает надпись на стеле, установленной в шестой год под девизом Юаньхэ (811) главой уезда Цзиюань Ли Чаояном: «Записи о буддийском храме на горе Тяньчэншань у канала Гуанцзи возле запруды Циньхэ» (《沁河枋口广济渠天成山兰若等记》) (сведения о ней содержатся в девятом томе «*Цзиньши сюйбянь*», составленном Лу Яоцзюнем). Поэтому правильным следует считать слово 枋. Во-вторых, 叠 («складка»): хотя в «Аннотированном собрании сочинений Бо Цзюйи» указано, что в оригинале стихотворения написано слово 叠, в «Аннотациях» указано, что и 缨 («лента») считается превосходным. В-третьих, 斗 и 抖, 反 и 返 в древности имели сходное значение («сражаться» и «противиться» соответственно). Однако из двух разных слов *доу* (斗) и «встряхивание» (抖) видно, что каменный образец первого года правления Цзинь Юаньгуана отличался от созданного в восьмой год правления Дачжун Сянфу и был выполнен по древней книжной копии. Кроме того, по строчке «В некоторых корректировках: в каменной копии 抖擞» в «Собрании комментариев и корректировок Бо Цзюйи» Чжу Цзиньчэн можно сделать вывод, что речь идет о копии 1222 г., а не 1015 г.

Одним словом, из этих пяти разных текстов можно сделать два вывода: во-первых, эстампы династии Северная Сун произошли от танских — лучших из всех типов книг, дошедших до настоящего времени, и ее важность для сопоставления документов очевидна. Во-вторых, хотя в эстампах династии Цзинь сохранилось много информации об эстампах периода Северная Сун, содержание

стихов было изменено в соответствии с другими версиями. Это показывает связь между двумя текстовыми системами — литературы эстампов и книжной литературы.

3. ЗНАЧЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРАВЮРЫ ДЛЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

По сравнению с книгами и документами, гравюра «Гуляю у горного водопада, случайно пишу на камнях» Бо Цзюйи имеет не только общую филологическую ценность, такую как сопоставление слов и предложений. Материальность резьбы по камню, локальность записей в определенном времени и пространстве, а также роль распространителя «языкового ландшафта» определили уникальную ценность поэтических гравюр Бо Цзюйи в истории литературы и культуры.

Во-первых, «любовь к камню» Бо Цзюйи наделяет камень двойными атрибутами естественной самородности и индивидуальности.

В середине династии Тан ученые обычно любили садовый пейзаж, а камень был представителем садового ландшафта. Бо Цзюйи написал стихотворение «Камень с озера Тайху» в первый год правления под девизом Дахэ (827), в котором были строки:

烟翠三秋色，波涛万古痕。削成青玉片，截断碧云根。
Сизая дымка, три цвета осенних красот,
Волны и валы шрамов прожитых веков.
Синий нефрит обрамляет резной горизонт,
Яшмовый лес рассеченных небесных столбов.

风气通岩穴，苔文护洞门。三峰具体小，应是华山孙。[1, т. 25, с. 1671]
Ветра душа пронизала пещеры нутро,
Двери в нее в обрамлении мшистых письмен.
Гребень в три пика, и правда, совсем не велик,
«Внук Хуашань» всем представляется он.

Бо Цзюйи поместил три сизых камня с озера Тайху, привезенных из Сучжоу, в садовый ручей. Вода проходила через покрытые мхом каменные пещерки, и издали это выглядело как уменьшенная копия западной горы Хуашань. Бегущая сквозь камень вода не только имеет живописный вид, но и красиво журчит, о чем было написано в стихотворении «Государев цензор даровал камень и помог стать водному звуку, за что в благодарность дарю ему четверостишие»:

泉石磷磷声似琴，闲眠静听洗尘心。
莫轻两片青苔石，一夜潺湲直万金。[1, т. 36, с. 2425]
Шепот ручья, что журчит меж камней,
мне, словно цинь, поет,
Праздно внемлю, как смывает следы
с сердца мирских забот.

К сизым камням, закутанным в мох,
не отнесись свысока,
Ночь возле них под шелест ручья
Тьму золотых превзойдет.

Звук журчащей воды подчеркивает спокойствие окружающей среды, что является именно тем «занятным уединением», к которому стремился поэт. Это написано в стихотворении «Ставлю камень в воды Ицюй у западной стены павильона и в рифмах пишу о том, как занятно и тихо журчит бегущий сквозь камень поток»:

终日临大道，何人知此情？此情苟自愜，亦不要人听。[1, т. 36, с. 2404]
Целыми днями сижу у большого пути,
Знает ли кто, как на месте дела обстоят?
Так обстоят, что коль скоро душе здесь покой,
Пусть бы никто не услышал, что здесь говорят.

Это стихотворение относится к жанру переживаний на склоне лет, в котором проявляется «среднее отшельничество» автора: «…в деревне слишком захолустно, при дворе слишком шумно, лучше уж быть полуотшельником, и скрыться Лоянском дворце». В понятие «средний отшельник» Бо Цзюйи вкладывал два смысла. Во-первых, «средний отшельник» проживал в саду, где можно было проникнуться «духом уединения» не хуже, чем в горах на природе, и найти себе личное «утешение»; во-вторых, в стихотворении «Камень с озера Тайху» писал, что камень «венчает собой вчера и сегодня», в чем же тому причина? В стихотворении «В саду Лося гадаю о том, где найти пристанище» поэт похвалил камень за то, что «твердость и чистоту ничем нельзя замутить», ведь камням Тайху приписывали такое качество, как стойкость и неподкупность, что как раз символизировало идеал жизни Бо Цзюйи. В стихотворении «Я сшил себе теплый халат» есть строки: «Достойного мужа заботит счастье других / Разве он может любить одного себя?[1]», — и с этой точки зрения друзья-камни Бо Цзюйи символизировали «дао» жизни, где «воля — нести добро, а поступки — в уединении совершенствовать себя». Таким образом, камни можно считать метафорой для человеческих идеалов.

Во-вторых, стихи фиксируют определенное время и пространство, таким образом восстанавливая исторический контекст творческого акта.

Специфический пространственно-временной фон, переданный стихотворением, может в значительной степени восстановить порождающую среду стихотворения, чего не может книжная литература. Например, в эстампе «Путешествуя к горному водопаду, иногда на камне творю» по левой стороне камня тянется надпись «Написано 26-го дня 9-го месяца 5-го года правления Дахэ», и указанное время согласуется с содержанием стихотворения «Осень настала — слухи в ла-

[1] Пер. Л. З. Эйдлина.

донь мне легли». Кроме того, на оригинальной стеле не было названия стихотворения, поэтому общее название для этого цикла в бронзе и камне — «Стихотворения о путешествии в Цзиюань». В таком сочетании можно сделать вывод, что это стихотворение написал именно Бо Цзюйи именно 29-го числа 9-го месяца 5-го года правления под девизом Дахэ, во время поездки в Цзиюань, просто в то время у стихотворения не было названия, а затем, когда впоследствии составляли сборник, его озаглавили «Путешествуя к горному водопаду, иногда на камне творю» — то есть сперва родились стихи, а потом название.

Согласно «Запискам о камне и бронзе», стихотворение «Ранней зимой путешествую по горе Ванъу…» было выгравировано в «10-м месяце 6-го года правления под девизом Дахэ», что совпадает со строками «иней морозный, вода и небо чисты, дивна Ванъу в октябре». «Стихи для Вас на камне слагаю, чтоб знали о них и горы родного края», видимо, означало, что, как и в предыдущем случае, сперва на камне были сложены стихи, а затем в собрании сочинений им придумали название.

По поводу «Пятидесяти рифм…» в 13-м томе «Собрания драгоценных гравюр» указано четкое время и места установления стелы: «В день весеннего равноденствия метаю дощечки, а солнце сияет в гротах бессмертных», вторая рифма[2] по стихотворению» авторы танский Юань Вэймин[3] и Бо Цзюйи, каллиграфия Ван Шуфэня, гравировка в стиле *чжуань* Лю Вэя, оставлен 15-го числа 1-го месяца 3-го года правления под девизом Дахэ, в храме Лунжуй». На основании этой записи в книгах «Аннотированная антология Бо Цзюйи» Се Сывэя и «Аннотированное собрание сочинений Бо Цзюйи» Чжу Цзиньчэна это стихотворение относят к третьему году Дахэ, фактически ошибочно. Стихотворение представляло собой «вторую рифму» на стихотворение Юань Чжэня, который написал его в день весеннего равноденствия, а стелу со стихами установили в первый месяц третьего года Дахэ, поэтому оба стихотворения могли быть написаны не позже второго года. В тот год Юань Чжэнь занимал должность правителя округа в восточной части провинции Чжэцзян, а Бо Цзюйи — помощника министра наказаний в Чанъане. Пользуясь служебной обязанностью, во время весеннего равноденствия второго года Дахэ (828 г., 20-го числа 3-го месяца по лунно-солнечному календарю) Юань Чжэнь отправился на юг полюбоваться пейзажами, где и написал указанное стихотворение. Ознакомившись с ним, Бо Цзюйи решил подпеть ему в той же рифме. Первое стихотворение было написано по свежим впечатлениям, второе — по воспоминаниям; первое — с натуры, второе — в подражание, но при этом оба четко соотнесли красоту местных пейзажей с гуманистическими канонами. Впоследствии местные выгравировали оба стихотворения на камне, который установили «15-го числа 1-го месяца 3-го года Дахэ» — вероятно, гравировка состоялась на следующий год после стихосложения, после чего установили ее в храме Лунжуй на горе Ваньвэй в округе Шаосин. В отличие от двух преды-

[2] Стихи на рифмах чужих стихов с обязательным соблюдением их порядка.

[3] Юань Чжэнь.

дущих стихотворений, данное произведение сперва получило название, а затем было перенесено на камень, а потому они сохраняют единство и на камне, и на бумаге. Из этого можно увидеть, что, будучи самым ранним представителем поэтической гравюры, оно в значительной степени восстанавливает контекст, в котором создавалось стихотворение.

В-третьих, поэтическая гравюра была инструментом создания и распространения лингвистических ландшафтов.

Лингвистический ландшафт — это социолингвистическая концепция, авторитетно определенная канадскими учеными Лэндри и Бурхисом в 1997 г.: «Дорожные знаки, рекламные щиты, названия улиц, топонимы, вывески магазинов, таблички на правительственных зданиях, вместе образуют языковой ландшафт определенной области, региона или городской агломерации» [4]. Хотя эта концепция в основном используется в современных исследованиях городской лингвистики, «причина исследования языкового ландшафта заключается в том, что общие предположения в равной степени применимы к историческим локациям» [5, с. 22]. Исследуя западный исторический языковой ландшафт, Флориан Коулмас изучал слова, начертанные на стелах, отвечая на три вопроса: «Кто автор этих надписей? Куда поставили эти камни? Какую роль они выполняли?» Возьмем три стихотворения Бо Цзюйи: «Путешествуя к горному водопаду…», «Пятьдесят рифм в подражание Вэй Чжи…» и «Ранней зимой…» — и рассмотрим по принципам исследования «исторического языкового ландшафта» (табл. 2).

Таблица 2. **Стихотворения Бо Цзюйи с точки зрения исторического языкового ландшафта**

Параметр	**«Путешествуя к горному водопаду…»**	**«Пятьдесят рифм…»**	**«Ранней зимой…»**
Автор надписи	Стихи Бо Цзюйи, каллиграфия на камне Дуань Цюньюя, гравировка Ди Вэньханя	Стихи Бо Цзюйи, каллиграфия Ван Шули, гравировка стилем *чжуань* Лю Вэя	Стихи Бо Цзюйи, каллиграфия в стиле кайшу Чжан Хунмина
Местонахождение камней	Храм Цзиду в городе Цзиюань уезда Мэнчжоу	Храм Лунжуй в Юэчжоу	Гора Ванъушань в Мэнчжоу
Роль	Формирование компетенции теории и литературно-географического пространства, передача будущим поколениям	То же	То же

Если исходить из позиции «языкового ландшафта», то можно увидеть, что после завершения своих произведений поэт вступает в стадию формирования «языкового ландшафта». Этот этап представляет собой процесс, в котором вместе участвуют литераторы, граверы и инженеры-каменщики, то есть это совмест-

ный процесс с участием каллиграфов, граверов и местных чиновников. В конце концов, как «ландшафт» поэтическая стела возводится в некую социальную «публичную сферу» и попадает в поле зрения современников и потомков. Таким образом, эти стихи также имеют социальные атрибуты. Поэтому, когда мы рассматриваем вопрос «какую функцию они выполняют», мы должны анализировать объект, находясь в «публичной сфере». В связи с этим мы можем увидеть следующие два момента. Во-первых, авторитетность текста. «Важной функцией письменных символов в древнем языковом ландшафте является установление авторитета и правовой системы» [5, с. 27], и поэтический текст на стеле не является исключением. Его авторитет исходит от официальных представителей, как, например, первой строкой на стеле со стихотворением «Путешествую к горному водопаду…» написано «Управитель Хэнани Бо Цзюйи» — указание статуса и должности является доказательством авторитетности текста. Во-вторых, пейзажные описания составляют основное содержание стихов Бо Цзюйи. Это был своеобразный мейнстрим древнекитайской поэзии начиная с творчества Чжэн Даочжао времен династии Северная Вэй. Как поэтический памятник гуманистического ландшафта, он часто интегрируется с естественной окружающей средой, где в пейзаже есть место чувству, а в чувстве — пейзажу, и, таким образом, формируется литературно-географическое пространство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В статье были изложены соображения о документальной, литературной и культурной коннотациях поэзии Бо Цзюйи и проблеме «китайской гуманистической географии», появившейся в контексте его творчества.

В целом поэтическая гравюра литераторов, представленных Бо Цзюйи в середине династии Тан, с точки зрения содержания с самого начала стала выражать чисто личные эмоции, отражая личность поэта. Причины таких перемен заключались во множестве факторов, но в основном это было связано с личностью и талантом самого Бо Цзюйи. Дружба с камнем, любовь к камню, визиты, созерцание и воспевание камня, а также надписи и гравировка стихотворений на камне составляют «каменный» мир Бо Цзюйи, который воплощает одновременно материальное и духовное. В этом самодостаточном мире в поэзии Бо Цзюйи сформировались две особенности: индивидуальность и региональность. Эти две особенности напоминают нам «гуманистическую географию», предложенную американским ученым Дуань Ифу. Как следует из названия, «гуманистическая география» включает в себя «гуманизм» и «географию». Суть вопроса заключается во взаимодействии индивида и места — «индивидуальный поиск смысла» [6, с. 2–6]. Дуань Ифу исследует гуманистическую географию в контексте западных религий и считает, что, когда закончилась западная средневековая и началась ранняя современная мысль, «переход от религии к секуляризму», «художники-пейзажисты перестали смотреть в небо и начали смотреть вдаль, на линию горизонта», вследствие чего «целью перестал быть рай, целью стало географическое

пространство» [6, с. 161]. Для Бо Цзюйи это была не столько трансформация в созерцание отдаленного горизонта или географического пространства, сколько возвращение в свой внутренний мир. Мир его стихов материален и имеет географическое пространство, но при этом духовен и индивидуален.

Согласно классификации, разработанной самим Бо Цзюйи, стихотворение «Шлю Ван Шиба, удалившемуся от мира, эпиграмму в храм Сянью» относится к категории *люйши*. Но если посмотреть, что такие стихотворения, как «Одинокая ночь в храме Сянью», «Запертый на государевом посту, гуляю во сне по храму Сянью» и пр., относятся к категории «безмятежных», включая «Гуляю у водопада…», «Пятьдесят рифм в подражание Вэй Чжи…» и «Ранней зимой…»; эти «стихи в камне» имеют ярко выраженный оттенок «безмятежности» человеческой жизни в понимании поэта. «Гордый, собою довольный, сижу на циновке, ноги раскинув» («Строю хижину у подножия Сянхуфэн…»), «Сердцу людскому много не нужно, что же просить сверх того?» («Два стихотворения о благодовольстве», стих первый), поэт транслирует собственные чувства через местный пейзаж, «Не зная забот, не зная печали, смогу ли дожить так до преклонных годов?» («Песнь у пруда»), он находит в горах спокойное место, куда можно удалиться и тихо наслаждаться жизнью. Очевидно, что стихи Бо Цзюйи стали важным толчком к созданию гуманистической географии Китая и имеют в ее рамках большую ценность.

Литература

1. 白居易著，朱金城笺校. 白居易集笺校.上海：上海古籍出版社，2021. [*Бо Цзюйи*. Аннотированное собрание сочинений Бо Цзюйи / под ред. Чжу Цзиньчэна. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2021.] (На кит. яз.)
2. 郝清嫩主编. 济源金石录. 中州：中州古籍出版社，2019. [*Хао Циннэнь* (ред.). Цзиюань Цзиньшилу. Чжунчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
3. 谢思炜撰. 白居易诗集校注. 第4册.北京：中华书局，2006. [*Се Сивэй*. Аннотированная антология поэзии Бо Цзюйи. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)
4. 杜克·戈特，方小兵译. 西方语言景观研究学术简史// 语言战略研究, 2020.第4期。[*Гортер Д.* Краткая академическая история западного лингвистического ландшафта / пер. Фан Сяобина // Юйянь чжаньлюэ яньцзю, 2020. № 4.] (На кит. яз.)
5. 弗洛里安·库尔马斯著，阎喜译. 历史上的语言景观与公共领域的出现 //文字与社会学导论.北京：外语教育与研究，2019. [*Коулмас Ф.* Исторические лингвистические ландшафты и возникновение общественной сферы / пер. Яня Си // Введение в письмо и социологию. Пекин: Вайюй цзяоюй юй яньцзю, 2019.] (На кит. яз.)
6. 段义孚著，宋秀葵等译. 人文主义地理学 — 对于意义的个体追求. 上海：上海译文出版社, 2020. [*Дуань Ифу*. Гуманистическая география — индивидуальное стремление к смыслу / пер. Сун Сюкуй и др. Шанхай: Шанхай ивэнь чубаньшэ, 2020.] (На кит. яз.)

References

1. Bai J. Y., Zhu J. C. *Collation and Annotation of Bai Juyi*. Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 2021. (In Chinese)

2. Hao Q. N. (ed.). *Record of metal and stone inscription on Jiyuan (Jinshi Lu)*. Zhengzhou, Zhongzhou Classics Publishing House, 2019. (In Chinese)
3. Xie S. W. *Annotation of Bai Juyi's Poetry*. Beijing, Zhonghua Book Company, 2006. (In Chinese)
4. Gorter D. Linguistic Landscapes: Introducing a Field of Studies. Transl. by X. B. Fang. *Chinese Journal of Language Policy and Planning*. 2020. No. 4. (In Chinese)
5. Coulmas F. Historical linguistic landscapes and the emergence of the public sphere. *Writing and Society: An Introduction*. Transl. by X. Yan Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 2019. (In Chinese)
6. Tuan Y. *Humanist Geography: An Individual's Search for Meaning.* Transl. by X. K. Song et al. Shanghai, Shanghai Translation Publishing House, 2020. (In Chinese)

Перевод Н. А. Сомкиной

Мяо Хуаймин
(Нанкинский университет, Китай)

БЫЛИ УЖЕ ЗНАКОМЫ И ВЛЮБЛЕНЫ ДРУГ В ДРУГА ИЛИ ЖЕ СЛУЧАЙНО ВСТРЕТИЛИСЬ ВПЕРВЫЕ? ДВА ПУТИ АДАПТАЦИИ «ЛЮТНИ» В ФОРМУ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Аннотация: На сегодняшний день известно о семи музыкальных драмах, основанных на содержании поэмы Бо Цзюйи «Лютня». Несмотря на то что история певички не зафиксирована в исторических сочинениях, а ее подлинность сложно проверить, «Лютня» все же служит хорошим материалом для создания пьес. Пьесы, основанные на сюжете «Лютни», делятся на два типа: описывающие встречу некогда разлученных влюбленных и построенные по принципу сожаления о прошлом, судьбе и жизни. Ключевое различие между ними заключается в вопросе о том, был ли Бо Цзюйи знаком с певичкой до описываемой встречи в Цзянчжоу. Оценка этих двух типов произведений зависит от точки зрения конкретного исследователя.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, *Лютня*, китайская музыкальная драма, адаптация произведения, тип.

Miao Huaiming
(Nanjing University, China)

DO THEY UNDERSTAND, FALL IN LOVE OR MEET OCCASIONALLY? TWO WAYS OF ADAPTATION OF *PIPA XING* BY OPERA

Abstract: It is now known that there are seven opera works adapted from Bai Juyi's poem Pipa xing. Although the story of Pipa woman is not recorded in historical books and it is difficult to distinguish the true from the false, Pipa Xing still provides good story materials for opera creation. The story of Pipa Xing, which is adapted from opera, can be divided into two types: one is the reunion of lovers, and the other is the lamentation of life experience. There is a key plot difference between the two types of stories, that is, whether Bai Juyi knew the pipa girl before they met. The judgment of these two types of stories depends on the perspective of observation.

Keywords: Bai Juyi, *Pipa Xing*, traditional opera, adaptation, type.

Бо Цзюйи (772–846) является одним из самых видных писателей в истории китайской литературы, в восприятии же потомков о нем сложились неоднозначные впечатления, которые можно разделить на две группы: правдоподобный образ поэта, записанный в различных исторических сочинениях с одной стороны, и воображаемые литературные образы, прошедшие сквозь призму фикций, с другой. Образы эти временами единообразны, но зачастую, напротив, весьма отличны друг от друга, что создает весьма любопытный контраст. Исследователей Бо Цзюйи как реальной исторической фигуры достаточно много, однако тех,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.05

кто бы затрагивал в своих исследованиях его литературный образ, немного, что создает заметную научную лакуну.

Литературный образ Бо Цзюйи в основном можно обнаружить в традиционной китайской музыкальной драме. На основании статистических данных за период начиная с династий Сун и Юань вплоть до династий Мин и Цин[1] общее число музыкальных драм, в которых появляется образ Бо Цзюйи, достигает двадцати шести, что представляет собой весьма интересное и заслуживающее внимание литературное явление. Существует немало музыкальных драм, в которых в качестве действующих лиц выступают древние китайские литераторы, например существуют музыкальные драмы, излагающие историю Ли Бо, Ду Фу, Су Ши[2] и др., однако мало кому посвящено столь солидное количество работ. На основании этого легко отметить степень значимости фигуры Бо Цзюйи для последующих поколений. Претерпев многочисленные адаптации и трансформации от драматургов нескольких эпох, Бо Цзюйи шагнул со страниц истории на сцену театра, превратился в литературный образ, совершенно отличный от описываемого в исторических хрониках человека. В образ этот также вошла оценка и осмысление фигуры поэта потомками, что в свою очередь тоже можно считать своеобразным признанием. Данная проблема весьма занимательна и заслуживает глубокого изучения. Первые шаги для рассмотрения данного вопроса проводились на материале музыкальных драм, основанных на содержании поэмы Бо Цзюйи «Лютня»[3].

1

Из двадцати шести музыкальных драм, в которых возникает образ Бо Цзюйи, сохранилось девятнадцать, в том числе тринадцать *цзацзюй*[4] и шесть пьес в жанре *чуаньцы*[5] (из них три сохранились частично), тексты оставшихся семи были утрачены, можно лишь изредка встретить упоминания названия этих драм. В некоторых из сохранившихся работ Бо Цзюйи выступает лишь как второстепенный или проходящий герой, например в драме «Восемь бессмертных собираются у Нефритового пруда для поздравлений с днем рождения» Чжу Юдуня, «Небожители празднуют бессмертие» неизвестного автора, «Господина Пэй Цзиня поздравляют с днем рождения в имении Люйе» Сюй Чао, «Роскошный

[1] Годы правления династий Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мин (1368–1644) и Цин (1636–1911).

[2] Знаменитые китайские поэты Ли Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Су Ши (1037–1101).

[3] Также известная как «Пипа» (по названию разновидности щипкового музыкального инструмента, похожего на лютню, широко распространенного в эпоху Тан).

[4] Или юаньская драма, жанр традиционной китайской музыкальной драмы, сложившийся во времена династии Юань и послуживший основой для формирования более современных жанров драмы.

[5] Жанр музыкальной драмы, распространенный во времена династии Мин.

западный флигель» Чжоу Гунлюя, «Малый *хулэй*[6]» Гу Цай и Кун Шанжэня и т. д. В этих пьесах Бо Цзюйи появляется в малом количестве сцен и выступает только в качестве проходящего персонажа.

Бо Цзюйи выступает главным героем таких музыкальных драм, как: «Слезы мелкого чиновника» Ма Чжиюаня, «Павильон лютни» неизвестного автора, «Записки мелкого чиновника» Гу Дадяня, «Четырехструнная лютня осенью» Цзян Шицюаня, «Лютня» Чжао Шицэна, «Положить ивовые веточки» Гуй Фу, «Лэтянь[7] входит в беседку» Ши Юньюя и др., сюжет и содержание которых главным образом затрагивает любовные похождения Бо Цзюйи, создавая тем самым образ беззаботного ученого, поклоняющегося женской красоте. Такое описание небезосновательно: сохранились исторические подтверждения сего факта, однако это создает яркий контраст с фигурой Бо Цзюйи, описанной в исторических записках, где настойчиво подчеркивается его прямолинейность и принципиальность. Все это свидетельствует о неподдельном интересе потомков к поэту.

Перечисленные ранее музыкальные драмы, изображающие любовные интрижки Бо Цзюйи, можно разделить на два вида: первые основаны на поэме «Лютня» и повествуют о его романе с певичкой; другие описывают любовные отношения с наложницами — певичкой Фаньсу и танцовщицей Сяомань. При сопоставлении обнаруживается, что музыкальных драм первого вида, перелагающих содержание поэмы «Лютня», больше всего, их влияние и успех заметно выше, поэтому далее основной акцент будет делаться именно на исследовании произведений данной категории.

На данный момент известно о семи музыкальных драмах, основанных на поэме «Лютня», а именно: «Слезы мелкого чиновника» Ма Чжиюаня, «Павильон лютни» неизвестного автора, «Записки мелкого чиновника» Гу Дадяня, «Халат помощника областного начальника» Ван Луна, «Четырехструнная лютня осенью» Цзян Шицюаня, «Лютня» Чжао Шицэна и «Лютня» Дунь Чэна. «Халат помощника областного начальника» Ван Луна и «Лютня» Дунь Чэна не дошли до наших времен, но, отталкиваясь от их названия, можно сделать вывод, что они представляли собой переосмысление «Лютни» Бо Цзюйи. В то же время две сохранившиеся не в полном виде арии из «Павильона лютни» не дают возможности восстановить целостный сюжет данной драмы.

«Лютня» является одним из самых прославленных произведений Бо Цзюйи, можно даже сказать, что оно известно всем и каждому, однако сама история певички не зафиксирована в исторических записях и рассказывается лишь в поэме Бо Цзюйи и предисловии к ней. Испокон веков существуют различные мнения относительно подлинности описываемых в поэме событий. Хун Май[8], представитель той части исследователей, что подвергают сомнению достоверность дан-

[6] Музыкальный инструмент, разновидность лютни (пипы).

[7] Второе, неофициальное имя Бо Цзюйи.

[8] Знаменитый литератор и государственный деятель эпохи Южная Сун, годы жизни 1123–1202.

ной истории, говорит о следующем: «“Лютня” Бо Лэтяня вызывает у читателей восхищение богатым и увлекательным содержанием, заставляет преклоняться перед изяществом словесного стиля, вплоть до того, что по мотивам поэмы сочиняются *юэфу*[9], которые декламируют ее без устали. И все это приводит к слепой вере в правдивость истории чанъаньской[10] певички. Я же в этом сомневаюсь. Несмотря на известную лояльность законов эпохи Тан, Лэтянь был приближенным чиновником при дворе императора, к тому же длительность его ссылки не была столь велика, поэтому он ни за что бы не осмелился проникнуть под покровом ночи в лодку, где жила в одиночестве женщина, спокойно пить вино и даже наслаждаться звуками лютни, покинув ее лишь в полночь. Неужели не он беспокоился о возможных пересудах среди торговцев? В действительности же Лэтянь лишь хотел описать свою досаду из-за ссылки на край света» [1].

Хун Май, основываясь на обстоятельствах жизни и настроениях Бо Цзюйи в период написания поэмы, полагает, что содержание поэмы — фикция, не соответствующая здравому смыслу, не более чем трогательная история, выдуманная Бо Цзюйи, чтобы выразить досаду по поводу своей ссылки в дальние края.

В последующие века было немало сторонников данной точки зрения, однако были и те, кто считал описываемые в поэме события произошедшими в реальности. Например, Чэнь Инькэ, также основываясь на содержании поэмы, считает, что изложенное Бо Цзюйи вполне рационально и действительно имело место: «“Лодка” из строчки “Но мы уже стали [лодкой] бортом к борту, к себе приглашаем в гости”[11] [2, с. 191] — это та же лодка, о которой говорится в строке “Хозяин сошел у причала с коня, за гостем садится в лодку” [2, с. 190], а не лодка из строки “А я по реке вперед и назад в пустой разъезжаю лодке” [2, с. 196]. То есть цзянчжоуский *сыма*[12] двигает лодку своего гостя, для того чтобы добраться до лодки содержанки чайного торговца, и приглашает ее, [бывшую] чанъаньскую певичку, выйти из своей лодки и взойти на лодку, в которой *сыма* провожает гостя, под предлогом продолжить пир и подлить вина. Думаю, что лодка содержанки чайного торговца, что стояла в устье реки, была пуста и не рассчитана на столь роскошный банкет. Кроме того, в стихах Лэтяня не указано, в какой именно момент певичка сошла со своей лодки. Откуда же взял Хун Май формулировку “в ночи”? Если же трактовка Хун Мая не соответствует описанию событий в поэме, то можно развеять его сомнения относительно незаконности [действий Бо Цзюйи], а его предположения [в таком случае] являются безосновательными и избыточными [3, с. 53].

---

[9] Жанр китайской традиционной лирической поэзии, где каждый стих составлен под определенную мелодию; стилизован под народное творчество. Такие произведения можно было напевать.

[10] Чанъань — древняя столица нескольких китайских царств, находился на месте современного города Сиань.

[11] В оригинале говорится «двинув лодку навстречу, приглашаем увидеться».

[12] *Сыма* — помощник областного начальника, должность, которую занимал Бо Цзюйи в ссылке.

Его аргументы против опровергающей позиции Хун Мая вполне резонны. Вообще говоря, о случайной встрече Бо Цзюйи с певичкой лунной ночью в Цзянчжоу говорится только в его поэме «Лютня», что делает аргументы о правдивости данной истории односторонними, так как не хватает непосредственных исторических записей и других доказательств, поэтому о подлинности этих событий можно судить только посредством логических умозаключений. С точки же зрения логики и здравого смысла оба мнения имеют право на существование, невозможно полностью отрицать какое-либо из них. Это также является важной причиной того, почему данный вопрос до сих пор не может быть разрешен, и вызывает споры в научных кругах.

Однако если смотреть на проблему с точки зрения адаптации поэмы в форму драматического произведения, подлинность данной истории не имеет значения. Важно то, что «Лютня» предлагает отличный материал для сочинения по ее мотивам музыкальной драмы. Лунной ночью, шуршащей осенним ветром, пониженный в должности чиновник встречает попавшую в немилость певичку-лютнистку. Подобно ряскам на воде, два товарища по несчастью, они случайно сталкиваются на берегу реки, с помощью музыки выражая чувства тех, кто был сослан и оказался на краю земли. Действительно полная драматизма ситуация. К тому же сама личность Бо Цзюйи и его «Лютня» пользуются славой в истории литературы, что было весьма притягательно для драматургов, поэтому неудивительно, что многие использовали сюжет поэмы в своем творчестве. Кроме того, исходя из текстов четырех полностью сохранившихся произведений, можно заключить, что авторов совершенно не интересовала проблема достоверности описываемых событий, в период их создания в принципе не существовало разногласий в данном вопросе.

2

Достаточно целостная история «Лютни» все-таки представляет собой весьма грубый сюжетный набросок, а для перекраивающей события повседневной жизни в особую художественную форму музыкальной оперы в этом наброске не хватает реалистичных и одновременно трогательных подробностей. Например, у певички нет даже имени, не сказано, каким образом она оказалась в Цзянчжоу, не раскрываются подробности ее встречи с Бо Цзюйи и т. д. Наполнение содержанием и придание художественной формы новому произведению требовали от драматурга задействовать собственное воображение и мастерство. Благо оставленные поэмой повествовательные лакуны предоставляли ему простор для творчества.

В целом сюжет «Лютни», переработанный в форму музыкальных драм, можно условно разделить на два типа.

Первый тип, представленный «Слезами мелкого чиновника» Ма Чжиюаня и «Записками мелкого чиновника» Гу Дадяня, построен по схеме «разлученные влюбленные снова находят друг друга». В своем произведении Ма Чжиюань пре-

вратил случайную встречу Бо Цзюйи и певички в романтическую историю со счастливым концом, где влюбленные в итоге становятся супругами. По сюжету они знакомятся в публичном доме еще до описываемых событий, между ними зарождаются глубокие чувства, но Бо Цзюйи понижают в должности, высылают из столицы, и им приходится расстаться. И тогда же некий торговец, воспользовавшись ситуацией, хитростью рассорил их, тем самым заставив прервать общение. Первоначально оба думали, что в этой жизни им уже не представится возможность увидеться, но позже они неожиданно встретились в Цзянчжоу, узнали всю правду и, испросив императорского позволения, снова смогли быть вместе. Гу Дадянь, взяв за основу «Слезы мелкого чиновника» Ма Чжиюаня, внес в действие определенные изменения, как то: включил в повествование Фаньсу, Сяомань и других персонажей, а также добавил различные сюжетные подробности. Однако в целом «Записки мелкого чиновника» не отходят от изначальной идеи Ма Чжиюаня и также строятся по схеме «разлученные влюбленные снова находят друг друга».

Второй же тип, примерами которого являются «Четырехструнная лютня осенью» Цзян Шицюаня и «Лютня» Чжао Шицэна, представляет собой сетование на перипетии судьбы. Можно сказать, что произведения этой группы берут за основу осуждение первого типа драм. Сохранилось недвусмысленное замечание Цзян Шицюаня на эту тему: «В драме “Записки мелкого чиновника” Сяншань[13] изначально сблизился с этой певичкой и снова встретил ее в Цзянчжоу, когда провожал гостя, так она снова стала принадлежать *сыма*, осуществив их давний уговор. Замысел и изложение посредственные и вызывают презрение. Автор лишь поверхностно знаком с [правилами расстановки] рифм, составляет пьесу, передает для исполнения артистам, чтобы выявить и исправить ошибки» [4, с. 185]. Он крайне недоволен интерпретацией данной истории в «Слезах мелкого чиновника», именно поэтому, создавая «Четырехструнную лютню осенью», он целиком переосмыслил сюжет, сделав произведение отличным от «Слез мелкого чиновника» и «Записок мелкого чиновника». Он остается верным оригинальному произведению Бо Цзюйи: «Выделив основной смысл поэмы, разделил [историю] на части и расположил по порядку, а также добавил цитаты из “Таншу”[14] за девятый и десятый годы Юаньхэ[15] о современном политическом положении и [выдержки] из “Автобиографии Сяншаня” и составил из этого законченное произведение» [4, с. 185]. «Лютня» Чжао Шицэна в целом написана согласно такой же логике.

При сравнении ключевым отличием в сюжетном построении этих двух типов драм является тот факт, был ли знаком Бо Цзюйи с певичкой до их встречи в Цзянчжоу. Если они знали друг друга до описываемых событий, то слушанье

[13] Сяншаньский отшельник — позднее прозвание Бо Цзюйи.

[14] История династии Тан, одна из официальных династийных историй, описывающих события данного периода.

[15] Девиз правления танского императора Сяньцзуна (806–820), то есть 815 и 816 гг.

пипы в ночи стало символом и фактором их воссоединения, и это обстоятельство превращает произведение в историю любви, построенную по принципу «разлученные влюбленные снова находят друг друга». Если же они не были знакомы, то встреча ночью под звуки лютни не более чем случайное рандеву, а само произведение — история из жизни литератора, столкнувшегося с перипетиями судьбы. Два типа сюжетного построения показывают две разные формы переложения поэтического произведения в облик драмы, а также отражают различное осмысление и восприятие оригинальной работы. Ма Чжиюань и Гу Дадянь делают акцент на сценической постановке драмы, поэтому перекраивают историю Бо Цзюйи и певички в рассказ о воссоединении любящих сердец, тем самым как бы создавая сюжет с чистого листа; а Цзян Шицюань и Чжао Шицэн, напротив, остаются верными оригинальной поэме, облекая рассказанную в ней историю в конкретную драматическую форму и не отходя от изначальной логики произведения Бо Цзюйи.

Следует отметить, что оба типа адаптации произведения, при условии возможности их логического обоснования, имеют право на существование, однако Цзян Шицюань обрушился с резкой критикой на «Записки мелкого чиновника», назвав их «посредственными и вызывающими презрение» [4, с. 185], тем самым поставив вопрос о наличии недостатков и достоинств у обоих типов драм. Приведем здесь краткую оценку достоинств интерпретаций произведения. Критика Цзян Шицюаня небезосновательна: Ма Чжиюань и Гу Дадянь трансформировали содержание «Лютни» в достаточно часто встречающийся в музыкальной драме сюжет: любовный треугольник между ученым-чиновником, торговцем и певичкой (как, например, в произведениях «Спасение из беды», «Нефритовая ваза для вина», «Записки о нефритовом гребне»). Такое развитие событий действительно сильно разнится с исконным смыслом «Лютни». Как написал, сокрушаясь, один ученый: «Кто бы мог подумать, что столь преисполненная горечи поэма Бо Сяншаня “Лютня” может превратиться в трагикомедию!» [5, с. 489] Такие музыкальные драмы, перекочевав на сцену, стали пользоваться популярностью, ушли в народ. И хотя Цзян Шицюань не обозначил конкретные причины своей критики, вполне вероятно, что он исходил как раз из обозначенных выше соображений.

Рассмотрим же адаптации Цзян Шицюаня и Чжао Шицэна. Их версии очень похожи на лирику, часто встречающуюся в традиционной китайской живописи. В их версиях стихи «Лютни», претерпев личное осмысление авторов, облекаются в драматическую форму, оставляют стойкое ощущение жизненности описываемых событий, а по стилю идентичны с «Лютней» Бо Цзюйи. Однако с точки зрения сценической постановки им недостает драматизма; красочный колорит, присущий произведениям высокообразованных литераторов, рассчитан на узкую аудиторию и редко приходится по вкусу широким массам.

Разрешение вопросов о том, считать ли «Слезы мелкого чиновника» и «Записки мелкого чиновника» «посредственными и вызывающими презрение» [4, с. 185] и о том, как оценить два типа переложения оригинальной истории, за-

висит от точки зрения конкретного исследователя. Если рассматривать произведения с точки зрения соответствия заложенному в поэме смыслу, то драмы Ма Чжиюаня и Гу Дадяня действительно достаточно сильно отходят от оригинальной истории, но что касается постановки на сцене, подобные трансформации, напротив, были необходимы. Поэтому вопрос скорее не в том, какие версии следует оценивать высоко, а какие — низко, а в разнице стилей. И именно наличие этой разницы выявляет неограниченную емкость «Лютни». В действительности же проблема адаптации произведений в драматическую форму касается не только «Лютни» Бо Цзюйи и заслуживает пристального внимания исследователей.

Литература

1. 洪迈. 容斋随笔. 上海: 上海古籍出版社, 2015. [*Хун Май*. Очерки Жунчжая. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
2. Лирика. Бо Цзюй-и / сост. и пер. Л. З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1965.
3. 陈寅恪. 元白诗笺证稿. 上海:商务印书馆, 2017. [*Чэнь Инькэ*. Исследование и комментарии к стихотворениям Юань Чжэня и Бо Цзюйи. Шанхай: Шанъу иньшугуань, 2017.] (На кит. яз.)
4. 蒋士铨戏曲集 / 周妙中点校. 上海: 中华书局, 1993. [Сборник музыкальных драм Цзян Шицюаня / сост. и ред. Чжао Мяочжун. Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, 1958.] (На кит. яз.)
5. 郑振铎. 郑振铎文集. 北京: 人民文学出版社, 1988. [*Чжэн Чжэньдо*. Собрание сочинений Чжэн Чжэньдо. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)

References

1. Hong Mai. *Essays of Rong Zhai*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2015. (In Chinese)
2. *Poetry. Bai Juyi*. Comp. and transl. by L. Z. Eidlin. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1965. (In Russian)
3. Chen Yinke. *Comments and study on Yuan Zhen's and Bai Juyi's works*. Shanghai, Shangwu yinshuguan, 2017. (In Chinese)
4. *The Collection of traditional operas of Jiang Shiquan*. Comp. and ed. by Zhou Miaozhong. Shanghai, Zhonghua shuju, 1993. (In Chinese)
5. Zheng Zhenduo. *The collection of works of Zheng Zhenduo*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1988. (In Chinese)

Перевод Ю. Ю. Булавкиной

Ню Цянь
(Тяньцзиньский университет, Китай)

НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ МЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ «НОВЫХ *ЮЭФУ*» БО ЦЗЮЙИ И ВОПРОС ИХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ: НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «СО ДНА КОЛОДЦА ТЯНУ СЕРЕБРЯНЫЙ КУВШИН»

Аннотация: В настоящей статье на примере анализа принципов рифмовки в стихотворении Бо Цзюйи «Со дна колодца тяну серебряный кувшин» из поэтического цикла «Новые *юэфу*» рассмотрены четыре вопроса, актуальных для исследования поэтического стиля новых *юэфу*: 1) определены пять отличий новых *юэфу* Бо Цзюйи от традиционных *юэфу*; 2) выдвинута теория тесной связи рифмических и музыкальных строф, рассмотрена особенность воплощения в рифмических строфах сюжетной композиции и их значительная согласованность с музыкальными строфами. Новые *юэфу*, будучи произведениями, написанными для музыкального исполнения, имеют множество стилистических особенностей, роднящих их с традиционными *юэфу*; 3) предложена теория взаимосвязи звука и сюжета. Стоит отметить, что данная теория применима лишь к литературе, связанной с музыкой, поэтому ее можно использовать для поэзии *юэфу* в целом и новых *юэфу* в частности; 4) рассмотрено положение о каденции в новых *юэфу*.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, новые *юэфу*, метрическая система, музыкальная композиция, рифма.

Niu Qian
(Tianjin University, China)

A NEW STUDY ON RHYTHMIC STYLE AND ON THE COOPERATION WITH MUSIC ABOUT *NEW YUEFU* BY BO JUYI — TAKING *NEW YUEFU PULLING UP THE SILVER BOTTLE FROM THE BOTTOM* OF THE WELL AS AN EXAMPLE

Abstract: This paper takes the rhyme analysis of the famous poem *Pulling up the Silver Bottle from the Bottom* of the Well in Bo Juyis *New Yuefu* as an example, discussing three important issues in the study of Bo Juyi's *New Yuefu* poetic form: 1) put forward five differences between Bo Juyi's *New Yuefu* and traditional Yuefu; 2) put forward "the view that rhyme and passage are closely related" and discusse the characteristics of rhyme segment, which reflects the plot structure of the poem and is highly consistent with the music segment. As a poem of "preparing for music", the *New Yuefu* has many similarities with the traditional Yuefu in its poetic form; 3) put forward "the theory of the relationship between Yuefu melody and emotion". This theory is only applicable to literature with musical accompaniment, such as *New Yuefu*; 4) put forward that the *New Yuefu* has "colorful movement theory".

Keywords: Bo Juyi, *New Yuefu*, rhythmic style, movement structure, rhyme.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.06

1. ИСТОРИЯ ВОПРОСА

«Новые *юэфу*» (《新乐府》) — это цикл стихотворений, написанных танским поэтом Бо Цзюйи (白居易) （772–846）в период правления императора Сяньцзуна под девизом правления Юаньхэ (元和) (806–820). В «Новых *юэфу*» поэт писал: «Всего девять тысяч двести пятьдесят два слова, разделенные на пятьдесят стихотворений». Соответственно, «новые *юэфу*» получили название от этого стихотворного цикла. Профессор Ду Сяоцинь (杜晓勤), основываясь на детальном сравнительном анализе большого количества списков «Собрания сочинений господина Бо» (《白氏文集》), хранящихся в Японии, заключает, что «новые *юэфу*» — это оригинальный поэтический жанр, созданный Бо Цзюйи[1]. Мы согласны с данным высказыванием. Таким образом, «новые *юэфу*» — это и название поэтического жанра, и наименование поэтического цикла. Поэтому новые *юэфу* как название стихотворной формы следует писать без кавычек, а для обозначения цикла из пятидесяти стихотворений его название следует записывать с заглавной буквы в кавычках.

Специфика стихотворного метра является объективным критерием для определения и дифференциации различных стихотворных жанров. Иными словами, каждый жанр выделяется как самостоятельный при обязательном условии отличия его метрической системы от стихотворного метра других поэтических жанров и наличия других уникальных поэтических особенностей. Коль скоро новые *юэфу* представляют собой оригинальный жанр, созданный Бо Цзюйи, то в его стихотворном метре непременно должны присутствовать специфические особенности. Во избежание ошибок следует дать комментарий термину «метрическая система». В данной статье под стихотворным метром понимается совокупность следующих пяти составляющих: 1) стихотворный размер; 2) особенности рифмической строфы; 3) тип рифмы; 4) принадлежность рифмы к группе рифм; 5) музыка (применительно к произведениям, исполняемым под музыку). Первые четыре пункта распространяются на метрическую систему всей древнекитайской поэзии, а последний применим только к поэзии, которая ложилась на музыку.

В чем заключается специфика метрической системы новых *юэфу*? Как именно она сформировалась? К настоящему моменту научное сообщество не пришло к точному и единому ответу. Сейчас в научных кругах работы по соответствующей теме в большинстве своем сконцентрированы на исследовании стихотворного размера «три-три-семь». Самыми репрезентативными из них являются работы Сун Шупин «Исследование принципов рифмовки и использования рифм в поэзии древней формы *гу ти ши* и *юэфу* Бо Цзюйи» (1969) [2] и Шань Лицзюнь «Анализ стихотворного размера “три-три-семь” в новых *юэфу* Бо Цзюйи и свя-

[1] Подробнее о новых *юэфу* как о поэтическом жанре см. третью главу под названием «Обоснование того, что “Циньские напевы” не являются новыми *юэфу*» в работе Ду Сяоциня «Мелодика и ритмы периода Шести династий и жанры поэзии эпохи Тан» [1, с. 319–369].

занных вопросов» (2016) [3]. К сожалению, в первой из упомянутых работ не был сделан вывод о закономерностях метрической системы новых *юэфу* Бо Цзюйи; во второй работе, хотя и рассматривалась взаимосвязь между новыми *юэфу* и музыкой, однако не были затронуты основные вопросы поэтического метра. Стихотворный размер «три-три-семь» характерен не только для новых *юэфу*, но также часто встречается в других разновидностях *юэфу* и жанре *цы* (词). Кроме того, среди новых *юэфу* существует немало других сочетаний стихотворных размеров смешанного типа. Из этого следует, что размер «три-три-семь», пусть и является одной из особенностей новых *юэфу* Бо Цзюйи, однако не может быть единственным их критерием.

Для удобства изложения особенностей стихотворного метра новых *юэфу* ниже представлена таблица с терминами (табл. 1).

Таблица 1. **Список терминов, связанных со стихотворным метром**

Номер	Термин	Определение
1	Музыкальный раздел (乐章)	Самый большой структурный фрагмент *юэфу*
2	Музыкальная строфа (乐段)	Музыкальный фрагмент, меньший по объему, чем раздел
3	Музыкальная фраза (乐句)	Музыкальный фрагмент, меньший, чем строфа, и обычно соответствующий стихотворной строке
4	Рифма (韵部)	Стихотворная единица, принадлежащая к определенной группе рифм, в ее состав входит середина рифмы (слогообразующий гласный) и концовка рифмы (конечный гласный или согласный звук финали); в статье использованы названия рифм из словаря «*Гуанъюнь*» (广韵)
5	Рифмическая строфа (韵段)	Совокупность стихотворных единиц, объединенных принадлежностью к одной группе рифм и составляющих часть стихотворения
6	Принцип рифмовки (韵例)	Общая модель, по которой строится рифма в стихотворении
7	Тип рифмы (韵式)	Модель, по которой строится рифма в отдельной строфе
8	Женская рифма (阴声韵)	Рифма, оканчивающаяся на слогообразующий гласный звук
9	Мужская рифма (阳声韵)	Рифма закрытого слога с носовой финалью
10	Рифма с входящим тоном (入声韵)	Рифмы, оканчивающиеся на смычные согласные -p, -t, -k

Окончание табл. 1

Номер	Термин	Определение
11	Каденция (华彩乐段)	Кульминационная и самая напряженная часть музыкального произведения
12	*Утоу* (务头)	Данный термин происходит из словаря рифм «*Чжунъюань иньюнь*» (中原音韵) Чжоу Дэцина (周德清) (1277–1365), обозначает ключевой момент произведения, его самую высокохудожественную часть либо чередование ровного (平), восходящего (上) и уходящего (去) тонов

2. СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ НОВЫХ *ЮЭФУ* И *ЮЭФУ* ЭПОХ ХАНЬ И ТАН

Мы полагаем, что поэзия *юэфу* в широком смысле включает четыре категории:

1. Традиционные *юэфу*, установленные чиновниками Музыкальной палаты, создававшиеся в периоды Хань, Вэй вплоть до Тан и Сун. Главные стихотворные образцы находятся в «Собрании *юэфу*» (《乐府诗集》), составленном Го Маоцянем (郭茂倩) (1041–1099).

2. *Юэфу* на новые темы (新题乐府), как, например, некоторые стихотворения Ду Фу (杜甫) (712–770).

3. Новые *юэфу* Бо Цзюйи, всего 50 стихотворений[2].

4. Подражания *юэфу*. Необходимо прояснить два момента: во-первых, танская поэзия *гэсин* (歌行), хотя и относилась к стихам древней формы, но при этом отличалась от обычных *гу ти ши*, в первую очередь наличием в названиях стихотворений песенно-лирических категорий *гэ* (歌), *син* (行), *инь* (吟), *инь* (引) и др., оставшихся в веках благодаря знаменитым произведениям, таким как поэмы Бо Цзюйи «Вечная печаль» (长恨歌) и «Лютня» (琵琶行), стихотворения Ли Бо «На память о посещении во сне Тяньлао» (《梦游天姥吟留别》), Ду Фу «О рисовании красным и синим» (《丹青引》). Мы полагаем, что поэзия *гэсин* могла и не иметь музыкального сопровождения. В ее мелодических характеристиках особый упор делается на лирических напевах *инь* (吟), чье прочтение отличается как от декламации стихов *ши*, так и от музыкального исполнения *юэфу*. Им присуща определенная ритмичность, но не слишком строгая. По этой причи-

[2] Профессор Ду Сяоцинь рассматривает новые *юэфу* в широком и узком значениях: в узком смысле под ними понимаются 50 стихотворений из сборника «Новые *юэфу*», созданные Бо Цзюйи. В широком смысле к ним также добавляются 20 стихотворений *юэфу* на новые темы Ли Шэня (李绅) и 12 стихотворений Юань Чжэня (元稹), итого 82 стихотворения [1, с. 367]. В связи с утратой всех *юэфу* Ли Шэня, а также наличием различий в стихотворной форме *юэфу* Юань Чжэня и новых *юэфу* Бо Цзюйи, требующих пристального рассмотрения, в настоящей статье новые *юэфу* будут рассматриваться в узком смысле.

не напевы *инь* можно рассматривать как арии на свою музыку (自度曲). По этой причине Сунь Чжу (孙洙, 1711–1778) в своей антологии «Триста танских поэм» (《唐诗三百首》) резонно не причислил их к *юэфу*. Второй момент, требующий прояснения, — несмотря на то, что среди названий жанра *цы* нередко фигурирует и наименование «*юэфу*», тем не менее он не относится к последним из-за того, что процесс формирования *цы* и их метрическая система отличается от жанра *ши*.

В ходе исследования нами была предложена теория двойного механизма формирования жанров *ци* и новые *юэфу*, заключающаяся в том, что данные поэтические жанры тесно связаны с музыкой, а специфика их метрической системы сформировалась под общим влиянием музыкальных и фонетических особенностей. Что касается формы новых *юэфу*, поскольку Бо Цзюйи в «Письме к Юань Чжэню» (《与元九书》) утверждал, что «литература должна служить своему времени, откликаться на жизнь и события современности»[3], литературоведы зачастую главной особенностью новых *юэфу* называют их задачу «исправлять и проверять современную политику, отражать страдания народной жизни» и полагают, что музыкальное исполнение не служило критерием при их создании. Такой подход оставляет без внимания стихотворную форму и представляется спорным. Мы считаем, что новые *юэфу* имеют и сходства, и различия с ханьскими и танскими *юэфу*. Ключевое отличие заключается в поэтических особенностях. Мы выдвигаем следующие тезисы.

Во-первых, говоря о специфике *юэфу*, нельзя опираться исключительно на содержание. Теоретически в любом стихотворном жанре можно раскрыть тему политики, отразить жизнь народа, эти темы присущи не только *юэфу*. В истории литературы примеров этому несчетное количество. Тема и сюжет относятся к категории «содержания», а стихотворный стиль соответствует категории «формы», эти понятия по сути своей относятся к двум различным областям исследования. Мы считаем, что с точки зрения научных стандартов история литературы должна в равной степени уделять внимание и содержанию, и форме. Ранее литературоведческие исследования обращали чрезмерное внимание на содержание, оставляя без внимания роль стихотворной формы, что требует скорейшего исправления. Таким образом, исключительно содержательный подход, игнорирующий стихотворную форму и основанный на формулах «исправлять и проверять современную политику, отражать страдания народной жизни», «с помощью новых тем описывать дела современности», не способен отразить особенности поэтики новых *юэфу*.

Во-вторых, существенным признаком поэзии *юэфу* является ее музыкальная природа. Музыкальность — это безусловное свойство *юэфу*, обязательное условие для их выделения среди других жанров, ведь в противном случае их бы не называли [стихами из] Музыкальной палаты. Хотя в научном сообществе мнения относительно их исполнения под музыку разнятся, однако мы считаем,

[3] Перевод Л. Е. Померанцевой.

что в данный момент невозможно представить убедительные доказательства того, что *юэфу* совсем не исполнялись под музыку. Единство стиха, музыки и танца — это изначальная особенность древнекитайской поэзии, а среди всех поэтических жанров именно *юэфу* наиболее тесно связаны с музыкой. При династии Хань, преемнице Цинь, был учрежден специальный орган, ведавший вопросами музыки, — Музыкальная палата. В основные задачи служащих Музыкальной палаты входило составление нот, подготовка музыкантов и сбор песен. Собранные музыка и слова песен получили общее название «стихов из Музыкальной палаты», сокращенно — *юэфу* [4, с. 210]. То есть жанр был назван по наименованию государственного учреждения. По мнению профессора У Сянчжоу (吴相洲), «после того, как название "*юэфу*" закрепилось за стихотворным жанром, под ним по-прежнему продолжали подразумевать песни, исполняемые при императорском музыкальном ведомстве. До эпохи Сун все деятели *юэфу* были связаны с музыкальным ведомством» [5]. Данное утверждение не подлежит сомнению.

Бо Цзюйи прекрасно разбирался в музыкальном строе. Поэт не только оставил после себя сочинения «Музыка установления ритуалов» (《议礼乐》), «Развитие ритуала и музыки» (《沿革礼乐》), «Возвращение к музыке древних инструментов и древних мелодий» (《复乐古器古曲》), но и был одним из создателей жанра *цы*, написал знаменитое *цы* на мелодию «Вспоминая Цзяннань» («Хорошо в Цзяннани») (《忆江南 (江南好)》) и др., а также большое количество связанных с музыкой произведений, прославившихся среди народа и известных в других странах, такие как поэмы «Вечная печаль», «Лютня» и др. В «Предисловии к новым *юэфу*» Бо Цзюйи писал, что «их форма благозвучна и протяжна, их можно положить на музыку и исполнять как песню». В данном случае «благозвучие» и «протяжность» свидетельствуют о легкости музыкального сопровождения стихотворных строк, а фраза о возможности «положить их на музыку» является непосредственным описанием музыкальной природы *юэфу* и доказательством возможности их музыкального исполнения. Согласно изложению Бо Цзюйи в «Письме к Юань Чжэню», хотя его «Новые *юэфу*» не были собраны и зафиксированы музыкальным ведомством, тем не менее это не означает, что они не соответствовали характеристикам *юэфу*. Изначальной целью поэта было получение признания от музыкального ведомства, следовательно, при написании новых *юэфу* Бо Цзюйи непременно должен был соблюсти такую специфическую особенность, как возможность их исполнения под музыку. Все же, из-за нехватки источников, данный вопрос требует дальнейшего рассмотрения.

В-третьих, между ханьскими, танскими *юэфу* и новыми *юэфу* можно выделить пять различий:

1. Различие в фонетической системе и в использовании установленных рифм. *Юэфу* эпох Западная и Восточная Хань базировались на древнекитайской фонетической системе, рифмы строились на основе древней фонетики. *Юэфу* эпохи Тан и новые *юэфу* принадлежат к фонетической системе среднекитайского языка, поэтому главным эталоном при подборе рифм служил рифмический словарь «*Цеюнь*» (切韵).

2. Различие между чиновниками и учеными мужами. Ханьские и танские *юэфу* были в равной степени связаны с чиновниками из музыкального ведомства, а новые *юэфу* были созданы лично Бо Цзюйи.

3. Тематическое различие. Танские *юэфу* продолжали использовать традиционные темы, характерные для ханьских *юэфу*, в «Новых *юэфу*» Бо Цзюйи поднимает новые вопросы.

4. Различия в стихотворном размере. Хотя в ханьских и танских *юэфу* также встречались стихи смешанного размера, однако именно в новых *юэфу* заметно проявилась тенденция к их упорядочиванию и регламентации. Под упорядочиванием понимается становление определенных сочетаний строк разной длины, например размеров «три-три-семь» или «пять-семь». Под регламентацией подразумевается расположение строк смешанного размера в специфической позиции в строфе. Эти два пункта представляются важнейшим признаками метрической системы новых *юэфу*.

5. Стилистическое различие касается как поэтического, так и музыкального стиля. Бо Цзюйи неизменно стремился к моральному воздействию на читателя посредством понятности и доступности стихов для всех слоев общества.

В-четвертых, следует объяснить разнообразие стихотворных форм новых *юэфу*. В чем кроется причина большого количества стихотворных размеров новых *юэфу*? Этот монументальный стихотворный цикл, состоящий из 50 произведений, написанных в новой форме, создавался не один год. Согласно исследованиям, работа над «Новыми *юэфу*» была начата на четвертый год под девизом правления Юаньхэ (809) и велась вплоть до седьмого года под девизом Юаньхэ (812) [6, с. 287], творческий процесс длился более трех лет, во время которых Бо Цзюйи создал немало стихотворений других жанров. В связи с продолжительной работой эти 50 стихотворений скорее всего не сразу приобрели законченный вид, а перерабатывались в процессе написания, исправления, музыкального исполнения. Кроме того, свою роль могли сыграть и изменения в творческих пристрастиях поэта, вопрос их влияния на разнообразие форм новых *юэфу* требует дальнейшего изучения.

3. АНАЛИЗ ТЕОРИИ О ВЗАИМОСВЯЗИ РИФМИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРОФ НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ БО ЦЗЮЙИ «СО ДНА КОЛОДЦА ТЯНУ СЕРЕБРЯНЫЙ КУВШИН»

В данном разделе мы выдвигаем теорию о взаимосвязи рифмических и музыкальных строф. Несмотря на нехватку материалов по музыкальной составляющей *юэфу*, благодаря четкой корреляции между рифмованными и музыкальными строфами возможно выдвинуть предположения и относительно музыкальной части. В данной статье в качестве примера рассматривается стихотворение «Со дна колодца тяну серебряный кувшин», его подробный анализ предложен ниже (табл. 2). В таблице отражена метрико-композиционная структура и содержание стихотворения, их взаимосвязь будет подробно рассмотрена в следующем разделе.

Таблица 2. **Комплексный анализ принципов рифмовки, композиции и сюжета в стихотворении Бо Цзюйи «Со дна колодца тяну серебряный кувшин»**

Музыкальный раздел	Рифмическая строфа	Номер строки	Строка стихотворения	Принцип рифмовки	Рифмующийся иероглиф	Рифма		Композиция	Сюжетные особенности
1	2	3	4	5	6	7		8	9
Вступление	Первая рифмическая строфа	1	井底引银瓶， Со дна колодца тяну серебряный кувшин,	0		Входящий тон	Группа рифм *се* 屑韵	Вступление	Через образ упавшего кувшина и сломанной шпильки, благодаря использованию таких литературных приемов, как сравнение *би* и аллегорический зачин *син*, поэт подводит читателя к развязке, в которой мужчина использует женщину и бросает ее. Момент расставания задает лейтмотив всему произведению, наполняя его печалью и раскаянием
		2	银瓶欲上丝绳绝。 Кувшин вот-вот поднимется, но шелковая веревка обрывается.	А	*цзюэ* 绝				
		3	石上磨玉簪， На камне полирую нефритовую шпильку,	0					
		4	玉簪欲成中央折。 Шпилька вот-вот будет готова, но ломается по центру.	А	*чжэ* 折				
		5	瓶沉簪折知奈何， Кувшин утонул, шпилька сломалась, как так вышло?	0					
		6	似妾今朝与君别。 [Это] подобно тому, как сегодня утром я простилась с Вами, господин.	А	*бе* 别				

Первый музыкальный раздел	Вторая рифмическая строфа	7	忆昔在家为女时， Вспоминаю времена, когда жила дома и была дочерью,	B	*ши* 时	Ровный тон	Группа рифм *чжи*支韵	Зачин	Изложение воспоминаний. До свадьбы девушка была примерной дочерью из хорошей семьи
		8	人言举动有殊姿。 Люди молвили, что мои действия и движения были полны изящества.	B	*цзы* 姿				
	Третья рифмическая строфа	9	婵娟两鬓秋蝉翼， Изящно [собранные] волосы на висках [подобны] крыльям осенней цикады,	C	*и* 翼	Входящий тон	Группа рифм *чжи* 职韵	Подхват	Девушка прекрасна собой, живет счастливой жизнью
		10	宛转双蛾远山色。 Два мотылька изогнутых [бровей] [подобны] красоте далеких гор.	C	*сэ* 色				
		11	笑随戏伴后园中， Смеясь, следовала за подругой по забавам в глуби сада за домом,	0					
		12	此时与君未相识。 Тогда мы с Вами еще не были знакомы.	C	*ши* 识				
	Четвертая рифмическая строфа	13	妾弄青梅凭短墙， Я игралась с зеленой сливой, прислонившись к низкой ограде,	D	*цян* 墙	Ровный тон	Группа рифм *ян* 阳韵	Поворот	Знакомство с возлюбленным, зарождение любовных чувств, поворот судьбы

Продолжение табл. 2

1	2	3	4	5	6	7		8	9
		14	君骑白马傍垂杨。 Вы на белой лошади остановились у плакучей ивы.	D	*ян* 杨				
		15	墙头马上遥相顾， [Я — выглядывая] из-за ограды, [Вы — сидя] на коне, издалека увидали друг друга	0					
		16	一见知君即断肠。 Только увидев, сразу поняла, что [тоска] поразила Ваше сердце	D	*чан* 肠				
	Пятая рифмическая строфа	17	知君断肠共君语， Узнав о Ваших терзаниях, мы с Вами разговорились,	E	*юй* 语	Уходящий тон	Группа рифм *юй* 御韵	Заключение	Чувства к возлюбленному, глубокая вера в его клятву, побег с мужчиной
		18	君指南山松柏树。 Вы указали на сосны и кипарисы Южных гор.	E	*шу* 树	Уходящий тон	Группа рифм *юй* 遇韵		
		19	感君松柏化为心， [Я] почувствовала, что [стойкость и верность, присущие] сосне и кипарису, воплотились в Вашем сердце,	0					

		20	暗合双鬟逐君去。 Тайно сплели воедино двойную прическу *шуанхуан**, и отправилась следом за Вами.	E	*цюй* 去	Уходящий тон	Группа рифм *юй* 御韵		
Второй музыкальный раздел	Шестая рифмическая строфа	21	到君家舍五六年， Прибыв в Ваш дом, прожила там пять-шесть лет,	0		Ровный тон	Группа рифм *юань* 元韵	Зачин	Участь девушки после свадьбы, неприятие семьей мужа
		22	君家大人频有言。 Ваши родители часто мне говорили.	F	*янь* 言				
		23	聘则为妻奔是妾， Когда сватаешься, то становишься женой, а если сбегаешь [с возлюбленным], то становишься наложницей	0					
		24	不堪主祀奉蘋蘩。 И не имеешь права совершать жертвоприношения [предкам] и подносить жертвенные травы.	F	*фань* 蘩				
	Седьмая рифмическая строфа	25	终知君家不可住， Наконец поняла, что в Вашей семье невозможно жить дальше,	G	*чжу* 住	Уходящий тон	Группа рифм *юй* 遇韵	Подхват	Безвыходное положение, некуда податься
		26	其奈出门无去处。 Но что поделать, покинув [отчий] дом, больше некуда идти.	G	*чу* 处	Уходящий тон	Группа рифм *юй* 御韵		

Окончание табл. 2

1	2	3	4	5	6	7		8	9
	Восьмая рифмическая строфа	27	岂无父母在高堂， Разве нет отца и матери в высоких залах,	H	*тан* 堂	Ровный тон	Группа рифм *ян* 阳韵	Поворот	У девушки остались родные и близкие
		28	亦有亲情满故乡。 К тому же родственников много в родных краях.	H	*сян* 乡				
	Девятая рифмическая строфа	29	潜来更不通消息， Но после побега совсем не обменивалась [с ними] весточками,	I	*си* 息	Входящий тон	Группа рифм *чжи* 职韵	Заключение	Однако ей стыдно возвращаться в родные края
		30	今日悲羞归不得。 Теперь горько и стыдно, и нет пути назад.	I	*дэ* 得				
Концовка	Десятая рифмическая строфа	31	为君一日恩， Ради одного дня Вашей милости	0		Ровный тон	Группа рифм *чжэнь* 真韵	Концовка	В заключении — муки совести и предостережение простому люду
		32	误妾百年身。 Загубила сто лет своей жизни.	J	*шэнь* 身				
		33	寄言痴小人家女， Я обращаюсь к другим ослепленным любовью девушкам	0					
		34	慎勿将身轻许人。 Остерегайтесь связывать себя легкомысленными обещаниями.	J	*жэнь* 人				

Примечание: 0 обозначает отсутствие рифмы; A и другие буквенные обозначения означают наличие рифмы, рифмы в разных строфах обозначаются различными буквами для передачи смены рифмы; * Символ свадьбы. — *Примеч. пер.*

«Со дна колодца тяну серебряный кувшин» — это 40-е стихотворение из сборника «Новые *юэфу*», произведение весьма репрезентативное и важное. С культурологической точки зрения значимость его содержания выражается в трех основных аспектах:

1. В строках «Я игралась с зеленой сливой, прислонившись к низкой ограде, Вы на белой лошади остановились у плакучей ивы» заметна реминисценция на строки Ли Бо из стихотворения «Чанганьские мотивы» (《长干行》):

На палочке мой муженек верхом
Скакал, не жалея сил,
Он в гости ко мне приезжал тогда
И сливы мне приносил[4].

По сравнению с ним образ Бо Цзюйи получился более осязаемым, встреча главных героев описана более выразительно. В итоге образ «зеленые сливы и палочка-лошадка» закрепился в языке в качестве *чэнъюя* и дошел до наших дней.

2. Стихотворение повлияло на творчество позднейших авторов, оно использовалось в качестве прототипа для других произведений различных литературных жанров. Самое заметное среди них — это северная драма *цзацзюй* «Как скакуна возле ограды остановил Пэй Шаоцзюнь» (《墙头马上》) юаньского драматурга Бо Пу 白朴 (1226–1306). Бо Пу внес изменения в сюжет и оригинальное стихотворение с трагической концовкой поставил на сцене как комедию.

3. В каждом стихотворении «Новых *юэфу*» главная идея раскрывается прямо в тексте. Данное стихотворение задумывалось чтобы «прекратить тайные браки». «В прошлом все девушки, самовольно выходившие замуж без разрешения родителей и посредничества свахи, подвергались осуждению за “тайные браки”» [7, с. 213]. Таким образом, в стихотворении описана одна из бытовавших в эпоху Тан форм брака и ценностные взгляды этого периода, поэтому произведение представляет собой ценный исторический документ.

В эпоху Тан вопрос музыки и танца была весьма комплексным. В настоящей статье для обозначений мы прибегаем к современной терминологии. Общая структура стихотворения такова: оно начинается вступлением и завершается концовкой, между ними — два музыкальных раздела, каждый из которых включает четыре рифмические строфы. Всего в стихотворении десять строф, рифмы ровного тона чередуются с рифмами ломаного тона, в чем отражаются метрические особенности стихотворения и специфика его содержания.

Мы выдвигаем теорию о том, что рифмическая строфа определяет строфу музыкальную. Для этого есть две причины. Во-первых, на примере данного стихотворения видно, что один музыкальный раздел включает в себя несколько ритмических строф, в которых применяются различные рифмы, и для каждой музыкальной строфы также должно быть соответствующее музыкальное воплощение. Теоретически в отдельной музыкальной строфе было бы достаточно ис-

[4] Перевод А. И. Гитовича. — *Примеч. пер.*

пользовать одну и ту же рифму, нет необходимости ее менять. Однако в данном стихотворении Бо Цзюйи неоднократно менял рифму в музыкальных разделах, и к тому же финали меняющихся рифм были разнообразны: в некоторых были женские рифмы, в некоторых — мужские, в каких-то — входящий тон. Разница в характере таких рифм огромна. При изменении финали и рифмы акустическое восприятие тоже менялось. Такие изменения в рифме, безусловно, были продуманы Бо Цзюйи. Поэт прекрасно разбирался в музыкальных законах и точно знал, что различные рифмы создают различное акустическое воздействие. Вторая причина — каждому случаю перемены рифмы четко соответствует развитие сюжета. Следовательно, на каждый рифмический абзац приходится новый сюжетный элемент. Согласно табл. 2 и 3, одна рифмическая строка соответствует одной сюжетной ситуации и одной музыкальной строфе. Данное заключение носит объективный характер и отражает синтез звуков и сюжета в стихотворении.

В ходе исследования стихотворной метрики в *юэфу* нельзя не рассмотреть вопрос музыкальной каденции. Каденция — это самый увлекательный, захватывающий музыкальный фрагмент, в то же время на каденцию приходится кульминация сюжета. Это характерно в равной степени как для древней, так и для современной музыки. Юаньский литератор Чжоу Дэцин (周德清) (1277–1365) в своем словаре «*Чжунъюань иньюнь*» (《中原音韵》) (1324) впервые выдвинул теорию об *утоу* — кульминационных музыкальных фрагментах в юаньской драме. Данное явление существует и в новых *юэфу*. Хотя древние нотные записи *юэфу* не дошли до наших дней, мы все же можем сделать косвенные выводы о композиции музыкальных разделов, основываясь на их связи со стихотворными строфами. Так, на наш взгляд, длительность использования одной и той же рифмы влияет на музыкальное восприятие. В строфах с редкой переменой рифмы мелодические изменения происходят довольно спокойно и неспешно, что позволяет изобразить атмосферу или изложить события, как это происходит, например, во вступительной части исследуемого стихотворения или в строфах с третьей по пятую. В строфах с частой переменой рифмы, в свою очередь, мелодические трансформации происходят быстро и часто, что позволяет передать сюжетные повороты или изменения в эмоциональном состоянии персонажей, либо подвести музыкальное произведение к кульминации. Кульминация в рассматриваемом стихотворении сконцентрирована во втором музыкальном разделе и приходится на седьмую-девятую строфы, где рифма меняется каждые две строки. Это и есть каденция стихотворения, или его *утоу*. В стихотворении музыкальная каденция полностью соответствует сюжетной кульминации, на которой поэт делает акцент, — это «трагические последствия» бегства главной героини. Можно сказать, что музыка для *юэфу* не могла быть пресной и заурядной, ведь для гармонии с сюжетном была необходима кульминация.

4. АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ В СТИХОТВОРЕНИИ БО ЦЗЮЙИ «СО ДНА КОЛОДЦА ТЯНУ СЕРЕБРЯНЫЙ КУВШИН» И ИЗЛОЖЕНИЕ ТЕОРИИ О ЗВУКЕ И СЮЖЕТЕ В НОВЫХ *ЮЭФУ*

Сюжетные особенности стихотворения были изложены выше, однако более важная характеристика заключается в просодии: метрика и сюжет стихотворения тесно связаны между собой. Основываясь на табл. 2, мы обобщили информацию о соотношении его метрико-композиционной структуры с сюжетом (табл. 3).

Таблица 3. **Соотношение между метрико-композиционной структурой стихотворения «Со дна колодца тяну серебряный кувшин» и его сюжетом**

Композиция / Метрика	Вступление	Первый музыкальный раздел	Второй музыкальный раздел	Концовка
Рифмическая строфа	Первая рифмическая строфа	Вторая-пятая рифмические строфы	Шестая-девятая рифмические строфы	Десятая рифмическая строфа
Тип рифмы	1. ОАОАОА	2. АА 3–5. ААОА	6. ОАОА 7–9. АА	10. ОАОА
Рифма	Рифма с входящим тоном — группа рифм *чжи* (支), *юй* (遇), *шэ* (摄)	Женская рифма — группа рифм *чжи* (支), *юй* (遇), *шэ* (摄) Мужская рифма — группа рифм *ян* (阳) Рифма с входящим тоном — группа рифм *чжи* (职)	Женская рифма — группа рифм *юй* (遇), *шэ* (摄) Мужская рифма — группа рифм *юань* (元), *ян* (阳) Рифма с входящим тоном — группа рифм *чжи* (职)	Мужская рифма — группа рифм *чжэнь* (真)
Стихотворный размер	Количество иероглифов в каждой строке: 5–7–5–7–7–7 (всего 6 строк)	Во всех строках по семь иероглифов (всего 14 строк)	Во всех строках по семь иероглифов (всего 10 строк)	Количество иероглифов в каждой строке: 5–5–7–7 (всего 4 строки)
Соответствие в сюжете	Пробуждение интереса	До свадьбы (герои не знакомы; знакомство; появление любовных чувств, побег)	После свадьбы (неприятие родителями мужа; расставание; девушке некуда податься)	Раскаяние

Примечание: ○ обозначает отсутствие рифмы, А — наличие рифмы, тип рифмы в каждой отдельной строфе обозначается одинаковой буквой.

В соответствии с табл. 2 и 3, для стихотворения характеры следующие метрические особенности и композиционная структура:

1. Первую строфу полностью занимает вступление, рифма строится по схеме ОАОАОА, то есть строки рифмуются через одну; рифма сменяется спустя шесть строк. Поэт пробуждает интерес читателя через образ упавшего кувшина и сломанной шпильки, с помощью повествования от лица главной героини подводит к трагической истории любви, задает лейтмотив горького расставания поэтическому и музыкальному стилю произведения.

2. Первый музыкальный раздел содержит со второй по пятую строфу, каждая из которых соответствует одной из частей композиционной структуры «зачин — подхват — поворот — заключение». Сюжет раскрывает жизнь героини до брака. Во второй строфе происходят сюжетный и музыкальный переходы, поэтому рифма меняется на группу рифм *чжи* (支) в ровном тоне; использован тип рифмы АА, когда рифмуются смежные строки. Начинаются воспоминания героини. С третьей по пятую строфу тип рифмы выражается формулой ААОА, первая строка во входящем тоне, в каждой строфе одна строка не рифмуется, через каждые четыре строки рифма меняется, что создает ровный мелодический и повествовательный ритм. Героиня вспоминает этапы отношений с возлюбленным: до знакомства → знакомство → влюбленность → побег.

3. Во второй музыкальный раздел входят строфы с шестой по девятую, каждая из которых соответствует одной из частей композиционной структуры «зачин — подхват — поворот — заключение». Сюжет раскрывает жизнь героини после брака. В шестой строфе с типом рифмы ОАОА повествуется об ущемлении героини со стороны семьи мужчины. С седьмой по девятую строфы использован тип рифмы АА, когда рифмуются смежные строки, а рифма меняется через каждые две строки. Раскрывается трагическая участь героини: в конце концов ее отвергли, ей некуда податься и нет возможности вернуться в родной дом — это кульминация всего стихотворения. В пятой и седьмой строфах были использованы рифмы в уходящем тоне, они относятся к группам рифм *юй* (遇) и *юй* (御). Обе группы относятся к классу рифм *юй шэ* (遇摄); иероглифы, принадлежащие к одному и тому же классу *шэ,* могут рифмоваться между собой, — в среднетанский период это явление было широко распространено.

4. На десятую строфу полностью приходится концовка стихотворения, тип рифмы ОАОА, то есть строки рифмуются через одну. Во вступлении в первой строфе был использован пяти- и семисловный размер, в десятой же строфе среди строк основного семисловного размера были введены две пятисловные строки. Очевидно, что автор намеренно использовал пятисловный размер в этих местах, чтобы добиться изменения стихотворного ритма, вслед за чем соответствующие изменения произошли и в мелодии.

В табл. 2 и 3 продемонстрированы особенности метрики *юэфу* с разных точек зрения, они ценны по трем причинам, соответствующим доказательству автором трех теорий о метрике новых *юэфу*:

1) была продемонстрирована корреляциях между рифмическими и музыкальными строфами; на основании данного положения нами была выдвинута теория о взаимосвязи ритмических и музыкальных строф в новых *юэфу*;
2) была показана тесная связь между метрическими характеристиками и сюжетом; на основании данного положения нами была выдвинута теория о связи звуков и сюжета в новых *юэфу*;
3) была показана связь между разнообразием рифмических строф, сменой рифмы и каденцией в стихотворении; на основании данного положения нами была выдвинута теория о каденции в новых *юэфу*.

Мы предпримем еще одну попытку изложить второй пункт, а именно осветить теорию о связи звуков и сюжета в новых *юэфу*. В истории литературы известно немало примеров рассуждений на тему связи звуков и сюжета. Ученые поднимали этот вопрос, рассматривая жанры от *цюй* и *цы* до *ши*. Тем не менее до сих пор не было исследования, в котором вопрос связи звуков и сюжета рассматривался бы применительно к *юэфу* и подкреплялся бы подробными примерами и объяснениями. Мы полагаем, что такая взаимосвязь является объективно существующим в китайской литературной традиции явлением, однако применимо оно исключительно к литературе, связанной с музыкой, его не следует экстраполировать. Сущность этого явления заключается в том, что музыка и звучанием рифм вместе влияют на то, какое художественное воздействие производит содержание произведения. Настоящая теория применима ко всем произведениям в жанре *юэфу*, включая новые *юэфу*.

Метрическая система новых юэфу Бо Цзюйи представляет собой комплексную научную проблему. Для раскрытия ее подлинного художественного воздействия необходимо привлечение знаний из области фонетики, метрики, музыкознания, стилистики и литературы. Настоящая статья имеет своей целью инициировать обсуждение данной проблемы, будем благодарны уважаемым коллегам за критику.

Литература

1. 杜晓勤. 六朝声律与唐诗体格. 北京：北京大学出版社，2017. [*Ду Сяоцинь*. Мелодика и ритмы периода Шести династий и жанры поэзии эпохи Тан. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
2. 宋淑萍. 白居易古体诗与乐府诗之韵例及用韵考: 硕士学位论文. 台湾：台湾大学中国文学研究所，1969. [*Сун Шупин*. Исследование принципов рифмовки и использования рифм в поэзии древней формы *гу ти ши* и *юэфу* Бо Цзюйи: магистер. дис. Тайвань: Тайвань дасюэ чжунго вэньсюэ яньцзюсо, 1969.] (На кит. яз.)
3. 单丽君. 白居易新乐府中的 “三三七” 句式及相关问题探析 // 中国诗歌研究. 2016. 第13期. 页345–358. [*Шань Лицзюнь*. Анализ стихотворного размера «три-три-семь» в новых юэфу Бо Цзюйи и связанных вопросов // Чжунго шигэ яньцзю. 2016. № 13. С. 345–358.] (На кит. яз.)

4. 张炯, 邓绍基, 樊骏. 中华文学通史: 第一卷. 古代文学编：先秦至隋文学. 北京：华艺出版社，1997年. [*Чжан Цзюн, Дэн Шаоцзи, Фань Цзюнь*. Общая история китайской литературы: Т. 1. Древняя литература: литература от доциньской эпохи до Суй. Пекин: Хуаи чубаньшэ, 1997.] (На кит. яз.)
5. 吴相洲. 乐府相关概念辨析 // 首都师范大学学报. 2015. 第2期. 页80–88。[*У Сянчжоу*. Анализ понятий, близких к юэфу // Шоуду шифань дасюэ сюэбао. 2015. № 2. С. 80–88.] (На кит. яз.)
6. 袁行霈主编. 中国文学史: 第二卷. 北京：高等教育出版社，2014. [Юань Синпэй. История китайской литературы: Т. 2 / под. ред. Юань Синпэя. Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
7. 朱东润主编. 中国历代文学作品选: 第一册. 上海：上海古籍出版社，2002. [Избранные произведения минувших династий: Т. 1 / под. ред. Чжу Дунжуня. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.)

References

1. Du Xiaoqin. *The Rhythm of the Six Dynasties and the Style of Tang Poetry*. Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2017. (In Chinese)
2. Song Shuping. *A Study on the Rhyme Examples and Usage of Bai Juyi's Ancient Poetry and Yuefu Poetry*. Taiwan, Taiwan daxue zhongguo wenxue yanjiusuo, 1969. (In Chinese)
3. Shan Lijun. An Analysis of the Sentence Pattern "Three Three Seven" and Related Problems in Bo Juyi's New Yuefu. *Zhongguo shige yanjiu*. 2016. Vol. 13. P. 345–358. (In Chinese)
4. Zhang Jiong, Deng Shaoji, Fanjun. *General History of Chinese Literature. Vol. I. Ancient literature volume: Literature from pre Qin to Sui Dynasty*. Beijing, Huayi chubanshe, 1997. (In Chinese)
5. Wu Xiangzhou. Analysis of related concepts of Yuefu. *Shoudu shifan daxue xuebao*. 2015. No. 2. P. 80–88. (In Chinese)
6. Yuan Xingpei. *History of Chinese Literature*. Vol. II. Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2014. (In Chinese)
7. Zhu Dongrun. *Selected Literary Works of Chinese Dynasties*. Vol. I. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2002. (In Chinese)

Перевод Н. С. Грибановой

Сторожук А. Г.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

БО ЦЗЮЙИ И ИСТОКИ «НОВЫХ *ЮЭФУ*»

Аннотация: Поэтический цикл «Новые *юэфу*» был написан Бо Цзюйи (白居易, 772–846) в 809 г. вслед за стихотворениями Ли Шэня (李紳, 772–846) под тем же названием. В этом же году появляются «Новые *юэфу*» другого крупнейшего поэта Юань Чжэня (元稹, 779–831), и новый стиль становится известен как Юань-Бо. У обоих поэтов был схожий взгляд на роль слова в обществе, и они одинаково стремились претворить свои убеждения в жизнь. Основы «Новых *юэфу*» были заложены еще в 806 г., когда оба поэта пишут известный трактат «Цэлинь» (《策林》), где формулируются их социально-политические взгляды. Многие из них, вдохновленные движением Фугу, наивны и предсказуемы: вера в высшую гармонизирующую роль ритуала, призывы поощрять знания и добродетели, требования остановить войны и понизить налоги. Вместе с тем это была декларация приоритета гуманности над квазипорядком, и эта идея полностью проявилась позже в «Новых *юэфу*». Конечно, «Новые *юэфу*» много больше, чем цикл 806 г. Новый поэтический опыт порождает целое направление в поэзии, обращенное к наиболее актуальным вопросам современности и недавнего прошлого, указующего на социальные язвы и риски. Вера в высшее предназначение слова нашла воплощение, например, в «Песне о бесконечной тоске» (《長恨歌》), где одиозная история связи императора Сюань-цзуна (玄宗, 685–762) с его наложницей Ян Гуйфэй была по-новому переосмыслена, и это толкование стало общепринятым в последующие века. Основные выводы: 1) у «Новых *юэфу*» имелась философская основа, выработанная много раньше появления самого цикла; 2) главной их целью было возрождение подлинной социальной роли поэзии; 3) они оказали существенное влияние на последующее развитие поэзии и общественной мысли.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, история китайской литературы, юэфу, поэзия, политический трактат.

Storozhuk Alexander
(St. Petersburg State University, Russia)

BAI JUYI AND ORIGINS OF THE *NEW YUEFU*

Abstract: The first poetic cycle of 50 *New Yuefu* was written by Bo Juyi (白居易, 772–846) in 809 after the works of by his friend Li Shen (李紳, 772–846). Bo Juyi wrote it simultaneously with another great Tang poet Yuan Zhen (元稹, 779–831), and the new literary style has been known for centuries as Yuan-Bo (元白). Both of the poets shared the same attitude towards the role of letters in the society and aspired to implement their credo at the official posts they held. The origin of *New Yuefu* philosophy dates back at least to 806, when he together with Yuan Zhen created the illustrious political composition known as Celin (策林), where the bulk of their sociopolitical concepts were pronounced and stated. Most of these notions, inspired by Fugu movement, seem quite predictable and naive: the belief in an omni harmonizing role of ancient ritual, claim of necessity to promote worthy and knowledgeable, appeal to stop war and cut taxes. With all that this was a declaration of primary of benevolence over quasi orderliness,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

and this idea fully revealed later in *New Yuefu* poetry. Surely enough, *New Yuefu* have not been limited to the 50 poems, inspired by Li Shen. The new poetic experience gave birth to a whole literary trend, covering the most burning, up-to-date issues of contemporaneousness as well as the nearest past, picturing typical characters of different strata, pointing out social diseases and perils. The absolute trust in uppermost ritual role of a text has been embodied in such texts as, for example, Song of Eternal Grief (《長恨歌》), where the infamous story of Emperor Xuan-zong (玄宗, 685–762) and his favorite concubine Yang Gui-fei (楊貴妃, 719–756) found a new interpretation, that later would have become mainstream. Thus, the main conclusions are: 1) *New Yuefu* had a philosophic basement, carried out long before the first poem of the new style appeared; 2) its main goal was to revive the actual social role of poetry; 3) it had a great impact on the later Chinese poetry and social thought.

Keywords: Bo Juyi, history of Chinese literature, *yuefu*, poetry, political treatise.

В 806 г. Бо Цзюйи оставляет службу на должности сверщика текстов. Эту должность он получает за три года до этого, то есть в 803 г., по результатам экзаменов, проведенных Министерством чинов (吏部); побеждавшие получали степень, которая в китаистике обычно называется описательно «Выдающийся литературный талант», а в буквальном смысле означает «[Прошедший] отбор из средоточия [талантов] по каллиграфии и литературному рассуждению» (書判撥萃科). Инспекцию проверки текстов осуществлял выдающийся литератор и государственный деятель — Пэй Цзи (裴垍, ? —811), особенно выделивший сочинения Бо Цзюйи и его друга Юань Чжэня (元稹, 779–831). По результатам экзамена оба получили должности сверщиков текстов (校書郎) в Канцелярском приказе (秘省) [1, т. 1, с. 877]. За три года службы случается много перемен как в стране, так и в личной жизни поэта, и в 806 г. он оставляет пост в Канцелярском приказе и вместе с Юань Чжэнем проводит несколько месяцев в монастыре, где оба они неотрывно работают над сочинением «Цэлинь» (《策林》), «Лес трактатов», или, по другому варианту перевода, — «Собрание стратегических планов», «Свод замыслов» [1, т. 1, с. 886].

В «Цэлине» — труде весьма объемном (состоящем из 75 глав) — имелись рассуждения об обстановке в стране: о политике, экономике, военной сфере, и по каждому аспекту предлагались свои рекомендации и советы.

Необходимо отметить, что столь усердная работа была личной инициативой обоих литераторов и никак не благословлялась правящим двором, а уж тем более им не заказывалась. Но, очевидно, на момент написания «Цэлиня» этот вопрос ничуть не занимал авторов — Бо Цзюйи в 806 г. было 34 года, Юань Чжэню — 27 лет; они готовились к намеченному скоро экзамену *чжикэ* (制科)[1], который

[1] *Чжикэ* — возникшая при Тан особая экзаменационная система по ведомствам, назначаемая особыми указами государя и имевшая целью выявлять наиболее одаренных сотрудников по каждому из министерств, чтобы затем продвигать их далее по службе. Не пересекалась с системой экзаменов *кэцзюй* (科舉), направленной на выявление талантов вне зависимости от ведомственной принадлежности и не связанной с непосредственным назначением на должность. В танское время *кэцзюй* давала лишь стартовую возможность получения службы; фактическое

был объявлен в четвертом месяце этого же года и стал поворотным в судьбе обоих друзей. Обо всем сказанном сообщается самим Бо Цзюйи в предисловии к «Цэлиню»: «В начале Юань-хэ[2] я оставил [пост] сверщика текстов. Вместе с Юань Вэйчжи[3] [мы] намерились пройти “отбор жеребьевкой”[4], удалились [от мира] и поселились в столичном [святилище] Хуаянгуань[5], [держали] двери запертыми целыми месяцами, обдумывали-разбирали нынешней поры дела, свели-составили канонический темник[6] из 75 разделов. Случилось так, что Вэй-чжи первым “взошел в степень”, а я ему уступил; все, на что [выпало] отвечать, — из сотни этих [писаний] не прибегли и к одному-двум. Вот их остатки сам всеми силами и воплотил [в трактат], не смог выбросить-исторгнуть, а расставил по порядку да собрал, разделил на четыре *цзюаня*, нарек имя “Цэлинь” — и только то» («Бо Сян-шань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 45) [2, т. 2, с. 29].

Юань Чжэнь действительно «взошел в степень» успешнее своего друга: по результатам *чжикэ* он получил оценку третьего уровня, который был в то время высшим — первые два не присуждались; Бо Цзюйи же, поскольку на испытаниях по вопросам политики отвечал прямо, удостоился лишь четвертого уровня [1, т. 1, с. 886]. И размышления о положении дел в Поднебесной пришлось отложить на неопределенное время — Юань Чжэнь получил должность левого (то есть главного) цензора *шии* (拾遺)[7], а Бо Цзюйи был назначен *вэем*[8] второй степени (餘尉) в Чжоучжи (盩厔), уезде недалеко от Чанъаня.

Размышления же о положении в стране, изложенные в трактате, были для Бо Цзюйи и Юань Чжэня отнюдь не досужим мероприятием: ситуация к 806 г. складывается чрезвычайно сложная и требующая более чем решительных шагов. Последствия бунта Ань Лушаня (安祿山, 703–757), подавленного в 763 г., сказывались все еще весьма остро: обнищание народа, как следствие — постоянно вспыхивающие смуты на местах, засилье авантюристов при дворе, почти безграничная власть евнухов. Особенно остро положение усугубилось в последние

продвижение внутри департаментов стимулировалось именно результатами *чжикэ* и других отборочных испытаний.

[2] Юань-хэ (元和) — название девиза правления танского Сянь-цзуна (憲宗, 806–820).

[3] Вэй-чжи (為之) — второе имя Юань Чжэня.

[4] Отбор жеребьевкой (制舉) — здесь: экзамены *чжикэ*, см. выше.

[5] Хуаянгуань (華陽觀) — даосский монастырь, находившийся в квартале Юнчун (永崇) и названный в честь принцессы Хуа-ян (華陽公主, ? — 774), пятой дочери танского императора Дай-цзуна (唐代宗, 729–779); некогда тут находилась ее резиденция. После смерти принцессы здесь был устроен поминальный молебен и учрежден даосский монастырь Цзундаоюань (宗道觀), называемый также и Хуаянгуанем. Бо Цзюйи неоднократно останавливался в этом святилище, имеется несколько стихотворных посвящений Хуаянгуаню.

[6] Канонический темник (策目) — применявшийся в китайской экзаменационной системе темник по вопросам политики и управления страной.

[7] *Шии* — буквально «восполняющий утраты», во время правления династии Тан — цензор, указывающий государю на его промахи.

[8] *Вэй* — невысокий чиновничий ранг, в военной сфере аналогичный младшему офицеру.

годы правления Дэ-цзуна[9] (唐德宗, 742–805); в это время один из фаворитов наследника престола — ханьлиньский академик Ван Шувэнь (王叔文, 735–806) — создает свою партию при дворе и задумывает широкомасштабные реформы. После смерти Дэ-цзуна в 805 г. на престол восходит тяжелобольной наследник Ли Сун (李誦), в истории обычно называемый по храмовому имени — Шунь-цзун (唐順宗, 761–806); Ван Шувэнь фактически оказывается у власти и начинает править, не столько исправляя ситуацию, сколько поддерживая своих помощников по перевороту, покрывая временщиков и «крайне подрывая этим политику государства» («*Цзю тан шу*» (舊唐書), *цзюань* 166, «Биографии 116» (《列傳第一百一十六》)) [3, т. 5, с. 3687][10]. Только воцарение сына Шунь-цзуна, императора Сяньцзуна (唐憲宗, 778–820), кардинально меняет ситуацию: группировка временщиков отправляется в ссылку, а в стране потихоньку начинает воцаряться спокойствие. Существует даже связанный с этими событиями доклад на высочайшее имя, составленный Юань Чжэнем, где есть рассуждения об истоках бедствий в стране, рассматриваются причины процветания или упадка прежних династий и даже предлагаются советы по нормализации обстановки («*Синь Тан шу*» (新唐書), *цзюань* 174, «Биографии 99» (《列傳第九十九》) [4, т. 7, с. 3827–3829]. Все эти рассуждения и советы также коренятся в тезисах «Цэлиня», равно как оказываются связанными с ним и последующие поэтические новаторства Бо Цзюйи и Юань Чжэня.

Говоря строго, чего-то принципиально неожиданного или никогда не заявлявшегося в контексте социальных рассуждений «Цэлинь» не содержит. Все положения традиционны и вполне ожидаемы. Однако некоторые акценты в этих положениях стоят того, чтобы рассмотреть их подробнее.

В первых главах трактата заявляется извечная максима о благе любого обогащения лишь в том случае, если оно влечет за собой улучшение жизни всего народа и о правомерности чьих-либо желаний, если они совпадают с желаниями всех жителей Поднебесной: «Я слышал, что Три императора[11], когда царствовали, не имели обычных [своекорыстных] намерений, а намерения всей Поднебесной и были их намерениями; Пять государей[12], когда царствовали, не имели обычных желаний, а желания всего народа и были их желаниями», — и поэтому путь достижения заслуг этих древних мужей «Разве не в том, чтобы не следовать собственным [своекорыстным] намерениям, осаживая намерения Поднебесной ради угождения намерениям одного человека или противиться народу ради осуществления желаний одного человека» («Цэлинь», гл. 7, «Бо Сяншань цзи» (白

[9] Дэ-цзун — 13-й танский император (780–805).

[10] О самом Ван Шувэне см., напр., «*Цзю тан шу*» (舊唐書), *цзюань* 135, «Биографии 85» (《列傳第八十五》) [3, т. 5, с. 3134–3136].

[11] Три императора (三皇) — имеются в виду Три Великих Императора древности: Фу Си, Шэнь Нун и Суй Жэнь; культурные герои, научившие людей добыче огня, ремеслам и пр., чье правление считается образцом добродетели и мудрости.

[12] Пять государей (五帝) — пять легендарных императоров древности, чье правление считается Золотым веком, — Желтый Император, Чжуань Сюй, Ди Ку, Яо и Шунь.

香山集), разд. 7, *цзюань* 45) [2, т. 2, с. 33]. Здесь, высказывая по сути совершенно конфуцианские мысли, Бо Цзюйи почти точно цитирует, тем не менее, Лао-цзы, а именно *чжан* 49 «Дао Дэ цзина»: «Истинно мудрый обычно не имеет намерений; намерения народа [становятся] его намерениями» («Дао Дэ чжэнь цзин» (道德真經), *цзюань* 2, *чжан* 49) [5, т. 12, с. 28], не обращая внимания на контекст первоисточника.

Развивая эту мысль, Бо Цзюйи говорит, что «…мудрые люди не то чтобы не любили [получать] выгоду, но выгоду [видели] в том, что выгодно десяткам тысяч людей; не то чтобы не любили богатство, но богатство [видели] в том, что богатеет Поднебесная» («Цэлинь», гл. 22, «Бо Сяншань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 46) [2, т. 2, с. 47–48].

Совершенно ясно, что в управлении страной мудрому правителю должны помогать мудрые же советники, иначе процветания державы не достичь. Эта идея также весьма подробно разбирается в «Цэлине»: «Я поглядел на прежние эпохи [царствований]: процветание державы проистекает из привлечения [нужных в управлении] людей, гибель державы проистекает из утери [нужных в управлении] людей. Привлечь таких людей или потерять таких людей — это не дело одного дня, а то, из чего оно проистекает, [складывается] постепенно. Поднебесная не может мгновенно [перейти] от холода к жаре, а непременно постепенно [переходит] через весны и осени, царствующий над людьми не может мгновенно [перевести] от процветания к упадку, а непременно постепенно [переводит] через благие или пагубные [дела]. [Пока] доброе не накопилось, невозможно вдруг [измениться] и процветать, [пока] пагубное не накопилось, невозможно внезапно [измениться] и [прийти] в упадок» («Цэлинь», гл. 14, «Бо Сяншань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 45) [2, т. 2, с. 38]. Но советник здесь должен быть не просто талантливым ученым, а плотью от плоти всей Поднебесной: «Я слышал, что слух Сына Неба не может быть сам [совершенно] чутким, и становится чутким он лишь после того, как соединяется со слухом всей Поднебесной и внемлет [происходящим делам]; взор Сына Неба не может сам быть [совершенно] проницательным, и становится проницательным он лишь после того, как соединяется со взором всей Поднебесной и наблюдает [за состоянием страны]; мысли императора не могут сами быть совершенномудрыми, а становятся совершенномудрыми они лишь после того, как соединяется с мыслями и суждениями всей Поднебесной. Если же Сын Неба слушает двумя ушами, смотрит двумя глазами, постигает одним сердцем, то он на расстоянии десяти шагов уже не способен слышать, на сотне шагов не способен видеть, и о том, что делается вне дворца, не способен узнавать. А ведь земли среди четырех морей так велики, тьмы дел [в управлении державой] столь многочисленны! Мудрый правитель, зная это, ставит [на службу] чиновников для увещевания, исправления, намеков и споров» («Цэлинь», гл. 70, «Бо Сян-шань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 48) [2, т. 2, с. 85].

Но не только мудрые советчики могут поведать о делах Поднебесной — в двух разделах (главах 68 и 69) Бо Цзюйи специально говорит о **необходимости обращения к древней практике сбора и изучения народных песен**, чтобы

знать нравы и подлинную ситуацию в народе («Цэлинь», гл. 68, 69, «Бо Сяншань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 48) [2, т. 2, с. 83–85]. Эта мысль оговорена отдельно и очень подробно, почти в самом конце трактата, предшествуя лишь разделам о ценности простоты и обуздании порока (гл. 71), поддержки стариков (гл. 73) и необходимости ротации кадров на местах (гл. 75). Такие же насущные проблемы, как упорядочивание налогов (гл. 25 и 41), охрана природных богатств (гл. 26), прекращение военных действий и наведение порядка в армии (гл. 44–46), отнесены к более ранним частям работы; вопросы возрождения подлинного ритуала начинают и заканчивают сочинение Бо Цзюйи.

В контексте ритуала не может не вызвать удивления и отдельная глава, посвященная буддизму и буддийским монахам (гл. 67), но, по сути, связанная и с вопросами даосской церкви. Вот, например, что говорится о буддийских институциях: «Ведь государство с помощью военных [мер] усмиряет беспорядки и смуты, с помощью [ритуала] *вэнь* упорядочивает [дела] в стране, и ведать этими двумя кормилами вдосталь, чтобы обустроить людей, а вот повсюду-повсеместно [процветает] западное учение, чтобы противиться-перечить Сыну Неба, и я боюсь, это противоречит изначальному древнему неповторимому порядку», — а поскольку истинное древнее учение вмещает в себя больше, чем мудрость буддизма и даосизма, следует обратить внимание на засилье монастырей и монахов, которые «… от крестьян кормятся, от шелководов одеваются, и я лично полагаю, что начиная со [времени государств] Цзинь, Сун, Ци и Лян Поднебесная хирела и оскудевала — не без этой причины так [случилось], нижайше уповаю, что Ваше Величество учтет это» («Цэлинь», гл. 67, «Бо Сяншань цзи» (白香山集), разд. 7, *цзюань* 48) [2, т. 2, с. 82–83][13]. Особенно странно читать эти рассуждения, учитывая тот факт, что сам «Цэлинь» был написан в стенах монастыря, где Бо Цзюйи и Юань Чжэнь жили месяцами, «заперев двери», что всю жизнь Бо Цзюйи постоянно общался с буддийскими монахами, проводил много времени в различных храмах и под конец жизни сам отстроил заново святилище Сяншаньсы, где и был погребен после смерти. По-видимому, противоречие здесь возникает из-за того, что Бо Цзюйи, с уважением относясь к буддизму и даосизму, предостерегает от лжебуддистов и лжедаосов, действительно заполонивших и официальные резиденции, и большие богатые святилища. Но напрямую в тексте это не указывается, зато неизменно почтительно упоминается древний конфуцианский ритуал, который необходимо возрождать. И в рамках этого ритуала, как говорилось выше, очень важным моментом является практика обращения к народным песням.

Вопрос изучения и сбора народных песен поднимается поэтом неслучайно. Не найдя поддержки в этом вопросе у правящего дома, а позднее и попав в опалу (первый раз поэт лишается должности в 808 г.), Бо Цзюйи, как и его друг Юань Чжэнь, обращается к жанру подражания народным песням, повторяя принципы древних произведению *юэфу* (樂府).

[13] Подробнее о самом трактате «*Цэлинь*» см.: [6, с. 58–62].

По официальной версии, народные песни, собиравшиеся при империи Хань[14] специальной Музыкальной палатой *юэфу*, должны были сообщать о нравах в стране и давать пищу для размышления государю, как это подразумевалось в древности при составлении раздела «Нравы царств» (國風) «Книги песен». Вместе с тем известно, что одним из зачинателей этого процесса, служивший в Музыкальной палате, был крупнейший поэт своего времени Сыма Сянжу (司馬相如, ~179–117 гг. до н. э.), а другими сотрудниками — выдающиеся литераторы «несколько десятков человек», создававших песни на основе собранных народных образцов («Ханьская история», *цзюань* 22, записи (志) 2, «Записи ритуала и музыки» (《禮樂志》)) [7, с. 455]. Произведения эти удивительно точно отражали новые социальные ориентиры ханьского общества и сами стали частью живой песенной традиции своего времени. В последующие эпохи форма *юэфу* активно использовалась литераторами, но прежней социальной роли больше не обретала. Как правило, произведения писались на классические ханьские сюжеты, повторяя не только структуру прежних произведений, но и заимствуя их названия.

В 809 г. поэт Ли Шэнь (李紳, 772–846) создает цикл стихов «*Юэфу* с новыми названиями числом 20» (《新題樂府二十首》) («Цюань Тан ши» (全唐詩), *цзюань* 419) [8, т. 12, с. 4615], и в подражание ему Бо Цзюйи и Юань Чжэнь пишут свои циклы «новых *юэфу*» (Юань Чжэнь — «Двенадцать *юэфу* с новыми названиями, написанных в подражание сверщику текстов Ли» (《和李校書新題樂府十二首》), Бо Цзюйи — «Новые *юэфу*» (《新樂府》). Стихотворения самого Ли Шэня не сохранились до наших дней, а произведения Бо Цзюйи и Юань Чжэня в этом жанре становятся невероятно популярными; имеются не только «*Юэфу* с новыми названиями», но и написанные Юань Чжэнем несколькими годами позже «*Юэфу* со старыми названиями» (《樂府古題》) и множество других произведений, не вошедших в циклы. Выбор тематики объяснялся самими поэтами: «Так случилось, что от [разделов Шицзина] *фэн* и *я* и до современных музыкальных течений [поэзии] не было таких, кто бы не намекал на современные [ему] события, чтобы оставить наследие последующим поколениям» («Цюань Тан ши» (全唐詩), *цзюань* 418) [8, т. 12, с. 4604], и, иносказательно прибегая к древним формам, они намерились говорить о делах современных. Бо Цзюйи заявляет об этом совершенно прямо: «…созданы [они] для [блага] государя, министров, народа, [процветания живых] существ и [всяческих] дел, а не для литературных [изысков]» («Цюань Тан ши» (全唐詩), *цзюань* 426) [8, т. 13, с. 4689]. Не претендуя на новаторство (поэты признают, что задолго до них *юэфу* на новые сюжеты стал писать великий танский поэт Ду Фу (杜甫, 712–770)) («Цюань Тан ши» (全唐詩), *цзюань* 418) [8, т. 12, с. 4604], они говорят в своих «Новых *юэфу*» обо всем том, что хотели сообщить трону, но так и не были услышаны: об утрате ритуала у властителей («Седые обитательницы Шанъяна», 上陽白髮人), об обманщиках среди мнимых

[14] Хань (漢, 206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) — название Китая после объединения и воцарения династии Лю в 206 г. до н. э.

святых подвижников («Море безбрежно — остерегайтесь искать бессмертных», 《海漫漫戒求仙也》), о тяготах простых тружеников и бездействии чинов на местах («Ловим саранчу — в уязвление старших чинов», 《捕蝗刺長吏》) и т. п.

И отклик не заставил себя ждать — «Новые *юэфу*» Бо Цзюйи и Юань Чжэня, позже названные «[Поэзией] в стиле Юань-хэ» (元和體), оказались столь востребованными, что «…у дворцовых ворот и в захолустных переулках ими [друг с другом] делились. Из-за этого бумага подорожала» («*Цзю тан шу*» (舊唐書), *цзюань* 166, «Биографии 116» (《列傳第一百一十六》)) [3, т. 5, с. 3692]. И впоследствии, благодаря этим стихам, они снова были призваны ко двору и смогли попытаться осуществить все то, о чем писали некогда трону. А тем временем у них появлялись верные литературные последователи, и традиция эта находит продолжение в творчестве последующих поколений (подробнее о возвращении ко двору и последующей роли «Новых *юэфу*» см.: [6]; а также: [9, с. 72–84]).

Таким образом, можно определенно утверждать, что:

1) тематика новых *юэфу* была сформирована в виде продуманного и детального свода социально-философских положений, появившихся на свет на несколько лет раньше, чем сами поэтические произведения Бо Цзюйи и Юань Чжэня;
2) главной целью этих произведений было возрождение подлинной социальной роли поэзии, о чем до того также детально говорилось в «*Цэлине*»;
3) новые *юэфу* были широко востребованы современниками и оказали существенное влияние как на дальнейшую судьбу своих авторов, так и на последующее развитие поэзии и общественной мысли Китая.

Литература

1. 吳文治. 中國文學史大事年表 [*У Вэньчжи*. Хронологический справочник важнейших событий в китайской литературе. Т. 1–3. Хэфэй: Хуаншань шушэ, 1987.] (На кит. яз.)
2. 白香山集 [Собрание Бо Сяншаня. Т. 1–3. Пекин: Вэньсюэ гуцзи каньсиншэ, 1954.] (На кит. яз.)
3. 舊唐書 / 許嘉璐主編 // 二十四史全譯 [Старая история Тан / гл. ред. Сюй Цзялу // Двадцать четыре династийные истории с полным переводом. Т. 1–6. Пекин: Ханьюй да сыдянь чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
4. 新唐書 / 許嘉璐主編 // 二十四史全譯 [Новая история Тан / гл. ред. Сюй Цзялу // Двадцать четыре династийные истории с полным переводом. Т. 1–8. Пекин: Ханьюй да сыдянь чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
5. 中華道藏. 張繼禹主編 [Сокровищница Дао Цветущей Середины. Т. 1–49 / гл. ред. Чжан Цзиюй. Пекин: Хуася чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
6. *Сторожук А. Г.* Юань Чжэнь. Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб.: Кристалл, 2001.
7. 漢書 / 許嘉璐主編 // 二十四史全譯 [Ханьская история / гл. ред. Сюй Цзялу // Двадцать четыре династийные истории с полным переводом. Т. 1–3. Пекин: Ханьюй да сыдянь чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)

8. 全唐詩 [Полное собрание танских стихов. Т. 1–25. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1960.] (На кит. яз.)
9. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан / Вост. ф-т. СПбГУ. СПб.: Тип. «Береста», 2010.

References

1. Wu Wenzhi. *Chronology of the Main Events in Chinese Literature*. 1–3 vols. Hefei, Huangshan shushe, 1987. (In Chinese)
2. Bai Xiangshan Ji. *Collection of Works by Bai Xiangshan*. 1–3 vols. Beijing, Wenxue guji kanxingshe, 1954. (In Chinese)
3. Jiu Tang Shu. Old Book of Tang History. Ed. by Xu Jialu. *Twenty-Four Histories Fully Translated*. 1–6 vols. Beijing, Hanyu Da Cidian chubanshe, 2004. (In Chinese)
4. New Book of Tang History. Ed. by Xu Jialu. *Twenty-Four Histories Fully Translated*. 1–8 vols. Beijing, Hanyu Da Cidian chubanshe, 2004. (In Chinese)
5. *Treasury of Chinese Taoism*. 1–49 vols. Ed. by Zhang Jiyu. Beijing, Huaxia chubanshe, 2004. (In Chinese)
6. Storozhuk A. G. *Yuan Zhen. Life and Works of Tang Poet*. St. Petersburg, Kristall Publ., 2001. (In Russian)
7. Han History. Ed. by Xu Jialu. *Twenty-Four Histories Fully Translated*. 1–3 vols. Beijing, Hanyu Da Cidian chubanshe, 2004. (In Chinese)
8. *Full Collection of Tang Poems*. 1–25 vols. Beijing, Zhonghua shuju, 1960. (In Chinese)
9. Storohzuk A. G. *Three Teachings and Chinese Culture: Confucianism, Buddhism and Taoism in Tang creative works*. St. Petersburg, Tip. “Beresta” Publ., 2010. (In Russian)

Сюй Синъу
(Нанкинский университет, Китай)

БО ЦЗЮЙИ И РАДИКАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ КОНФУЦИАНСКОГО УЧЕНИЯ В СЕРЕДИНЕ ПРАВЛЕНИЯ ТАНСКОЙ ДИНАСТИИ

Аннотация: В академических кругах повсеместно считается, что главной движущей силой возрождения конфуцианства во время культурных преобразований середины правления Танской династии было «движение за возвращение в прозе к древнему стилю *гувэнь*», начатое Хань Юем. Однако «движение за новые *юэфу*», инициатором которого стал Бо Цзюйи, также является расширением «движения за возвращение в прозе к древнему стилю *гувэнь*». Если пересмотреть поэтические идеи и творческую практику Бо Цзюйи, то можно обнаружить, что он придает большое значение конфуцианской поэтической традиции и подражает ей в своем творчестве. Объединив изучение классического конфуцианского канона и литературных источников, он создает конфуцианскую теорию о чувственности и человеческой природе. Бо Цзюйи подчеркивает концепцию «родов и видов», отображение «текущих событий», а также выражение социально-культурных настроений в поэзии, обогатив внутреннее содержание понятия «шести частей и жанров» при исследовании «Книги песен». Его размышления действительно указывают на особенности радикальных изменений конфуцианского учения в середине правления Танской династии.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, конфуцианство, Танская династия.

Xu Xingwu
(Nanjing University, China)

BAI JUYI AND MID-TANG CONFUCIAN REFORMATION

Abstract: It is widely believed in the academic circles that the the cardinal drive behind Confucianism's revival during Mid-Tang's cultural transformation was the "Ancient-Style Prose Movement" led by Han Yu. Meanwhile, the "New Yuefu Movement" advocated by Bai Juyi is also and expansion of this very "Ancient-Style Prose Movement". If we re-examine Bai Juyi's propositions concerning poetry and his own verses, we can find that he highly praised the radition of Confucian poetical education and imitated this canon in his works. Combining studies over Confucian Classics and literature, Bai Juyi reinvented the Confucian theory of human nature and emotion. His emphasis on "Yi Lei" (rhetoric rules and types of poetry) and "Shi Shi" (current affairs) as well as expressions of social and cultural sentiments in poetry, enriched the connotation of "Liu Yi" (Six Formations) in studies over *The Book of Songs*. And his thoughts do bear the characteristics of Mid-Tang Confucianism Reform.

Keywords: Bai Juyi, Confucianism, Tang Dynasty.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.08

1. БО ЦЗЮЙИ И РАДИКАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ В СЕРЕДИНЕ ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ ТАН

Будь то японские ученые Наито Конан и Миядзаки Ичисада, выдвинувшие «теорию о коренных преобразованиях в эпохи Тан и Сун» [1], или же Юй Инши, предложивший недавно «теорию о четырех прорывах» [2, с. 1–23], — все они полагают, что во времена династий Тан и Сун китайское общество, культура и идеология претерпевают значительные изменения. Китай прощается с периодом древности и входит в так называемое «новое время», а поворотным моментом перехода как раз и являются эпохи Тан и Сун. Чэнь Лай в своем труде «Неоконфуцианство» резюмирует и комментирует этот поворотный момент:

> *В сфере культуры в середине правления Танской династии обозначились три основные тенденции — новое движение школы чань-буддизма (начатое Хуэйнэном, шестым патриархом этой школы), движение за новый литературный стиль (движение за возвращение в прозе к древнему стилю гувэнь), движение за преобразование конфуцианского учения (Хань Юй, Ли Ао). Эти три движения послужили стимулом для нового развития китайской культуры. <…> Религиозные реформы, возрождение древнего литературного стиля и реконструкция конфуцианства в области идеологии и культуры, бесспорно, обозначили культурный ландшафт, соответствующий новой эпохе. <…> Ее основная суть заключается в светскости, простонародности и рациональности* [3, с. 8–9].

Можно сказать, что движение за возвращение к древнему литературному стилю и движение за преобразование конфуцианского учения неотделимы друг от друга: Хань Юй, Лю Цзунъюань, Ли Ао и др. последующими поколениями рассматривались в качестве провозвестников радикальных идеологических изменений, происходивших в эпохи Тан и Сун. Они по-новому интерпретировали сущность ортодоксального конфуцианства и теорию *синмин* о внутренней природе и жизненности человека. Чэнь Жошуй в своей монографии «Ученые танской эпохи и трансформация китайской идеологии» полагает:

> *С одной стороны, движение за возвращение к древнему литературному стилю подразумевало реформирование стиля письменных трудов, с другой — оно имело более глубокий идеологический подтекст. Многие представители этого движения выступали за написание сочинений в соответствии с принципами классических произведений литературы, а некоторые из них прямо пропагандировали доктринальные основы конфуцианского учения и даже проводили идеологические изыскания с позиций конфуцианства. Вне всякого сомнения, движение за возвращение к древнему литературному стилю стало основой подъема конфуцианского учения в середине правления Танской династии* [4, с. 4].

В то же время Бо Цзюйи и Юань Чжэнь в поэтических кругах возглавили движение за «Новые *юэфу*», воплотившее конфуцианские идеалы, однако последующие поколения не включили их имена в родословную идеологических

реформаторов середины эпохи Тан. Чэнь Жошуй четко обозначает, что хотя на пике движения за возвращение к древнему литературному стилю поэзия Бо Цзюйи и Юань Чжэня была популярна определенное время, их влияние вышло за рамки этого движения. «Бо Цзюйи и Юань Чжэнь отстаивали функционалистский взгляд на литературу, подразумевая, что “литература [должна] писаться сообразно с эпохой, стихи [должны] слагаться сообразно с фактами”, и с точки зрения идеологических установок принадлежали к конфуцианской школе». Однако он утверждает, что творчество Бо Цзюйи и Юань Чжэня можно рассматривать только как «проявление растущего конфуцианского сознания среди образованных людей, но нельзя говорить о том, что оно является частью идеологического движения, причина этого заключается в отсутствии характера идеологических изысканий в поэзии и литературной теории Бо Цзюйи и Юань Чжэня, и в сравнении с движением за возвращение к древнему литературному стилю наиболее очевидным является отсутствие внимания к “дао” — конфуцианскому *дао* [4, с. 64].

Но если мы сфокусируемся на «Аллегорической поэзии» Бо Цзюйи в рамках движения за «Новые *юэфу*», то можем обнаружить, что именно «функционалистские» литературные взгляды и произведения отражают сознательность идеологических изысканий. Фактически в годы Юаньхэ (806–820), когда произведения Бо Цзюйи и Юань Чжэня были популярны в поэтических кругах, «Аллегорическая поэзия» не находилась в их числе. Юань Чжэнь в «Предисловии к собранию сочинений Бо Цзюйи» пишет:

> *Между реками Ба, Шу, Цзян и Чу, омывающими Чанъань, молодые люди подражали друг другу и состязались в написании новых стихотворений, называя их «поэзией [периода] Юаньхэ». Но «Циньские напевы», «Поздравляю с дождем» и другие [произведения] из аллегорической поэзии Бо Цзюйи в то время были малоизвестны* [5, с. 1].

Бо Цзюйи в своем знаменитом эссе «Письмо к Юань Чжэню», освещающем его взгляды на поэзию, рассказывает своему другу Юань Чжэню о связи между двумя стихотворениями и конфуцианством, а также о трудностях того времени:

> *Древние говорили: «В бедности — совершенствуй себя, в достатке — облагодетельствуй Поднебесную». Я хоть и не ставлю себя высоко, но чту эти слова. Великий муж хранит в себе дао и ждет своего часа. <…> Вот и я, «стремясь облагодетельствовать Поднебесную», занимаюсь самосовершенствованием. На жизненном пути — это моя вера, выраженное в словах — это мои стихи. Сатиры и аллегории написаны из желания «облагодетельствовать Поднебесную»; те, что назвал «На досуге», отражают мое понимание долга по отношению к самому себе. Поэтому, обозревая мои стихи, узнаешь меня самого. <…> Ныне из моих стихов народ знает лишь те, что принадлежат к «Разному», да «Вечную печаль». Но то, что нравится современникам, я вовсе не ценю. Если же говорить о моих сатирах и аллегориях, то надо признать, что мысль в них заключена острая, а слова просты, в стихах же «На досуге» думы бесстрастны, а слова не столь ясные и привычные. Но ни простота, ни непривычность не нравятся людям* [5, с. 964–965].

С точки зрения Бо Цзюйи, «Аллегорическая поэзия» и стихи «На досуге», которые не нравились современникам, на самом деле являются его уникальным способом выражения принципов конфуцианского учения. Фраза «В бедности — совершенствуй себя, в достатке — облагодетельствуй Поднебесную» взята из трактата «Мэн-цзы» (глава «Цзинь синь. Часть первая») и означает поведение ученого-конфуцианца, который «беден, но не теряет своей добродетельности, и, достигая [своих] целей, не сходит с пути дао» [6, с. 6016]. «Великий муж» также берется из «Мэн-цзы» (глава «Тэнский Вэнь-гун. Часть вторая») и является еще одним изложением слов «бедность» и «достаток». Там же было сказано: «Живи в просторном жилье Поднебесной так, чтоб тебе было со всеми просторно, становись в ней на надлежащее для тебя место и ступай по ее великому пути. Удадутся тебе твои стремления — следуй им на пользу народу, а если нет — все равно следуй один по должному пути. Великим мужем называют того, кого не совращают ни богатство, ни знатность; кого не сдвинут в сторону ни бедность, ни презрение; кого не заставят согнуть спину ни величие, ни воинственные угрозы» [6, с. 5894]. Поэтому, несмотря на то что Бо Цзюйи, в отличие от Хань Юя, не использует термины «гуманность и справедливость» для разъяснения принципов конфуцианства [7, с. 1], он тем не менее обозначает преемственность конфуцианского учения, переходящую от «Мэн-цзы», и сознательно реализует это в своем поэтическом творчестве и нравственном совершенствовании. Именно «Аллегорическая поэзия» и стихи «На досуге» наполнены размышлениями Бо Цзюйи о политике, обществе и человеческой жизни и содержат отчетливую литературную и идеологическую новаторскую позицию, отражающую сильное желание радикальных изменений. Поэтому, по всей видимости, мы не может просто предположить, что в творчестве Бо Цзюйи и его позиции отсутствует характер идеологических изысканий или что ему не хватает осознанности в отношении конфуцианской доктрины.

Если мы сфокусируем свое внимание на творчестве Бо Цзюйи и Юань Чжэня в рамках движения за «Новые *юэфу*», то отметим, что как с точки зрения литературных инноваций, так и с точки зрения идеологических концепций, оно образует тенденцию, перекликающуюся с этим движением. В связи с этим г-н Чэнь Инькэ уже давно в своем труде «Наброски комментариев и исследований к поэзии Бо Цзюйи и Юань Чжэня» объяснил:

> *В стихотворном цикле «Новые юэфу» под авторством Бо Цзюйи «Книга песен» в передаче Мао Хэна, старые юэфу и поэзия Ду Фу использовались в качестве системы для совершенствования популярных в то время народных песен. Фактически в годы Чжэньюань (785–805) и Юаньхэ (806–820) во время движения за возвращение к древнему литературному стилю такие выдающиеся литераторы, как Хань Юй, Юань Вэйчжи и им подобные, использовали стиль «Исторических записок» и «Цзо-чжуаня», чтобы создавать «Повествование о Мао Ине», «Предисловие к куплетам Ши Дина», «Повесть об Ин Ин» и другие новеллы, и в этом их намерения и применяемые методы соответствовали друг другу. Разница заключалась лишь в том, что одни творили в области написания новелл, другие же — исключительно в сфере поэзии. Иными словами, сти-*

хотворный цикл «Новые юэфу», созданный Бо Цзюйи, фактически расширил движение за возвращение к древнему литературному стилю и распространил его на поэтическую сферу, что стало естественным развитием этого движения. Однако древняя танская поэзия включала в себя также и принципы стихосложения, основанные на апеллировании к классическому стилю и присущие более ранним литераторам — Ли Бо и Чэнь Цзыану, поэтому творческий характер цикла «Новые юэфу» Бо Цзюйи не был замечен современниками. В действительности главной целью творчества Бо Цзюйи было реформирование популярных народных песен того времени, оно сильно отличается от преобразований Ли Бо и Чэнь Цзыана, а также от поэзии ученого сословия, которые копировали стихотворения на бумаге со времени правления царств Ци и Лян. Ценность и степень влияния его творчества могут быть еще выше [8, с. 121].

Поскольку идеологическая основа движения за возвращение к древнему литературному стилю заключается в возвышении духовных традиций конфуцианского учения и его преемственности, о чем у Чэнь Инькэ говорится: «[их] произведения оживили [пришедший] в упадок [литературный стиль] восьми поколений, [распространение ими] конфуцианских [идей] принесло пользу ослабевшей Поднебесной» (цит. по: [9, с. 509]), а поэзия Бо Цзюйи в рамках «Новых *юэфу*» воспринимается как расширение движения за возвращение к древнему литературному стилю, необходимо ли пересмотреть содержащуюся в его творчестве идеологическую ценность, которая «может быть еще выше»? Следует ли утвердить место поэзии Бо Цзюйи в радикальных изменениях культурной сферы, происходивших в середине правления Танской династии?

2. ИСТОКИ КОНФУЦИАНСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ БО ЦЗЮЙИ

Наиболее исследовательская конфуцианская мысль Бо Цзюйи — это его теория поэзии и практика, основанные на «Книге песен», а «Письмо к Юань Чжэню» представляет собой наиболее систематизированное изложение теории. В нем он пишет:

Слово «вэнъ» — «узор», «украшение» — имеет древнюю историю. Все три Великих Начала обладают своим узором: солнце, луна и звезды — это украшение Неба, пять первоэлементов — это узор Земли, «Шесть канонов» — это украшение людей. Среди канонов же главным следует признать «Книгу песен». Почему? Потому что мудрецы приводят Поднебесную к миру, воздействуя на человеческие сердца. Из того, что способно трогать человеческое сердце, самое первое — чувство, самое главное — слово, самое сильное — музыка, самое глубокое — смысл. В чувстве — корень стихов, в словах — ростки, в мелодии — цветы, в смысле — плоды. Поднимемся ли до мудрецов, опустимся ли до невежд, возьмем ли таких глупышей, как поросята и рыбы, такую чертовщину, как демоны и духи, — увидим, что при всем несходстве они едины душой, при всем различии форм едины в чувствах, и поэтому никогда не бывает, чтобы звук остался без отклика, а чувство — без ответа.

Мудрецы знали, что это так. Речи они разделили на шесть родов, в мелодии выделили пять звуков. Звуки образуют рифмы, роды делятся на виды. Когда рифмы согласованы,

речь складна; когда речь складна, то звуки легко входят в уши. Когда вид четко обозначен, то чувства ясно выражены; когда чувства ясно выражены, они легко передаются. И тогда оказываешься способен объять собою великое, хранить внутри себя глубокое, пронизывать мельчайшее, проникать в тесное; верх и низ уподобляются друг другу и соединяются в одном дыхании; печаль и наслаждение сливаются воедино, и сотни замыслов обретают возвышенную ясность [5, с. 960].

Если провести тщательный анализ этого суждения, то истоки конфуцианских воззрений Бо Цзюйи можно свести к трем пунктам.

Во-первых, истоки восходят к значению воспитательной роли «Книги песен». Каноноведение Ханьской и Танской династий впервые четко определило «последовательность Шестикнижия», то есть в методологии каноноведения разная последовательность «Шестикнижия» указывает на разные системы конфуцианского воспитания. Лу Дэмин, танский ученый, перечисляет три «последовательности» в своем труде «Цзиндянь шивэнь»:

В «Пятикнижии» и «Шестикнижии» мудрецы излагают [свое] учение, наставляют в важных делах, и неважно, что имеются короткие и длинные [каноны]. Однако в те времена, когда добрые [порядки] приходят в упадок, лекарство прикладывается тогда, когда болезнь [уже] серьезна, традиции не соблюдаются, неужели очередность [канонов] будет забыта? Поэтому очередность в [разные времена] была разной. Как указано в «Книге ритуалов» (глава «Цзинцзе») — «Книга песен» является первой [в очередности]; как записано в «Семи сводах» и «Библиографических разделах» — «Книга перемен» является первой; в «Семичастном каталоге» Жуань Сяосюя говорится то же самое; у Ван Цзяня в «Семи записях» — «Канон сыновней почтительности» является первым [10, с. 4–5].

Вероятно, начиная с доциньской эпохи и до среднего и позднего периода династии Восточная Хань конфуцианская школа располагала последовательность «Шестикнижия» чаще во главе с «Книгой песен», а именно: «Книга песен», «Книга истории», «Книга ритуалов», «Книга музыки», «Книга перемен» и «Вёсны и осени». Как сказано в «Чжуан-цзы» (глава «Тянь юнь»): «“Книга песен”, “Книга истории”, “Книга ритуалов”, “Книга музыки”, “Книга перемен” и “Вёсны и осени” формируют “Шестикнижие”» [11, с. 531]. Чжу Си, южносунский ученый, комментирует это следующим образом:

В древности тот, кто [являлся] ученым-конфуцианцем, изучал только «Книгу песен», «Книгу истории», «Книгу ритуалов» и «Книгу музыки». [Если] говорилось о «соблюдении установленного этикета», то в [этом] находили радость. Подобно тому, как придворный гадатель держал в руках «Книгу перемен», «Вёсны и осени» держал придворный историограф, ученые хорошо знали оба [сочинения], [однако] это не являлось [их] основным занятием [12, с. 887].

Из «Цзо чжуаня», «Речей царств» и других исторических текстов периода Чуньцю можно увидеть, что «Канон песен», «Канон истории», «Канон ритуалов» и «Канон музыки» в основном цитируются в диалогах между благородными му-

жами. В «Мэн-цзы» (глава «Тэнский Вэнь-гун. Часть вторая») сказано: «В “Вёснах и осенях” описываются деяния Сынов Неба — правителей Поднебесной. Вот почему Конфуций сказал: “Пусть же поразмыслят над ‘Вёснами и осенями’ те, кто знает меня! Пусть же поразмыслят над ‘Вёснами и осенями’ и те, кто обвиняет меня!”» [6, с. 2714]. В разделе «Яо» книги «И чжуань», которая была раскопана в месте Мавандуй в 70-х годах прошлого века, говорится: «Последующие поколения ученых сомневались в Конфуции или же руководствовались “Книгой перемен”? Я взываю к их добродетели и только, я иду с шаманами по одному пути, но возвращаемся [мы] в разные [места]» [13, с. 118]. В «Исторических записках» (глава «Жизнеописание Конфуция») отмечается то, что в свои преклонные годы Конфуций занимался составлением «И чуаня» и компилированием «Вёсен и осеней», вся эта информация указывает на то, что доциньские ученые и конфуцианцы основными каноническими трудами считали «Книгу песен», «Книгу истории», «Книгу ритуалов» и «Книгу музыки». К тому же полагается, что «И чуань» и «Вёсны и осени» — труды, созданные Конфуцием на склоне лет, когда он был беден и черпал ресурсы духовной культуры у шаманов, создавал идеи и реконструировал систему поведения высоконравственного человека. «Последовательность Шестикнижия», возглавляемая «Книгой песен», подчеркивает разную направленность церемониально-музыкального воспитания.

Каноноведение эпохи Хань придает особое значение «Чжоу И» и «Вёснам и осеням», которые служили основой концепции взаимодействия человека и Неба, а в политической сфере также помогали вычислять бедствия и счастливые предзнаменования, что называется «то, что служит связью пути Неба и человека есть не что иное, как “Чжоу И” и “Вёсны и осени”» [14, с. 3194–3195], «“Чжоу И” и “Вёсны и осени” означают путь Неба и человека [14, с. 986]». Лю Сян и его сын сверяли тексты книг и затем расположили их в следующем историческом порядке — «Книга песен», «Книга истории», «Книга ритуалов», «Книга музыки» и «Вёсны и осени»; в «Фаяни» Ян Сюна, в библиографическом разделе «Ханьшу», «Жизнеописаниях конфуцианцев» и официальном каноноведении более поздних эпох сохранилась именно такая последовательность. «Последовательность Шестикнижия», возглавляемая «Книгой песен», подчеркивает внешние нормы и порядок вселенной и исторического процесса.

Со времен правления династии Восточная Хань знать, опору которой составляли кланы, придавала большое значение сыновней почтительности, считая «Канон сыновней почтительности» и «Вёсны и осени» великими каноническими книгами. К примеру, Чжэн Сюань, ученый-конфуцианец периода Восточной Хань, в своем труде «Рассуждения о шести искусствах» полагает: «Конфуций при помощи “шести искусств” указывал на разницу в [их] названии, суть содержания [также] была отлична; он боялся, что истинный путь [конфуцианского учения] рассеется и последующие поколения не будут знать о [его] истоках, поэтому написал “Канон сыновней почтительности”, чтобы сделать [его] основой [учения] [15, с. 2539]». Ввиду этого «Канон сыновней почтительности» впоследствии возглавил «Шестикнижие». Эта «последовательность Шестикнижия» подчерки-

вает моральные принципы семейных отношений, соответствующие концепциям управления страной, которыми руководствовалась знать эпох Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. В общем, «последовательность Шестикнижия» на самом деле представляет собой основной принцип конфуцианской идеологии различных времен и служит предпосылкой к созданию различных конфуцианских положений [16].

Во времена правления династии Тан, когда жил Бо Цзюйи, в труде «Истинное значение Пятикнижия», который являлся официальным авторитетным текстом, канонические тексты располагались в следующем порядке: «Книга перемен», «Книга истории», «Книга песен», «Книга ритуалов» и «Вёсны и осени». Однако Бо Цзюйи поставил «Книгу песен» во главу «Шестикнижия» и тем самым вернулся к традициям доциньского конфуцианства, заложив основу для своей поэтической теории. И в этом есть много схожего с реформами Хань Юя за возвращение к классическому стилю. Таким образом, Бо Цзюйи выразил новые идеи конфуцианского учения в сравнении со средневековым официальным каноноведением периода от Хань до Тан. Интересно, что такая «последовательность Шестикнижия» также отражена в размышлениях Хань Юя. В своем произведении «Изначальное *дао*» он пишет:

> *Кто же являлся учителем правителей прежних эпох? Человеколюбие называется гуманностью, а поступки соответствующими [добродетельному поведению] тогда, когда в этом есть смысл. То, что делается [исходя из гуманности и справедливости], и называется дао. [Когда] [самосовершенствование имеется] в достаточной степени и нет необходимости ждать помощь извне, это и называется добродетелью. В этих текстах — «Книга песен», «Книга истории», «Книга перемен», «Вёсны и осени» — [заключены] эти основы [конфуцианского учения] — ритуал, музыка, [соблюдение] правил, управление [делами государства]* [7, с. 4].

Чтобы вытеснить буддизм и даосизм, Хань Юй подчеркивал, что правителям предшествующих эпох «легко научить и легко претворить в жизнь» конфуцианское учение [7, с. 4], поэтому необходимо вернуться к ранней конфуцианской традиции и, чтобы растрогать человеческие сердца, сделать «Канон песен» основой для образования, поставить его во главу «Шестикнижия». Все это в точности совпадает с мыслями Бо Цзюйи.

Акцент Бо Цзюйи на «Книге песен» нашел свое отражение не только в его поэтической теории, но и творческой практике: в соответствии со стилем «Книги песен» он создал цикл «Новые *юэфу*». Чэнь Инькэ несправедливо обнаружил это явление и прокомментировал эпохальную ценность и новаторское значение цикла «Новые *юэфу*», имитирующего «Книгу песен»:

> *Цикл «Новые юэфу» Бо Цзюйи включает в себя пятьдесят стихотворений, а также общее предисловие, которое копирует «Большое предисловие» к «Книге песен» в передаче Мао Хэна. Каждый раздел имеет «предисловие», которое копирует «малое введение» к «Книге песен». Также первое предложение каждого раздела используется в качестве его названия, что является копированием названия из песни «Встреча невесты». Общая*

структура ничем не отличается от древних классических произведений. Если говорить о качестве, то этот цикл представляет собой «Книгу песен» танской эпохи, которую правдивый Хань Юй назвал «первым каноном танского времени». Но Хань Юй стремился увековечить «Вёсны и осени», а Бо Цзюйи подражал «Книге песен». Сочинение Хань Юя осталось незаконченным, а стихи Бо Цзюйи прославились [8, с. 119–120].

Во-вторых, создание рассуждений о чувственности. Музыкальное образование конфуцианской школы и воспитательная роль «Книги песен» неотделимы друг от друга. Поэзия и музыка рождаются в человеческом сердце и сначала воздействуют как эмоции, а затем выражаются в виде звуков, и после этого преобразуются в песни и стихотворения, в которых говорится об успехах и неудачах государственной и религиозной политики. Например, в «Книге ритуалов» (глава «Записки о музыке») говорится: «Все звуки возникают, рождаясь в сердце человека. Движение человеческого сердца порождается внешними явлениями. Сердце, тронутое внешними явлениями, приходит в движение, и это выражается в звуках. Вот почему в хорошо управляемом [обществе] музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость, а управление там гармонично; в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, а управление там извращенное; в гибнущем государстве музыкальные звуки печальны и тем вызывают тоску, а его народ [находится] в трудном положении. Пути [развития] музыки имеют много общего с управлением страной» [17, с. 3311]. В предисловии к «Книге песен» в передаче Мао Хэна сказано: «Чувства находятся в сердце и формируются в слова», «чувства исходят из голоса [человека], голос преобразуется в сочинения, и это называется музыкальными звуками» [18, с. 563]. Таково конфуцианское происхождение поэтической теории Бо Цзюйи. Однако Бо Цзюйи выдвинул следующее утверждение: проявленные чувства могут, с одной стороны, растрогать человеческое сердце, а также, с другой стороны, выполнять функцию взаимодействия с интеллектом для достижения гармонии в политической сфере: «Мудрецы приводят Поднебесную к миру, воздействуя на человеческие сердца». Поскольку то, что больше всего может взволновать человеческое сердце, — это чувства, необходимо признать, что все люди имеют одно и то же сердце и один и тот же разум. Как говорится в «Мэн-цзы» (глава «Гао-цзы. Часть первая»): «Неужели только [человеческие] сердца не имеют ничего общего? Это присущие им законы и долг справедливости» [8, с. 5982]. «Человеческое сердце», о котором говорится в конфуцианском учении, и есть природа человека. Характер человеческой природы универсален и одинаков, следовательно, человеческие чувства также универсальны и одинаковы, поэтому Бо Цзюйи полагает: «Поднимемся ли до мудрецов, опустимся ли до невежд, возьмем ли таких глупышей, как поросята и рыбы, такую чертовщину, как демоны и духи, — увидим, что при всем несходстве они едины душой, при всем различии форм едины в чувствах, и поэтому никогда не бывает, чтобы звук остался без отклика, а чувство — без ответа». И хотя социальные группы в обществе различны, однако человеческая природа и характер одинаковы, поэтому люди могут испытывать эмпатию и находить отклик.

В китайской традиционной теории о человеческой природе чувства обычно рассматриваются в качестве негативного фактора влияния на человеческую природу, поэтому данная теория придерживается принципов «умеренности в чувствах» или «бесчувственности» [19, с. 467–479]. В древности люди часто разделяли чувственность на два типа: чувственность, которая является внешним проявлением человеческой природы, и чувственность, во многом подвергающаяся воздействию посторонних вещей и перетекающая в желания, как было сказано в трактате «Сюнь-цзы» (глава «Исправление имен»): «Совокупно с [физическим телом] рождаются чувства, доброта, злость, счастье, гнев, печаль, радость — все это называется чувствами» [20, с. 412]. Ханьский философ Дун Чжуншу при помощи логического толкования космологии и принципов нравственности разъяснил чувственность, разделив ее на два типа: принадлежность к янской энергии и добродетельности и иньской энергии и порочным желаниям.

Ли Ао, идеолог «движения за возвращение к древнему литературному стилю», написал «Книгу о возвращении к [индивидуальной] природе» и также полагал, что «радость и гнев, печаль и страх, любовь и ненависть, порочное желание — все эти семь [наименований] являются проявлениями чувств», и «причина, по которой люди склонны быть плохими, в том, что чувства вносят беспорядок в природу человека». «[Если] чувственность не выполняет [своей] роли, то природа человека может естественным образом обогащаться и проявляться» [21, с. 6433] — в этой фразе он ратует за контроль своих желаний путем восстановления человеческой природы. Но «чувственность» в творчестве Бо Цзюйи — это не только объект контроля, но и основа его поэзии, способная растрогать человеческие сердца. Поэтому Бо Цзюйи утвердил естественность и изначальную природу объектов чувственности, в его стихотворении «Софора во дворе»: «В человеческой жизни есть чувства; случайно встречаясь с чем-то, не избежишь мыслей об этом» [5, с. 211]. На этом основании человеческие чувства, подвергаясь взаимному влиянию, могут складываться в симпатию, «верх и низ уподобляются друг другу и соединяются в одном дыхании; печаль и наслаждение сливаются воедино, и сотни замыслов обретают возвышенную ясность», таким образом в Поднебесной может быть достигнута гармония. Поэтому чувственность в поэзии Бо Цзюйи — это не абстрактная теория об изначальности человеческой природы, а естественная чувственность, присущая ранней конфуцианской поэтической традиции.

«Основа поэзии — в чувственности» — эта концепция, бесспорно, проистекает из конфуцианской лирической идеи «чувства находятся в сердце и формируются в слова», однако конфуцианская чувственность непременно должна иметь ориентацию на добродетельность. В «Книге истории» (глава «Шунь дянь») сказано: «Поэзия говорит о заветных стремлениях» [22, с. 276]. В «Беседах и суждениях» (глава «Ли жэнь») сказано: «Благородный муж имеет стремление к истине» [23, с. 5367]. «Стремление», имеющее чувственную и идеологическую направленность, должно соответствовать доктрине конфуцианского учения. Однако после литературной эпохи, начиная с периода правления династий Вэй и Цзинь,

естественное свойство и лирическая ценность чувственности и стремления были переосмыслены и преданы огласке. У Лу Цзи в «Вэнь фу» сказано: «Поэзия вдохновляюща и прекрасна». «Стоя в центре вселенной, всматриваюсь в сокровенное, взращиваю стремления сердца к древним канонам» [24, с. 766, 762]. Лю Се в трактате «Резной дракон литературной мысли» (глава «Мин ши») пишет: «Люди наделены семью чувствами и вдохновляются явлениями извне. Иметь чувства в [своем] сердце и облачать [их] в стихи — разве это может быть не естественно?» [25, с. 65]. Поэтому размышления Бо Цзюйи об «истоках чувственности» обязательно должны пройти крещение «эпохой литературного сознания» и послужить дальнейшим развитием для «рассуждений о вдохновляющей чувственности», став природной чувственностью, которая является отправной точкой поэзии и больше не служит источником зла и отрицательной стороны человеческой сущности.

В-третьих, создание концепции «родов и видов». Поэзия, в конце концов, является творением человеческой культуры, чувственная сторона поэзии уходит корнями в человеческую природу, однако способ ее выражения регулируется нормами духовной культуры, это и есть принцип «рода». В «Книге песен» в передаче Мао Хэна сказано: «В “Книге песен” имеется шесть частей и жанров, первая [часть] — “Нравы царств”, второй [жанр] — *фу*, третий [жанр] — *би*, четвертый [жанр] — *син*, пятая [часть] — “Оды”, шестая [часть] — “Гимны”». Посредством трех частей «Книги песен» в аллегорической форме порицались человеческие недостатки и восхвалялись достоинства [18, с. 565]. Чжэн Сюань, прокомментировавший «шесть частей и жанров» «Книги песен» в «Чжоу Ли» (глава «Да ши»), также расценивает жанры *фу*, *би*, *син* и части «Оды» и «Гимны» в качестве того, что является прямолинейным, сопоставимым с совершенным, убедительным, правдивым и восхваляющим добродетель [26, с. 1719]. Поэтому «шесть частей и жанров» «Книги песен» относят к разным стилистическим укладам языка. В рассуждениях Бо Цзюйи о «шести частях и жанрах» был перенят подход ученых-конфуцианцев эпохи Хань к изучению классических канонов, и сам поэт о своей «Аллегорической поэзии» писал: «Все, что меня трогало, относилось к похвальным словам, сатирам и аллегориям». Однако он также полагал, что «шесть частей и жанров “Книги песен”» должны включать в себя понятие «рода», что соответствует «чувственности» в поэзии: «Мудрецы знали, что это так. Речи они разделили на шесть родов, в мелодии выделили пять звуков. Звуки образуют рифмы, роды делятся на виды. Когда рифмы согласованы, речь складна; когда речь складна, то звуки легко входят в уши. Когда вид четко обозначен, то чувства ясно выражены; когда чувства ясно выражены, они легко передаются». Из-за того, что «роды делятся на виды», и «когда вид четко обозначен, то чувства ясно выражены», разные стилистические уклады содержат в себе разные «роды и виды», которые могут соответствовать одному роду и достигать эмоционального отклика. Мудрецы осознавали эти принципы, создавали песни и стихи, транслируя чувства и гармонизируя стремления человека.

«Род» на самом деле представляет собой социальную и культурную природу человека. Чувства естественны, однако чувства, которые могут быть вызваны поэзией, подразделяются на группы, связанные с различными жизненными перипетиями, обществом и эпохой. Поэтому если поэзия должна вызывать эмпатию у людей и волновать их сердца, то, помимо обладания основой универсальной человеческой природы, ей также необходимо иметь социокультурную основу, включать в себя значение понятия «род». Иными словами, чувственность поэзии должна выйти за пределы естественности и индивидуальности, ей должен быть придан социальный и культурный характер, только тогда она сможет вызывать отклик у людей и облагораживать человеческие чувства. Поэтому Бо Цзюйи полагал, что упадок поэзии со времен династий Чжоу и Цинь — это упадок «родов и видов», и в «письме к Юань Чжэню» он неоднократно жалуется, что «деление на шесть родов стало утрачивать свое значение», «законы шести родов стали утрачивать свою силу», «правила шести родов стали постепенно забываться», «пришел полный конец шести родам». С его точки зрения, в трехстах песнях «Книги песен» есть также ветер, снег, травы и цветы, но «пришел полный конец шести родам», обнаруживаются чувства естественности, но сохраняются достоинства и недостатки родов, и со времени эпох Цзинь и Сун (420–479) «только предаются забавам с “ветром” и “снегом”, играм с травами и цветами».

Через понятие «вид» Бо Цзюйи возвращает идеалы и ценность понятию «истинного смысла» и ввиду этого выдвигает концепцию «смыслового значения», о которой пишет «[из того, что способно трогать человеческое сердце], самое глубокое — смысл», а также обновляет конфуцианское учение концепцией «поэзия говорит о заветных стремлениях», где истинный смысл поэзии и моральные принципы конфуцианства связываются воедино. На самом деле конфуцианская традиция изучения «Книги песен» не ограничивается только поэзией как таковой, но также занимается «поисками истинного смысла», то есть обретением нравственных принципов и значения. В «Цзо чжуане» Си-гун на 27-й год своего правления сказал: «“Книга песен” и “Книга истории” являются средоточием истинного смысла; ритуал, справедливость и добродетельность — [их] принципы» [27, с. 3956]. В «Беседах и суждениях» (глава «Ян хо») Конфуций вновь сказал: «“Книга песен” может [научить] преуспеванию, может послужить примером, может [помочь] сплотиться, может [послужить] выражением негодования» [23, с. 5486]. В главе «Вэй чжэн» говорится: «Конфуций сказал: “Если выразить одной фразой смысл трехсот стихов ‘Книги песен’, то можно сказать, что в них нет порочных мыслей”» [23, с. 5346]. Все это отражено в концепции «поисков истинного смысла», и Бо Цзюйи «истинный смысл» конфуцианской традиции изучения «Книги песен» трансформировал в «истинный смысл» своей поэзии — аллегорической поэзии, — собрав воедино лирические принципы и чувственное содержание моральных ценностей.

В «Письме к Юань Чжэню» говорится: «Становясь старше и общаясь с людьми, стал глубже вникать в происходящее, читая — пристальнее искать смысл, и пришел к выводу, что литература должна служить своему времени, откликать-

ся на жизнь и события современности» [5, с. 962]. В творческой сфере концепция «родов и видов», используемая Бо Цзюйи, особенно подчеркивается тем, что в качестве сюжетов им выбраны события того времени. Чэнь Инькэ, сравнивая работы Бо Цзюйи и Юань Чжэня в рамках движения за «Новые *юэфу*», полагает: «Все стихотворения Юань Чжэня как будто походят на сложную и тяжелую болезнь, а стихотворения Бо Цзюйи — не сложны и не запутанны, каждое из них имеет свое предназначение». «Название каждой из глав [отражает] то, что содержит эта глава. “Короткое введение” под каждым стихотворением передает его суть» [8, с. 122, 124].

Таким образом, суть создания движения за «Новые *юэфу*» состояла в том, чтобы раскрыть значение поэзии в рамках событий того времени, наделить поэтические формы выражения социально-культурным содержанием и позволить людям из различных социальных групп прочувствовать истинный смысл поэзии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можно сказать, что движение за возвращение к древнему литературному стилю, поднятое Хань Юем, вернуло концепции конфуцианского учения обратно в литературу, обогатило литературные произведения, а затем обновило и конфуцианское *дао* созданием и практикой литературного стиля *гувэнь*; к тому же творчество Бо Цзюйи в рамках движения за «Новые *юэфу*» вернуло «истинный смысл конфуцианства» обратно в поэзию, обогатило поэтические произведения, а затем обновило и «истинность» конфуцианства созданием и практикой стихотворений. Они все исследовали и обновляли конфуцианство при помощи новых литературных форм, развивали духовные традиции и ценности конфуцианства и усиливали его влияние на социокультурную жизнь общества. Таким образом, размышления Бо Цзюйи также указывают на особенности радикальных изменений конфуцианского учения в середине правления Танской династии.

Литература

1. 李华瑞. 20世纪中日“唐宋变革”观研究述评 // 史学理论研究. 2003. 第4期. 第87–95页. [*Ли Хуажуй*. Обзор исследования китайско-японской концепции «радикальные изменения эпохи Тан и Сун» в XX в. // Шисюэ лилунь яньцзю. 2003. № 4. С. 87–95.] (На кит. яз.)
2. 余英时. 综述中国思想史上的四次突破//余英时.中国文化史通释. 北京：生活·读书·新知三联书店. 2012. 第1–23页. [*Юй Инши*. Краткий обзор четырех прорывов в истории китайской философской мысли // Юй Инши. Чжунго вэньхуа ши тунши. Пекин: «Шэнхо, душу, синьчжи» саньлянь шудянь, 2012. С. 1–23.] (На кит. яз.)
3. 陈来. 宋明理学序//陈来.宋明理学.上海:华东师范大学出版社. 2004. 第8–9页. [*Чэнь Лай*. Предисловие к неоконфуцианству // Чэнь Лай. Сунмин лисюэ. Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 2004. С. 8–9.] (На кит. яз.)

4. 陈弱水.唐代文士与中国思想的转型. 桂林: 广西师范大学出版社. 2009. [*Чэнь Жошуй*. Ученые танской эпохи и трансформация китайской идеологии. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
5. 白居易,顾学颉.白居易集. 北京: 中华书局. 1979. [*Бо Цзюйи, Го Сюэцзе*. Собрание сочинений Бо Цзюйи. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1979.] (На кит. яз.)
6. 孙奭.孟子注疏 // 阮元. 十三经注疏. 北京: 中华书局. 2009年. 第2714–6016页. [*Сунь Ши*. Комментарии и пояснения к «Мэн-цзы» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 2714–6016.] (На кит. яз.)
7. 韩愈. 刘真伦. 岳珍. 韩愈文集汇校笺注. 北京: 中华书局. 2010. [*Хань Юй, Лю Чжэньлунь, Юэ Чжэнь*. Аннотированное собрание сочинений Хань Юя. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2010.] (На кит. яз.)
8. 陈寅恪. 元白诗笺证稿. 上海: 上海古籍出版社. 1978. [*Чэнь Инькэ*. Наброски комментариев и исследований к поэзии Бо Цзюйи и Юань Чжэня. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1978.] (На кит. яз.)
9. 苏轼. 茅维. 孔凡礼. 苏轼文集. 北京: 中华书局. 1986. [*Су Ши, Мао Вэй, Кун Фаньли*. Собрание сочинений Су Ши. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986.] (На кит. яз.)
10. 陆德明. 黄焯. 经典释文汇校. 北京: 中华书局. 2006. [*Лу Дэмин, Хуан Чжо*. Сборник примечаний к «Цзиндянь шивэнь». Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)
11. 郭庆藩.王孝鱼. 庄子集释. 北京:中华书局. 2012. [*Го Цинфань, Ван Сяоюй*. Сборник комментариев к «Чжуан-цзы». Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2012.] (На кит. яз.)
12. 黎靖德. 王星贤. 朱子语类. 北京: 中华书局. 1986. [*Ли Цзиндэ, Ван Синсянь*. Классифицированные речи учителя Чжу. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986.] (На кит. яз.)
13. 裘锡圭. 湖南省博物馆. 复旦大学出土文献与古文字研究中心. 长沙马王堆汉墓简帛集成·参. 北京: 中华书局. 2014. [*Цю Сигуй*. Музей провинции Хунань. Исследовательский центр выкопанных текстов и древних письмен в Фуданьском университете. Справочные данные о коллекции бамбуковых дощечек и шелка из ханьского захоронения в Мавандуе, Чанша. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2014.] (На кит. яз.)
14. 班固. 颜师古. 汉书. 北京: 中华书局. 1962. [*Бань Гу, Янь Шигу*. Хань шу. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962.] (На кит. яз.)
15. 邢昺. 孝经注疏//阮元. 十三经注疏. 北京: 中华书局. 2009. 第2537–2563页. [*Синь Бин*. Комментарии и пояснения к «Канону сыновней почтительности» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 2537–2563.] (На кит. яз.)
16. 徐兴无. 从六经到七经 — 先秦两汉经学文献体系的思想史考察 // 中国经学. 第二十辑.桂林: 广西师大出版社. 2017. 第5–27页. [*Сюй Синъу*. От «Шестикнижия» до «Семикнижия»: исследование истории философской мысли построения классических литературных памятников в период от доциньской эпохи и до правления династии Хань // Чжунго цзинсюэ, 20-я серия. Гуйлинь: Гуанси шида чубаньшэ, 2017. С. 5–27.] (На кит. яз.)
17. 孔颖达.礼记正义//阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第3311–3714页. [*Кун Инда*. Правильный смысл «Записок о благопристойности» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 3311–3714.] (На кит. яз.)
18. 孔颖达.毛诗正义//阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第560–585页. [*Кун Инда*. Правильный смысл «Книги песен» в передаче Мао Хэна // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 560–585.] (На кит. яз.)

19. 张岱年.中国哲学大纲. 北京: 中国社会科学出版社. 1982. [*Чжан Дайнянь*. Очерк китайской философии. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
20. 王先谦. 沈啸寰. 王星贤. 荀子集解. 北京:中华书局. 1988. [*Ван Сяньцянь, Шэнь Сяохуань, Ван Синсянь*. Сборник комментариев к «Сюнь-цзы». Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1988.] (На кит. яз.)
21. 董诰.全唐文. 北京: 中华书局. 1983. [*Дун Гао*. Цюань тан вэнь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1983.] (На кит. яз.)
22. 孔颖达. 尚书正义 // 阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第250–286页. [*Кун Инда*. Правильный смысл «Книги истории» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шузцюй, 2009. С. 250–286.] (На кит. яз.)
23. 邢昺.论语注疏//阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第5345–5393页. [*Син Бин*. Комментарии и пояснения к «Беседам и суждениям» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 5345–5393.] (На кит. яз.)
24. 萧统.李善. 文选. 上海: 上海古籍出版社. 1986. [*Сяо Тун, Ли Шань*. Вэнь сюань. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1986.] (На кит. яз.)
25. 刘勰. 范文澜. 文心雕龙注. 北京: 人民文学出版社. 1958. [*Лю Се, Фань Вэньлань*. Комментарий к «Резному дракону литературной мысли». Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1958.] (На кит. яз.)
26. 贾公彦.周礼注疏//阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第1667–1789页. [*Цзя Гунъянь*. Комментарии и пояснения к «Чжоу ли» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 1667–1789.] (На кит. яз.)
27. 孔颖达. 春秋左传正义 // 阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局. 2009. 第3896–4013页. [*Кун Инда*. Правильный смысл «Цзо-чжуаня» // Жуань Юань. «Тринадцатиканоние» с комметариями и толкованиями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009. С. 3896–4013.] (На кит. яз.)

References

1. Li Huarui. A Review of the Research on the Concept of “Tang and Song Changes” between China and Japan in the 20th Century. *Shixue lilun yanjiu*. 2003. No. 4. P. 87–95. (In Chinese)
2. Yu Yingshi. A Summary of Four Breakthroughs in the History of Chinese Thought. In: Yu Yingshi. *Zhongguo wenhuashi tongshi*. Beijing, “Shenghuo, dushu, xinzhi” sanlian shudian, 2012. P. 1–23. (In Chinese)
3. Chen Lai. Preface to Neo-Confucianism in Song and Ming Dynasties. In: Chen Lai. *Songming lixue*. Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2004. P. 8–9. (In Chinese)
4. Chen Ruoshui. *Scholar of the Tang Dynasty and the Transformation of Chinese Thought*. Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009. (In Chinese)
5. Bai Juyi, Gu Xuejie. *Collections of Bai Juyi*. Beijing, Zhonghua shuju, 1979. (In Chinese)
6. Sun Xun. Commentary on Mencius. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 2714–6016. (In Chinese)
7. Han Yu, Liu Zhenlun, Yue Zhen. *Annotations of Han Yu’s Collected Works*. Beijing, Zhonghua shuju, 2010. (In Chinese)
8. Chen Yinke. Yuan Zhen’, *Bai Juyi’ Poems and Papers*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978. (In Chinese)

9. Su Shi, Mao Wei, Kong Fanli. *Collected Works of Su Shi*. Beijing, Zhonghua shuju, 1986. (In Chinese)
10. Lu Deming, Huang Zhuo. *Classical Interpretation Collection*. Beijing, Zhonghua shuju, 2006. (In Chinese)
11. Guo Qingfan, Wang Xiaoyu. *Zhuangzi Anthology*. Beijing, Zhonghua shuju, 2012. (In Chinese)
12. Li Jingde, Wang Xingxian. *Getting to Know Master Zhu Xi*. Beijing, Zhonghua shuju, 1986. (In Chinese)
13. Qiu Xigui. *Hunan Provincial Museum. Research Center of Unearthed Documents and Ancient Characters of Fudan University. Collection of Bamboo Slips and Silks from Mawangdui Han Tomb in Changsha*. Beijing, Zhonghua shuju, 2014. (In Chinese)
14. Ban Gu, Yan Shigu. *Hanshu*. Beijing, Zhonghua shuju, 1962. (In Chinese)
15. Xing Bing. Commentary on the Book of Filial Piety. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 2537–2563. (In Chinese)
16. Xu Xingwu. From the Six Classics to the Seven Classics — Inspection on the History of Thought of the Literature System of Confucian Classics in the Pre-Qin and Han Dynasties. *Chinese Confucian Classics. The Twentyth Series*. Guilin, Guangxi shida chubanshe, 2017. P. 5–27. (In Chinese)
17. Kong Yingda. The Right Meaning of the Book of Rites. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 3311–3714. (In Chinese)
18. Kong Yingda. The Right Meaning of The Mao Shi. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 560–585. (In Chinese)
19. Zhang Dainian. *Outline of Chinese Philosophy*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1982. (In Chinese)
20. Wang Xianqian, Shen Xiaohuan, Wang Xingxian. *Xunzi Collection*. Beijing, Zhonghua shuju, 1988. (In Chinese)
21. Dong Gao. *Quan Tang Wen*. Beijing, Zhonghua shuju, 1983. (In Chinese)
22. Kong Yingda. The Right Meaning of Shangshu. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 250–286. (In Chinese)
23. Xing Bing. Annotations to the Analects. In: Ruan Yuan. *Annotations to the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 5345–5393. (In Chinese)
24. Xiao Tong, Li Shan. *Selected Works*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986. (In Chinese)
25. Liu Xie, Fan Wenlan. *Notes on Dragon-Carving and the Literary Mind*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1958. (In Chinese)
26. Jia Gongyan. Zhouli Commentary. In: Ruan Yuan. *Thirteen Classics Commentary*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 1667–1789. (In Chinese)
27. Kong Yingda. The Right Meaning of Chunqiu Zuo Zhuan. In: Ruan Yuan. *Commentary on the Thirteen Classics*. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. P. 3896–4013. (In Chinese)

Перевод Е. В. Ланьковой

Теодосиева Х., Цанкова А.
(Софийский университет им. св. Климента Охридского, Болгария)

ВОСПРИЯТИЕ ПРОЗЫ БО ЦЗЮЙИ В БОЛГАРИИ: ПОНЯТНЫ ЛИ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ СПУСТЯ 1250 ЛЕТ?

Аннотация: Поэт эпохи Тан (唐朝) Бо Цзюйи (白居易, 772–846) оставил неизгладимый след в истории китайской литературы. Новаторство в литературе Бо Цзюйи и его свободный дух, не подчиняющийся внешним нормам, проявляются не только в его поэзии, но и в его прозаических текстах, которые сегодня относительно менее известны. В данной статье представлено исследование рецепции его произведения «Записки из дома отшельника в горах Лушань» (《庐山草堂记》) в Болгарии. Оно проводилось путем анкетирования студентов, изучающих китайский язык, и студентов других гуманитарных специальностей. После анализа полученных данных сделаны выводы о восприятии этого произведения, и в то же время путем сопоставления ответов двух групп респондентов исследуется значимость фоновых культурологических знаний. В рамках исследования в первый раз представлен перевод этого текста на болгарский язык. Статья включает в себя анализ произведения как на основе ответов респондентов, так и посредством самостоятельной интерпретации.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, литература, проза, интерпретация, династия Тан.

Teodosieva Hristina, Tsankova Antonia
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria)

RECEPTION OF BAI JUYI’S PROSE IN BULGARIA: HOW DO FOREIGN AUDIENCES PERCEIVE HIS WORKS AFTER 1250 YEARS?

Abstract: The poet from the time of Tang dynasty (唐朝) Bai Juyi (白居易, 772–846) left a lasting mark on the history of Chinese literature. His innovation in literature and free spirit, which does not obey external requirements, are evident not only in his poetry, but also in his prosaic texts. Nowadays his prose is relatively less well known than his poetry. The paper presents a research on the reception of his work “A Script for the Thatched Cottage in Mount Lu” (《庐山草堂记》) in Bulgaria. It was conducted through surveys among Bulgarian students, who study Chinese, and students from other humanities majors. Conclusions were drawn about the perception of this text and by comparing the respondents’ answers, the importance of background knowledge for the perception of this work was studied. A translation of this text has been presented in Bulgarian for the first time. The article will also include an analysis of *A Script for the Thatched Cottage in Mount Lu*, both based on students’ answers and through independent interpretation.

Keywords: Bai Juyi, literature, prose, interpretation, Tang dynasty.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.09

КРАТКИЕ ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ ДИНАСТИИ ТАН

Династия Тан (唐朝, 618–907) сменила недолговечную династию Суй (隋朝, 581–618), что стало поворотным моментом в истории Китая. Великий личный авторитет второго танского императора Ли Шиминя (李世民), известного как Тайцзун (太宗, 626–649) закрепил за династией право на престол и благодаря его фигуре с начала правления династии стал возвышаться и культ образования. Но время, когда танские поэты стали наиболее известными, связано с двумя другими правителями — императрицей У Хоу (武后, 624–705), также известной как У Цзэтянь (武则天), и ее внуком — императором Сюаньцзуном (712–756, посмертное имя Мин Хуан, 明皇). Славное правление Сюаньцзуна, один из самых плодотворных периодов в истории Китая, и 132-летний мир были нарушены восстанием Ань Лушаня (安禄山) [1, p. 291–308], связанным с драматической историей любви императора Сюаньцзуна и наложницы Ян Гуйфэй (杨贵妃), увековеченной в поэзии. Этот мотив появляется и в творчестве Бо Цзюйи, в его поэме «Вечная печаль» (《长恨歌》).

Среди причин большого расцвета искусств при династии Тан были расширение контактов с иностранцами и интерес к иностранным религиям и обычаям [1, с. 325–326]. Так, влияние буддизма расширилось, проникли манихейство и зороастризм, в стране получили более широкое распространение ислам и христианство (в основном несторианство) наряду с древнекитайским даосизмом и конфуцианством. Но в конце династии Тан гонения, начавшиеся в 843 г., положили конец религиозной терпимости [1, p. 338]. В поэзии и прозе Бо Цзюйи просматриваются следы влияний различных религий и учений, что возможно именно благодаря их широкому распространению в эту эпоху.

Эпоха династии Тан считается преимущественно романтической [1, p. 342]. Стихи написаны высоколитературным языком, включающим большое количество идиом, происходящих из более старых произведений. Эта элитарность в языке присуща почти всем авторам эпохи, но Бо Цзюйи — исключение, он выделяется на общем фоне. В отличие от общей тенденции, он настаивал на том, чтобы писать языком понятным, а по преданию, даже давал свои сочинения своей няне, и если она не могла их понять, то переделывал их.

Некоторые из самых известных поэтов Китая родились и писали во времена династии Тан. Незадолго до Бо Цзюйи творят Ли Бо (李白, 701–762), Ду Фу (杜甫, 712–770), Мэн Хаожань (孟浩然, 689–740), Ван Вэй (王维, 701–761) и многие другие. Бо Цзюйи считается принадлежащим к следующему поколению поэтов, из которых самый известный прозаик данной эпохи — Хань Юй (韩愈, 768–824). Количество стихов династии Тан, сохранившихся до наших дней, превышает 48 000, а имена известных нам поэтов — более 2000[1]. В поэзии Тан чувства и настроения часто передаются через образы природы, которые иногда переходят

[1] Некоторые из лучших стихов эпохи Тан были собраны и опубликованы в начале XVII века в виде Полного собрания стихов эпохи Тан 全唐诗, содержащего 48 900 стихов 2300 авторов [3, с. 205].

в обобщающие символы [1, p. 417]. Лирика династии Тан изменилась как по форме, так и по содержанию по сравнению со своими предшественниками, и произошло упрощение фразы и углубление поэтического смысла. В то же время достигает своего апогея концепция мелодики поэзии, которая достигается чередованием разных тонов на китайском языке и рифмованием (строк) [2, с. 255]. Таким образом, возникает так называемый новый стиль (近体诗) — пяти- или семизначные стихи со строгим ритмом и рифмой, что оказалось очень важным для пейзажной поэзии и «поэзии гор и вод», что приводит к «особенному слиянию, растворению и даже взаимопорождению субъективного и природного под влиянием Учения о Непроницаемом и буддизма с его стремлением к пустоте (*кун*)» [2, с. 257]. Эти черты, характерные для поэзии данной эпохи, можно найти в рассматриваемом здесь произведении, хотя оно и прозаического характера.

После восстания Ань Лушаня в Китае возникли два основных и противоположных поэтических движения: «Возвращение прозы к древнему стилю» (《古文运动》) и «Движение за обновление поэзии» («Новые *юэфу*», 《新乐府运动》). К последнему направлению относятся Бо Цзюйи и его близкий друг, поэт Юань Чжэнь (元稹, 779–831), с которым он работал в стиле подражания древним стихам и песням *юэфу*. Этот стиль «получил в литературных кругах название “Юань-Бо” по фамильным иероглифам основателей» [4, с. 46]. В поэтической переписке между ними рождались памятные стихи, а кроме того, в письмах они выражали и некоторые важные взгляды на общественную роль художественного творчества.

ПУТЬ БО ЦЗЮЙИ К ГОРЕ ЛУШАНЬ

Бо Цзюйи (772–846), также известный под псевдонимом Лэтянь (乐天)[2], родился в городе Тайюань (太原), провинции Шаньси (山西). «Две идеи владели Бо Цзюйи с юных лет — поэзия и участие в государственном правлении» [5, с. 5]. Он сам был чиновного происхождения, воспитан в духе конфуцианства, но также интересовался даосизмом, а наибольшее влияние на него оказал буддизм.

В 800 г. Бо Цзюйи сдал экзамены на степень *цзиньши* (进士)[3], и тогда из экзаменуемых он был самым молодым, но места в столице ему не находилось. Два года спустя он снова был в столице Чанъань и держал экзамен на должность в министерстве [4, с. 46]. В 808 г. наконец осуществилась его мечта об участии в государственном правлении. Он долго был чиновником и достиг высокого поста, в конце своей жизни стал губернатором провинции Хэнань, хотя его карьера была отмечена взлетами и падениями, ссылками и продвижением по службе. Бо Цзюйи также занимал скромные должности в разных местах страны — Сычуань, Чжэцзян и др. и недолго служил при дворе.

---

[2] Лэтянь (乐天, Радующийся Небу, Пора веселья); другой его псевдоним — *Сяншань цзюйши* (香山居士, Ученый отшельник с Ароматной горы) [7, с. 642].

[3] *Цзиньши* — высшая ученая степень в системе государственных экзаменов.

В 831 г. он удалился от мира и нашел убежище в маленькой деревне Лунмэнь, недалеко от Лояна, где провел последние 14 лет своей жизни, написав большое количество стихотворений [1, p. 351–352]. Бо Цзюйи создал множество стихов сатирического и разоблачительного характера, которые сам считал важнейшей частью своего творчества, вдохновленного чиновничьей карьерой [6, с. 419]. Бо Цзюйи служил при дворе с третьего по пятый год правления Танской династии под девизом Юаньхэ (元和 — «Великая гармония», 806–820). На десятом году правления Юаньхэ (851), после осуждения по обвинению в неправомерных высказываниях, он был понижен до региональной должности и отправлен в трехлетнюю ссылку. «Принято считать, что жизнь и творчество Бо Цзюйи делится на два периода — до его ссылки в Цзянчжоу и после нее» [5, с. 17].

В его труде «Записки из дома отшельника в горах Лушань» указано точное время, когда он построил там свой скит — ровно в одиннадцатом году периода Юаньхэ, следовательно, второй год его ссылки. «В то же время он перестал писать политические стихи, которые защищал прежде, и его взгляды на жизнь постепенно склонялись к буддизму» [8, p. 394]. Наиболее сильное влияние на него оказал буддизм в последние годы жизни, когда он переехал в Лоян, где сформировал группу буддийских монахов в храме Ароматных холмов.

В свой ранний творческий период Бо Цзюйи критиковал некоторых своих современников за недостаточно сильную политическую позицию и считал, что стих должен быть инструментом управления и нравственности [8, p. 395]. В своих более поздних работах он изменил эту точку зрения. Романтические произведения приносят ему наибольшую известность. Среди них, без сомнения, наиболее ярко выделяются поэмы «Вечная печаль» (《长恨歌》), посвященная любви Сюаньцзуна и Ян Гуйфэй, и «Лютня» (《琵琶行》), вдохновленная встречей с певичкой, которая произвела на него сильное впечатление. Тема женской судьбы занимает важное место в поэзии Бо Цзюйи. «Лютня» написана во время его «грустного цзянчжоуского периода». «Сочувственное изображение женщины вызвало и на этот раз гнев ревностных конфуцианцев. Известно ведь, что танский поэт Ду Му публично порицал Бо Цзюйи за его стихи о женщинах» [5, с. 19].

На протяжении большей части своей жизни Бо Цзюйи включал в свои стихи буддийские темы, мотивы, верования и описания практик. «Его сочинения и другие связанные источники раскрывают имена более сотни монахов, с которыми он общался» [9, p. 31]. Среди буддийских патриархов школы Чань, у которых он учился, были Синшань Вэйкуань (兴善惟宽, 755–817) и Фогуан Жумань (佛光如满, 752–842?), ученик Мацзу Дао-и (马祖道一, 709–788) и др. Он также встретил другого известного последователя Мацзу, а именно Гуйцзуна Чжичана (归宗知常), с которым он познакомился во время своего назначения в Цзянчжоу (江州), провинцию Цзянси, недалеко от горы Лушань (庐山) [9, p. 34].

ГОРА ЛУШАНЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Гора Лушань (庐山) много раз появляется в китайской художественной литературе, и неслучайно, так как это образ с культурным содержанием. В поэзии Тао Юаньмина (陶渊明, 365–427) гора Лушань является символом несбывшейся мечты об отдалении от мира. Творчество Тао Юаньмина считается источником вдохновения для поэзии эпохи Тан. И для самого Бо Цзюйи тот факт, что он приехал в место, где когда-то жил великий поэт, так же как и «раздумье над судьбой Тао Юаньмина должно было помочь поэту примириться с жизнью изгнанника» [5, с. 18].

Гора Лушань не входит в число священных гор Китая, но она также связана с фигурами легендарных даосских бессмертных [10, p. 15]. В какой-то степени в литературе она становится образом места, где может осуществиться мечта об уединении и возвращении к себе. «Во времена Южных династий образ горы Лушань был озарен священной атмосферой. Современник Тао Юаньмина — Се Линьюн (385–433) представляет ее как “гору Бессмертных”, а Цзян Янь (444–505) описал ее как место мифических птиц и нефритовых растений, полное бессмертных духов» [10, p. 15]. Кроме того, считается, что в начале династии Чжоу (周朝, ок. 1046–256 гг. до н. э.) прото-даос Куан Су (匡俗) удалился в отшельничество в этом месте, надеясь достичь бессмертия, и построил хижину, откуда происходят некоторые названия горы — «гора Куан», «гора со скитом Куана» [10, p. 16]. Именно этим именем его называет Бо Цзюйи в «Записках из дома отшельника в горах Лушань» (匡庐, «скит Куана»). Иероглиф 庐 означает ‘хижина, скит, шалаш, жилище отшельника’. Согласно одной из легенд, Куан Су обрел бессмертие и бесследно исчез в горах. Из-за этого гору называли «жилищем бессмертных» (神仙之庐), а позже — гора Лушань. Первые письменные сведения, в которых встречается это имя, — «Записки великого историка» (《史记》)[4].

Несомненно, мистический образ горы Лушань очень сильно связан с буддизмом. В основном это из-за буддийского патриарха Хуэйюань (慧远, 334–417), основателем школы Чистой земли[5] в буддизме, также известной как Общество Белого лотоса, который построил храм Дунлинь (东林寺) в 386 г. у подножия горы Лушань в провинции Цзянси. В литературе Лушань получила наибольшую известность благодаря двум знаменитым поэтам династии Тан: Ли Бо и Бо Цзюйи. Ли Бо написал более 20 стихотворений, посвященных этому месту, в том числе «Баллада о горе Лушань» (《庐山谣寄卢侍御虚舟》) и «Созерцание водопада Лушань» (《望庐山瀑布》). За время, проведенное там, кроме «Записок из дома отшельника в горах Лушань», Бо Цзюйи написал о ней и стихи.

Бо Цзюйи интересовался как буддизмом, так и даосизмом, он даже обратился к алхимии, ища лекарство для своих друзей. «Свидетельства алхимических увлечений Бо Цзюйи многочисленны и упоминаются как в произведениях са-

[4] См.: [11].

[5] Школа Чистой земли (净土宗), или амидизм, является ветвью Махаяны — «Большой колесницы» в буддизме.

мого поэта, так и в стихотворениях его литературных единомышленников» [12, с. 342]. Но хижина на Лушане больше похожа на буддийский, а не даосский скит. Причина в том, что «идея даосского постижения напрямую связана с практикой полного ухода от мира», а в буддийской практике «возможность сочетания светских обязанностей с проникновением в тайны Абсолюта признавалась вполне допустимой» [12, с. 239]. Известно то, что в своем кабинете на горе Лушань Бо Цзюйи «успешно осуществлял руководство округом Цзянчжоу (предполагавшее и различные официальные мероприятия, аудиенции и тому подобное), принимал в нем гостей» [12, с. 241].

Среди более поздних поэтов, чье внимание привлекла гора Лушань, был Су Ши (苏轼, 1037–1101), который «останавливался там во время своего возвращения из ссылки в 1084 г. и, как и другие более ранние посетители, был глубоко впечатлен духовной аурой этого места» [10, с. 21]. Одно из самых известных стихотворений о горе Лушань — «Величие горы Лушань» (《庐山高》) — было написано Оуян Сю (欧阳修, 1007–1072) и посвящено Тао Юаньмину [10, p. 21].

ПРИРОДА И ПЕРЕЖИВАНИЯ ГЕРОЯ В «ЗАПИСКАХ ИЗ ДОМА ОТШЕЛЬНИКА В ГОРАХ ЛУШАНЬ»

Произведение «Записки из дома отшельника в горах Лушань» носит в основном созерцательный характер, в нем переплетаются описания природных картин и личные переживания, которые полностью синхронизированы.

Бо Цзюйи дает одно из самых запоминающихся определений горы Лушань в китайской литературе: «Гора Куанлу[6] необыкновенна и прелестна, самая лучшая в Поднебесной» (《匡庐奇秀，甲天下山》)[7], с чего начинается это произведение. В духе китайской классической литературы с помощью конкретных подробных описаний создается целостное впечатление как от описываемых объектов, так и от аллегорических идей. Текст начинается как описательное повествование с точки зрения всевидящего рассказчика, но резко переходит в исповедальную форму от первого лица.

Само произведение включает в себя биографическую справку об авторе — Бо Лэтяне из Тайюаня, и указывает точный момент его пребывания в Лушани — осень 11-го года периода Юаньхэ (806–820), когда правил 12-й император династии Тан — Сяньцзун, т. е. осень 817 г. Предложение «он увидел это место и влюбился в него, как странник, вернувшийся после долгого пути на родину, и никогда не желающий больше покидать ее» (《见而爱之，若远行客过故乡，恋恋不能去》) вписывает текст в традицию о Лушане как символ мечты о возвращении и сближает ее с поэзией Тао Юаньмина и других авторов. Описание скита, который строит Бо Лэтянь, также является реальной отсылкой к его жизни. В то же время этот образ может быть связан с самим названием горы Лушань, которое уже комментировалось в легендарной истории Куан Су.

[6] Другое название горы Лушань.

[7] Все цитаты из произведения взяты из [13].

Большинство аллюзий в тексте относятся к буддизму. Присутствуют и даосские мотивы: созерцательная связь с природой и простая, аскетическая жизнь в соответствии с природным порядком. Например, в описании его скита подчеркивается, что в построенном им доме нет ничего лишнего и ничего того, чего ему не хватает, — ровно столько, сколько ему нужно. Также указано, что в доме есть несколько конфуцианских, буддийских и даосских книг. Таким образом, автор намекает на присутствие трех основных духовных направлений в его культурном и ментальном пространстве.

Синхронность между природой и внутренним состоянием выражается синтаксическим параллелизмом следующим образом: «Вокруг была гармония, а в душе моей — мир» (《外适内和》). Мотив слияния с внешним миром также присутствует в описании. Представленная идиллическая картина изображена в деталях, включая разнообразные природные элементы, большинство из которых носят символический характер, например изображение бамбука, который не только воспринимается на Западе как один из символов Китая, но и традиционно занимает важное место в китайской художественной литературе. Он известен как один из так называемых «Четырех аристократов» — бамбука, цветков сливы, орхидеи и хризантемы. У самого Бо Цзюйи есть труд под названием «О выращивании бамбука» (《养竹记》) [14]. В нем он представляет качества бамбука, которыми должен обладать благородный человек, — устойчивость (固), прямолинейность (直), твердость (贞) и «пустота» (空) — в сердцевине бамбука и соответственно в человеке, что передается также выражением: «Его сердцевина пуста, чтобы воплощать Дао» (《竹心空，空以体道》). «В этом тексте Бо Цзюйи сделал акцент на проникновение созерцания — очевидно, что внутренние качества бамбука видны не всем, а только требовательный к себе глаз, ищущий мудрости, совершенства и единства с Небом, способен извлечь из всего уроки, необходимые для достижения его идеалов» [15, с. 239].

На проникновение в суть вещей намекает автор и в «Записках из дома отшельника в горах Лушань»: «Теперь, когда я стал здесь хозяином всех вещей, они открылись мне, и я достиг их природы» (《今我为是物主，物至致知，各以类至》). Ниже приведены конкретные упоминания о буддийских монахах, живших в горах Лушань, — Хуэйюн (慧永), Хуэйюань (慧远), отшельник Цзунбин (居士宗炳) и Лэй Цыцзун (雷次宗).

В конце текста автор возвращается к своей личной истории и указывает причину, по которой он оказался в горах Лушань, а именно понижение в должности, за которое он был отправлен в Цзянчжоу. Но, по сути, то, что так сложились обстоятельства, оказалось для него «лучшим шансом, данным мне Небесами, и лучшим местом, данным мне Землей» (《是天与我时，地与我所》). Произведение завершается картиной мечты, которую хотел бы достичь Бо Лэтянь, и таким образом текст проходит через прошлое горы Лушань с буддийскими монахами, жившими на несколько сотен лет раньше, через настоящее, описанное автором, и заканчивается идеей будущего.

ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В БОЛГАРИИ

Настоящее исследование проводилось путем анкетирования студентов, обучающихся по специальности «Китаеведение» и другим гуманитарным профилям. Как специалисты, так и неспециалисты читали перевод не знакомого им текста и давали свои ответы, исходя из своего понимания, без предварительной информации об имени автора и эпохе написания текста. В анкете приняли участие 38 респондентов, которым были заданы следующие вопросы: «Откуда этот текст?», «В какой период была написана работа?», «Считаете ли вы, что в тексте присутствует влияние какой-либо религии или философского учения?», «Какие посылы, эмоции и настроения вы наблюдаете?» и «Можете ли вы сравнить текст с каким-либо болгарским произведением?».

Из всех участников анкетирования 9 человек обучаются по специальности «Китаеведение», 7 — по специальности «Неформальное образование», 4 — «Болгарская филология», 3 — «Русская филология», 2 — «Болгарский и русский языки», 2 — «Педагогика», 2 — «Философия» и еще 9 респондентов — по другим специальностям. На первом или втором курсе учатся 13 человек, на третьем или четвертом курсе — 10, в магистратуре — 6 студентов, и 9 человек из опрошенных окончили вуз.

Все 38 респондентов ответили, что данный текст относится к региону Азии, 18 человек предположили Китай, 1 человек — Японию, остальные не указали конкретную страну. Если вопрос о стране происхождения текста явно не вызывал затруднений ни у кого из участников исследования, то распознать эпоху, в которую было написано произведение, оказалось сложно. Правильный ответ — IX–XI вв. — указали всего 12 человек. Большинство респондентов (13 человек) предположили, что произведение написано между XVIII и XX вв., 9 человек указали на период с XII до XVII в., а 4 человека считают, что оно появилось в XXI в. Среди студентов специальности «Китаеведение» преобладает ответ «IX–XI вв.», в меньшей степени указан ответ «XII–XVII вв.» (3 человека), и период с XVIII по XX в. указали 2 человека.

Отсутствие исторического контекста при восприятии текста, намеренно заложенное при создании анкеты, имеет целью проверить современное восприятие произведения без предварительных ожиданий. Первоначальная гипотеза о том, что таким образом читатели смогут понять основные идеи, но в то же время некоторые детали останутся от них скрытыми, подтвердилась полученными ответами. Например, ни в одном из случаев не была прокомментирована фраза «Когда мой срок истечет…». Понимание этого упоминания связано с конкретным временем и практикой отправки провинившихся чиновников на три года службы в отдаленную часть страны в качестве вида наказания, а также с личной историей Бо Цзюйи. Это показывает ностальгию, но также включает традиционную китайскую идею о том, что никто никогда не может знать, является ли определенное событие в конце концов хорошим или плохим для него (идея ча-

сто выражается идиомой 塞翁失马[8]). Именно в этом ключе в тексте передается мысль о том, что, хотя поначалу отправка автора в ссылку казалась негативной, на деле она оказалась «наилучшим шансом, данным мне Небом».

О влиянии религий и философских учений ответы однозначны — 36 респондентов обнаружили даосские и буддийские влияния, только один отметил христианские, и еще один ничего не заметил. Эмоции и настроения, которые указаны в ответах: восхищение, осознание, смирение, душевное спокойствие, благодарность и просветление. Во всех ответах указывается отказ от материальных благ и слияние с природой, пренебрежение к бытовым проблемам. Один из ответов гласит: «Есть личный опыт, который открывает глаза; катарсис, посредством которого человек очищается и гармонизируется… испытывает благодарность и почтение к предкам; стремление быть не в одиночестве, а с семьей (как цель современного общества)». Другой респондент нашел в тексте «простую радость обычной жизни, в своего рода безвременье — одной из главных целей даосизма, а также в некоторой степени буддизма, если предположить, что это дело близко к нирване — слиянии с остальным миром». Хотя в самом произведении семья упоминается только один раз, в ряде ответов подчеркивается стремление вернуться к ней.

Один из посылов произведения, который трудно понять иностранной аудитории, — исконная связь художественного творчества и садоводства. Во времена династии Тан некоторые из поэтов, которые часто были чиновниками, «зачастую выражали свои надежды и стремления на будущее через возделывание садов, а также участвовали в развитии живописных мест, где они служили. Некоторые литераторы, полагаясь на свое понимание красоты садов, посвящали себя строительству собственных лесных хижин. Сады литераторов воплощают их глубокое понимание гармонии и стремление к природе, а также смысл человеческой жизни и скрытые переживания» [16, с. 88]. Таким образом, обнаруживается глубокая связь между литературой, живописью и созданием и уходом за садами. Эстетическое восприятие, стремление к гармонии в мире, поиск и открытие себя в природе связывают эти разные виды деятельности. «Бо Цзюйи — первый человек в истории, который может быть назван “литературным садовником”, и именно “Записки из дома отшельника в горах Лушань” является одним из образцов для “сада литераторов”» [16, с. 88]. В произведении природный пейзаж описывается конкретными фигурами: «Вокруг озера было много мангустинов и диких цветов, а внутри него разводились белые лотосы и белые рыбы». В тексте представлены также действия самого Бо Цзюйи, которыми он культивирует этот природный сад: «Я всегда насыпаю кучу земли, чтобы создать возвышенность, собираю камни, чтобы оформить альпинарий, и огораживаю маленькое озерцо». Исходя из того, как это рассказывается в произведении, он явно занимался этим всю жизнь. Взаимосвязь садоводства и творческого осмысления мира не прокоммен-

[8] Букв. «старик у границы теряет своего коня». Имеется в виду, что нельзя заранее предугадать, обернется ли данное событие к лучшему или к худшему.

тирована ни в одном из ответов на анкету. Можно предположить, что эта идея является типично китайской, а не общепринятой.

Четырнадцать респондентов не находят сходства между «Записками из дома отшельника в горах Лушань» и болгарскими произведениями. Но среди остальных ответов большинство указывают на произведения Ивана Вазова, которые им напоминают рассматриваемый нами текст, такие как стихотворение «Рядом с Рильским монастырем», отмеченное в семи ответах. В стихотворении также выстраивается аналогичная картина умиротворения и единения с природой, как и в рассказе о путешествиях в горах под названием «Великая Рильская пустыня». Трое респондентов указали, что они могут найти сходство с описаниями из книги о путешествиях Алеко Константинова «До Чикаго и назад». Упоминаются также произведения мастера коротких рассказов болгарской литературы Елина Пелина, в том числе «Косари», «Под монастырской лозой», а также стихотворение Димчо Дебелянова «Вернуться в отчий дом».

Сходство со стихотворением «Рядом с Рильским монастырем» состоит, с одной стороны, в способе описания природы, а с другой стороны, сходство наблюдается также в плане сюжета, так как в обоих произведениях рассматриваются жизнь и ощущения героя на лоне гор. Пантеизм Ивана Вазова, в котором религиозный опыт связан с естеством и природой, хотя и восходит к христианству, на самом деле не так далек от восточных воззрений.

Все упомянутые болгарские произведения относятся к концу XIX в. и первой половине XX в. Это наводит на мысль о том, что комментируемый текст может восприниматься как не столь далекий по духу от настоящего времени. В нескольких ответах есть такие утверждения, согласно которым тема, описания и способ повествования близки и понятны современному читателю.

СХОДСТВО ТЕКСТА С БОЛГАРСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

В болгарской литературе Иван Вазов был первым автором, который сделал природу самостоятельным объектом изображения и темой в своих произведениях. Этот мотив не чужд китайскому искусству и присутствует во многих местах, тема «гор и вод» чрезвычайно распространена в изобразительном искусстве и литературе.

Стихотворение Ивана Вазова «Рядом с Рильским монастырем» было написано в 1891 г., но несмотря на огромную разницу в периоде появления двух произведений, а также в их жанре, между ними действительно можно найти сходство. Прежде всего, есть сходство в описанных местах и в том, как они изображены:

Я дома теперь. Горы вокруг
и вершины везде выступают;
леса высокие, дикие шумят;
и ручьи хрустальные пенятся.
Иван Вазов [17, с. 7]

Я, Лэтянь, пришел сюда и стал хозяином, чтобы смотреть на гору, слушать шум ручьев, созерцать бамбук, деревья, камни и облака от рассвета до заката, без отдыха. Бо Цзюйи [13]

В «Записках дома отшельника в горах Лушань», а также в стихотворении «Рядом с Рильским монастырем» рассказчик (в первом лице) находится в горах, созерцая высокие вершины, ручьи и леса. Ощущение, которое создается, способ изображения, а также восхищение окружающей природой действительно близки в двух произведениях.

Во второй строфе стихотворения Вазова есть конкретные названия мест, которые он описывает, подробно и детально. Так, конкретика создает ощущение подлинности внутри художественного произведения. Аналогичный подход встречается у Бо Цзюйи, который в начале текста указывает названия мест в горах Лушань.

Еще одна сходная деталь в двух произведениях — это открытие своего места в мире через переживания в горах. Кроме того, они оба показывают проникновение в суть окружающих вещей. В китайских произведениях искусства легко предположить, что что это продиктовано даосскими или буддийскими взглядами. Таких влияний в творчестве Вазова нет, поэтому все это можно отнести к собственному пониманию автора.

Сейчас я дома, сейчас я вновь поэт —
на лоне той пустыни лесной, святой;
я понимаю тихий любовный зов леса,
и шум струй, и бездны молву.

Иван Вазов [17, с. 7]

Сейчас, когда я стал здесь хозяином всех вещей, они открылись мне, и я достиг их природы, каждое по его виду. Как мне не чувствовать себя в окружающем мире как дома и в гармонии с собой, спокойно в теле и умиротворенно в душе?

Бо Цзюйи [13].

Монастыри играют важную роль в обоих произведениях. Они очень близки к тому месту, где находятся рассказчики, но монастыри никогда не представлены изнутри. Бо Цзюйи строит свой скит «напротив горы Сянлуфэн, рядом с монастырем И-Ай». Стихотворение Вазова еще в названии указывает, что описываемые места находятся «рядом» с Рильским монастырем. Духовный опыт описывается так: «Я вкушаю сладкий покой в песнях и молитвах» [17, с. 8]. В обоих случаях есть связь с соответствующей религией или учением, но ее реальное переживание происходит в природе, а не в самом храме.

Финал двух произведений также похож — выражение желания провести остаток жизни в описываемом месте. Но, в отличие от Бо Цзюйи, Иван Вазов не представляет картины воссоединения семьи.

Не здесь я родился — я хотел бы здесь тлеть
под шумом вечного леса — глубокая эпопея

Иван Вазов [17, с. 8].

И тогда непременно я обниму левой рукой жену и ребенка, а правой буду держать цитру и книги свои, и останусь здесь до конца жизни.

Бо Цзюйи [13].

Сходство произведений «Рядом с Рильским монастырем» и «Записки из дома отшельника в горах Лушань» было отмечено наибольшим количеством респондентов и поэтому в данной статье ему уделяется особое внимание. Интересно и другое сходство, которое отмечается в ответах респондентов, — с рассказом о путешествиях Ивана Вазова «Великая Рильская пустыня». И у Бо Цзюйи, и у Вазова есть как поэтические, так и прозаические произведения, посвященные двум горам. В рассказе о путешествиях Вазова несколько фраз очень напоминают описания, данные китайским автором:

I. «И вправду Рила — самая великолепная гора болгарская» (Иван Вазов [18, с. 8]).

«Гора Лушань необыкновенна и прелестна, самая лучшая в Поднебесной» (Бо Цзюйи [13]).

II. «Я видел в своем воображении какие-то неприкасаемые черные вершины — призраки, затерянные в небе… Между этими вершинами — монастырь» (Иван Вазов [18, с. 7]).

«Его северная вершина называется Сянлуфэн, а монастырь на северном склоне — И-Ай. Местность между вершиной и монастырем восхитительная, неповторимая в горах Лушань» (Бо Цзюйи [13]).

Рассказ о путешествии Вазова объемен и нагляден, включает ряд подробностей о некоторых местах и исторических событиях в Риле. Бо Цзюйи, наоборот, представляет более короткий набросок, включающий подробности его собственной жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании анкеты и анализа ответов респондентов можно сделать вывод, что произведение Бо Цзюйи «Записки из дома отшельника в горах Лушань», хотя и написано около 1200 лет назад, более чем в 8000 км от Болгарии, сегодня может быть полноценно понято в нашей стране. Кроме того, ему удается передать определенные чувства и мысли, заложенные в тексте, даже совершенно неподготовленному читателю. Фоновые знания, которыми обладают студенты, обучающиеся по специальности «Китаеведение», значимы с точки зрения правильного позиционирования произведения в эпоху его написания, а также правильной интерпретации заложенных в произведении буддийских и даосских мотивов. Неспециалисты по китайской литературе также легко находят в тексте основные смыслы и посылы. Оказывается, по их словам, подобные произведения есть и в болгарской литературе, и именно это позволяет не испытывать особых затруднений при восприятии этого текста. Можно предположить, что издание перевода сборника сочинений Бо Цзюйи было бы с интересом воспринято в Болгарии как специалистами, так и широкой аудиторией.

Литература

1. *Fitzgerald C. P.* China: A Short Cultural History. London: Cresser Press, 1954.
2. *Карастойчев В.* Художествена литература // Панорама Китай. София: ИВРАЙ, 2006. С. 238–273.
3. *Жерне Ж.* Китайската цивилизация. София: ИК «Кама», 2004.
4. *Сторожук А. Г.* Юань Чжэнь. Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб.: Кристалл, 2001.
5. *Эйдлин Л. З.* Вступительная статья // Бо Цзюй-и. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1978.
6. *Малявин В.* Китайская цивилизация. М.: Астрель, 2001
7. *Кобзев А. И., Орлова Н. А.* Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. 2018. Т. 48. № 2. 2018. С. 640–737.
8. *Luo Y.* A Concise History of Chinese Literature. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2011.
9. *Poceski M.* Lay Models of Engagement with Chan Teachings and Practices among the Literati in Mid-Tang China // Journal of Chinese Religions. 2007. P. 29–63.
10. Nelson S. E. Catching Sight of South Mountain: Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape // Archives of Asian Art. 2000/2001. Vol. 52. P. 11–43. URL: https://www.jstor.org/stable/20111294 (дата обращения: 11.07.2022).
11. 司马迁.河渠书// 史记, 书, 29. 前109年 — 前 91 年. [*Сыма Цянь*. Трактат о реках и каналах // Исторических записок. Кн. 29. 109–91 гг. до н. э.] URL: https://ctext.org/shiji/he-qu-shu/zhs n5831 (дата обращения: 17.07.2022). (На кит. яз.)
12. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая. СПб.: Береста, 2010.
13. 白居易.庐山草堂记//白居易《庐山草堂记》原文及翻译. [*Бо Цзюйи*. Записки из дома отшельника в горах Лушань // Бо Цзюйи. Записки из дома отшельника в горах Лушань.] URL: http://wyw.5156edu.com/html/z9822m6144j2666.html (дата обращения: 17.07.2022). (На кит. яз.)
14. 白居易. 养竹记. //古诗文网. [*Бо Цзюйи*. Выращивание бамбука // Сеть древней поэзии и литературы.] URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_5cd37016bb72.aspx (дата обращения: 17.07.2022). (На кит. яз.)
15. *Пиронкова Д., Русинов С.* Цвете отглежда човек — мъдростта на растенията в китайската култура // Пътят на коприната: Доклади от втората международна конференция по китаистика «Пътят на коприната, 2013. С. 238–244.
16. 舒平, 贾璐. 浅析《庐山草堂记》中白居易的造园思想及影响. //艺术与设计(理论), 9(3), 2017, 86–88 页 [*Шу Пин, Цзя Лу*. Анализ мысли и влияния Бо Цзюйи в области садоводства в «Записки из дома отшельника в горах Лушань» // Искусство и дизайн (теория). 2017. Т. 9. № 3. С. 86–88.] (На кит. яз.)
17. *Вазов И.* Избрани творби. София: СофтПРЕС, 2021.
18. *Вазов И.* Събрани съчинения в четири тома (том 4). София: Български писател, 1982.

References

1. Fitzgerald C. P. China: *A Short Cultural History.* London, Cresser Press, 1954.
2. Karastoychev V. Fiction. In: *Panorama China*. Sofia, IVRAI, 2006. P. 238–273. (In Bulgarian)
3. Gernet J. *The Chinese Civilization*. Sofia, IC “Kama”, 2004. (In Bulgarian)
4. Storozhuk A. G. *Yuan Zhen. The Life and Works of a Tang Poet*. St. Petersburg, Kristall Publ., 2001. (In Russian)

5. Eidlin L. Z. Introductory article. In: Bai Juyi. *Poems*. Moscow, Khudozhestvennaia Publ., 1978. (In Russian)
6. Malyavin V. *Chinese civilization*. Moscow, Astrel' Publ., 2001. (In Russian)
7. Kobzev A. I., Orlova N. A. Life and poetry of Bo Ju-yi. *Society and State in China*. 2018. Vol. 48. No. 2. P. 640–737. (In Russian)
8. Luo Y. *A Concise History of Chinese Literature*. Leiden, Koninklijke Brill NV, 2011.
9. Poceski M. Lay Models of Engagement with Chan Teachings and Practices among the Literati in Mid-Tang China. *Journal of Chinese Religions*. 2007. P. 63–97.
10. Nelson S. E. Catching Sight of South Mountain: Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape. *Archives of Asian Art*. 2000/2001. Vol. 52. P. 11–43. Available at: https://www.jstor.org/stable/20111294 (accessed: 11.07.2022).
11. Sima Qian. Treatise on Rivers and Canals. *Historical Records*. Book 29. 109–91 BC. Available at: https://ctext.org/shiji/he-qu-shu/zhs n5831 (accessed: 17.07.2022). (In Chinese)
12. Storozhuk A. G. *Three teachings and culture of China*. St. Petersburg, Beresta Publ., 2010. (In Russian)
13. Bai Juyi. A Script for the Thatched Cottage in Mount Lu. *The original text and translation of "A Script for the Thatched Cottage in Mount Lu" by Bai Juyi*. Available at: http://wyw.5156edu.com/html/z9822m6144j2666.html (accessed: 17.07.2022). (In Chinese)
14. Bai Juyi. Raising Bamboo. *Ancient Poetry and Literature Network*. Available at: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_5cd37016bb72.aspx (accessed: 17.07.2022). (In Chinese)
15. Pironkova D., Rusinov S. A flower grows a man — the wisdom of plants in Chinese culture. *Silk Road: Papers from the Second International Conference on Chinese Studies "Silk Road"*. 2013. P. 238–244. (In Bulgarian)
16. Shu Ping, Jia Lu. An Analysis of Bai Juyi's Gardening Thought and Influence in "A Script for the Thatched Cottage in Mount Lu". *Art and Design (Theory)*. 2017. Vol. 9. No. 3. P. 86–88. (In Chinese)
17. Vazov I. *Selected works*. Sofia, SoftPRESS, 2021. (In Bulgarian)
18. Vazov I. *Collected works in four volumes (vol. 4)*. Sofia, Bulgarian Writer, 1982. (In Bulgarian)

Хэ Цичжу
(Военная академия сухопутных войск, Китай)

ОСОБЕННАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ НА ТЕМУ НЕДУГОВ — «РУКА ОБ РУКУ С БОЛЕЗНЬЮ»

Аннотация: В конце 2019 г. человечество столкнулось с коронавирусом, и это событие изменило образ жизни каждого из нас, респираторные заболевания одномоментно стали самой популярной темой на всей планете. Если обратить взгляд к эпохе Тан (618–907), то среди людей той поры болезни легких тоже были распространены. Поэты благодаря особенному свойству легких — управлять энергией *ци* (气) и быть вместилищем душ *по* (魄) — как раз и могли выражать свою духовную энергию и истинные чувства. Легкие, будучи «чувствительным органом», «напрямую связанным с носовыми отверстиями», наиболее восприимчивым к внешним болезнетворным факторам, отражали все горести, связанные с карьерными неудачами на тернистом пути чиновничьей службы. Таким образом, легочные болезни стали «недугом ученых мужей», выражая их изначально высокие устремления и невозможность их реализации. Заболевание легких — это один из тех многих недугов, которыми страдал Бо Цзюйи — поэт эпохи Тан. В тот период, когда он служил в должности *сыма* области Цзянчжоу (江州), из-за непривычного климата и внезапного похолодания он простудил легкие, и затем легочная болезнь усугубилась с переездом в район Сучжоу и Ханчжоу. Для него, поэта, этот недуг — не только особое состояние жизни, но в большей степени объект описания, который наделяется особыми чувствами. Через описание таких сопутствующих симптомов легочных заболеваний, как кашель и жажда, проявляются голод, холод и лишения во время ссылок, тем не менее поэт демонстрирует, как на фоне служебных неурядиц и болезней можно вести себя поистине непринужденно и спокойно приспосабливаться к ситуации настолько, что болезни становятся частью индивидуального образа. Это как раз следует из особенностей легких как хранилища энергии *ци* и душ *по*. Кроме того, меры лечения такой стороны недуга, как жажда и желание ее утолить алкоголем (肺渴大飲), являют нам праздную и безмятежную сторону духовной жизни. Бо Цзюйи почти половину своего века находился в оковах легочного недуга, при этом прожил 75 лет. Безмятежность и непринужденность, которые мы замечаем во всем написанном о болезни, как раз и открывает перед нами особый образ жизни «рука об руку с болезнью» и «продление жизни, несмотря на недуги».

Ключевые слова: Бо Цзюйи, легочные заболевания, легочный кашель, легочная жажда, существование с болезнями.

Ho Chi-Chu
(Military Academy, China)

THE LIVING STYLE OF “WALKING WITH ILLNESS” IN BAI JUYI’S PULMONARY DISEASES WRITINGS

Abstract: Pulmonary Disease has become a hot topic since Covid-19 attacked in 2019. Back to Tang Dynasty, Pulmonary Diseases were common in literati field. Poets used characteristics of the “lungs” that manage the energy (氣) and store spirit (魄) to re-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.10

veal their true feelings. On the other hand, the lungs are “delicate” and “the only inner organ that is connecting to the outside by the nostril”, which gets infected by the virus the easiest. It reflected literati’s ups and downs in their careers, so as to express their sorrows and painful sentiments. Therefore, Pulmonary Diseases has become a “literati disease” to convey poets’ original emotions and expressed their unfinished achievements. Pulmonary Disease was one of the diseases that Bai Juyi was suffered for. During expatriation to Jiangzhou (江州), pulmonary disease became the illness root due to the unfavorable climate and the invasion of cold pathogens. Later, traveling to Suzhou (蘇州) and Hangzhou (杭州) also aggravated the disease. For Bai Juyi, Pulmonary Disease is not only a state of life, also a writing object that expressed specific emotions. Through the symptoms of “cough” and “thirst” from pulmonary disease, he revealed the hunger and cold disorders, also the deprivation of life when he was banished from the court. Also, he presented calm and adapting manner when he was suffering for the disease, which shaped his writing features with full of self-disposition. These features were transformed from the energy (氣) and store spirit (魄) in lungs. Furthermore, Bai Juyi showed his relaxing manner and leisure mind even he had the “thirst” of “desire of alcohol” (肺渴大飲) which healed the mental emotions but hurt the physical lungs. Bai Juyi was entangled with pulmonary disease for half of his life, but he lived until seventy-five years old. To show the world about his living style of “walking with the illness” and “prolonging life with the disease”, his writings exuded peaceful and elegant with spontaneity.

Keywords: Bo Juyi, pulmonary disease, cough, thirst, *walking with the illness*.

ПРЕДИСЛОВИЕ

К середине XX в. человечеству только-только удалось справиться с таким заболеванием, как туберкулез, но не прошло и ста лет, как мы внезапно столкнулись с другим респираторным заболеванием, которое возникло путем бесконечных мутаций, ворвавшись в жизнь и устремления человечества. Это вызвало желание автора данной статьи лучше разобраться в изначальном восприятии образа легких — единственного органа, который непосредственно соприкасается с внешним миром и «открывается в носовые отверстия», а также в том, как он наделяется чувственным содержанием вследствие художественной обработки.

Статья Сьюзан Зонтаг «СПИД и его метафоры» как раз обращает нас к первоначальному облику болезни, не подвергая ее снова «очернению» с помощью различных метафор. В противоположность этому в китайской классической поэзии, литераторы, столкнувшиеся с недугом, сами полностью задают направление мысли. Они, основываясь на собственном состоянии во время болезни, медицинской терминологии и поэтическом лиризме, способны сделать объектом художественного описания личный опыт и реальные ощущения от переносимого недуга. Пройдя через обработку поэтического сознания, болезненное состояние воплощается в индивидуальный образ и эмоции, которые поэты надеются передать нынешним и будущим поколениям читателей.

Бо Цзюйи (772–846) половину жизненного пути находился в оковах легочного недуга. Хотя болезнь и вызвала физическое состояние слабости, Бо Цзюйи на ее фоне с помощью глубоких личных переживаний и поэтического таланта

создал такую индивидуальную манеру описания недугов и эмоциональное содержание, которые хотел оставить в памяти поколений. В ходе художественной обработки медицинской терминологии он сделал более глубоким смысл самой болезни и соединил в особый во всех отношениях яркий жанр «воспевания недугов». В данной статье последовательно изучаются особенности легких, таящих в себе множество изменяющихся болезней, а также анализируется, каким образом Бо Цзюйи, использовав такую сторону легких, как «управление *ци* и средоточие душ *по*» и симптомы легочных заболеваний — кашель и жажду, создал множество способов художественного описания болезней легких. Мы, в свою очередь, надеемся найти новые возможности для исследования поэзии Бо Цзюйи благодаря затишью в жизни в период пандемии.

1. ЛЕГКИЕ И БОЛЕЗНИ ЛЕГКИХ В МЕДИЦИНСКИХ ТРУДАХ

1.1. Особенность легких: «управлять энергией *ци* и вмещать души *по*»

Легкие — один из пяти главных органов, в системе всех органов занимают самое высокое положение, их основная функция — укрывать и охранять все органы от внешних неблагоприятных факторов, а также управлять циркуляцией энергии *ци* в теле и направлять ее по всем каналам, поэтому легкие являются главным среди всех органов. В главе «Су вэнь» («Вопросы о простом»), третьем *цзюане*, главе 8 «Линлань ми дянь» («Секретный свод Линланя») из «Канона Желтого императора о внутреннем» сказано: «Сердце — главный орган благородного мужа. *Шэньмин* (神命) (другое название человеческого духа, *цзиншэнь* (精神)) коренится в нем. Легкие — «первый министр среди органов», регулируют жизненные процессы» [1, с. 36]. Тело человека управляется сердцем, сердце — господин, контролирует умственную и духовную деятельность. Легкие занимают высокое положение первого министра, помогают сердцу управлять распространением энергии. Поэтому, когда пища поступает в желудок, желудок образует энергетическую субстанцию *цзин*, после чего она поднимается вверх в легкие, которые распространяют ее по жидкостям организма, управляя тем, чтобы жидкости тела питали весь организм, так все органы «насыщаются влагой» из легких. Кожа, мышцы, фибры и поры также получают жидкость из легких. Кроме того, легкие регулируют распространение питательной энергии *ци* и защитной энергии *ци*, иньской и янской энергии *ци*, поэтому являются ключевым звеном обмена веществ в организме и, таким образом, называются «первым министром среди органов».

Во-вторых, легкие хотя и относятся к пяти главным органам, пять видов *ци* поступают в них через нос, что делает легкие органом, непосредственно связанным с внешней средой и воздухом, также отвечающим за накопление пяти видов *ци*, поступающих через нос. В «Большом рассуждении о соответствии образов субстанциям *инь* и *ян*» говорится: «Небесное *ци* проникает в легкие». В главе «Трактат о шести чувствах и их отражении в органах» есть слова: «Пять видов

ци проникают через нос, коренятся в сердце и легких, влияют на то, что видим пять цветов, а звуки имеют градацию. Пять вкусов проникают через рот, сокрыты в кишечнике и желудке, питая пять видов *ци*. *Ци* приходят в гармонию, и появляется жизнь, жидкости организма взаимно дополняют друг друга, и духовная субстанция *шэнь* сама по себе существует» [1, с. 29, 41]. Если энергия *ци* в легких обильна, то обмен веществ проходит нормально, регуляция теплообмена в норме, тело снаружи и внутри насыщается и увлажняется, кожа гладкая, покровы и волосы блестящие, плоть и кости здоровые, цвет лица светлый, голос ясный, а дух *шэнь* полон сил и энергии.

Помимо всего сказанного, легкие — это еще и вместилище душ *по*. Зарождение душ *по* — это источник жизни; они появляются еще до телесной оболочки. С обретением тела души *по* перемещаются в легкие, именно за счет энергии *ци* в легких восполняются запасы здоровья и таким образом поддерживается жизнедеятельность.

То, что хранится в пяти органах: в сердце — дух *шэнь*, а в легких — души *по* («Су вэнь» («Вопросы о простом»), «Сюаньмин уци» («Разъяснение пяти видов ци»)) [1, с. 86]. То, что соединяет субстанцию *цзин*, способно входить и выходить — это души *по*, души *по* сосредоточены в легких («Линь шу» («Ось духа»), «Бэнь шэнь» («Основы шэнь»)) [2, с. 525].

Поэтому если *ци* в легких обильно, насыщение *цзин* и душ *по* достаточное, функции душ *по* тоже раскрываются, внешне это проявляется в телесном здоровье, координации конечностей, сияющем цвете лица. На духовном уровне это ясность мыслей, громкость звуков голоса, четкость речи, что является основой долголетия. К пятидесяти годам слабеет энергия *ци* печени, к шестидесяти — ослабевает энергия *ци* сердца, к семидесяти — становится пустой энергия *ци* селезенки, однако по-прежнему можно поддерживать жизнь, но к восьмидесятилетнему возрасту иссякает *ци* в легких и души *по* удаляются, и рассеивается в большей степени первоначальная энергия *ци* (*юань ци*), которая при зарождении жизни собирала энергетическую субстанцию *цзин*, к тому же реакция на соприкосновения с внешним миром постепенно ослабевает, что означает невозможность дальнейшего продолжения жизни.

Подводя итоги, можно сказать, что легкие управляют энергией *ци*, вмещают души *по*, являюся главным из пяти органов, если *ци* и души *по* пребывают в состоянии полноты, тогда в теле появляется внутренняя и внешняя крепость, которая проявляется в том, что человек физически здоров и обладает ясностью ума. Кроме того, души *по*, которые сосредоточены в легких, отвечают за самозарождение жизни, это изначальная основа полноты энергии в легких, поэтому они соединяют в человеке врожденные способности и природный изначальный характер, которые благодаря воздействию приобретенного обильного *ци* легких прорастают в искренние чувства и подлинную сущность.

1.2. Крайне подверженные болезням легкие: их недуги вызваны голодом, холодом и нереализованными устремлениями

Легкие — это самый уязвимый из пяти главных органов, и этому есть два объяснения. Во-первых, легкие очень восприимчивы, на них могут воздействовать холод, жара, влажность и сухость. Во-вторых, легкие «открываются в носовую полость», а также «управляют покровами», так негативные факторы внешней среды через носовой проход и покровы проникают в легкие, поэтому по сравнению с другими органами они более уязвимы для болезней.

Таким образом, в большей степени болезни легких связаны с воздействием внешних негативных факторов, в основном — это влияние жары или холода, переутомление и тяготы, а также погрешности в питании. Ученые мужи, отправляясь в столицу на экзамены, занимая ответственный чиновничий пост, отправляясь в ссылку на юг с севера, в эти периоды испытывали переутомление, лишения, голод и холод. Таким образом, неблагоприятные климатические условия и вредоносный холод поражали физическое тело, что приводило к утрате баланса в организме, и в первую очередь страдали легкие. Причина поражения легких недугом как раз в том, что образованные люди, находясь на службе, в течение жизни все время сталкивались с постоянным давлением и необходимостью переездов. Поэтому, когда поэты описывали причины недуга и свое болезненное состояние, одновременно с этим также касались перипетий на служебной стезе, усеянной препятствиями, и измучивших их житейских невзгод.

С другой стороны, с точки зрения выражения чувств и устремлений легкие отвечают за эмоцию грусти, связаны со стенаниями и слезами. Человек, сталкиваясь с печалями, унывает и вредит легким, а когда пребывает в радости, тогда *ци* рассеивается и может справиться с тоской. Для легких характерно то, что из-за печальных помыслов и чувств возникают препятствия для «обратного» движения *ци* вверх. Всякий раз, когда человек предается тоске и унынию, это порождает проблемы с легкими, вызывая такие симптомы, как жар в легких, удушье, тяжесть в груди. Из «Вопросов о простом. Большое рассуждение об истинных причинах»: «Император спросил: “Каковы механизмы недугов?” Ци Бо ответил: “Когда все виды *ци* пребывают в застое. Все коренится в легких”» [1, с. 295–296].

Поскольку особенность легких в том, что они по своей природе управляют *ци* и заключают души *по*, это выражается в непреклонных изначальных высоких устремлениях. Если же поэт находится в подвешенном состоянии и ожидании, не может воплотить свои устремления, тогда он испытывает так называемые «жар в легких и нехватку воздуха», и в этом выражается состояние глубокой тоски и печали из-за несовместимости себя и времени, а также препятствий на пути своих первоначальных намерений.

Если подводить итоги, то заболевания легких свободно возникают при негативном влиянии жары или холода, при крайней нужде и голоде, а также одновременно с состояниями тоски и уныния, все это — частые спутники чиновничьей доли ученых мужей. Основываясь на этих знаниях, поэты, изливая наружу

свои чувства, описывают тяготы и печали государственной службы. Более того, ощущения стеснения в груди, сухости в легких и ослабления *ци* также стали использоваться поэтами для описания неосуществимости своих устремлений и как средства для передачи уныния от уязвленного чувства собственного достоинства. Это привело к тому, что недуг легких, как внутреннего органа, способного выражать скрытые изначальные намерения, стал «болезнью ученых мужей», испытывающих невзгоды на службе и горестные раздумья.

Ниже автор статьи, основываясь на знании особенностей легких и их заболеваний, изучила особенности отображения болезней легких в творчестве Бо Цзюйи, а также индивидуальные черты этого недуга и эмоциональные состояния, которые он отражает.

2. ЛЕГКИЕ И ЛЕГОЧНЫЙ НЕДУГ БО ЦЗЮЙИ

2.1. Бо Цзюйи всю жизнь «рука об руку с болезнью»

Прежде чем перейти к описанию легочного недуга Бо Цзюйи, для начала мы сделаем краткий экскурс в историю его многочисленных болезней, которую можно разделить на три периода в зависимости от возраста и рода болезни. Тем самым отчетливо представим, что Бо Цзюйи «по жизни шел рука об руку с болезнями».

Первый период «легкого недомогания в раннем возрасте» начинается с 18 лет (пятый год правления Дэцзуна под девизом Чжэньюань, 789) вплоть до 39 лет (пятый год правления императора Сяньцзуна под девизом Юаньхэ, 810). Будучи восемнадцатилетним юношей, поэт уже говорил, что «*пусть юн совсем, но тьма болезней, я разве старику подобен*» («В болезни») [3, с. 770]. В канун своего 29-летия в стихотворении «В праздник холодной пищи лежу в болезни» поэт вздыхает о том, что с началом болезни сразу обессилел, даже при ходьбе нужна посторонняя помощь. Более того, в молодом возрасте он стал седеть и появились первые приметы выпадения волос.

Второй период — «начало болезней в зрелом возрасте / во время службы на периферии выявляется множество недугов», его можно отсчитывать начиная с 40 лет (шестой год под девизом Юаньхэ, 811) вплоть до 68 лет (четвертый год под девизом Кайчэн, 839). Самое раннее, когда Бо Цзюйи начинает сетовать на болезни, — это сорокалетний возраст, когда он возвращается в уезд Сягуй для соблюдения траура по матери и у него начинает страдать зрение. На тот момент болезнь глаз проявляет себя в потемнении и болях в глазах, нечеткости зрения. И затем, когда он отправляется в ссылку в отдаленные районы, появляется немало болезней, в особенности когда его назначают на должность *сыма* в Цзянчжоу, как раз возникают мигрень и проблемы с легкими. В 12-м году девиза правления Юаньхэ (817) в возрасте 46 лет в стихотворении «У башни Цзянлоу, декламируя стихи *люйши* Юань Чжэня, написал свои на 30 рифм» говорит: «*О вкусе мяса я забыл на время, тогда и головная боль прошла*» [3, с. 1058].

Здесь он впервые упоминает головные боли, далее к ним еще добавляется резь в глазах, приводящая к проблемам со зрением. В этот период из-за головокружения и ряби в глазах все вокруг он видит довольно размыто и нечетко. Проблемы с легкими также появились в то время, когда он отправился в Цзянчжоу (江州), о чем более подробно мы расскажем далее.

Третий период связан с обострением болезней. Он длился начиная с 68 лет (четвертый год под девизом Кайчэн, 839) до 75 лет (шестой год под девизом правления Хуэйчан, 846). В этот период наиболее серьезная ситуация и ухудшение здоровья связаны с ревматизмом, как сказано в предисловии к стихотворению «В болезни»: «*В возрасте ветхом шестидесяти восьми лет… у меня случился артрит*». И далее он описывает симптомы: «*Боль в теле, рябь в глазах, и слева-справа нет опоры мне*» [3, с. 2388]. Ревматизм Бо Цзюйи более напоминает паралич, поэтому болели и онемевали руки и левая нога. В эту пору болезни идут рука об руку со старостью, все недуги одновременно обострились и стали отличительной чертой пожилого возраста.

2.2. «Истинные помыслы» Бо Цзюйи

Души *по*, сокрытые в легких, когда собираются вместе, образуют начало жизни и затем, пополняя приобретенное *ци* легких, концентрируются в природные способности и врожденный характер. Именно поэтому словарное значение «легких» стало шире исключительно медицинского. Поэты, взяв за основу чувства, которые проявляют посредством легких, раскрывают самое искреннее и подлинное в себе и изначальные сокровенные чаяния души.

Поэтому зачастую иероглиф «легкие» (*фэйфу*, 肺腑) может употребляться в значении «внутренние намерения» или «искренние помыслы», таких примеров можно найти множество, например в «Новой истории династии Тан» из «Биографии Юань Цзы» (《新唐書袁滋傳》): «Характер настолько спокойный и великодушный, что все, кто с ним общался, сами говорили, что можно видеть его внутренние помыслы (*фэйфу*, 肺腑)» [4, с. 4825], — и Бо Цзюйи посредством «искренних помыслов» передает свою истинную привязанность — подлинные и верные дружеские чувства. Как, например, в «Стихах на сто рифм, заменяющих письмо», он с помощью «искренних помыслов» описывает первое знакомство и крепкую дружбу с Юань Чжэнем, а также свободный безудержный нрав в юном возрасте, проистекающий из «внутренних помыслов»: «*Я вспоминаю время Чжэньюань*[1]*, когда впервые приступили к службе. Одновременно удостоились почета, и сокровенные дела открылись с полуслова. Для внутренних стремлений нет преграды, у нас обоих нрав неукротимый. Беспечность — это юных лет удел, а праздность низкий пост определяет*» [3, с. 703]. Другой пример из стихотворения «Удалившись в Вэйцунь, отправляю стихотворение на сто рифм *шилану* Министерства церемоний по фамилии Цуй и *шэжэню* Академии Ханьлинь по фа-

[1] Девиз правления Чжэньюань (785–805).

милии Цянь»: «*Ведь даже искренни друг с другом были оба, так неужели помыслы разнятся? Внимательно берем пример с Ши Фэна (石奮) и тайно учимся у Чжан Тана (張湯)*» [3, с. 875]. Отсюда видно, что легкие вмещают эмоциональные намерения и отвечают за искреннее излияние чувств. Бо Цзюйи, чтобы передать единомыслие с друзьями, прибегая к сравнению с «легкими», свободно открывает свои истинные чувства.

2.3. Описание Бо Цзюйи легочного недуга

2.3.1. Легочные заболевания Бо Цзюйи

Болезни легких бывают вызваны как внутренними, так и внешними факторами, поэтому начало болезни связывают с периодом службы Бо Цзюйи в отдаленных местах. Первое стихотворение с упоминанием болезни легких написано в возрасте 46 лет во время службы в Цзянчжоу в должности помощника областного начальника *сыма*. В нем поэт несколько раз говорит о том, что он отказался от употребления вина для здоровья легких:

Мой легочный недуг не даст испить вина, со зрением таким не почитаешь книг.
Что совершенно нечем мне заняться, и ум и тело в праздности безмерной.
(«Пребываю в праздности») [3, с. 404]

Больные легкие стыдят, что чарки полны, а дряхлый вид смущается зеркал.
Весною снова думы о родных краях, в преклонном возрасте ты к дружбе расположен.
(«Из Сюньяна в конце года отправляю ланчжуну Юаню Восьмому и советнику Сюю Тридцать второму») [3, с. 1061]

Среди других его описаний болезни легких можно выделить созданное на посту правителя Ханчжоу в 51 год и в 55 лет в качестве правителя Сучжоу, как, например, «В праздник двойной девятки пишу Вэйчжи»:

Больные легкие хотя вина боятся, но сердце все еще стихом гордится.
(«За вином подбадриваю себя») [3, с. 1333]

Настигла старость, крошатся зубы и противен цитрусовый уксус,
Пришел недуг и жажда легких — я ощущаю чая аромат.
(«Восточный сад») [3, с. 1335]

Вред легким помешает пить вино, а боль в глазах не даст узреть цветы.
(«У дворцового служителя Лю весной на реке Цюйцзян испрашиваю совета») [3, с. 1818]

Мне резь в глазах и головная боль смущают все дела,
За изгородью хризантем цветы желтеют для кого?
И для прогулок нет душевных сил давно,
Без меры пил в былые времена — тем легким навредил.
(«В праздник двойной девятки Чунъян отправляю Вэйчжи (Юань Чжэню)») [3, с. 1677]

В последний раз описание легочного недуга появляется в стихотворении «Декламирую напротив зеркала, преподношу даосу Чжан Баоюаню», созданном в возрасте 68 лет, когда Бо Цзюйи находился в Лояне на посту младшего наставника наследника: «*В глазах рябит уже давно, за то в ответе книги, и жажда в легких неспроста — тому вино причиной*». Если проследить историю развития легочного недуга от 46 до 68 лет, то обострение всегда было связно с перемещениями по службе. Влажный жаркий климат на южных территориях и, кроме того, ссылка в Цзянчжоу очень легко провоцировали и усугубляли легочную болезнь [5, с. 398; 6, с. 104]. Его недуг легких похож на заболевание бронхов, согласно «Теории происхождения различных заболеваний»: «При нехватке легочного *ци* трудно дышать, ухудшается слух, тяжело глотать, это и есть дефицит *ци* легких» [7, с. 670]. Такие симптомы, как дефицит легочного *ци*, недостаточное количество жидкости в организме, сухость в горле, жажда, кашель с мокротой, как раз соответствуют описываемым в стихах Бо Цзюйи.

2.3.2. Легочный кашель и мокрота

Вне зависимости от типа легочного заболевания один из самых ранних и частых клинических симптомов — это кашель, хотя легкие — не единственный из органов, которые могут его вызывать. Однако именно легкие отвечают за вдох и выдох, поэтому кашель любого происхождения все равно так или иначе связан с ними, в особенности при контакте с холодом как из внешней среды, так и из пищи, следовательно, первое проявление недомогания — это кашель. Кашель и мокрота, которые появились у Бо Цзюйи во время службы в Сучжоу, явились ранним признаком легочного недуга:

Три года в городе среди гор, в праздности познаю чувства сезонных существ.
Иволги пением отметят уход весны, только цикады не ждут осенней поры. Мучает кашель — холод тому виной, из-за дождей беспокоит мокрота меня.
Тело больное негодно уже совсем, только гадать по нему о погоде дня.
(«В болезни описываю ситуацию») [3, с. 1551]

Эти стихи были созданы в возрасте 53 лет на посту начальника округа в Ханчжоу. Бо Цзюйи описывает легочный кашель, вызванный внешним холодом и холодом, поступающим с пищей, что гораздо нагляднее изображает тяготы, связанные с сезонной прохладой и легкой короткой одеждой, после переезда на место службы вдали от столицы. Поэтому при появлении кашля как реакции организма на смену сезонов поэт приходит в состояние бездеятельности из-за ощущения «бесполезности больного тела», но открывает для себя праздную жизнь, полную скитаний и утомления, однако беспечную и приходящуюся ему по душе.

Другой случай раннего обращения к этой теме относится к тому периоду, когда он служил начальником области Сучжоу в возрасте 55 лет. Бо Цзюйи говорит о себе, что влажный климат Цзяннани стал причиной кашля и образования

мокроты, к этому можно добавить его сомнения, связанные с отказом от вина; все это не позволяло побороть легочный недуг:

Не только годы наседают друг друга, но сверх того вторгаются болезни.
Весною появляется мокрота, а с возрастом сильнее кашель мучит.
Хоть и рябит в глазах, но кисть держу как прежде, седые волосы еще без шпильки.
Так проживать день ото дня стараюсь — желание как у людей обычных.
«Вздыхаю о себе» [3, с. 1656]

Эти стихи относятся ко второму году правления Цзинцзуна под девизом Баоли (826), в тот год одновременно дали о себе знать мигрень и легочная болезнь. Бо Цзюйи подал прошение о стодневном отпуске, но по-прежнему не мог побороть болезнь; к празднику двойной девятки *Чунъян* так и не наступило улучшение. Из-за сильного удушья и слабости, вызванных болезнью, ему не удавалось испытать ощущение досуга.

С другой стороны, кашель, являясь наиболее очевидным симптомом легочных заболеваний, может не только непосредственно указывать на недомогание, но и намекать на дискомфорт и утомление в окружающем пространстве. В то же время острые приступы кашля мимоходом переплетались с вольным нравом и самоиронией Бо Цзюйи.

Кроме того, «легочная жажда» также стала одним из частых симптомов легочных болезней, о которых пишет Бо Цзюйи. Поскольку легкие управляют энергией *ци* и регулируют водный обмен, если *ци* легких свободно не циркулирует, это вызывает пересыхание жидкостей в организме, дает ощущение сухости во рту и жажды. Поэты эпохи Тан, описывая физические ощущения при «легочной жажде», чаще всего указывали на истощение жидкости и очень сильное желание пить. Однако при «легочной жажде» самым недопустимым является употребление алкоголя. Алкогольное отравление может нанести вред внутренним органам и вызвать различные заболевания, в особенности в легких. Жидкая пища, проникая в желудок, поступает в легкие и уже через них транспортируется и распространяется по всему организму, питая его. Если же вино попадает в желудок и движется вверх, тогда эта «агрессивная» винная энергия *ци* продвигается в «верхний центр» и наполняет всю грудную клетку, и прежде всего наносит вред легким. В большинстве медицинских книг подробно описано, что употребление спиртного вредит легким: «Алкоголь — экстракт воды и зерна, его энергия *ци* “агрессивная” и крайне токсичная» [7, с. 737]. С самого начала недуга легких у Бо Цзюйи в дополнение к жаркому и влажному климату в местности его пребывания еще одной причиной заболевания стало длительное употребление вина. В процитированном выше стихотворении «В праздник двойной девятки отправляю Вэйчжи» есть слова: «*И для прогулок нет душевных сил давно, без меры пил в былые времена — тем легким навредил*». Поэт сетует на рябь в глазах и головную боль, которые даже не позволяют ему наслаждаться хризантемами; таков недуг, и своим происхождением он обязан пристрастию поэта к вину.

2.3.3. Сходные черты «природы легких» и «природы вина»

В стихотворении «Описание легочного недуга» Бо Цзюйи одновременно обращается к рассуждениям о «легочной жажде» и винопитии. Касаясь первого, поэт вспоминает о вреде частого употребления вина для легких, что и стало причиной его болезни. Говоря о втором, описывает угощение вином и как это излечило болезнь легких. Дело в том — что касается восприятия болезней, — что в эпоху Тан считалось, что легочные и вызванные алкоголем недуги по своей природе очень схожи.

Легкие — вместилище душ *по*. Души *по* таят в себе исток жизни, и то, что заставляет поэта изливать все исходящее из его сердца, — это как раз самые искренние изначальные устремления. С точки зрения физического состояния винное *ци* «агрессивное» и токсичное, оно особенно наносит вред «нежным легким». А если рассматривать духовный аспект, истинное и естественное качество жизни, порожденное винным *ци*, соответствует искренним изначальным чувствам, которые формирует обильное *ци* легких. Поэты за встречей предавались обильным возлияниям, а вино, будучи спутником болезни легких, позволяющим одним глотком утолить жажду, способствовало свободному выражению их подлинных чувств и самоощущения перед современниками. Отсюда, как явствует из стихов, Бо Цзюйи в то время хотя и отказывается от алкоголя ради здоровья легких, тем не менее жалуется на потерю интереса в жизни, на тщетность и бессмысленность времени:

В местах чудесных через край гостей, а я, старик, один в своем дому.
Вред легким мне мешает пить вино, а боль в глазах не даст узреть цветы.
Дорога к храму вьется вдоль реки Цюйцзян, оградою деревья стеснены.
Я Вам завидую, что все еще крепки, и не напрасно цвет проходит лет.
(«У дворцового служителя Лю весной на реке Цюйцзян испрашиваю совета») [3, с. 5061]

Даже несмотря на вред вина для легких, лучше наполнить до краев чарки, дабы сокрытые в душе искренние дружеские чувства выплескивались с помощью изобилия вина и блеска чарок:

Больные легкие стыдят, что чарки полны, а дряхлый вид смущается зеркал.
Весною снова думы о родных краях, в преклонном возрасте ты к дружбе расположен.
Как облака плывущие расстались, но оба смотрим на сверкание созвездий. Дракона голова находится внизу у трона, а хвост свой путь уж устремил вперед.
(«Из Сюньяна в конце года отправляю *ланчжуну* Юаню Восьмому и советнику Сюю Тридцать второму») [3, с. 6578]

С другой стороны, Бо Цзюйи с помощью тонизирующего эффекта вина старается воскресить приободряющее чувство довольства, иронизируя над собой, что в свои пятьдесят он еще не так уж стар, что карьерный путь можно считать вполне гладким и что впредь готов еще долгие годы возносить вверх дружеские чаши:

Я в пятьдесят служу в Цзянчэне, отставлю чарку, о себе подумав.
И голова еще не полностью седая, и я чиновник не сказать, что низкий.
Но благосклонности искать напрасно, и для веселья ныне слишком поздно.
Больные легкие хотя вина боятся, но сердце все еще стихом гордится.
В вечерний час — танцуют рукава красавиц уских, весной исполнят варварские цы напевы.
И точно так смогу еще я годы с друзьями чашу поднимать в цветенья пору.
(«За вином приободряю себя») [3, с. 1335]

Хотя он и говорит о том, что «больные легкие боятся вина» (《肺傷怕酒》), все же независимо от себя при случае предается возлияниям. На сей раз своевольная и ничем не стесненная жизнь, вызванная винопитием, связанным с «жаждой легких», явилась желанием Бо Цзюйи заявить о болезни окружающему миру. А свободное излияние чувств, яркий характер, отличающийся чувством собственного достоинства и оптимизмом, — это его непосредственная индивидуальность, которая была сокрыта в легких, управляющих *ци* и вмещающих души *по*. Легкие с проникнувшим в них алкоголем совместно вызывают сильное возбуждение, в результате которого появляется эмоциональное утешение, в этом и есть секрет сосуществования Бо Цзюйи со своими недугами.

Таким образом, согласно китайской медицине, алкоголь наносит вред легким, однако благодаря тому что он обнажает подлинную индивидуальность и поднимает над обыденным, не возникает противоречия между вином и легкими. Бо Цзюйи в зрелом возрасте (в 39 лет) называл вино «лекарством, рассеивающим печаль», считал, что оно способно чудесным образом устранять грусть, а после более чем трех чарок можно попасть в подлинный мир свободного сердца и искренних чувств, вплоть до того, что можно отрезать связь с чужеродным миром коварства и изменчивости. И это заявление самому себе равносильно утверждению миру: «Скитания и тяготы болезни не истощили моих изначальных устремлений, а также не изменили моей природы».

2.4. Примирение с болезнями Бо Цзюйи

Как было сказано выше, печаль вредит легким, а вино способно развеять печали. Каковы же настоящие тревоги ученых мужей, наносящие такой вред легким? Вспомним снова, что легкие открываются в носовые отверстия и взаимодействуют с внешней энергией *ци*. Кроме того, благодаря способности управлять *ци* и вмещать души *по*, в них сосредотачиваются искренние стремления и помыслы, которые как могут быть сокрыты внутри и располагать к самопознанию, так и транслироваться во внешний мир, одновременно испытывая влияние извне. Когда же не осуществляются изначальные намерения, желания, для реализации которых приложены все усилия и на которые возложены все надежды, именно это напрямую ранит их душу, в которой сконцентрировано все самое изначальное. Поэтому тяжелые состояния при легочных заболеваниях проявлялись в чувстве стеснения в груди, жаре, внутреннем жжении, худобе и измож-

денности, тем самым выражая самые горестные, унылые, печальные и скорбные настроения по поводу препятствий, вставших на пути жизненных ценностей. Подобное можно также обнаружить в стихотворениях о легочном недуге у таких поэтов, как Ду Фу, Мэн Цзяо, Ли Хэ.

Однако в описании легочного недуга у Бо Цзюйи нет ничего, связанного с гневом и подавленностью *ци* легких. Из сказанного выше следует, что вызванные болезнью легких «легочный кашель» и «легочная жажда» передают дискомфорт от холода и голода и усталость от жизни в тех местах, куда поэта отправляли в ссылку. К тому же на фоне карьерных взлетов и падений и тягот болезни поэт демонстрирует непринужденное поведение и умение спокойно приспосабливаться, что превращает беспечность и следование своим желаниям в особую характеристику недуга. Из-за утоления алкоголем легочной жажды естественный и расслабляющий характер вина соединился с изначальной подлинной природой легких, что выразилось в появлении личного безмятежного и непринужденного духовного пространства. Это привело к тому, что в художественном стиле Бо Цзюйи во время болезни можно выделить две тенденции. Одна из них — «благодаря недугу познал досуг», то есть вслед за недомоганием обнаружил безмятежный внутренний мир. Бо Цзюйи ощутил это в возрасте 36 лет, когда был в расцвете сил и знал, что должен приспосабливать свою работу и отдых «соответствующим образом» к своему физическому состоянию. Заболевание как раз предоставило ему такие спокойные внешние условия, возможность на время уйти от дел, высвободить время для досуга и не быть связанным делами. В то же время создаются внутренние условия для физической и моральной разгрузки: когда физиологические процессы замедляются и затухают, тело податливо приходит в расслабленное бессильное состояние, и поэт не сопротивляется и не сетует — таково состояние недеяния. Вслед за недугом легких пришло бездействие, но и более стабильным стало общее состояние, и он спокойно начал вести досужую свободную жизнь, подходящую для больного организма.

Я поначалу утруждал себя на службе, не заболел бы — не познал досуг.
(«В отпуске по болезни в праздности взираю вдаль с Южной беседки») [3, с. 277]

Мой легочный недуг не даст испить вина, со зрением таким не почитаешь книг,
Что совершенно нечем мне заняться, и ум и тело в праздности безмерной. («Живу в праздности») [3, с. 404]

Заботишься о теле при недуге долгом, как следует познав досуга вкус. («Приступаю к делам в округе») [3, с. 435]

Вторая тенденция — «быть довольным своей судьбой», что означает такое отношение к болезни, когда человек «вместе с болезнью сосуществует в радости»:

В досужий час у зеркала подумал о себе,
мой дряхлый вид таков, каким быть должно.
Седых волос, что трав, — чему дивиться,

чудесных снадобий ни разу не вкушал,
В глазах рябит уже давно, за то в ответе книги,
и жажда в легких неспроста — тому вино причина.
(«Декламирую напротив зеркала, преподношу даосу Чжан Баоюаню»)

Если спросили б Лэтяня, горюет ли он о болезнях? —
Доволен своей судьбою, и нет у него печалей.
(«Написано, лежа на подушке») [3, с. 2388]

Бо Цзюйи болезни и старость относил к естественному ходу вещей, не пытался «рисоваться» под бременем недуга, а полностью был открыт перед ним как физически, так и морально, спокойно следовал естественному течению жизни — рождению, старости, болезням, смерти. Он считал, что в преклонном возрасте немощи и хилость — это нечто само собой разумеющееся, а период болезни — это время, когда надо принять недуг и смириться с ним. Именно по этой причине, хотя Бо Цзюйи половину жизни страдал от болезни легких, он прожил до 75 лет, что связано с его уравновешенным и естественным восприятием болезни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бо Цзюйи с юности отличался слабым здоровьем и половину жизни страдал от различных хронических болезней. Его страшит и огорчает, что время так изменчиво, что в жизни все непостоянно: «*Не скажи, что тридцать лет — немного, это третья часть от сотни лет*» («Под цветами угощаюсь вином») [3, с. 790]. Он глубоко понимал то, что вернее всего покориться воле Неба и сосуществовать с болезнью.

Ему удалось успешно «смешать» болезнь с жизнью и существованием, встроить ее в свое бытие, а дискомфорт, причиняемый недугом, не воспринимать отдельно, а рассматривать как естественный ход вещей. В болезни, сопутствующей жизни, тоже достаточно радостных и безмятежных состояний. Особенно посредством искренней непосредственной природы легких у него получилось выразить безмятежность и самодостаточность, а также показать миру свою способность «сосуществовать с болезнью» и «продлевать годы, несмотря на болезнь».

Из всего написанного Бо Цзюйи о болезни становится ясно, как болезненное состояние переплавляется в письменное слово и подчиняется чернилам, становясь особым направлением выражения чувств, представляет уникальный индивидуальный путь «рука об руку с болезнью», а также отражает величие духовной свободы человека. Это можно связать с богатством духовной жизни и неиссякаемыми дарами культуры.

Сейчас в условиях распространения коронавирусной инфекции люди еще могут вернуть господство над постоянно изменяющимися болезнями, создавая страницы удивительных и достойных произведений. Вместе с тем блестящая слава о моральных качествах для мужественного сосуществования с болезнью дойдет до будущих поколений.

Литература

1. 唐. 王冰注，宋.林億等校正. 黄帝內經素問，景印文淵閣四庫全書.臺北，商務印書館，1986. [*Ван Бинчжу*. Канон Желтого императора о внутреннем. Вопросы о простом / под ред. Лин И и др. Тайбэй: Шанъу иньшугуань, 1986.] (На кит. яз.)
2. 唐. 孫思邈，宋.林億等校正. 備急千金要方，景印文淵閣四庫全書.臺北，商務印書館，1986. [*Сунь Сымао*. Тысяча золотых рецептов на все случаи жизни / под ред. Линь И и др. Тайбэй: Шанъу иньшугуань, 1986.] (На кит. яз.)
3. 唐. 白居易，朱金城箋校.白居易集箋校.上海，上海古籍出版社，1988. [*Бо Цзюйи*. Сверенное собрание сочинений Бо Цзюйи / под ред. Чжу Цзиньчэна. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1988.] (На кит. яз.)
4. 北宋. 歐陽修，楊家駱主編.新唐書. 臺北，鼎文書局，1994. [*Оуян Сю*. Новая история династии Тан / под ред. Ян Цзяло. Тайбэй: Динвэнь шуцзюй, 1994.] (На кит. яз.)
5. 日. 今井清. 白樂天の健康狀態.東方學報.第36冊（昭和39年10月），頁389-422. [*Киёси Имаи*. Состояние здоровья Бо Лэтяня // Дунфан сюэбао. 1964. № 36. С. 389–422.] (На яп. яз.)
6. 日. 埋田重夫. 白居易詠病詩の考察ー詩人と題材を結ぶものー（白居易詠病詩的考察ー連結詩人與題材之事物）.中國詩文論集6集（1987.6），頁98–115. [*Сигео Умеда*. Исследование стихотворений Бо Цзюйи, описывающих недуги — связь поэта с объектами этой темы // Накагуни сибун ронсю. 1987. № 6. С. 98–115.] (На яп. яз.)
7. 隋. 巢元方. 諸病源侯論.景印文淵閣四庫全書.臺北，臺灣商務印書館1983. [*Чао Юаньфан*. Теории происхождения различных заболеваний. Тайбэй: Тайвань шанъу иньшугуань, 1983.] (На кит. яз.)

References

1. Wang Bingzhu. *Inner Classic of the Yellow Emperor. Basic questions*. Ed. by Lin Yi et al. Taibei, Shangwu yinshuguan, 1986. (In Chinese)
2. Sun Simiao. *Essential Formulas Worth a Thousand Gold Pieces*. Ed. by Lin Yi et al. Taibei, Shangwu yinshuguan, 1986. (In Chinese)
3. Bai Juyi. *Annotated Collection of Works by Bai Juyi*. Ed. by Zhu Jincheng et al. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988.
4. Ouyang Xiu. *New Book of Tang. Ed. by Yang Jialuo*. Taibei, Dingwen shuju, 1994. (In Chinese)
5. Kiyoshi Imai. The State of Health of Bai Juyi. *Toho gakuho*. 1964. Vol. 36. P. 389–422. (In Japanese)
6. Shigeo Umeda. Investigation on the Bai Juyi's poetry about illnesses — Connection between Poet and objects of this topic. *Chūgoku shibun ronsō*. 1987. Vol. 6. P. 98–115. (In Japanese)
7. Chao Yuanfang. *On the Origins and Symptoms of all Diseases*. Taibei, Taiwan shangwu yinshuguan, 1983. (In Chinese)

Перевод М. В. Черевко

Чжан Мэнъюнь
(Университет Шихэцзы, Китай)

ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА БО ЦЗЮЙИ С ПОЗИЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация: Произведения Бо Цзюйи, поэта династии Тан, благодаря их популярности и высокой эстетической ценности много раз включались в учебники по китайскому языку и литературе. Общее количество произведений в учебных материалах составляет пятнадцать стихотворений, по этому показателю они уступают только произведениям Ли Бо, Ду Фу и Ван Вэя. Поэзия Бо Цзюйи не только находится на высоком теоретическом уровне, но и находит широкое признание у читателей разного возраста. Причина заключается в том, что его поэтическое творчество сочетает в себе простоту и возвышенность, может естественным образом интегрировать общедоступность и эстетику, отражая реальную жизнь в содержании, и в то же время сохраняет теоретический уровень поэзии на высоком уровне. С точки зрения детской литературы в этой статье предпринимается попытка провести углубленное обсуждение теоретической направляющей, творческих характеристик, письменного содержания и эстетических аспектов поэзии Бо Цзюйи, в качестве метода использовано исследование внутренней составляющей литературы. В сочетании с анализом конкретных произведений в данной статье описывается уникальное эстетическое явление учета общедоступности поэзии в видении читательского ожидания и литературного характера правил поэтического творчества.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, детская литература, поэтические особенности, популярность, эстетичность.

Zhang Mengyun
(Shihezi University, China)

A RESEARCH ON BAI JUYI'S POETRY CREATION FROM THE PERSPECTIVE OF CHILDREN'S LITERATURE

Abstract: The works of the Tang Dynasty poet Bai Juyi have been selected for many times into Chinese general language textbooks because of their popular significance and aesthetic value. The overall length is as much as 15 articles, ranking second only to Li Bo, Du Fu and Wang Wei. His poetry not only has a profound theoretical level, but also is widely accepted by readers of different ages. The reason is that his poetry creation has the characteristics of combining simplicity and sublime, which can naturally integrate popularity and aesthetics, reflecting more real life in thought, and at the same time has a high level of poetry theory. From the perspective of children's literature, taking the internal research of literature as the method, this paper attempts to conduct an in-depth discussion on the theoretical guiding ideology, creative characteristics, writing content and aesthetic dimensions of Bai's poetry, and combined with specific works, it analyzes the unique classical aesthetic phenomenon of giving consideration to the popularity in the readers' expectation vision and the literary nature of the rules of poetry creation.

Keywords: Bai Juyi, children's literature, poetry features, popularity, aesthetic.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

ВВЕДЕНИЕ

В течении длинной реки китайской классической поэзии из поколения в поколение появляются выдающиеся поэты и писатели, чьи произведения, уже ставшие классическими, сияют, словно звезды на небосводе. Однако отнюдь не так много прославленных поэтов, чьи произведения широко изучаются детьми и подростками. Одним из таких немногочисленных поэтов является Бо Цзюйи (772–846). Его стихотворения понятны для всех, но в это же время обладают эстетической ценностью. Помимо того, что его произведения широко распространены в народе, они также включены в учебные материалы по китайскому языку, используемые на всей территории Китая. В учебниках по языку и литературе для начальных и средних школ насчитывается целых пятнадцать произведений авторства Бо Цзюйи, которые занимают передовые позиции, уступая лишь стихотворениям поэтов династии Тан (618–907): Ли Бо (701–762), Ду Фу (712–770) и Ван Вэя (701–761). В своих произведениях автор не только достиг серьезного теоретического уровня, но и продемонстрировал выдающиеся художественные особенности и правила реалистической поэзии, широкие читательские массы самых различных возрастов признают художественную ценность и прославляют эти стихотворения.

1. СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ В УЧЕБНИКАХ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

В качестве статистических объектов для получения нижеизложенных данных в настоящем исследовании использованы учебники китайского языка и литературы начальных и средних школ, выпущенные до июля 2022 г. следующими издательствами: издательство Пекинского педагогического университета, издательство Юго-Западного педагогического университета, образовательное издательство провинции Хубэй. В учебниках китайского языка и литературы для начальных классов встречается в общей сложности восемь стихотворений Бо Цзюйи, а именно: «На озере» (издательство «Народное образование», первый класс, второй том), «Ода о прощании на древней равнине» (издательство «Народное образование», второй класс, первый том), «Воспоминания о Цзяннани», «Расцвел в саду любимый персик мой…» (издательство «Народное образование», третий класс, второй том), «Песнь о вечерней реке» (издательство «Народное образование», четвертый класс, первый том), «В деревне ночью» (образовательное издательство провинции Хубэй, второй класс, первый том). Вышеперечисленные произведения составляют примерно 5,4 % от общего объема древней поэзии и прозы, представленной в учебниках.

В учебниках китайского языка и литературы для первой и второй ступеней средней школы встречается в общей сложности семь стихотворений Бо Цзюйи, а именно: «Весенняя прогулка вдоль озера Цяньтан» (издательство «Народное образование», седьмой класс, первый том), «Предисловие к “Цветам сливы”» (издательство Пекинского педагогического университета, восьмой класс, вто-

рой том), «Я смотрю, как убирают пшеницу» (издательство «Народное образование», девятый класс, первый том, внеклассное чтение), «Старый угольщик» (издательство Министерства просвещения, восьмой класс, второй том), «Думы под луной» (издательство «Народное образование», девятый класс, второй том), «Вечная печаль» (издательство «Народное образование», одиннадцатый класс), «Пипа» (новый стандартный курс китайского языка и литературы, одиннадцатый класс). Вышеперечисленные произведения составляют примерно 4,3 % от общего объема древней поэзии и прозы, представленной в учебниках, уступая по объему лишь произведениям Ли Бо, Ду Фу и Ван Вэя. Кроме данных произведений, во внеклассное время широко изучаются и часто заучиваются наизусть такие стихотворения, как «Песнь о сборе лотоса», «Спрашиваю у Лю Девятнадцатого», «Седовласый старец из Шанъяна» и др.

Мы распределили эти произведения в соответствии с их содержанием, условно разделив на следующие темы: выражение чувств и эмоций через описание природных пейзажей, описание повседневной жизни молодого поколения, описание жизненных перипетий трудящегося народа, аллегорические описания социальных противоречий и тягот народа и др. В целом вышеперечисленные произведения чрезвычайно выразительны и образны, им удается очень реалистично описать общественную жизнь и другие особенности древнего Китая. Через них ребенок знакомится со многими основными темами повседневной жизни: от смены пейзажей четырех времен года до системы общественного производства у трудового народа в древнем Китае, что делает эти поэтические произведения популярными, правдивыми и обладающими истинно народным характером.

Учебники китайского языка для начальных и средних школ создаются, редактируются и печатаются исключительно в государственных издательствах, представляя собой произведения детской литературы, охватывающие наибольшую территорию материкового Китая и оказывающие самое сильное влияние на детей. Каким же мощным и уникальным очарованием обладают стихотворения Бо Цзюйи, что их снова и снова включают в учебные материалы по китайскому языку и литературе для школьников младших и средних классов, тем самым создавая литературное явление, при котором целый ряд литературных произведений поэта изучается, запоминается, передается из уст в уста и декламируется детьми разных возрастов? Мы проанализируем и обсудим особенности поэтического творчества Бо Цзюйи с позиций критики детской литературы.

2. АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ПОЭЗИИ БАЙ ЦЗЮЙИ С ПОЗИЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

2.1. Высокий теоретический уровень поэзии, основная характеристика — это сочетание общедоступности и возвышенности

В выборе и восприятии литературных произведений к детям (в широком смысле имеются в виду граждане, не достигшие восемнадцатилетнего возраста,

по закону признающиеся несовершеннолетними) как эстетическим субъектам применяются более строгие критерии отбора, чем ко взрослым. Детское сознание все еще находится в стадии непрерывного развития и роста, а общий когнитивный уровень еще не так высок, как у взрослых. Таким образом, в вопросе идейного выражения в произведениях они могут выдвигать более высокие требования к преобразованию конкретного мышления в образное. Вместе с этим, поскольку собственный жизненный путь у детей еще не такой длинный, жизненный опыт и впечатления по своему объему уступают взрослым, то в процессе знакомства с творчеством у ребенка могут возникать различной степени ограничения: как на содержательном, так и на духовном уровне. Два вышеперечисленных пункта выдвигают к писателям требование о превышении обычного уровня поэтического творчества, что заставляет их в своих произведениях не просто осуществлять единство минимализма и возвышенности, быть яркими и динамичными по содержанию и по форме выражения, но и в полной мере удовлетворять основные эстетические литературные потребности субъекта. С точки зрения творчества для того, чтобы произведения Бо Цзюйи соответствовали вышеуказанным стандартам и совмещали в себе общедоступность и эстетическую ценность, в первую очередь в качестве руководящего стандарта необходимо использовать строгую теоретическую систему поэзии. Существует более 800 литературных теорий поэзии, из которых более 500 экземпляров авторства поэта сохранились до наших дней, что свидетельствует о том, что Бо Цзюйи проводил глубокие теоретические исследования поэзии. Многие из этих эссе ясно отражают размышления Бо Цзюйи о принципах и функциональном назначении поэзии, а в его выдающемся труде «Письмо к Юань Чжэню» мы находим сравнительно глубокое изложение и анализ мыслей автора. В данном произведении автор заостряет внимание на проблеме идеи поэтического творчества: «У того, кто трогает сердца людей, нет ничего важнее чувств, нет ничего раньше слов, для него нет ничего глубже правды. Для того, кто создает поэзию, чувства — это корень, слова — это росток, звук — это цветок, а долг — это реальность. Наверху находятся совершенномудрые правители, а внизу — невежды, маленькие, словно рыбы, темные, как злые божества, все они выглядят по-разному, но испытывают одни и те же чувства. Невозможно, чтобы кто-то услышал звук, но не отреагировал на него, чтобы был окружен чувствами, но сам ничего не ощущал». Этот отрывок из его произведения посвящен взаимосвязи между такими понятиями поэтического творчества, как чувства, слова, звук и долг. Исследователи творчества Бо Цзюйи уже провели достаточно подробный анализ данного отрывка. Например, У Цзяньминь в статье «Теория поэзии Бо Цзюйи» предположил, что корнем поэзии Бо Цзюйи является выражение мыслей и чувств, а под плодом понимается смысл поэзии (см. подробнее: [1]). Далее в статье дается более подробное описание понятий «чувства как корень» и «долг как реальность». Тем не менее мы не согласны с данной точкой зрения, поскольку считаем, что правильнее понимать выражение «чувства — это корень» как эмоции, являющиеся источником поэтического творчества, причем «корень» здесь означает не «основу», а «источник».

Наша мысль подтверждается определением слова «корень» в словаре «Шовэнь цзецзы» (ксилографическое издание эпохи Цин, автор Чэнь Чанчжи): «Нижняя часть ствола дерева. Звучание схоже с *гэнь*». В словаре Канси есть следующая запись в разделе «Иероглифы с детерминативом «дерево»: иероглиф «корень» встречается в словарях рифм «Танъюнь», «Цзи юнь», «Юнь хуэй», «Чжэн Юнь», произносится как *гэнь*. В словаре «Шовэнь» описывается как «нижняя часть ствола дерева». В «Цзо чжуань» видим следующее упоминание: «Когда фермер убирает траву, она должна быть *укоренена*, не должна разрастаться снова…» В труде «Гуань-цзы» в главе «Типы земель» отмечаем следующее употребление: «Земля — это источник всего живого, *корень* всех живых существ». В энциклопедии «Гуанъя» снова видим определение слова «корень»: *начало*[1]. Из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что иероглиф «корень» имеет тесную связь с обозначением корня у растений; исходное значение этого слова, несомненно, обозначает часть корневой системы, покрытую травой и деревьями, находящуюся в земле. Заметим, что в главе «Типы земель» (*Гуань-цзы*) иероглиф «корень» уже используется в переносном значении «источник, первопричина», в энциклопедии «Гуанъя» он используется в значении «начало, начальный». Основываясь на всем вышесказанном, мы считаем, что слова Бо Цзюйи «чувства — это *корень*» можно понимать, как «чувства есть источник или начало (поэтического творчества)». Такое понимание не только образовывает коррелятивную связь с последующим словом «раньше» в отрывке «нет ничего раньше слов», но и разъясняет смысл и логическую связь с последующими словами «слова — это росток, звук — это цветок». Это описание выше, состоящее из двенадцати слов (восьми иероглифов в оригинальном тексте), можно рассматривать как квинтэссенцию мыслей автора о функциональной роли поэзии. В кратком изложении Бо Цзюйи разъясняет функции поэзии с помощью метафор, продвигаясь слой за слоем, раскрывая тесные связи всех составляющих поэтического творчества. Его слова можно истолковать следующим образом: «чувства и эмоции стихотворного произведения являются источником творчества, слова, язык поэзии — это растущие побеги, с помощью изящных мелодики и ритма стихотворения раскрывается его красота и очарование (это и есть цветы), а выразительная ценность произведения и является плодом, то есть самой целью поэтического творчества». Так, слова «долг — это реальность» здесь необходимо понимать как цель творчества, высшую идею. Поскольку иероглифы «чувства» и «долг» отражают идейно содержание, то, конечно, и источник, и цель творческой деятельности одинаково важны, но в итоге источник творчества все же служит достижению творческой цели. В процессе знакомства с поэтическим наследием Бо Цзюйи обнаруживается, что «чувства» и есть источник его произведений, кульминация прочтения каждого стихотворения, а «долг», в свою очередь, становится реальным проявлением и целью его работ. В поэзии выражение поэтом эмоций по поводу какой-либо ситуации или предмета может вызывать у читателей сопережи-

[1] Словарь Канси. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2010. С. 524. (На кит. яз.)

вание, тем самым взывая к самым различным эмоциям и чувствам, заставляя испытать эстетические переживания, а выражение поэтом своего «долга», в свою очередь, выводит его поэзию на высокий философский уровень. Только если «долг», то есть цель творчества, ясен, лишь тогда и чувства, эмоции смогут предстать пред взором читателя во всей красе. Отсюда также можно сделать вывод, что категория «долга» является самой сущностью творчества, а «чувства» — источником творения. Если толковать это таким образом, то это согласуется с творческой концепцией Бо Цзюйи «сочинения пишутся для того, чтобы отражать эпоху, поэзия пишется для того, чтобы отражать реальность» и отражает непротиворечивость принципов творчества. Вместе с отражающим пороки современности политическим убеждением Бо Цзюйи в том, что «только стихотворения могут описать страдания людей, и я надеюсь, что император узнает об этом», его стихи отражают реальную жизнь в идеях, представляя собой «долг» или «справедливость» поэзии, ведь цель творчества в большинстве своем и заключается в тесной связи с реальными социальными проблемами, ярком проявлении критического духа социальной действительности. Кроме того, реалистический дух поэзии выражается не только в «долге» или «справедливости». В процессе анализа поэтических произведений обнаруживается, что, будь то идейное содержание или форма выражения поэзии, основной смысл, который хотел выразить автор, все также вращается вокруг духа реализма. Таким образом, на основе переплетения понятий «чувства» и «долга», с эстетической точки зрения в произведениях Бо Цзюйи реализована двойственная духовная перспектива выражения благородного духа скорби и сочувствия, глубокого гуманизма и философского созерцания.

Размышления и изыскания Бо Цзюйи в его эссе по теории поэзии проявились в том, что его поэзия демонстрирует скрытую за «образованностью» интеллектуальную философскую высоту и объективно отражает превосходный теоретический уровень автора. Он опирался на строгую теоретическую систему поэзии, чтобы более научно и нормативно развивать свою собственную поэтическую деятельность, добился эстетического эффекта простоты и возвышенности поэзии, интеграции общедоступности и изысканности, а также гармонии и плавности ритма, что облегчает понимание и восприятие его поэзии детьми. Все это также сделало многие стихотворения Бо Цзюйи классическими шедеврами, вошедшими в историю китайской поэзии.

2.2. Необходимость учета детской позиции в творческом процессе

Содержание стихотворений Бо Цзюйи ближе к событиям повседневной детской жизни, нежели произведения других авторов, в своей поэзии он может познавать этот мир с позиции ребенка. В его стихотворениях главным объектом переживаний становится индивидуальная жизнь, он выступает за то, чтобы в процессе отражения чувств разум выходил за свои рациональные пределы, чтобы в реальности возможно было описание романтического настроения. По-

литические взгляды Бо Цзюйи полностью отражают его искреннее сочувствие и гуманистическую заботу о бедных и слабых. Объектами его описания и восхваления стали женщины и дети, находившиеся в то время на обочине феодального общества. Бо Цзюйи написал много древних стихотворений, описывающих положение женщин и детей в обществе своего времени. Например, в «Песни о сборе лотоса» застенчивая девушка сталкивается со своим возлюбленным, стихотворение «Смотрю, как убирают пшеницу» повествует о женщине с ребенком, в четверостишии «На пруду» красивая девушка плывет на лодке, в поэме «Лютня» героиня играет на лютне в столичном городе и другие произведения, где женские и детские персонажи становятся главными объектами повествования. В своем творчестве автор в основном использует линейное описание, отмечает динамическое развитие поведения главных героев, изображает крупным планом мельчайшие движения, детали телосложения, мимики, тем самым реализуя эстетическое воображение читателей. Во время описания поведения и действий персонажей Бо Цзюйи добавляет тонкое и лаконичное описание сцены, места, где разворачиваются события, чтобы реализовать многоплановую эстетическую образную композицию, в которой передает красоту ситуации, картины и цветового решения. Красота ситуации рассматривается так же, как и с точки зрения теории эстетики Микеля Дюфрена: «Существование художественного произведения не может быть подавлено “фактическим материалом” произведения, но должно приобрести ощущение эстетики динамической формы через изображаемый объект, привлекая внимание читателей к внешней форме динамической красоты и указывая на какой-либо определенный смысл» (цит. по: [2, с. 70]. Среди произведений Бо Цзюйи в четверостишиях, состоящих из двадцати иероглифов, количество глаголов иногда может достигать пяти и даже семи, однако произведение вовсе не подавляется этим «фактическим материалом». Напротив, с помощью глаголов выстраивается «изображаемый объект», через эстетическое понимание поэзии читателем осуществляется реализация эстетического восприятия. Приведем в качестве примера знаменитое четверостишие «На пруду», во время чтения мы обнаруживаем пять глагольных групп, центрами которых являются глаголы «поддерживать», «собирать», «возвращаться», «прятаться», «открывать», эстетические элементы поэзии в изобилии проявляются в восприятии читателя. Бо Цзюйи через пять групп глаголов дает линейное описание действия и поведения ребенка, украдкой срывающего белый лотос, сопровождая это детальным описанием синевы пруда, представляет зрителю увлекательную картину, как ребенок летним днем собирает лотос. Слова Бо Цзюйи просты и понятны по своей языковой форме, которая больше соответствует уровню языка, которым пользуются дети, а по содержанию слова в данном произведении объективно совпадают с детским физическим и духовным опытом, практическим примером из детской жизни. По этой причине данное стихотворение не только успешно воспринимается взрослыми читателями, но и способствует осмыслению образа субъектом восприятия и эмоциональному участию читателей детского возраста, реализуя тем самым эстетическое восприятие произведения.

Эстетическое воспроизведение поэзии Бо Цзюйи охватывает время и пространство, реализует эмоциональное участие и эстетическое восприятие субъектов разного возраста, различного мировоззренческого уровня. Описание событий, близкое к сценам детской повседневной жизни, является продуктом сочетания субъективного и объективного взгляда поэта. Его объективность заключается в том, что он использует общедоступный язык и слова специально для детей, это результат стремления его поэзии к популяризации языковых форм. Например, в «Письме к Юань Чжэню» написано: «У служилых и простолюдинов, монахов, вдов и молодых девиц — у всех есть те, кто их обслуживает и читает для них поэзию», — что говорит о том, что его теория популяризации поэзии имеет отличный эффект. Однако такой общепонятный и элементарный язык, а также полное обнажение мыслей и чувств хотя и делают ясным с первого взгляда идейное содержание стихов, но в них всех присутствует контраст с выражениями конфуцианской поэтической школы, что уменьшает художественное очарование поэзии и ее глубокий художественный замысел.

В научной работе «Отличительные особенности поэтического творчества Бо Цзюйи» Чэнь Юцин не только подтверждает такие положительные особенности творчества поэта, как простота, общедоступность, легкость понимания, но и отмечает, что иногда работы поэта слишком поверхностны, лишены глубины, несодержательны. Однако мы считаем, что именно такой литературный стиль объективно отвечает эстетическим ожиданиям и уровню познания аудитории детского возраста, что и позволяет поэзии Бо Цзюйи занять свое твердое место в классической детской литературе. Классические стихотворения поэта стали детской поэзией, передающейся из поколения в поколение на протяжении тысячелетий, что также наделило его творчество такими отличительными чертами, как распространенность и глубокомысленность, что тесно связано с популяризацией его творческих приемов. С субъективной точки зрения благодаря тому, что Бо Цзюйи стремился «облегчать болезни людей и излечивать недуги общества», а также в полной мере разбирался в буддизме и даосизме и занимался их практикой, он демонстрирует гуманистические чувства и сострадание к людям низшего сословия и слабым. Это позволяет ему взглянуть на мир глазами ребенка, выбирать жизнь отдельного человека в качестве главного объекта внимания в своем творчестве, путем изображения действий и сцен происходящих событий реализовать основную цель создания поэзии, заключающуюся в стремлении к выходу за пределы разума, в описании романтических чувств и переживаний в настоящей реальности.

Содержание произведений тесно связано с реальностью, непредубежденность и простота отвечают читательским и психологическим потребностям детской аудитории.

Судя по особенностям творчества Бо Цзюйи, его стихотворения унаследовали творческую концепцию традиционной конфуцианской поэтики, автор создал большое количество аллегорических стихотворений, которые выполняют функцию социально-политической сатиры. Однако с точки зрения формы выражения

поэт совершил некоторый прорыв и привнес ряд инноваций. Из поэзии были исключены такие приемы выражения конфуцианской поэтики, как «писать тонко, но понятно» и «сетовать, но не проявлять гнев», использованы стилистические принципы речи «простой и прямой», «откровенный и четкий», что позволило избежать обличения творчества в чистую эстетическую форму, но сделать ее реалистичной, близкой к повседневной жизни, более понятной и легкой для восприятия читателями детского возраста. По своему содержанию стихотворения Бо Цзюйи близки к реальной жизни общества того времени, в них описаны радости и печали жизни людей, изображены жизненные сцены тяжелого людского труда, отражены невзгоды людей низшего класса той эпохи. С позиции эстетического восприятия ребенка к таким произведениям можно отнести стихотворения «Я смотрю, как убирают пшеницу» и «Старый угольщик». В первом произведении Бо Цзюйи использует стихотворную форму пятисложного восьмистишия, лаконичными выражениями описывает, как крестьянская семья усердно трудится в поле в конце лета. Здесь неоднократно появляются изображения женщин и детей, которые хотя и не работают в поле, но «одни за другими идут по дороге к полю», и их цель заключается не только в том, чтобы носить еду и воду работающим в поле домочадцам. Хотя «стебли пшеницы на землю ложатся, желтеют…» и урожай уже почти собран, но женщины все еще продолжают собирать колосья: «и в правой ладони зажала поднятый колос», — поскольку крестьяне должны платить чрезвычайно высокие налоги, и, несмотря на прекрасный урожай, они все равно продолжают жить впроголодь, поэтому в стихотворении далее мы видим строки «зерно подбираю — хоть так утолить бы голод». Поэт, никогда не занимавшийся сельским хозяйством, сравнивает довольство героев с «собственным» обильным жалованьем и испытывает ни с чем не сравнимое чувство вины. Все стихотворение в основном имеет повествовательный характер, сцены тесно связаны между собой, а персонажи описаны крайне сжатым образом, что демонстрирует явные черты реализма в стихотворных изобразительных приемах. Другим примером является произведение «Старый угольщик», в котором автор сначала использует прием сжатого описания, чтобы познакомить читателя с персонажем, а затем абсолютно объективно изображает двойственность чувств старика: «Простое платье на голое тело, пищу в голодный рот. Жалко его — на плечи накинут рваный летний халат. Он огорчен — дешевеет уголь. Скорей бы пришла зима!», — что на самом деле острая сатира и мнение автора о невзгодах простых людей нижних социальных слоев. Вся поэма написана с позиций всеведущего зрителя, развитие действия описывается словно по повествовательному сценарию — от повозки, запряженной быком, которая едет ночью по снегу за пределами города, до «Угольщик голоден, бык измучен, а солнце уходит ввысь. К югу от рынка, перед заставой, встали они в грязи» и далее до того, как посланный двором евнух насильно забирает уголь у старика, и, прекрасно зная, что деньги дороже шелка, расплачивается с ним не монетой, а куском красной ткани, забирая у угольщика народное богатство. Общая лексика этого стихотворения лаконична, описания понятны и отличаются общедоступностью и универсаль-

ностью, легко понимаются и принимаются читателями, относятся к ярким выразительным приемам стихотворений в жанре реализма.

Бо Цзюйи практикует в своих произведениях реалистические приемы творчества, начиная от формы выражения и заканчивая содержанием. Помимо наследования «воспитательной роли поэзии» из традиционной конфуцианской поэтической традиции, для этого есть ряд причин, которые условно делятся на два аспекта. Первый основан на следовании Бо Цзюйи конфуцианской идее о том, что основу общества составляет народ. В своих теоретических эссе и поэтических произведениях он постепенно сформировал идею о том, что нужно «облегчать болезни людей и излечивать недуги общества», придерживаясь в своем творчестве позиции «не бояться гнева влиятельных людей, а высмеивать их, словно ты им родственник или друг», что в равной степени отражает его приверженность конфуцианской идее сделать жизнь каждого человека лучше, ставить народ во главу угла. Руководствуясь этими двумя концепциями поэтического творчества, Бо Цзюйи углубляется в изображение мрачной общественной действительности, реальных социальных противоречий. Вместе с этим он является хладнокровным сторонним наблюдателем проявлений людских страданий, в результате чего получается произведение литературы, объективно и лаконично описывающее реальный мир. Социальная функция литературы, которая заключается в достоверном отражении действительности, проявляется в его произведениях в самой высшей степени, тем самым доводит до конца социальную миссию автора, совмещающего в себе два общественных положения: политического писателя и поэта. Кроме того, это связано также с первоначальным замыслом поэта о том, что поэзия должна обладать ясной политической утилитарностью. Бо Цзюйи в своем поэтическом творчестве стремился полностью отразить реальные социально-бытовые условия общества, с помощью распространения литературы оказать влияние на правящие слои, продемонстрировать им настоящие общественные пороки, заставить их разобраться в реальных проблемах социальной жизни. В «Письме к Юань Чжэню» Бо Цзюйи говорит о том, что необходимо «то, что трудно объяснить, писать в стихотворной форме и постепенно сообщать императору», что сразу же станет подтверждением политической цели «облегчить болезни людей и излечить недуги общества». Из вышеизложенного можно сделать вывод, что особенности появления реалистической поэзии Бо Цзюйи — это объективность и неизбежность, что как раз соответствует эстетическим нормам читателей детского возраста, отвечая их эстетическим потребностям как потребностям особой возрастной группы. Яркие приемы поэтического реализма достоверно описывают повседневные жизненные события простого народа, это соответствует специфике ассоциативного и фантазийного детского мышления, а также стимулирует улучшение способности ребенка к обучению. Живые и ясные лингвистические описания, основанные на глаголах, а также сжатое и достоверное описание подробностей сюжета удерживают внимание ребенка во время чтения стихотворения, повышают степень восприятия эмоций и чувств произведения, стимулируют ребенка достаточно глубоко понимать содержание

поэтического произведения, тем самым позволяя ему плавно выйти на глубокий эстетический уровень понимания эмоциональной мысли автора.

Кроме того, с точки зрения поэтической мысли выраженные в произведениях идеи открыты и позитивны, содержат конфуцианскую мысль об улучшении жизни каждого, буддистские размышления о свободе и по своей общей структуре достаточно объемны. Хотя стихотворения Бо Цзюйи отражают мрачное состояние общества и страдания людей, тем не менее с точки зрения идейности они демонстрируют великодушный менталитет автора и его стремление к положительной творческой цели. Поэт часто описывает происходящие сцены в довольно далекой перспективе, в описании грандиозных природных пейзажей проявляет собственный широкий кругозор и широкие границы мышления. Например, в произведении «Написал при расставании о траве на древней равнине» читаем: «Повсюду сплошная на древней равнине трава. Достаточно года, чтоб ей отцвести и ожить. Степные пожары дотла не сжигают ее. Лишь ветер весенний подул — и рождается вновь», — через сезонные изменения природы поэт рассказывает о естественных изменениях во времени и пространстве. В произведении «Воспоминания о Цзяннани» поэт также обращается к методу описания с далекой перспективы: «Лишь выглянет солнце, речные цветы пламенеют сильнее огня. Приходит весна, и речная вода зелена, как растение лань», — выражая чувство искренней любви к Цзяннани. В «Весенней прогулке вдоль озера Цяньтан» Бо Цзюйи начинает произведение описанием весеннего пейзажа с далекой перспективы: «Левей обители, правее павильона, где одинокий пик, и облачка, и гладь…» С помощью данного приема он не только переходит от объективного описания пейзажа к описанию морального состояния, но и проявляет свою увлеченность учением школы Чань-буддизма. Поэтический стиль Бо Цзюйи, характеризующийся реализмом, непредубежденностью и позитивным настроем, объективно отвечает и удовлетворяет потребностям детского уровня эстетического восприятия и психологического развития. Благодаря своей поэтической манере Бо Цзюйи был широко признан детской аудиторией читателей, его стиль и стал самым эффективным способом распространения его поэтического творчества.

2.3. Сильное эстетическое влияние поэзии, соответствующее требованиям детской аудитории к классической литературе

В отличие от распространенных форм литературных произведений для взрослых, в поэзии Бо Цзюйи с точки зрения выразительных средств речи наилучшим образом использованы слова, состоящие из удвоенных иероглифов, сопоставления и звукоподражания, образуя правильные рифмы и абсолютную гармонию декламации, что обеспечивает для ребенка надлежащие условия запоминания. Примерами классических употреблений редупликации могут служить строки из следующих произведений: в стихотворении «Написал при расставании о траве на древней равнине» видим повтор иероглифов «клониться» и «пышный», которые образуют рифмы; в «Лютне» для описания игры на щип-

ковом инструменте — лютне — используется повтор слов «струна» и «звук» в строке «Пока еще глухо струны поют, в их каждом звуке раздумье»; в произведении «На вечерней реке» для описания картины осеннего пейзажа повторяется иероглиф «свистеть»; в поэме «Вечная печаль» встречаем явление удвоения иероглифа в словах «медленный», «тревожиться», которые используются автором для описания времени и пространства. Использование приема редупликации не только усиливает эмоционально-выразительный эффект отдельного слова, но и увеличивает красоту рифмы и ритмики стихотворений. Еще одним приемом, к которому часто прибегает Бо Цзюйи, является использование сопоставлений. Примерами могут послужить иероглифы «лазурный» и «красный», в строке «Полреки — как лазурь отошедшего дня, половина ж красна, словно луч огневой»; «крупный» и «мелкий» в строке «как крупных и мелких жемчужин град»; «румяна» и «тушь» в строке «И с дворцовых красавиц румяна и тушь словно снимет движеньем одним» и др. Через сопоставление и воссоздание одинаковых или подобных образов, таких как цвет, звук, изображение и др., автор стремится привлечь внимание субъекта восприятия, то есть читателя, достичь его полного эмоционального участия во время прочтения и, наконец, сформировать эстетическое восприятие. Классическим примером использования звукоподражаний является описание различных звуков, издаваемых струнами лютни, в одноименной поэме с помощью иероглифов «рокотать» или «тонко звучать» и др. С одной стороны, использование звукоподражаний прекрасно отражает реальное звучание игры на щипковом инструменте, в то же время соответствует выразительному образу, что приводит к идеальной интеграции ритмики стихотворения и поэтического образа. Ритмика и рифма являются характерными признаками поэтического произведения, именно об этом говорил Гегель в третьем томе «Лекций по эстетике», рассуждая о том, что стихотворения обязательно должны обладать ритмом или рифмой, поскольку они являются дыханием и ароматом стихотворного творчества, и бывают порой важнее, чем самые витиеватые поэтические формы [3, с. 68]. Использование фонологических приемов в поэзии Бо Цзюйи также имеет под собой теоретическую основу. В «Письме к Юань Чжэню» он отмечал: «У звучания есть мелодия, у долга есть разновидности. Когда звуки гармоничны, тогда слова благозвучны; когда слова благозвучны, тогда значение легко понять». Поэт использует такие способы выражения, как редупликация, звукоподражание и сопоставление, чтобы достичь гармонии рифмы, плавности повествования, чтобы стихотворная форма соответствовала нормам поэзии и ритмической прозы, а также могла легко декламироваться и произноситься нараспев.

С точки зрения содержания и образности поэзия Бо Цзюйи самобытна, богата и разнообразна, что соответствует ожиданиям читателей детского возраста. Во-первых, самобытность поэзии проявляется в выборе автором объекта творчества. Если взять в качестве примеров людские персонажи, то с точки зрения детской литературы лирические герои, которых выбирает Бо Цзюйи, — это, по всей вероятности, персонажи с трагичной судьбой или простой трудящийся

народ, как, например, седовласый старец из Шанъяна, который доживает свою старость; старый угольщик, чье лицо покрыто слоем золы и пепла; прелестная девушка, плывущая на лодке; очаровательная девочка, собирающая лотосы; и др. С точки зрения поэтического содержания и повествовательного сюжета стихотворения Бо Цзюйи представляют собой яркие, образные, законченные повествования. Это отличается от тенденции выбора лирического объекта поэзии, существовавшей в ту эпоху. Во-вторых, содержание и образы в творчестве поэта богаты и разнообразны. С точки зрения описания событий поэты могут создавать стихотворения, описывающие один и тот же объект творчества, сочетая разные эстетические элементы, показывая многоуровневую внутреннюю сущность произведений. Например, в стихотворении «Воспоминания о Цзяннани», которое автор написал уже в преклонном возрасте, воссоздаются прекрасные пейзажи Цзяннани, которые запомнились поэту во время путешествий по Сучжоу и Ханчжоу. Пейзажи Цзяннани становятся объектом поэтического описания, а главной темой являются «воспоминания», и эта тема сохраняется поэтом во всех трех частях стихотворения. Каждое стихотворение в серии состоит из 27 иероглифов, соответственно описывающих изменение цвета реки на восходе солнца, подвеску из османтуса в храме в горах под лунным светом, прилив в Цяньтане с перистыми облаками и снегом, вкусное вино, красивую девушку и чудесный пейзаж во дворце У. Образность стихотворения действительно насыщенна, содержание также разнообразно и включает в себя изменения цвета, времен года, событий и сцен, а также динамические и статические изменения. Этот выразительный прием, когда стихотворение начинается с одной темы, которая постепенно развивается в целый ряд образов, позволяет эстетическому субъекту сочетать в себе богатые эстетические элементы для достижения неограниченной близости к эмоциональному выражению автора, для переживания многогранности произведения. Богатство и вариативность содержания и образности произведений являются необходимыми условиями реализации эстетического восприятия. Если говорить о средствах выражения, то Бо Цзюйи широко внедряет прямые и свободные способы языкового выражения, например при описании причин, почему старый угольщик в одноименном стихотворении торгует углем, автор говорит: «Деньги за проданный людям уголь что старику дадут? Простое платье на голое тело, пищу в голодный рот…» — описание довольно ясное и прямое. Например, в произведении «Спрашиваю у Лю Девятнадцатого» автор собирается пригласить старого друга к себе домой выпить, в произведении мы видим: «Вечером снег пойдет, так выпьем мы или нет?» Эти строки чрезвычайно колоритны, общепонятны и даже грубы, однако такие выражения перекликаются с предыдущими произведениями автора, его зрелыми приемами, близкими стилю народных песен. Некоторые из описаний Бо Цзюйи живые и увлекательные, в них используется литературный прием сочетания динамики и статики. Например, в «Песни о сборе лотоса» строчки «Встречный пастух что-то хочет сказать, голову он наклонит; смеясь, девушка в воду заколку уронит…» дают предельно сжатое описание персонажей, но их мимика словно оживает, обладая крайней

степенью выразительности. Именно три вышеперечисленные характеристики формируют такое мощное стремление поэзии Бо Цзюйи к тому, чтобы ее эстетическими субъектами выступали читатели детского возраста. Свободная и непринужденная творческая манера автора, а также его превосходные познания в сфере искусства стали той духовной пищей, которую раз за разом поглощает детская читательская аудитория в процессе знакомства и прочтения поэтических произведений Бо Цзюйи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, необходимо отметить, что способность учитывать популярность ожиданий читателей и литературный характер правил создания поэзии являются основными причинами того, что поэзия Бо Цзюйи имела широкое влияние в стране и за рубежом, в течение длительного периода времени передаваясь из поколения в поколение. Хотя поэт субъективно и не выражал свои мотивы создания детских стихотворений, объективно он достиг высшей точки эстетической парадигмы древнекитайской литературы для детей. Основной метод исследования, использованный в данной статье, — это исследование внутренней составляющей литературного творчества, широкое описание теоретического руководства, творческих особенностей и величины эстетического восприятия и содержания произведений. Мы предприняли попытку с различных сторон раскрыть уникальную художественную ценность, скрытую в стихах Бо Цзюйи, стремясь понять великолепие художественного выражения древней китайской поэзии.

Литература

1. 吴建民. 白居易的诗歌理论系统[J]. 通化师范学院学报, 2004 (09): 35–37. [*У Цзяньминь*. Теоретическая система поэзии Бо Цзюйи // Вестник Педагогического университета Тунхуа. 2004. № 9. С. 35–37.] (На кит. яз.)
2. 赵利民. 当代西方文学批评方法与实践. 北京：中国文史出版社, 2011 [*Чжао Лиминь*. Методы и практика современной западной литературной критики. Пекин: Чжунго вэньши чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
3. 黑格尔著， 朱光潜译： 美学（第三卷下册）[M]. 北京：商务印书馆. 1981. [*Гегель*. Эстетика. Т. 3 / пер. Чжу Гуанцяня. Пекин: Шанъу иньшугуань, 1981.] (На кит. яз.)

References

1. Wu Jianmin. Theoretical system of Bo Juyi's poetry. *Journal of Tonghua Pedagogical University*. 2004. No. 9. P. 35–37. (In Chinese)
2. Zhao Limin. *Methods and Practice of Contemporary Western Literary Criticism*. Beijing, Zhongguo wenshi chubanshe, 2011. (In Chinese)
3. Hegel. *Aesthetics*. Vol. 3. Transl. by Zhu Guangqian. Beijing, Commercial Press, 1981. (In Chinese)

Перевод В. А. Муравьевой

Чжан Шуцзюань
(Шаньдунский университет, Китай)

Чжао Чэнбяо
(Тяньцзиньский университет коммерции, Китай)

РУССКИЙ ПЕРЕВОД СТИХОТВОРЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ В КОНТЕКСТЕ «ПОКАЗАТЕЛЯ ВОЛЬНОСТИ ПЕРЕВОДА»

Аннотация: В данной статье системно рассматриваются переводы поэзии Бо Цзюйи, выполненные российскими китаеведами в разные периоды времени; для сложной оценки поэтического перевода используются термины «показатель вольности перевода» и «показатель точности перевода», предложенные русским литературоведом М. Л. Гаспаровым, а также анализируются степень соответствия разных переводов оригиналу. Больше всего стихов Бо Цзюйи было переведено в советский период, это были переводы Ю. К. Щуцкого, Б. А. Васильева, Л. З. Эйдлина, В. Ф. Перелешина. В современную эпоху российское китаеведение следовало традициям, заложенным В. М. Алексеевым. Китаеведы С. А. Торопцев и Н. А. Орлова продолжили переводить и издавать прекрасные произведения Бо Цзюйи. В статье указывается, что российские ученые придают большое значение воспроизведению рифмы, ритма, форме стиха и другим поэтическим приемам.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, русские переводы поэзии Бо Цзюйи, показатель вольности перевода, рифма, ритм.

Zhang Shujuan
(Shandong University, China)

Zhao Chengbiao
(Tianjin University of Commerce, China)

THANSLATIONS OF BO JUYI'S POEMS IN RUSSIA UNDER THE VIEW OF "LIBERTY RATE"

Abstract: This article systematically examines the Russian translation of Bo Juyi's poems by Russian sinologists in different periods and quantifies the evaluation of poetry translation by using the "measure of liberty" and "measure of accuracy" of Russian literary theorist M. L. Gasparov, through which we analyze the degree of relativity between different translations and the original works. The Soviet period was the period when Bo Juyi's poems were most translated, and there were translations by Ju. K. Shucki, B. A. Vasiliev, L. Z. Edlin, and V. F. Pereleshin. In the new era, Russian Sinology inherited the tradition initiated by V. M. Alekseev, S. A. Toroptsev and N. A. Orlova continued to translate Bo Juyi's poetry with frequent excellent works. The article points out that Russian sinologists attach importance to the reproduction of these factors of prosody, such as rhymes, rhythms, and verse in translating Bo Juyi's poems.

Keywords: Russian translation of Bo Juyi's poetry, the liberty rate in translation, prosody, rhyme, rhythm.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

Бо Цзюйи — китайский поэт, который до сих пор пользуется популярностью в России. Кроме того, он всегда являлся объектом внимания советских китаеведов, таких как Ю. К. Щуцкий, Б. А. Васильев, Л. З. Эйдлин и В. Ф. Перелешин. Первые русские переводы Бо Цзюйи появились еще в Российской империи. А в современной России произведения этого поэта были переведены китаеведами С. А. Торопцевым, А. И. Кобзевым и Н. А. Орловой. Разные версии имеют свои особенности из-за отличий принципов перевода, которых они придерживаются.

1. ПЕРЕВОДЫ ПОЭЗИИ БО ЦЗЮЙИ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

Впервые стихи Бо Цзюйи были переведены на русский язык поэтом, переводчиком и журналистом А. П. Доброхотовым (1874–1918), который опубликовал стихотворение «Чужестранка» во втором номере «Вестника иностранной литературы» в 1910 г. В том же номере были опубликованы переводы стихотворений Ли Бо «Танец богов» и поэта, чье имя значилось как Ла Ксу-фенг. Естественно, эти переводы Доброхотовым были выполнены не с китайского языка. Он также переводил польского поэта Адама Мицкевича (1798–1855), венгерского поэта Петёфи Шандора (1823–1849) и немецких поэтов Генриха Гейне (1797–1856), Георга Гервега (1817–1875), Николауса Ленау (1802–1850), а также произведения других всемирно известных авторов. Поэт С. М. Городецкий (1884–1967) указывал на то, что переводы А. П. Доброхотова неточные и имеют «дурную легкость» [1, с. 144]. Если судить по тому, какие поэты со всего мира были отобраны Доброхотовым, то очевидно, что он рассматривал Бо Цзюйи и Ли Бо как поэтов мирового уровня, которых стоит переводить. «С оригинала его [Бо Цзюйи] отдельные строки прозаически перевел и опубликовал в магистерской диссертации 1916 года В. М. Алексеев» [2, с. 643]. До 1920-х годов имя Бо Цзюйи было практически неизвестно русскому читателю.

2. ПЕРЕВОДЫ ПОЭЗИИ БО ЦЗЮЙИ В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

Русский перевод поэзии Бо Цзюйи в основном был выполнен Л. З. Эйдлиным (1909/1910 — 1985), научным сотрудником Института востоковедения РАН; он опубликовал пять сборников стихотворений Бо Цзюйи. Среди них «Бо Цзюй-и. Четверостишия» (1949) — самый ранний в истории советского китаеведения сборник стихов одного поэта, переведенный и изданный китаеведом. Кроме того, Ю. К. Щуцкий (1897–1938) и Б. А. Васильев (1899–1937), два ученика основоположника советского китаеведения В. М. Алексеева (1881–1951), также переводили произведения Бо Цзюйи.

«Пипа», «Песнь о вечной тоске» — это самые известные произведения Бо Цзюйи, именно с них начали перевод стихов поэта русские китаеведы. В 1923 г. Ю. К. Щуцкий опубликовал свой перевод под названием «Лютня» в «Антологии китайской лирики VII–IX вв.», а в 1929 г. — в журнале «На рубеже Востока», в 2000 г. в переизданном сборнике «Дальнее эхо: Антология китайской лирики

(VII–IX вв.)» был опубликован полный текст поэмы Бо Цзюйи, а также четыре ранее не опубликованных перевода стихотворений, выполненных Щуцким: «У прудка», «Печаль в гареме», «В гареме», «На прудке». Б. А. Васильев самым первым перевел «Песню о бесконечной тоске» и опубликовал стихотворение в первом номере сборника «Восток. Литература Китая и Японии» в 1935 г., поэма была снабжена предисловием и комментариями переводчика. При жизни Васильев также перевел и другие восемь стихотворений поэта: «В осенний дождь (посвящаю Юань Цзю)», «Пусть я стар», «Весна в Чанъане», «На Цюй-цзяне вспоминаю Юань Цзю», «Ночной снег», «Снежная ночь», «Белые цапли», «Лютня певицы». Все они были впервые опубликованы в хрестоматии «Китайская литература» под редакцией Н. И. Конрада (1891–1970).

Л. З. Эйдлин был самым известным переводчиком и исследователем поэзии Бо Цзюйи в Советском Союзе, а его кандидатская диссертация называлась «Четверостишия Бо Цзюй-и» (1942). Всего он выпустил пять сборников переводов стихов китайского поэта: «Бо Цзюй-и. Четверостишия» (1949 и переизд. 1951), «Бо Цзюй-и. Стихи» (1958), «Бо Цзюй-и. Лирика» (1965), «Бо Цзюй-и. Стихотворения» (1978). В сборнике «Бо Цзюй-и. Четверостишия» опубликованы переводы 148 стихотворений, большая часть из которых — именно четверостишия, например: «Поздней осенью», «Персиковые цветы в храме Далинь», «Цветок не цветок», «Окно на озере» и другие, всего 137 четверостиший. Кроме того, опубликованы три стихотворения из цикла «Циньские напевы»: «В тонких одеждах на сытых конях», «Песни и пляски» и «Покупаем цветы», а также «Дракон черной пучины», «Дулинский старик» и «Старый угольщик» из цикла «Новые *юэфу*». Совершенно очевидно, какое место занимал этот труд в истории переводов китайской классической поэзии в России. Такие ученые, как В. Александров и Ф. Терновский, писали свои рецензии на книгу Л. З. Эйдлина, а в 1950 г. В. М. Алексеев опубликовал свой отзыв на перевод Л. З. Эйдлина в пятом томе «Советской книги». В 1958 г. Лев Залманович впервые опубликовал свой перевод поэм «Вечная печаль» и «Пипа» в книге «Бо Цзюй-и. Стихи», а позднее поместил их в книгу «Китайская классическая поэзия в пер. Л. З. Эйдлина», опубликованную в 1975 г. Возможно, из-за того, что эти две поэмы слишком длинные, они редко встречаются в сборниках поэзии более позднего периода. Всего Эйдлин перевел более 500 стихотворений Бо Цзюйи, что довольно много для мировой истории перевода китайской поэзии. И Васильев, и Эйдлин давали свой перевод «Весны в Чанъане», а Щуцкий и Эйдлин оба переводили поэму «Пипа». Прежде чем анализировать их работы, сначала надо сказать о талантливом ученике В. М. Алексеева, которого академик особенно уважал, — о Б. А. Васильеве.

Б. А. Васильев родился в 1899 г. в Петербурге. В 1918 г. он поступил на Восточный факультет Петербургского университета и стал учеником В. М. Алексеева. В 1921 г. начал работать в Азиатском музее и одновременно — в Институте сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока. В 1924 г. во время работы в Ленинградском институте живых восточных языков Васильев был командирован в Китай в качестве секретаря Генконсульства, а затем — секрета-

ря военного атташе. В 1927 г. он вернулся на Родину и через год начал работать в Ленинградском государственном университете, в 1935 г. получил должность профессора, в том же году ему была присуждена ученая степень кандидата наук. В 1937 г. Б. А. Васильев был арестован и приговорен к высшей мере наказания.

Еще в студенческие годы Б. А. Васильев показал незаурядный талант будущего поэта, переводчика и исследователя. В. М. Алексеев однажды «отметил в дневнике появление «двух талантливых юношей-поэтов»[2] и с ходу стал разрабатывать для них особые поэтические программы» [3, с. 133]. В первый же год после окончания университета — в 1923 г. — Васильев опубликовал свое стихотворение «Синдбад» в статье «Арабы и персы в русской поэзии» в третьем выпуске «Востока». Среди его переводов классической китайской литературы — «О том, как Юй Бо-я, лютню разбив, простился с “понявшим звук”» (1924), «Древние источники Ляо-чжая» (1931), «Повесть о прекрасной Ли» (1935) и др. В том же сборнике «Восток», где была опубликована «Повесть о прекрасной Ли», также был размещен перевод поэмы Бо Цзюйи «Повесть о бесконечной тоске». Достойно восхищения, что Б. А. Васильев также создал на основе этой поэмы масштабную лирико-историческую драму, наполненную китайской поэтичностью — «Песнь о великой любви». Хотя это была его первая попытка создать произведение на китайскую тематику, оно было принято Александринским театром и подготовлено к постановке, но, к сожалению, драма так и не была поставлена. В самом начале своей карьеры Васильев изучал китайский классический роман «Речные заводи», а его докторская диссертация носила название «Роман “Шуй ху”, его роль и значение в китайской литературе». Круг интересов Б. А. Васильева был широк: он занимался изучением литературы, драмы, современного языка, этнографии, народной литературы дунган. Он является автором таких статей, как «Китайский театр» (1929), «Театр современного Китая» (1930), «Иностранное влияние в китайской литературе эпохи империализма» (1932), «За или против латинизации?» (1932), «Левый фронт в китайской литературе» (1934), «Китайский классический театр: На спектаклях Мэй Лань-фана» (1935) и др.

Рассмотрим четверостишие Бо Цзюйи «Весна в Чанъане» в переводе Б. А. Васильева и Л. З. Эйдлина.

Оригинал	Перевод Б. А. Васильева
青门柳枝软无力，	*У «Врат лазурных» ветви ивы*
	Опять бессильны и нежны…
东风吹作黄金色。	*Восточный ветер прихотливый*
	Разносит желтые цветы.
街东酒薄醉易醒，	*Вино здесь слабо… Хоть пьянею,*
	Нетрудно мигом отрезветь.
满眼春愁销不得。	*Глаза ж полны тоской весенней…*
	Ее не в силах одолеть.

[2] Первый — Б. А. Васильев, а второй — Н. А. Невский, реконструировавший язык государства Си Ся. Однако позднее Невский стал больше заниматься Японией.

Оригинал	Перевод Л. З. Эйдлина
青门柳枝软无力，	*Ветви ивы в Цинских воротах мягко никнут без сил.*
东风吹作黄金色。	*Ветер восточный, повеяв, тронул желтым золотом их.*
街东酒薄醉易醒，	*Здесь, в предместье, слабые вина — выпив, легко трезветь.*
满眼春愁销不得。	*Встретившей взор мой грусти весенней нам не унять ничем.*

Российский литературовед, академик М. Л. Гаспаров (1935–2005) предложил такие концепции, как «показатель вольности перевода» и «показатель точности перевода». Под «показателем точности» подразумевается соотношение слов в переводе, которые следуют за оригиналом, и общего числа оригинального текста, а под «показателем вольности» — соотношение добавленных или непереведенных слов и общего числа слов перевода. Чем выше «показатель точности», тем ближе перевод к оригиналу, а чем выше «показатель вольности», тем шире разрыв между переводом и оригиналом. М. Л. Гаспаров уделяет особое внимание степени соответствия перевода оригиналу; каким бы хорошим ни был перевод, о нем невозможно говорить, если он не берет за отправную точку оригинал. Поэтому Гаспаров, опираясь на статистический принцип, предложил эти два термина: «показатель вольности перевода» и «показатель точности перевода»; он оцифровывает критерии точности поэтического перевода, тем самым повышает объективность и научность оценки перевода. В то же время его концепции — вполне рабочие, они дают основание для оценки поэтического перевода. Здесь мы используем эти концепции, выдвинутые М. Л. Гаспаровым, чтобы проверить, насколько перевод следует оригиналу.

Прежде всего, мы рассмотрим оба перевода, исходя из «показателя вольности». В переводе Б. А. Васильева добавлено четыре слова (они выделены подчеркиванием), выпущено одно слово (в оригинале подчеркнуто волнистой линией), недостаточно точный перевод — в одном месте (*цзедун*, 街东 — «здесь»), то есть в шести местах есть расхождения с оригиналом. Следовательно, соотношение с 26 знаменательными словами перевода составляет 6 : 26 = 23 %, где «показатель вольности» — 23 %, а «показатель точности» — 75 %. В переводе Л. З. Эйдлина добавлено четыре слова, недостаточно точно переведено одно слово (*цзедун*, 街东 — также «здесь»), то есть — пять мест; использованных знаменательных слов тоже равно 26, т. е. 5 : 26 = 19 %, где «показатель вольности» — 19 %, а «показатель точности» — 80 %. Отсюда видно, что переводы Васильева и Эйдлина выполнены на одном уровне, и если сравнивать, то перевод Эйдлина чуть более точен, в особенности первые три строки, однако он отказался от рифмовки в конце строки, а в переводе Васильева есть рифма, рифмуются слова, оканчивающиеся на *-ы*, *-ть*, и рифма — aabb. Если судить таким образом, у обоих переводов есть чему поучиться.

В поэме Бо Цзюйи «Пипа» («Лютня») есть много замечательных строк. Проанализируем четыре из них:

Оригинал	Перевод Ю. К. Щуцкого
别有幽愁暗恨生， 此时无声胜有声。	*И сам я в себе ощущаю рожденье* *Тоски и печали в тумане.* *В такую минуту отсутствие пенья* *Сильнее, чем пенье, ранит.*
…… … 同是天涯沦落人， 相逢何必曾相识。	*Когда такие забытые люди* *За гранью небесного круга* *Сойдутся, то разве помехою будет,* *Что прежде не знали друг друга?*

Оригинал	Перевод Л. З. Эйдлина
别有幽愁暗恨生， 此时无声胜有声。	*А в нем притаившаяся печаль,* *невысказанная досада.* *Да, это молчание в этот миг,* *пожалуй, сильней звучанья…*
…… … 同是天涯沦落人， 相逢何必曾相识。	*Ведь я ей сродни: мы у края небес* *затеряны и забыты.* *И мы повстречались; так нужно ли нам* *заранее знать друг друга!*

Мы также следуем вышеописанному методу, чтобы получить следующее соотношение: «показатель вольности» перевода этих четырех строк у Ю. К. Щуцкого достигает 40 %, а у Л. З. Эйдлина — 10 %. С точки зрения следования оригиналу перевод Эйдлина более точен. Н. И. Конрад критиковал Ю. К. Щуцкого за самый неудачный перевод поэмы «Лютня»: «Если в коротких восьмистишиях пропуск слогов на фоне общей структуры стиха воспринимается как поэтический прием, то здесь — в поэме, представляющей собой замкнутое и обособленное целое, этот пропуск, не упорядоченный и очень частый (на 176 строк — 18 с пропуском одного слога), нарушает во всем остальном правильный и однородный ритм и создает впечатление невыдержанности размера и плохих стихов вообще… Искусство, показанное Ю. К. Щуцким в коротких стихах, заметно падает с переходом его к переводу большой поэмы» [4, с. 591]. В. М. Алексеев дал свою оценку переводу Л. З. Эйдлиным стихотворений Бо Цзюйи: «На русском языке стихотворения Бо издавались не раз, но такого сборника и в таком переводе, который в большой степени соединяет в себе достоинство верности оригиналу с очарованием поэтической передачи, еще не было… Данная работа Л. Эйдлина непрестанно свидетельствует о возможности соединения точности с художественностью» [5, с. 102]. Разумеется, наставник Эйдлина не только высоко оценивал положи-

тельные стороны своего ученика, но и резко критиковал недостатки: «Особенное же неудобство доставляет нарушение ритмов и размеров, на которых, за неимением рифмы, построен весь перевод: нельзя заставлять читателя спотыкаться по прихоти переводчика». Хотя в переводе Эйдлина не используется рифма, но его верность оригиналу несомненна, а работа была настолько популярна, что через год ее переиздали.

Перевод Л. З. Эйдлина положил начало изданию сборников отдельных поэтов, переведенных китаеведами, и в то же время стал признаком возрождения русских исследований китайской классической поэзии после страха и молчания 1920–1930-х годов. Академик РАН Б. Л. Рифтин (1932–2012) однажды откровенно сказал, что если ему надо сослаться на перевод, то он в первую очередь выбирает перевод Л. З. Эйдлина. Место Льва Залмановича и его произведений в истории российских переводов китайской классической поэзии неоспоримо.

На самом деле русский поэт В. Ф. Перелешин (1913–1992) тоже переводил поэму Бо Цзюйи «Лютня». В 1970 г. он опубликовал свой перевод в сборнике китайской классической поэзии «Стихи на веере». Рассмотрим его перевод.

Оригинал:	Перевод В. Ф. Перелешина
冰泉冷涩弦凝绝，	*Вода в ручье холодная, и струны застывают,*
凝绝不通声暂歇。	*И в паузе безмолвствует застывшая струна.*
别有幽愁暗恨生，	*Тоска и к жизни ненависть так тяжелы бывают,*
此时无声胜有声。	*Что нам понятней музыки вещает тишина.*
…… …	
同是天涯沦落人，	*Две жертвы одинокие печальных приключений,*
相逢何必曾相识。	*Мы на мгновенье встретились — зачем и почему?*
我从去年辞帝京，	*Уж год живу изгнанником я в жалком Циньянчэне.*
谪居卧病浔阳城。	*Больной от одиночества, ненужный никому.*

В переводе ясно видно, что В. Ф. Перелешин не использовал метод перевода, которому следовало большинство китаеведов, — переводить одну строку стихотворения двумя строками русского текста; у него русская строка соответствовала китайской. Он не одобрял перевод в две строки: «Удваивать число строк мы не хотели: миниатюра — это особый жанр, обладающий подчас неотразимым очарованием, которое исчезает, если миниатюра станет многословной. Четыре строки или восемь строк — разница огромная» [6, с. 5]. Из текста перевода видно, что поэт уделяет большое внимание ритму и выбирает ямб. Строку из семи иероглифов он переводит в среднем четырнадцатью слогами, минимум — тринадцатью, максимум — пятнадцатью, и все переведены ямбом. Перелешин впервые объяснил принципы перевода так: «Почти все “*ши*” переведены одним размером — ямбом, пятистопным для стихов по пять иероглифов в строке и шестистопным для стихов по семь иероглифов» [6, с. 5]. Что касается еще одной важной особенности китайской классической поэзии — рифмы, то поэт настаивает на обязательном отражении этой черты. Судя по его переводам, все строки

рифмуются, а стиль рифмовки относительно гибкий, иногда это — перекрестная рифма, иногда — смежная. Сами переводы и методы перевода Перелешина были признаны учеными как в Китае, так и за рубежом. Профессор Гу Юй из Нанькайского университета дал высокую оценку переводам В. Ф. Перелешина, полагая, что некоторые из них выполнены даже лучше, чему у В. М. Алексеева. Перевод и метод перевода Перелешина представляют еще один метод перевода китайской классической поэзии в русском китаеведении. Он стал дополнением методов перевода помимо научной школы Алексеева. Отсюда следует, что изучение методов перевода китайской поэзии российскими синологами принесло выдающиеся результаты.

3. ПЕРЕВОДЫ И КОММЕНТАРИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БО ЦЗЮЙИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

В 2016 г. вышла антология танской поэзии «Три вершины, семь столетий. Антология лирики Китая», стихи были отобраны и отредактированы Гу Юем, а переведены С. А. Торопцевым (род. 1940), среди прочих приводились переводы десяти стихотворений Бо Цзюйи: «За вином», «Песнь о вечерней реке», «Могила Ли Бо», «Осенняя рефлекция», «И цветы — не цветы», «Ода о прощании на древней равнине», «Осенние мысли в пути», «Монастырь милосердия», «Весенняя прогулка вдоль озера Цяньтан», «Вопрошаю дружище Лю». Переводы С. А. Торопцева всегда славились своей точностью и поэтичностью. В 2018 г. А. И. Кобзев (род. 1953) и Н. А. Орлова (род. 1974) опубликовали статью «Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и» в сборнике «Общество и государство в Китае» ИВ РАН; в статье были приведены переводы ста четверостиший Бо Цзюйи, например: «За Сюэ Тая скорблю по его умершей жене», «За вином повторно задерживаю Мэн-дэ», «Окно на озере», «первое полнолуние в монастыре Сяншань», «В болезни подношу южному соседу просьбу о вине» и т. п. В 2019 г. они опубликовали статью «Биография Бо Цзюй-и и ее отражение в ста четверостишиях (*цзюэ-цзюй*) второй половины его жизни», в ней также приведены переводы ста четверостиший Бо Цзюйи. Все эти двести стихотворений ранее были переведены Л. З. Эйдлиным, но некоторые из них содержались в его кандидатской диссертации «Четверостишия Бо Цзюй-и» и не были опубликованы. Для того, чтобы читателю было удобно проводить сравнение, переводчики в примечаниях приводят перевод Эйдлина или источник. Выше мы уже сравнивали перевод Л. З. Эйдлина, теперь сравним переводы С. А. Торопцева и Н. А. Орловой. Они оба перевели стихотворение Бо Цзюйи «Храм Завещанной Буддой любви» («В храме милосердия»).

Оригинал	Перевод С. А. Торопцева	Кол-во слогов
遗爱寺	*Монастырь милосердия*	
弄石临溪坐，	*Сижу ль на камне у ручья,*	8
寻花绕寺行。	*Брожу ли в поисках цветов.*	8

时时闻鸟语，	*Повсюду птичек слышу я,*	8
处处是泉声。	*Везде журчанье родничков.*	8

Перевод Н. А. Орловой	Кол-во слогов
Храм Завещанной Буддой любви	
Сижу у ручья, забавляясь камнями,	12
Брожу возле храма, любуясь цветами,	12
Всечасно я слышу пичуг щебетанье,	12
И всюду ручья раздается звучанье.	12

С. А. Торопцев использовал четырехстопный ямб, количество слогов в одной строке в основном одинаковое, а рифма — перекрестная (abab). У Н. А. Орловой использован четырехстопный амфибрахий, в каждой строке — по 12 слогов, также есть рифма — смежная (aabb). Если судить по тому, как переводчики следуют оригиналу, то у Торопцева отсутствуют такие образы, как 弄 (*нун*), 寺 (*сы*), 行 (*син*), 语 (*юй*), а у Орловой отлично переданы все образы. Можно сказать, что это стихотворение очень удачно ей переведено. Однако есть еще одно поризведение Бо Цзюйи, который переводили и С. А. Торопцев и Н. А. Орлова, — «Цветы не цветы», которое ранее переводил и Л. З. Эйдлин. Орлова использует четырехстопный анапест, количество слогов в каждом предложении — 13, 13, 12, 12, со смежной рифмой соответственно *-же*, *-ов*. Автор данной статьи полагает достаточно удачным перевод Н. А. Орловой следующей строки: 春来如梦几多时 (*Чунь лай жу мэн цзи до ши*) — «Ты придешь сном весенним — на сколько часов?» У Эйдлина она переведена как «Приходит подобно весеннему сну, на несколько быстрых часов», а у Торопцева — «Долго ль длиться весенним несбыточным снам?». Из приведенного выше анализа видно, что перевод Н. А. Орловой более верен оригиналу; используя меньшее количество слов, она почти идеально передает смысл недолгого времени, и ее перевод рифмуется со следующей строкой «Ускользнешь Девой-Тучкой — не сыщешь следов»; в переводе сохраняются ключевые элементы древней китайской поэзии.

Перевод, выполненный Н. А. Орловой, показывает, что российские ученые продолжают изучать китайскую поэзию, что способствует поиску идеального перевода произведений Бо Цзюйи. Переводчица надеется на то, что «раскрытие мощного поэтического и философского потенциала этого лаконичного жанра, доведенного Бо Цзюйи до совершенства, позволит ему стать для российского читателя в один ряд с завоевавшими большую популярность персидскими *рубаи* и японскими *хокку* и *танка*» [7, с. 574]. Стихотворный перевод показывает, что Орлова отлично освоила правила русской и китайской поэзии и успешно применяет их на практике. «Сборник производит самое благоприятное впечатление… За его создание Н. А. Орлова удостоилась 29 мая 2018 г. престижной премии Посольства КНР в РФ на Третьем конкурсе переводов китайской литературы “Вдумчиво всматриваемся в Китай”» [8, с. 238].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из вышеприведенного анализа видно, что в России уделяется особое внимание переводам произведений Бо Цзюйи. В советское время оформились несколько методов перевода его стихов, в том числе дословный, поэтический, творческий. В современной России эта традиция перевода стихотворений китайского поэта была продолжена. В целом российские китаеведы делают особый упор на изучение просодии в переводах поэзии Бо Цзюйи. Во-первых, они уделяют внимание рифме в переводе. Большинство переводчиков выступают за использование рифмы, за ее воспроизведение при переводе, однако Л. З. Эйдлин всегда отвергал рифму. Во-вторых, на проблему ритма в русском переводе обращают внимание абсолютно все без исключения китаеведы, потому что его наличие или отсутствие на самом деле и составляет существенное отличие поэзии от прозы. В большинстве случаев они используют дактиль или амфибрахий, а также варианты трехсложной стопы и ямб. В-третьих, так как поэтический ритм тесно связан со стихотворной строкой, то этому важному фактору они также уделяют особое внимание. Китаеведы полагали, что в коротких строках заключается очарование стихов Бо Цзюйи, поэтому были против добавления строк в переводе.

Основная цель российских китаеведов при переводе поэзии Бо Цзюйи, как и китайской классической поэзии в более широком смысле, заключается, с одной стороны, в постоянном исследовании роли китайской поэзии в развитии мировой литературы, а с другой стороны, китаеведы изучают китайскую классическую поэзию с целью обогащения литературы собственной страны и для написания истории переводов.

Литература

1. *Чуваков В. Н.* Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1992.
2. *Кобзев А. И., Орлова Н. А.* Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. XLVIII, ч. 2. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2018. С. 640–737.
3. 版科夫斯卡娅著，阎国栋 王培美 岳巍译. 聊斋的朋友与冤家 / 蒲松龄研究. 2004年第2期 [*Баньковская М. В.* Друзья и недруги Ляо Чжая [пер. на кит.: Янь Годун, Ван Пэймэй, Юэ Вэй // Исследования Пу Сунлина. 2004. № 2.] (На кит. яз.)
4. *Конрад Н. И.* Об «Антологии китайской лирики» // Синология. М.: Ладомир, 1995. С. 587–595.
5. *Алексеев В. М.* Рец. на кн.: Бо Цзюй-и. Четверостишия / пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Л. З. Эйдлина. М.: Гослитиздат, 1949 // Советская книга. № 5. М.: Акад. наук СССР. 1950. С. 101–105.
6. Стихи на веере: Антология китайской классической поэзии / пер. с кит. В. Ф. Перелешина. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970.
7. *Кобзев А. И.* О русских переводах Ду Фу и Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. 47, ч. 2. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2017. С. 558–578.
8. *Рубец М.* В. Бо Цзюй-и. Сто стихов цзюэ-цзюй / пер. с кит. (вэньянь), предисл. и коммент. Н. А. Орловой. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2017. (Ученые записки ИВ РАН. Отдел Китая. Вып. 25) // Восток. 2018. № 5. С. 232–240.

References

1. Chuvakov V. N. *Russian writers. 1800–1917. Biographical dictionary*. Vol. 2. Moscow, Bolshaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1992. (In Russian)
2. Kobzev A. I., Orlova N. A. The Life and Poetry of Bo Ju-yi. Society and State in China. Vol. XLVIII, pt 2. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2018. P. 640–737. (In Russian)
3. Bankovskaya M. V. Friends and Enemies of Liao Zhai [transl. into Chinese by Yan Guodong, Wang Peimei, Yue Wei]. *Research of Pu Songling*. 2004. No. 2. (In Chinese)
4. Konrad N. I. About "Anthology of Chinese lyrics". *Sinology*. Moscow, Ladomir Publ., 1995. P. 587–595. (In Russian)
5. Alekseev V. M. Book review on: "Bo Jui-yi. Quaternary". Transl. from Chinese, introd. art. and comment. by L. Z. Eidlin. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949. *Soviet book*. No. 5. Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1950. P. 101–105. (In Russian)
6. *Poems on Fan: An Anthology of Chinese Classical Poetry*. Transl. from Chinese by V. F. Pereleshin. Frankfurt am Main, Posew, 1970. (In Russian)
7. Kobzev A. I. About Russian translations of Du Fu and Bo Ju-yi. *Society and State in China*. Vol. 47, pt 2. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2017. P. 558–578. (In Russian)
8. Rubets M. V. Bo Ju-yi's Hundred Poems *jue-ju*. Transl. from Chinese (*wenyan*), preface and comment. by N. A. Orlova. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 2017. (Scientific notes of the IOS RAS. Department of China. Vol. 25) // *Vostok*. 2018. No. 5. P. 232–240. (In Russian)

Перевод Е. И. Митькиной

Чжао Цзяньмэй
(Столичный университет экономики и бизнеса, Китай)

О ПАТЕТИКЕ В ПОЭЗИИ БО ЦЗЮЙИ

Аннотация: В целом поэтическому творчеству Бо Цзюйи свойственно стремление к простоте, но в этой простоте есть место и для патетики. Простота и патетичность вместе образуют сложное диалектическое единство, составляющее основу многогранности поэтического стиля Бо Цзюйи. Чаще всего патетика звучит в стихотворениях, в которых поэт выражает тревогу за судьбу государства и народа, но нередко ее проявления можно обнаружить и в пейзажной лирике, и в стихотворных посвящениях природному миру и миру предметов. Патетика наблюдается как в обличительной, так и в идиллической, и в сентиментальной поэзии Бо Цзюйи. Такие стихотворения характеризуются особым эмоциональным подъемом. Поэт мастерски подбирает пышные, полные силы образы, лексику, передающую масштабность и грандиозность; часто прибегает к приему сравнения, в качестве средств сравнения избирая образы могучих и величественных предметов или явлений. В патетической лирике Бо Цзюйи можно обнаружить следы влияния его предшественника, великого танского поэта Ду Фу, а также друга и современника Лю Юйси по прозвищу «корифей поэзии». В то же время возвышенность слога в целом соответствует общей направленности поэтической мысли среднего периода Танской династии. Дух конфуцианства — нравственный ориентир Бо Цзюйи, а также дерзновенность и возвышенность чувств, свойственные его характеру, в свою очередь являются внутренним источником патетики в его творчестве.

Ключевые слова: Бо Цзюйи, поэзия, патетика.

Zhao Jianmei
(Capital University of Economics and Business, China)

ON THE HEROIC SPIRIT OF BAI JUYI'S POETRY

Abstract: Bai Juyi's poetry creation generally pursues the easy style, but there is also a strong side in the easy style. The mutual integration and dialectical unity of easy style and strong strength constitute the diverse features of his poetry. His poems often show pride when writing about the theme of caring for the country and people's livelihood, strong and broad when writing about the natural landscape, and momentum in poems on things. This heroic spirit is not only reflected in Bai Juyi's allegorical poems, but also in his leisure poems and sentimental poems. These poems are full of emotion. Poet is good at selecting magnificent and vigorous images, words conveying power and breadth, and often use vigorous images as metaphors. The heroic spirit in Bai Juyi's poetry is not only influenced by Du Fu, a poet of the prosperous Tang Dynasty, and Liu Yuxi, a poet of the same era, but also closely related to the overall atmosphere of advocating heroism in the poetry circle of the middle Tang Dynasty; The Confucian spirit hidden in his heart and the heroic spirit in his temperament are the internal root of the heroic spirit in Bai poetry.

Keywords: Bai Juy, poetry, heroic spirit.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.13

Чаще всего, описывая поэзию Бо Цзюйи, отмечают ее простоту и лиричность. К примеру, вот что пишет Чжан Цзы (Южная Сун) в своем стихотворении «Читаю стихи Лэтяня[1]»): «Что можно сказать о стихах сяншаньского старца?[2] [Так естественно], ни одного шва [с изнанки] не проглядывается [на поверхности стиха]. Все, чего касается его поэтическая кисть, достигает самой сути — это сама жизнь, какой она открывается поэту, воплощенная в стихах. За подобной прямотой, естественностью и мягкостью стиля [стоят] глубочайшие знания [и] великий талант. [Я] вслед за другими восхищусь ясностью [слога] Бо [Цзюйи] — воистину [просто], как речи ребенка» [1, с. 89]. Многие критики также пишут о том, что стиль Бо Цзюйи маловыразительный, вялый. Приведем несколько примеров. Сыкун Ту (поздняя Тан) в «Письме к Ван Цзя с критикой поэзии»: «Талант у Юань [Чжэня] и Бо [Цзюйи] огромен, а вот манере недостает силы — ну точно богатые торговцы на рынке» [2, с. 43]. Янь Юй (Южная Сун) в работе «Поэтическая критика [отшельника] Цанлана: Разбор» пишет: «Стихотворение “Иду против рассветного весеннего ветра на хромом осле”[3] совершенно лишено жизненности замысла и манеры исполнения, присущей представителю золотого века танской поэзии; больше похоже на творение Бо Лэтяня» [3, с. 229]. Чжан Цзе (Южная Сун) в «Поэтической критике из зала Суровой зимы»: «В своих *юэфу* Юань [Чжэнь], Бо [Цзюйи], Чжан Цзи и Ван Цзянь достигли непревзойденных высот в том, что касается искусства повествования, выбирая темы, которые вызывают отклик в сердцах людей, однако их слог сух, а манере недостает выразительности» [4, с. 450]. Ши Бухуа (Цин) в «Разговоре о стихах слуги чернильницы [и пера]» пишет: «Семисловные стихи в подражании древним авторства сяншаньского [отшельника], известные как “чанцинский жанр”, все же, что ни говори, заурядны, сумбурны и невыразительны» [5, с. 1023]. Позволим себе, тем не менее, не согласиться с подобными оценками.

«Хотя твердость и мягкость взаимоисключающи, сведущий в писательском [искусстве] непременно должен уметь применить [в своем творчестве] как одно, так и другое, в зависимости от требования момента» (Лю Се, «Резной дракон литературной мысли: Определение формы») [6, с. 206]. Бо Цзюйи не единожды выражал свое откровенное восхищение величием поэзии или величием личности того или иного поэта: «Еще современниками были признаны рыцари стиха: Ли [Бо], Ду [Фу]» («Письмо к Юаню Девятому») [7, с. 323]; «В начале правления под девизом Чжэньюань Вэй Инъу был начальником округа Сучжоу, а Фан Жу вновь был назначен на должность правителя округа Ханчжоу. Оба они были великими людьми» («Надпись на камне в округе У») [7, с. 1837]; «Лю Мэндэ[4] (Юйси) из Пэнчэна — истинный корифей поэзии. Велик его талант. Мало кто посмеет равнять себя с ним» («Примечание к сборнику [поэтической] переписки Лю [Юйси]

[1] Лэтянь — имя-*цзы* Бо Цзюйи (здесь и далее примеч. пер.).

[2] Сяншаньский старец (отшельник с гор Сяншань) — прозвище Бо Цзюйи.

[3] Речь идет о стихотворении Ду Фу.

[4] Мэндэ — имя-*цзы* Лю Юйси.

и Бо [Цзюйи]») [7, с. 1893]; «Даже если тело великого [человека] умрет, его дух остается жить [среди нас]. Буду тешить себя мыслью, что в путешествии на том свете тебя сопровождает Вэйчжи[5]» («Скорблю о смерти *шаншу* Лю Мэндэ. Два стихотворения, первое) [8, с. 2785]. Вместе с тем кисти самого Бо Цзюйи также принадлежит немало патетических стихотворений. И хотя патетика не является главным направлением его поэзии, нельзя отрицать существование и такой стороны его творчества. Данная статья посвящена исследованию тематической отнесенности, художественных средств и источников возникновения патетического направления в поэзии Бо Цзюйи.

1

Наиболее часто патетический тон звучит в стихотворениях Бо Цзюйи, в которых выражается тревога за судьбу родины и ее народа. В первую очередь это относится к тем произведениям, в которых поэт излагает значительные события своего времени или описывает и осуждает мучения, приносимые простому народу стихийными либо рукотворными бедствиями. Поэзия данной тематической отнесенности также отличается сильным эмоциональным подъемом. Примером может служить обличительное стихотворение ранних лет «Новые *юэфу*. Танец из западной Лян». В нем поэт с горькой иронией упрекает руководителей приграничных земель, неспособных возвратить утерянные земли; произведение охватывает значительные пространство и время и имеет мощную эмоциональную составляющую; отдельного упоминания заслуживает величественный и вместе с тем печальный образ льва. В четвертый год правления под девизом Юаньхэ (809) Бо Цзюйи написал обличительное стихотворение под названием «Экран с нарисованным морем», в котором метафорически, используя образ беспокойного волнующегося моря на разрисованном экране, выразил свое осуждение и печаль по поводу бедствий, приносимых народу частыми восстаниями руководителей приграничных районов. В стихотворении «Большая вода», созданном в период жизни в Цзянчжоу, Бо Цзюйи рисует картину страшного наводнения, имевшего катастрофические последствия для всех сфер жизни людей, включая ремесла, торговлю и земледелие. На второй год правления под девизом Чанцин (822), по пути из Чанъаня в Ханчжоу, Бо Цзюйи написал стихотворение «Навеяно впечатлениями от путешествия по реке Янцзы из Шу до устья озера Дунтин», в котором описывается еще одно разрушительное наводнение, свидетелем которого стал поэт; желая донести до читателя то чувство горечи, которое вселял в него вид этого страшного стихийного бедствия, и призывая предпринять все возможные меры для обуздания водной стихии, он включает в повествование образ усмирителя вод — Великого Юя. Все отмеченные выше стихотворения с полным правом могут быть названы патетическими.

[5] Вэйчжи — имя-*цзы* Юань Чжэня.

Эмоциональный подъем и торжественность свойственны также тем стихам Бо Цзюйи, в которых восхваляются великие свершения на службе государству и народу. Примером может служить стихотворение 19-го года правления под девизом Чжэньюань (803) «Вторю *дафу* Лю с северного побережья Вэйхэ, который осенью остановил нападение врагов-иноземцев, и посылаю другу при дворе», прославляющее *цзедуши* северного побережья реки Вэйхэ Лю Гунцзи; поселение, находившееся в его ведомстве, было надежной преградой на пути во внутренние земли страны, а Лю Гунцзи являл собой истинный оплот государства, и поэт с чувством искренней признательности прославляет в своем стихотворении его заслуги. Среди современников истинным идеалом личности для Бо Цзюйи был Пэй Ду, мудрый сановник, который ушел на покой, оставив после себя множество великих свершений; на склоне лет Бо Цзюйи часто и с большим восхищением описывал заслуги и добродетели этого человека. В качестве примера можно привести стихотворение девятого года правления под девизом Дахэ (835) «Когда Цзиньский *гун шичжун* Пэй вышел в поход, чтобы умирить восстание в Хуайси, проходя мимо подножия гор Нюйцзишань, [он] оставил на камне стих, последняя строка которого гласила: “[А меня пока еще] ждут крепости предателей, [я должен] сровнять их с землей и отчитаться перед Сыном Неба. [Ведь не приходится] уповать на то, что высшие силы пошлют своих бойцов [нам на подмогу]”. И действительно, как и обещал, в установленный срок *гун* усмирил бунтовщиков, и с тех пор, вот уж почти двадцать лет, в Цай и в окрестностях реки Хуайхэ царят мир и покой, народ живет безбедно, трудится, и труд их приносит им радость. Так как [моих восторженных] вздохов недостаточно, [чтобы в полной мере выразить мое восхищение], [я], взяв за основу тему, начатую *гуном*, воспою о его подвигах в стихах в двести слов. Желаю, чтобы те, кто придет после нас, будь то собиратели песен, летописцы или просто случайные прохожие, знали всю правду о заслугах и свершениях Цзиньского [*гуна*] от начала и до конца» [8, с. 2304]. В стихотворении превозносятся прежние подвиги Пэй Ду во время карательной экспедиции в Хуайси, принесшие огромное облегчение народу, а также дается портрет самого героя, каким он был к моменту написания стихотворения: «Страж столицы, оберегающий покой Лояна», «[сохранивший] ясный ум, присутствие духа и бодрость тела». Поэт искренне, от всего сердца восхищается высоконравственностью и достойными деяниями Пэй Ду, поэтому совершенно естественно, что данное стихотворение имеет яркую патетическую окрашенность. И даже в последние годы жизни Бо Цзюйи с особой страстью писал о вкладе тех или иных людей во благо государства и его народа. На пятый год правления под девизом Хуэйчан (845), в свои 74 года, Бо Цзюйи написал стихотворение, эмоциональностью ничуть не уступающее более ранним произведениям: «Разбив уйгуров, *шаншу* Ши из Хэяна выехал навстречу принцессе и, проезжая Шандан, подстрелил цаплю. Об этом написали картину. Я имел честь увидеть ее. [Посчитав, что проза] не в силах выразить мое восхищение, слагаю о ней стихи»:

Единым махом разгромил [врагов] к северу от Великой стены. Взмахнул плетью, и пали форты мятежников в Шаньдуне. Принцесса усуней [отправлялась в путь], [чтобы] вернуть Циньские земли, Генерал на белом коне въезжал в Лучжоу. [Он] обнажил меч, и металл заблестел, как змеиный чешуйчатый хвост. Спустил тетиву, и стрела пронеслась подобно огненной вспышке. Известно, что [он] птицу сбивает в полете, попав точно в глаз, — Так что же бояться вторжения иноземных псов? Трижды пропел военный рожок, слышится сигнальный удар в гонг, Инструменты играют печальную осеннюю песнь. Есть ли среди [всех деятелей] прошлого другой, более достойный, чтобы его портрет висел на самом почетном месте [в галерее героев] в Цилиневых хоромах? [8, с. 2816]

Патетика в поэзии Бо Цзюйи на темы о благосостоянии страны и народа, по сути, является воплощением его конфуцианских идеалов.

Нередко большая эмоциональная экспрессия встречается и в пейзажной лирике Бо Цзюйи. Захватывают дух стихотворения, повествующие об опасных узких теснинах между скал: «У входа в теснину прощаюсь с другом: тот отправляется в Дунчуань, где назначен на должность», «О том, что я ощутил, впервые оказавшись на реке в ущелье», «Войдя в теснину, причалил в Бадуне». Возвышенны, исполнены величественной атмосферы стихотворения «Посвящение пику Небесный Столп», «Посвящение храму Одеяния небожителей в горах Фахуашань», «Ночую в храме Облачных врат» и другие произведения, описывающие горные вершины и храмы. «Тот, кому посчастливилось однажды увидеть чистейшее зеркало Цзинху, навсегда сохранит в своем сердце его безбрежные воды», — сказано в стихотворении «Угощая Вэйчжи вином, расхваливаю озеро Цзинху» [8, с. 1804]; в пейзажной лирике Бо Цзюйи, созданной во время службы Ханчжоу и Сучжоу, часто фигурируют открытые, ничем не ограниченные пространства — вероятно, это может быть связано с чувством облегчения и просветления, которые обрел поэт после того, как, пройдя через понижение в должности и разочаровавшись в чиновничьей службе, принял добровольное решение уехать из столицы и занять пост в более отдаленных местах. В качестве примера можно привести несколько строчек из стихотворения времен жизни в Ханчжоу «Пишу Вэйчжи по случаю снегопада»: «На всю ночь небо над рекой заволокли беспросветные облака. Почти неразличимы сквозь белую пелену снега рассветные горы. [Кажется, это] Небесная река разбросала по свету россыпь [звезд], [Или] десять тысяч цветущих деревьев теснятся на Сливовой горе, [А может], ветер принес с северных улиц муку. Белый нефрит озарило взошедшее над Восточной башней солнце» [8, с. 1805]. Облака, не расступающиеся всю ночь напролет, горы в снегу на рассвете, безбрежный Млечный Путь на небесах, пышное море сливовых цветов, ветер, пришедший с северной стороны, восход солнца над Восточной башней — все вместе эти образы создают яркую, живую, величественную картину недавнего снегопада. Другим ярким примером патетики в пейзажной лирике Бо Цзюйи является его сучжоуское стихотворение «Маленькое озеро на Дунтине» [8, с. 2908], в котором поэт с помощью образов звезд в ночи, предрассветной игры света и тени в грозовых облаках, ряски, покачивающейся на ветру, волнения на небе-

сах и вечной зелени южных лесов рисует перед читателем необыкновенной красоты пейзаж природы в окрестностях озера Дунтинху.

Помимо обличительных, хвалебных стихотворений и пейзажной лирики патетика нередко встречается в стихотворениях Бо Цзюйи, посвященных природному миру и миру предметов. Так, в трех его ранних стихотворениях («Меч [мастера] Яцзю», «Меч командира Ли» и «Сломанный меч») воспевается меч как олицетворение твердости и благородства характера. Мечи в поэзии Бо Цзюйи разят полчища врагов, рассекают облака, обезглавливают презренных, карают предателей — другими словами, борются со злом во всех его проявлениях. Есть у Бо Цзюйи стихотворные посвящения сосне: «Под конец года все горы усыпаны снегом, и [только] пушистые [ветви] сосен [все такие же] изумрудно-зелены» («Десять ответных стихотворений; Отвечаю [на стихотворение] о сосне») [8, с. 239], — и пихте: «Ее могучая крона — множество острых клинков, ствол — несгибаемый стержень, прямой от корня до макушки» («Посадил пихту») [8, с. 614]. В двух стихах под названием «Камень из озера Тайху» описывается скрытая сила, таящаяся внутри камней; в стихотворениях «Затяжной дождь» и «Радуюсь дождю» восхваляется великолепие грозовых ливней. Бо Цзюйи умел придать торжественную окраску даже таким обыденным вещам, как веер или песенка рожка («Мальчик Сюэ Янтао играет на бамбуковом рожке», «Веер из белых перьев»). Патетика встречается не только в обличительной, но и в идиллической, и в сентиментальной поэзии Бо Цзюйи, как, например, стихотворения «Вечером смотрю вдаль» и «Навеяно впечатлениями от путешествия по реке Янцзы из Шу до устья озера Дунтин», которые сам Бо Цзюйи четко определял как идиллические, или «О том, что я ощутил, впервые оказавшись на реке в ущелье» и «Песнь о нарисованном бамбуке», обычно относимые к сентиментальным.

2

Патетика в поэзии Бо Цзюйи часто является результатом сочетания целого ряда художественных средств: образности, лексического подбора и использования поэтических тропов. В первую очередь настроение величия, грозности создают мастерски подобранные образы: «поток», «горы», «ветер», «облака», «меч» и др. Так, ханчжоуское стихотворение Бо Цзюйи «Вечером гляжу с Речной башни, зазывая гостя из дальних краев» [8, с. 1630] начинается со строк: «В сумерках, поднявшись на Речную башню, гляжу на восток. Безбрежное небо сливается с водой. Раздаются вширь, теряются вдали силуэты гор и очертания рек». Обозначив мощными мазками беспредельное небо, громаду необъятных горных хребтов, потоки могучих рек, следом Бо Цзюйи вырисовывает на их фоне тысячи огней в окнах домов, Млечный Путь, отражающийся на воде, ветер, качающий вековые деревья, песчаные равнины в свете луны. Именно эти образы и передают ощущение грандиозности той панорамы, которая, как на ладони, открылась поэту с высоты Речной башни. В «Квинтэссенции поэзии Тан и Сун», седьмом *цзюане*, дается следующая оценка данному стихотворению: «Подняв-

шись высоко, видишь дальше, [и], в то время как [сам] остаешься недвижимым, воображению покоряются неисчислимые картины. Другим был дан такой же дар зрения, но не было дано такого же поэтического дара» [9, с. 222]. В стихотворении «Камень из Тайху», написанном в третий год правления под девизом Дахэ (829), автор уподобляет увиденный им камень «высотой каких-то восемь-девять *чи*, но видом, походящим на неприступную вершину» таким могучим памятникам природы, как Обитель небожителей Хуаяндун, горы Лушань и Цзяньмэнь и скала Ладонь небожителей в горах Хушань, придавая предмету описания такую же монументальность. В стихотворении «Разбив уйгуров, *шаншу* Ши из Хэяна выехал навстречу принцессе…» есть строки: «[Он] обнажил меч, [и] металл заблестел, как змеиный чешуйчатый хвост. Спустил тетиву, и стрела пронеслась подобно огненной вспышке» [8, с. 2816]. Именно употребление таких возвышенных образов, как «меч» и «тетива», наделяют стих патетическим звучанием.

Что касается лексического уровня, поэт искусно отбирает слова и выражения, передающие ощущение мощи, грандиозности, масштабности (в равной степени это относится как к словам со значением действия, так и к словам, передающим количество, качество и т. д.). В этих экспрессивных словах, ярких сравнениях, широте и протяженности описываемого пространства заключена вся сила и глубина чувств поэта. Яркой иллюстрацией вышесказанному является одно из ранних произведений Бо Цзюйи под названием «Экран с нарисованным морем»:

> *Когда над морем ветра нет, волны ленивы и спокойны. Рыбы, мальки и прочие морские твари свободно [резвятся], то поднимаясь на поверхность, то исчезая в водных недрах. [Но вот] со дна восстают морские чудища, черепахи-исполины Ао, чьи головы венчают три острова-скалы бессмертных. И нет такой сети, которая бы остановила их, нет такого крюка, который бы их удержал. Теперь вовек не будет от них спасения. Иные [храбрецы], не веря, что [черепах] невозможно одолеть, вступали с [чудищами] в неравный бой. Но сколько ни боролись, нити рвались, гарпуны тонули, а черепахи оставались на том же самом месте. Одна из черепах склонила клюв, все остальные, следуя ее примеру, встряхнули головами. Бушуют черные валы, брызжут белой пеной. Чудовища вдыхают и выдыхают, налетает ураган, возмущен [бог ветра] Фэй-лянь; вздымаются огромные валы, разъярен [бог волн] Янхоу. Пираньи и акулы, надеясь на легкую наживу [, идут к черепахам в услужение], разевают пасти, желая проглотить корабли. В бескрайнем море [не видать] ни одного живого существа. Все реки мира повернули вспять; недостижим теперь для них их повелитель-океан. Ох, неспроста история такая на синем экране была изображена* [8, с. 24].

В стихотворении используются очень экспрессивные глаголы: «налетать», «вздымать», «возмущать», «разъярять», «глотать», а также слова и выражения, передающие масштабность развернувшейся картины: «бескрайний», «все реки мира». Посредством описания бушующего океана, а также размеров и силы разрушений, вызванных действиями черепах Ао, поэт стремился выразить степень своего негодования при мыслях о тех несчастьях, которые приносили народу нескончаемые бунты наместников окраинных областей.

В обличительном стихотворении «Большая вода» [8, с. 139] периода жизни в Сучжоу, Бо Цзюйи, желая отразить весь ужас последствий разрушительного наводнения, широко применяет выразительную и сильно эмоционально окрашенную лексику (глаголы: «оборвать [с петель]», «обрушиться», «вихриться», «опрокидывать», «палить», «клокотать»; прилагательные: «необъятный», «безбрежный»). На этом фоне особенно резко звучит укор поэта тем «лодочникам», которые и во время стихийного бедствия «находят свою мизерную выгоду [в чужих несчастьях]».

Если говорить о стилистическом уровне патетической поэзии Бо Цзюйи, излюбленными художественными приемами поэта являются метафора и сравнение, причем в качестве средств сравнения выступают величественные, могучие предметы или явления, призванные придать образу сравниваемого объекта еще большую силу и вес. Ярким примером является сучжоуский стих Бо Цзюйи «Мальчик Сюэ Янтао играет на бамбуковом рожке»: «Первая нота прозвучала, как залп», «последний звук оборвался [резко], как удар ножа», «звуки непрерывной чередой катятся друг за другом, как жемчужины, нанизанные на нитку», «низкая нота — упавший грузно камень, высокая нота взмывает, как легкое облачко», «в миг, когда другие музыканты напрасно тщились извлечь музыку из своих струн и флейт, прозвучала нота, которая заглушила все остальные, и тогда [все] инструменты вторили ей в унисон, словно войска, ровными рядами идущие за своим полководцем» [8, с. 1674]. Уподобление первой ноты залпу и удару ножа — тишины, наступившей после того, как отзвучала последняя, с первой же строчки настраивают читателя на торжественный лад. Еще бóльшую силу и проникновенность описанию придают образы мелодии, перекатывающейся, как жемчужины на нитке, низких звуков, громыхающих, как камни, высоких, подобных взмывающим в небо облачкам, и, наконец, той самой, главной ноты, которая задает тон всем остальным инструментам, подобно командиру, ведущему за собой армию солдат. В другом произведении под названием «Слушаю дудочку из камыша» Бо Цзюйи как-то писал: «…[звук] резкий и величественный, как у бамбукового рожка» [8, с. 2855]. В стихотворении «Мальчик Сюэ Янтао играет на бамбуковом рожке» как раз и раскрывается эта «величественная» сторона звучания, казалось бы, такого незамысловатого музыкального инструмента. Таким образом, именно метафора и сравнение являются основными стилистическими средствами, к которым прибегает Бо Цзюйи для достижения патетического звучания своей поэзии.

Чаще всего возвышенный тон поэзии Бо Цзюйи является результатом сочетания всех трех вышеперечисленных факторов. К примеру, вот как Бо Цзюйи описывал величие горных вершин (первое четверостишие стихотворения «Посвящение пику Небесный Столп»): «Созвездия на небосклоне, подобно страже, застыли с двух сторон от нефритовой башни. Бессмертные владыки во дворце из зеленой яшмы оберегают покой в девяти небесных кругах. Небесный Столп вознес на самые вершины солнце и луну. Бездонные провалы взяли в плен туманы и грозы» [8, с. 2966]. Именно великолепно подобранным образам («со-

звездия», «нефритовая башня», «девять кругов неба», «солнце и луна», «туманы и грозы») и ярким глаголам («застыть», «оберегать», «вознести», «брать [в плен]») стихотворение обязано своей яркой и возвышенной окрашенностью.

Не раз предметом поэтического описания Бо Цзюйи становились могучие реки, широкие озера. Его стихотворение «Навеяно впечатлениями от путешествия по реке Янцзы из Шу до устья озера Дунтин» [8, с. 676] начинается с описания стремительного течения огромной реки: «Стремится с юго-запада река. Неизменно, и днем, и ночью, полноводно [ее русло]. Длинные волны гонят одна другую, будто низвергаясь [с большой высоты], цепи гор изрезаны, словно [их] вырубили топором». Следом идет описание широты озер Дунтинху и Цинцаоху: «Дунтин и Цинцао, борясь друг с другом за превосходство, затопляют одно другое, образуя неизмеримой глубины омут, [поверхность которого] — бесконечное пространство сплошной водной белизны. [И так] каждое лето и каждую осень они выходят из берегов, вбирая в себя все семь [соседних] озер». Поэт рисует в воображении читателя картину безграничного, необъятного водного пространства. Если проанализировать лексику стихотворения, можно заметить, что Бо Цзюйи во множестве употребляет яркие и выразительные слова и словосочетания со значением ширины, глубины, протяженности в пространстве («длинные волны», «цепи гор», «неизмеримая глубина», «сплошная белизна»), прилагательные со значением размера («полноводный», «безбрежный», «необъятный»), а также эмоциональные, экспрессивные глаголы («гнать», «низвергаться», «вырубать», «вбирать»). Еще бóльшую живость картине стремительного течения воды на фоне крутых гор придают сравнительные обороты («будто низвергаясь [с большой высоты]», «словно вырублены топором»). Данное стихотворение было создано с целью привлечь внимание читателей к тем страданиям, которые приносили народу страны ежегодные разливы рек и озер. Поэт с чувством пишет о том, как хотелось бы ему обладать властью усмирять эту грозную и могучую стихию. Свое желание он передает в том числе метафорически, вводя в повествование образ Великого Юя; становясь во главе ведомства над водами, тот подчиняет своей воле наводнения и «с магическим мечом наперевес пальцем руки по новой расчерчивает русла рек». Стоит отметить, что данное пронзительное по звучанию, полное глубокого сопереживания горькой судьбе народа стихотворение Бо Цзюйи написал по пути в Ханчжоу, в период глубокого разочарования в государственной службе.

На написание стихов Бо Цзюйи вдохновляли бурные ливни. Яркими образцами его пейзажной лирики на тему дождя являются стихотворения «Затяжной дождь»:

> *[Дождь] ветви увлажнил, смочил листву. Влагой напоен весь белый свет. Густые тучи затянули небо от края до края. Необъятная вселенная полна свежего ветерка. Заслуги [дождя] велики: он спасает от засухи, [приносит спасительную] прохладу в жаркий летний зной.* [8, с. 2894]

и «Радуюсь дождю»:

Северо-запад заволокло плотной пеленой туч. Глазом моргнуть не успел, как небо разверзлось мощным ливнем. [Дождь] принес всему живому избавление от жажды. Сомненья нет — осенью поля родят богатый урожай [8, с. 2894].

В обоих стихотворениях воспевается живительная сила благодатного дождя, который дает людям и животным долгожданную передышку посреди зноя, спасает от засухи дикие растения и посевы крестьян — даже описывая дождь, поэт в первую очередь думает о той пользе, которую он приносит людям. «Бескрайняя вселенная полна свежего ветерка» — таков идеальный мир в представлении Бо Цзюйи. Можно отметить следующие ключевые природные и пространственные образы, а также слова и выражения, придающие патетическую окраску двум вышеприведенным стихотворениям: «весь свет», «вселенная», «густые тучи», «свежий ветерок», «от края до края», «необъятный», «полный», «великий»; «северо-запад», «разверзнуться», «пелена туч», «дождь», «все живое», «заволочь», «плотный», «мощный».

Одной из тем стихотворений Бо Цзюйи было описание трудностей и опасностей путешествий по горным теснинам. В 14-й год правления под девизом Юаньхэ (819) Бо Цзюйи написал стихотворение «О том, что я ощутил, впервые оказавшись на реке в ущелье» [8, с. 845]. Произведение посвящено трудной дороге из Сячжоу в Чжунчжоу, где «на каждом шагу подстерегают коварные мели». Эпитеты, сопровождающие слова «горы» и «воды» («отвесные», «бездонные»), выбор глаголов («ниспадать», «выситься») и сравнительных оборотов («большие валуны — мечи и топоры, камни поменьше — как клыки и зубы») делают повествование более красочным и очень точно передают напряжение и страх поэта, оказавшегося один на один с безжалостной стихией.

Позднее, уже в зрелые годы, Бо Цзюйи писал о том, как человек покоряет природу. В качестве примера приведем четверостишие из «Двух стихотворений о том, как прокладывался путь через восемь опасных каменных отмелей в Лунмэнь, первое»:

Подобно громовым раскатам, [гремят] железные долота и чугунные молоты, Разбивая острые, как мечи, грани восьми каменных отмелей и девяти горных вершин. Словно стрелы, сверкают над водой сотни бамбуковых шестов и тысячи весел, И, как рыбьи косяки, [непрерывной вереницей] тянутся сюда плоты и лодки [8, с. 2793].

Параллельные образы («железные долота» и «чугунные молоты», «отмели» и «вершины», «бамбуковые шесты» и «весла»), постепенное нарастание количества (восемь, девять, сотня, тысяча) создают впечатление цельности, неразрывности текста, а яркие сравнения («громовые раскаты», «острые мечи», «стрелы») призваны еще сильнее возвеличить образ человека, собственными руками разбивающего твердый камень, словно гнилое дерево.

Бо Цзюйи прекрасно удавалось изображение не только таких могучих и внушительных по своей природе предметов и явлений, как горные пики, великие потоки или сильнейшие ливни, — он умел также передать величие самых обы-

денных, на первый взгляд, вещей. В подтверждение приведем одно из его произведений поздних лет, написанное в Лояне, — «О поместье Сюэдуйчжуан рода Сюэ в Пинцюане»: «[Родник], извернувшись, как синий змей, брызжет хлопьями белого снега. В засушливые дни, когда красное солнце в зените, [здесь] можно любоваться вечным дождем, В морозном воздухе в разгар зимы — слушать раскаты грома» [8, с. 2212]. Стих представляет собой описание самой обычной рощи в поместье, которое некогда посетил поэт, но глаголы «извернуться», «брызжать», образы дождя и грома наделяют изображаемый пейзаж особым ореолом величия. Другим примером может служить четверостишие из стихотворения «Веер из белых перьев» девятого года правления под девизом Дахэ (835): «Шорох — что шелест в сосновых ветвях, взмах — крыло журавля, рассекающего небо, [перья] — снег, не тающий и в разгар лета, [дуновение] — неиссякаемый порыв ветра». Посредством приема сравнения Бо Цзюйи последовательно описывает звук, цвет и движение веера, и образы, которые он для этого привлекает — шелест ветра в соснах, белый журавль, летящий в небесах, снежный покров в разгар лета, — наделяют образ самого веера ощущением чистоты и непорочности, идеализируют, возвышают его.

3

Источники патетики в стихотворениях Бо Цзюйи следует искать в творчестве его предшественника, великого танского поэта Ду Фу, а также друга и современника Лю Юйси по прозвищу «корифей поэзии». Кроме того, следует отметить, что патетичность в целом приветствовалась в поэтических кругах того времени.

Несмотря на то, что Бо Цзюйи являлся духовным преемником древней поэзии «Шицзина», стиль его поэтического творчества не мог не поддаться влиянию поэзии Ду Фу. У Ду Фу он почерпнул такие особенности стиля, как смелость, пылкость, возвышенность, одухотворенность слога; особенно явно это прослеживается, например, в следующем четверостишии («Новые *юэфу*. Танец из западной Лян»): «Вот уже сорок лет как захвачена область Лянчжоу, В землях Хэси и Лунъю [враги] вторглись почти на семь тысяч *ли*, [и если] когда-то от Аньси до границы было как до края мира, Ныне пограничные посты стоят почти у Фэнсяна» [8, с. 367–368]. «Стиль выразительный, как у Ду [Фу]», — дается комментарий данному произведению в «Квинтэссенции поэзии Тан и Сун» [9, с. 45]. Там же отмечается, что стихотворение «Навеяно впечатлениями от путешествия…» написано в энергичной манере и что «при его написании поэт вдохновлялся “Горами Цзяньмэнь” Ду Фу» [9, с. 77], а в «Песне о нарисованном бамбуке», превозносящей талант художника Сяо Юэ, «чередование и смены тем и интонаций приближают [поэта] вплотную к сокровенной сути поэзии Цзымэя[6]» [9, с. 97]. Наконец, следующую оценку дает автор «Квинтэссенции…» сти-

[6] Цзымэй — имя-*цзы* Ду Фу.

хотворению «Мальчик Сюэ Янтао играет на бамбуковом рожке»: «“Мальчик Сюэ Янтао […]” — от начала и до конца подражание “Песне о танце с мечами” Ду Фу. Сильная и выразительная манера и оригинальность смыслов, выходящих за рамки слов, поднимают этот стих на новую высоту, [делая его] на порядок лучше других произведений сборника» [9, с. 187].

Значительное влияние на Бо Цзюйи оказал его ровесник и «друг по стихотворному перу» Лю Юйси. В третий год правления под девизом Дахэ (829) Бо Цзюйи написал «Примечание к сборнику [поэтической] переписки Лю [Юйси] и Бо [Цзюйи]», в котором назвал Лю «корифеем поэзии», а также дал высокую оценку его поэтическому творчеству: «Мэндэ, о, Мэндэ, гениальны, виртуозны твои стихи. Нет такого человека, который превзошел бы тебя в стихосложении — я [уж точно] не рискну соперничать [с твоими] виртуозностью и гениальностью. Я говорю о таких [твоих] строчках, как “Рано побелели вершины заснеженных гор, поздно подоспели плоды бессмертия на морских [островах]” и “Мимо одного затонувшего корабля проходит флотилия в тысячу парусов, Рядом с гниющим деревом десятки тысяч других расцветают с приходом весны”. [Именно это я и] называю гениальностью и виртуозностью. А потому [считаю, что] твои стихи должны быть переданы под покровительство божеств со всех краев мира — Разве годится, что они хранятся в тайне, оставаясь достоянием всего двух человек?» [7, с. 1883–1894] Строка, которой так восхищался Бо Цзюйи («Рано побелели вершины…») взята из стихотворения Лю Юйси «*Шэжэнь* Бо из Сучжоу прислал новый стих; проникшись строкой “рано поседела голова, а детей все нет”, преподношу ему ответ» [10, с. 359]. Вид выдающихся метафор, уподобляющих седую голову заснеженным горам, а детей — плодам бессмертия, заставил Бо Цзюйи вмиг позабыть о своих печалях. Поразительной красоты строки «Мимо одного затонувшего корабля проходит флотилия в тысячу парусов, Рядом с гниющим деревом десятки тысяч других расцветают с приходом весны» были написаны Лю Юйси, когда, сосланный за участие в неудачной попытке реформ девиза правления Юнчжэнь сначала Ланчжоу, затем — в Ляньчжоу, он ощутил себя «изгоем, на двадцать три года брошенным, позабытым в пустынных землях средь гор Башань и вод Чушуй» [10, с. 402]. Это и есть патетика Лю Юйси, именно о таких стихах Бо Цзюйи говорил: «[Вот, что я] называю гениальностью и виртуозностью». Из общей оценки творчества («Велик его талант. Мало кто посмеет равнять себя с ним») и процитированных строк очевидно глубокое понимание и восхищение Бо Цзюйи величием поэзии Лю Юйси.

Лю Сицзай (Цин) писал в своем критическом труде «Обзор искусства: Обзор поэзии»: «Поэзию Лю Мэндэ скорее можно назвать поверхностной. Выразительностью слога он превосходит Бо [Цзюйи], но рифмами уступает Лю [Цзунъюаню]» [11, с. 64]. В целом замечание, что выразительностью слога Бо Цзюйи уступал Лю Юйси, не безосновательно. Господин Чэнь Инькэ говорил: «То, что восхищало Лэтяня в поэзии [Лю] Мэндэ — это то, чем творения Лэтяня, по его собственному мнению, уступали творениям Лю» [12, с. 352]. И все же «ведь люди, которые понимают друг друга, начинают звучать похоже, а соперниками могут

зваться только равные по силе» («Примечание к сборнику [поэтической] переписки Лю [Юйси] и Бо [Цзюйи]») [7, с. 1893]. Бо Цзюйи, будучи другом Лю Юйси «по стихотворному перу», должен был иметь в своем арсенале что-то такое, что сравнилось бы по силе звучания с творениями Лю Юйси. В пятом *цзюане* «Квинтэссенции поэзии Тан и Сун», где дается оценка стиху Бо Цзюйи «В дороге останавливаясь на ночлег в Сякоу, пишу *дафу* Ли», говорится: «Отсылки на классические сюжеты использованы исключительно уместно, звучание яркое и торжественное. Это истинный образец того, как должен выглядеть семисловный уставной стих; напоминает Лю Юйси» [9, с. 153]. В поздние годы Бо Цзюйи намеренно написал стих в подражание Лю Юйси; речь идет о произведении пятого года правления под девизом Дахэ (831) «Вторю семисложным стихам, которые *сянгун* Линху [Чу] послал *ланчжуну* Лю с просьбой указать на недостатки»:

> *Запрокинув голову, взираю на Солнце и Луну на широкой небесной дороге. Все так же полноводны фениксовы пруды. По-прежнему неподвижно стоят дворцовые палаты. Только не видать лазурных пологов ваших экипажей — вы в изгнанье, за тысячу ли. [Да и] моя честная кисть за последние три года так и не принесла мне удачи на службе. С тех пор, как расставанье разлучило нас, даже стихи приносят мало радости. Одолевают болезни, и вино не способно утолить печаль. А все же, когда мы, винная гвардия, противники в поэтической битве, повстречаемся вновь, Окажется, что, хоть старость близка, мы все еще крепко держимся в седле* [8, с. 2150].

Даже для обычной жалобы на несправедливость жизни Бо Цзюйи избирает красивейшие образы: «Солнце и Луна на широкой небесной дороге» «фениксовы пруды», «дворцовые палаты», «лазурные пологи», «честная кисть». В пятой и шестой строках поэт описывает свои чувства по поводу расставания с друзьями, от тоски по которым теряется интерес даже к вину и сочинительству, однако уже в следующем двустишии приободряется вновь: быть может, мы и стары и испытали немало разочарований в жизни, но, собравшись вместе, мы снова «выступим в бой», и окажется, что нас по-прежнему «не так-то просто выбить из седла». Последняя строка стихотворения являет собой классическую аллюзию на «Жизнеописание Ма Юаня» («История династии Поздняя Хань») [13, с. 842–843]. Разумеется, Бо Цзюйи пишет не о настоящем марше или бое, «винной гвардией» и «противниками в поэтической битве» он называет себя, Линху Чу и Лю Юйси, да и бой между ними должен разразиться винно-поэтический. Однако стих написан в истинно патетическом тоне и в полной мере отражает искренние чувства старого стихотворца. В «Квинтэссенции поэзии Тан и Сун», восьмом *цзюане*, данному стиху дается следующая оценка: «В высшей мере выдающийся [стих], новое звучание сяншаньского [отшельника]» [9, с. 249].

Пятому году правления под девизом Дахэ (831) принадлежит стих Бо Цзюйи «От имени Мэндэ»:

> *Среди поколения, которое придет нам на смену, почти не сыскать самородков. Из наших же ровесников вот уже больше половины покинуло мир. Люди вечно борются за*

первенство, но в [конечном итоге] все они глядят тебе в спину. В мире идет нескончаемая борьба, но среди всех людей света не найдется достойного соперника мне. Трудно удержаться тому, кто заберется на самую вершину бамбуковой жерди. Тот, кто начал партию позже, вовсе не обязательно проиграет. Так и всходы в горах и листья на деревьях — те, что первыми зазеленели с приходом весны, первыми же увянут [8, с. 2027].

В стихе «Два аллегорических стихотворения в ответ *сянгуну* Ню [Сэнжу], первое» Лю Юйси есть строки: «Двое, поднявшись выше бамбуковых жердей, хвастались, что достигли неба. Но оглянуться не успели, как взмахом рукава их вниз смахнули с головокружительной высоты» [10, с. 716]. Бо Цзюйи позаимствовал у него образ бамбуковой жерди и, дополнив его сравнением с шахматной партией, метафорически описал принцип непредопределенности победы и поражения в человеческой судьбе. В следующих двух строках, начинающихся со слов «Так и всходы в горах…», образ растений, что, достигнув расцвета, увядают, использован как метафора к взлетам и падениям в жизни человека. В данном стихотворении Бо Цзюйи, как бы перевоплотившись в своего друга, «корифея поэзии» Лю Юйси, продемонстрировал свое понимание бессмертного величия его поэзии.

Более того, возвышенность слога в целом соответствовала общей направленности поэтической мысли того времени. Помимо Лю Юйси, показательным примером тому является творчество Хань Юя. Пань Дэюй (Цин) так писал в своих «Заметках о поэзии Ли [Бо] и Ду [Фу] из кабинета Уединения», первом *цзюане*: «Цинчжи из рода Вэй сказал: “…если поэт хочет владеть выдающимся слогом и стилем и при [этом] писать непринужденно, ему следует учиться у Туйчжи и Тайбая[7]” <…> стихи Туйчжи действительно выдающиеся, хоть непринужденными их и не назовешь…» [14, с. 2055]. И действительно, самые оригинальные и характерные стихи Хань Юя отличаются эмоциональностью и торжественностью — например, «Песнь о каменных барабанах», в которой уверенным и лаконичным, выразительным, красочным языком повествуется история возникновения древних каменных барабанов[8] («[он] в ярости поднял императорскую рать», «забряцали мечи, ударяясь о яшмовые подвески на поясах») [15, с. 409]. Благодаря употреблению большого количества экспрессивной лексики, особенно глаголов, стих получается энергичным, живым, дерзновенным, преисполненным чувства гордости [16, с. 261]. Бо Цзюйи, хоть сам и стремился к легкости и простоте своего слога, будучи человеком своего времени, не мог не поддаться влиянию окружения. Бо Цзюйи и Хань Юй, являясь родоначальниками двух главных направлений в поэзии среднего периода Тан, придерживались совершенно различных поэтических убеждений и взглядов, мало общались и почти не обмени-

[7] Туйчжи — имя-*цзы* Хань Юя. Тайбай — имя-*цзы* Ли Бо.

[8] Каменные барабаны — археологический памятник времен династии Цинь; десять камней в форме барабанов с высеченными на поверхности четырехсловными стихами; обнаружены в эпоху Тан в Шэньси.

вались поэтическими экспромтами и посланиями[9]. Тем не менее в поэтических произведениях Бо Цзюйи можно проследить общие с Хань Юем черты, к примеру широкое употребление сильных, эмоционально окрашенных глаголов. Так, стихотворение «Навеяно впечатлениями от путешествия…», написанное во второй год правления под девизом Дахэ (822) — как раз в тот год, в течение которого Бо Цзюйи сравнительно плотно общался с Хань Юем, — позднее получило следующую оценку в «Квинтэссенции поэзии Тан и Сун»: «Что можно сказать об особенностях [этого стиха]? Слог мощный, содержание в полной мере соответствует избранной теме. Всего в собрании сочинений [Бо Цзюйи] мало стихов подобного рода, очень похоже на [стиль] Хань Юя» [9, с. 77].

Лю Се (период Южных династий, Лян) так писал в «Резном драконе литературной мысли», раздел «Стиль и индивидуальная природа»: «Талант писателя происходит изнутри, и источник его — природный дух. Дух определяет волю и цель, воля и цель определяют язык [произведения]. И если уж рассуждать о прекрасном, то все [без исключения] шедевры несут отпечаток характера [своего создателя]» [6, с. 190]. Смелость и возвышенность идеалов, присущие личности Бо Цзюйи, — вот внутренний источник патетики его произведений. Еще в юности поэт показал себя как человек исключительно смелый и честный. Свои упорство, решительность и непреклонность он выразил строками: «Не сжигает их даже полымя — Возрождаются с ветром весны»[10] («Ода о прощании на древней равнине») [8, с. 1042]. «Прежде весь ум занимали мысли о том, как помочь стране в трудные [для нее] времена, И до сих пор сердце томят слова невысказанных императору советов» («В чувствах пишу о желании уйти на покой») [8, с. 1289–1290]. Именно таким был Бо Цзюйи в начале своей службы при дворе: честным, смелым, готовым в случае необходимости указать императору на его ошибки, истинным защитником народа. Можно сказать, он был героем. Используя свою письменную кисть как оружие, Бо Цзюйи давал советы вышестоящим и разоблачал пороки современного ему общества. «С тех пор, как впервые попробовал себя в писательстве и до того времени, как добился службы в столице, [он] создал десятки, [даже] сотни стихотворений, и каждое было написано в назидание, с целью раскрыть [те или иные] пороки общества, исправить недостатки управления» («Старая история Тан; жизнеописание Бо Цзюйи») [17,

[9] В первый год девиза правления Чанцин Бо Цзюйи написал стихотворение «Вторю стихам *шилана* Ханя о нескончаемом дожде». Времени второго года правления под девизом Чанцин (822) принадлежат два стиха Хань Юя («Ранней весной вместе с ученым Чжаном Восемнадцатым Цзи гуляем в роще *шаншу* Ян [Юйлина]. Тогда же обращаюсь с докладом к *гэлао* Бо [Цзюйи] и Фэн [Су]», «Посылаю *шэжэню* Бо Двадцать Второму во время весеннего путешествия по реке Цюйцзян вместе с *юаньваем* Министерства общественных работ Чжан [Цзи]») и четыре стиха Бо Цзюйи («Вместе с *шиланом* Ханем гуляем у пруда семьи Чжэней, читаем стихи, немного выпиваем», «Давно не виделся с *шиланом* Ханем, по этому поводу пишу ему шутливое стихотворение-восьмистишие», «Прочтя стихи *шилана* Ханя о пруде в роще *шэжэня* Яна, посылаю ответ» и «С благодарностью посылаю ответ на стихи *шилана* Ханя о путешествии по реке Цюйцзян вместе с *юаньваем* Министерства общественных работ Чжан [Цзи]»). — *Примеч. авт.*

[10] Перевод С. А. Торопцева.

с. 4340]. «Не страшился навлечь на себя гнев сильных мира сего, не обижался также, если друзья, шутя, указывали ему на недостатки» («Посвящение студенту Тану» [8, с. 78]) — поражает и трогает до глубины души те смелость и самоотдача, с которыми Бо Цзюйи служил народу своей страны. Вернувшись после изгнания в Чжунчжоу на прежнюю столичную должность, Бо Цзюйи столкнулся с печальной действительностью: «Сын Неба предается праздности и распутству и совсем позабыл о ритуале; те, в чьих руках власть, не выполняют своих обязанностей, принимаемые решения ошибочны. На севере снова бунтуют». И все равно Бо Цзюйи, не изменяя себе, продолжал «снова и снова посылать к императору доклады, надеясь повлиять на положение дел в стране» [17, с. 4353]. Все эти факты говорят о том, что он был отважным и преданным своим идеалам человеком.

Помимо роли народного защитника, была еще одна стороны жизни Бо Цзюйи, которая неизменно настраивала его на возвышенный лад. В стихотворении «Надпись на камне в округе У» от первого года правления под девизом Баоли (825) говорится:

> *В начале правления под девизом Чжэньюань Вэй Инъу был начальником округа Сучжоу, а Фан Жу вновь был назначен на должность правителя округа Ханчжоу. Оба они были великими людьми. Вэй увлекался поэзией, Фан имел слабость к вину. На каждой встрече братья по оружию непременно напивались и декламировали стихи; изяществом и поэтичностью своих творений они прославились на весь У* [7, с. 1837].

В этих строках Бо Цзюйи выразил собственное понимание «великого человека», которое включает в себя следующие критерии: он должен быть любителем вина, поэзии и сборищ с «братьями по оружию», непременной частью которых являются застолье и поэтические состязания. Сам Бо Цзюйи был известным любителем стихов и вина и уж, конечно, не упускал случая разделить эти два своих увлечения с друзьями. Бо Цзюйи просто жить не мог без поэзии, у него даже имелось прозвище «демон стихов». Данное словосочетание встречается также в следующих его стихотворных строчках: «И только демона стихов мне никак не укротить — не могу спокойно пройти мимо ни одной стихотворной строчки, попавшейся мне на глаза» («В праздности читаю стихи») [8, с. 1333]; «Хмельное безумие вновь во мне пробуждает демона стихов, с полудня до захода солнца читаю заунывно нараспев» («Два стихотворения о том, как читаю стихи во хмелю, второе») [8, с. 1390]. Не прочь был Бо Цзюйи и выпить. Согласно статистике, в дошедших до нас 2800 стихов слово «вино» встречается более 700 раз, слово «пьянеть» — более 400, стихов, в которых поднимается тема вина, более 900, а количество лексики, имеющей отношение к алкоголю, не поддаются пересчету [18, с. 5]. Более того, в последние годы жизни Бо Цзюйи дал себе прозвище «пьяный господин, распевающий песни» и с упоением писал в автобиографическом «Повествовании о пьяном господине…»: «Еще в древности говорили: спасутся те, кто ищет спасение в вине» [7, с. 1983]. Продолжая мысль Лю Лина, выраженную в «Оде добродетелям вина», Бо Цзюйи писал в своем сочинении «Восхваляю до-

бродетели вина»: «Я как-то не ел целый день и не спал всю ночь напролет, предаваясь размышлениям, [но все было] без толку; лучше уж выпить!» [7, с. 1925]. И уж тем более неотъемлемой частью жизни Бо Цзюйи были регулярные воссоединения с «братьями по оружию» за вином и стихами, особенно во время его службы в Сучжоу и Ханчжоу и на закате лет, в Лояне.

Великий поэт, написавший огромное количество произведений во всех возможных формах и жанрах, многие из которых впоследствии стали бессмертной классикой, разумеется, не мог ограничиваться лишь одним художественным стилем. Это утверждение в равной степени относится к Ли Бо, Ду Фу, Су Ши, Хуан Тинцзяню и Лу Ю; не был исключением и Бо Цзюйи. В целом поэтическому творчеству Бо Цзюйи свойственно стремление к простоте, но в этой простоте есть место и для патетики. Простота и патетичность вместе образуют сложное диалектическое единство, составляющее основу многогранности поэтического стиля Бо Цзюйи. Чаще всего патетика звучит в стихотворениях, в которых поэт выражает тревогу за судьбу государства и народа, но нередко ее проявления можно обнаружить и в пейзажной лирике, и в стихотворных посвящениях природному миру и миру предметов. Патетика наблюдается как в обличительной, так и в идиллической, и в сентиментальной поэзии Бо Цзюйи. Такие стихотворения характеризуются особым эмоциональным подъемом. Поэт мастерски подбирает пышные, полные силы образы, лексику, передающую масштабность и грандиозность, часто прибегает к приему сравнения, в качестве средств сравнения избирая образы могучих и величественных предметов или явлений. В патетической лирике Бо Цзюйи можно обнаружить следы влияния его предшественника, великого танского поэта Ду Фу, а также друга и современника Лю Юйси по прозвищу «корифей поэзии». В то же время возвышенность слога в целом соответствует общей направленности поэтической мысли среднего периода Танской династии. Дух конфуцианства — нравственный ориентир Бо Цзюйи, — а также дерзновенность и возвышенность чувств, свойственные его характеру, в свою очередь являются внутренним источником патетики в его творчестве.

Литература

1. 陈友琴编. 白居易资料汇编. 北京，中华书局，1962. [Бо Цзюйи: сборник материалов о поэте / ред. Чэнь Юцинь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962.] (На кит. яз.)
2. 张少康. 司空图及其诗论研究. 北京，学苑出版社，2005. [*Чжан Шаокан*. Исследование о Сыкун Ту и его теории поэзии. Пекин: Сюэюань чубаньшэ, 2005.] (На кит. яз.)
3. 郭绍虞. 沧浪诗话校释. 北京，人民文学出版社，1961. [*Го Шаоюй*. Замечания и пояснения к «Поэтической критике [отшельника] Цанлана». Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1961.] (На кит. яз.)
4. 丁福保辑.历代诗话续编. 北京，中华书局，2006. [Собрание поэтических критик в хронологическом порядке: продолжение / сост. Дин Фубао. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)
5. 丁福保辑. 清诗话. 上海，上海古籍出版社，2015. [Поэтические критики эпохи Цин / сост. Дин Фубао. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)

6. 王运熙、周锋. 文心雕龙译注. 上海，上海古籍出版社，2012. [*Ван Юньси, Чжоу Фэн*. Резной дракон литературной мысли: перевод с комментариями. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2012.] (На кит. яз.)
7. 谢思炜. 白居易文集校注. 北京，中华书局，2011. [*Се Сывэй*. Собрание сочинений Бо Цзюйи с комментариями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2011.] (На кит. яз.)
8. 谢思炜. 白居易诗集校注. 北京，中华书局，2006. [*Се Сывэй*. Собрание сочинений Бо Цзюйи с комментариями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.] (На кит. яз.)
9. 莫砺锋主编. 御选唐宋诗醇·白居易. 北京，商务印书馆，2019. [«Квинтэссенция поэзии Тан и Сун» в императорской редакции Бо Цзюйи / гл. ред. Мо Лифэн. Пекин: Шанъу иньшугуань, 2019.] (На кит. яз.)
10. 陶敏、陶红雨. 刘禹锡全集编年校注. 长沙，岳麓书社，2003. [*Тао Минь, Тао Хунъюй*. Полное собрание сочинений Лю Юйси в хронологическом порядке с комментариями. Чанша: Юэлу Шушэ, 2003.] (На кит. яз.)
11. 刘熙载. 艺概.上海，上海古籍出版社，1978. [*Лю Сицзай*. Обзор искусства. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1978.] (На кит. яз.)
12. 陈寅恪. 元白诗笺证稿. 北京，生活·读书·新知三联书店，2015. [*Чэнь Иньюкэ*. Комментарии и исследование поэзии Юань Чжэня и Бо Цзюйи. Пекин: Шэнхо-душу-синьчжи саньлянь шудянь, 2015.] (На кит. яз.)
13. 范晔. 后汉书. 北京，中华书局，1965. [*Фань Е.* История династии Поздняя Хань. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1965. (На кит. яз.)
14. 郭绍虞编选.清诗话续编. 上海，上海古籍出版社，2016. [Собрание поэтических критик эпохи Цин: продолжение / сост. Го Шаоюй. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2016.] (На кит. яз.)
15. 方世举. 韩昌黎诗集编年笺注. 北京，中华书局，2012. [*Фан Шицзюй*. Собрание стихотворений Хань Чанли в хронологическом порядке с комментариями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2012.] (На кит. яз.)
16. 袁行霈主编. 中国文学史（第二卷）. 北京，高等教育出版社，2014. [История китайской литературы. Т. 2 / гл. ред. Юань Синпэй. Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
17. 刘昫等. 旧唐书. 北京，中华书局，1975. [*Лю Сюй*. Старая история династии Тан. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.] (На кит. яз.)
18. 刘存斌.白居易饮酒诗研究. 郑州大学古代文学硕士论文, 2012年. [*Лю Цуньбинь*. Исследование поэзии Бо Цзюйи, посвященной вину: магистер. дис. Чжэнчжоуский университет, 2012.] (На кит. яз.)

References

1. *Collection of materials concerning Bo Juyi*. Ed. by Chen Youqin. Beijing, Zhonghua shuju, 1962. (In Chinese)
2. Zhang Shaokang. *Research on Sikong Tu and his Poetry Theory*. Beijing, Xueyuan chubanshe, 2005. (In Chinese)
3. Guo Shaoyu. *Comments and explanations on the "Canglang's remarks on poetry"*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1961. (In Chinese)
4. *Collection of poetic critics in chronological order: continuation*. Comp. by Ding Fubao. Beijing, Zhonghua shuju, 2006. (In Chinese)
5. *Poetry Critics of the Qing Dynasty*. Comp. by Ding Fubao. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2015. (In Chinese)

6. Wang Yunxi, Zhou Feng. *Translation and annotation of the "Literary Mind and the Carving of Dragons"*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2012. (In Chinese)
7. Xie Siwei. *Collection of Works of Bo Juyi with commentaries*. Beijing, Zhonghua shuju, 2011. (In Chinese)
8. Xie Siwei. *Collection of works of Bo Juyi with commentaries*. Beijing, Zhonghua shuju, 2006. (In Chinese)
9. *"The Quintessence of Tang and Song Poetry" in the imperial edition by Bo Juyi*. Ed. by Mo Lifefeng. Beijing, Shangwu Yingshuguan, 2019. (In Chinese)
10. Tao Min, Tao Hongyu. *The complete works of Liu Yuxi in chronological order with commentaries*. Changsha, Yuelu Shushe, 2003. (In Chinese)
11. Liu Xizai. *Art Review*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978. (In Chinese)
12. Chen Yinke. *Commentary and study of the poetry of Yuan Zhen and Bo Juyi*. Beijing, shenghuo-dushu-xinzhi sanlian shudian, 2015.
13. Fan Ye. *The Book of the Later Han. Juan 24, Biography of Ma Yuan*. Beijing, Zhonghua shuju, 1965. (In Chinese)
14. *Collection of Poetry Critics of the Qing Dynasty: continuation*. Comp. by Guo Shaoyu. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2016. (In Chinese)
15. Fang Shiju. *Collection of poems of Han Changli in chronological order with commentary*. Beijing, Zhonghua shuju, 2012. (In Chinese)
16. *The history of Chinese Literature*. Vol. 2. Ed. by Yuan Xingpei. Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2014. (In Chinese)
17. Liu Xu. *The Old Book of Tang*. Beijing, Zhonghua shuju, 1975. (In Chinese)
18. Liu Cunbin. *A study of Bo Juyi's poetry dedicated to wine*: master's thesis. Zhengzhou University, 2012. (In Chinese)

Перевод Е. Г. Гавришевой

2

НОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ИНФОРМАТИЗАЦИИ

Березкин Р. В.
(Фуданьский университет, Китай;
Институт востоковедения РАН, Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ЗНАЧЕНИЕ РАННЕЙ РЕДАКЦИИ «БАОЦЗЮАНЬ О СЯНШАНЕ» В ХАНОЙСКОМ ПЕРЕИЗДАНИИ (1772)*

Аннотация: «Баоцзюань о Сяншани» (*Сяншань баоцзюань*, 香山寶卷), который был переиздан в Ханое в 1772 г., является редким произведением китайской простонародной литературы, сохранившимся за пределами Китая; его первоначальное издание происходит из Нанкина. До недавнего времени эта ранняя редакция оставалась почти неизвестной в мировой синологии. Текст излагает легенду о принцессе Мяошань, считающейся земным воплощением бодхисаттвы Гуаньинь (觀音), которая является одним из самых популярных буддийских сюжетов в Китае. Особенности формы и содержания этой редакции демонстрируют ее достаточно раннее происхождение (XV — начало XVI в.). Необычная структура «Баоцзюань о Сяншани», включающая цитаты из главы «Врата всеобщего спасения» в знаменитой «Лотосовой сутре», утверждает его связь с этой священной книгой буддизма и традицией проповеди буддийского учения с помощью «рассказов по сюжетам из сутр», которая развивалась в Китае в более раннее время (VII–XIII вв.). Эта особенность текста важна для изучения происхождения и развития жанра *баоцзюань* в ранний период (XIV–XVI вв.). «Баоцзюань о Сяншани» излагает раннюю версию легенды о Мяошань, в которой буддийские представления соединяются с китайскими концепциями и реалиями. Этот сюжет, сложившийся в Китае ок. начала XII в., представляет адаптацию буддийского учения в этой стране, причем главным образом для светского простонародного уровня восприятия. Неслучай-

* Исследование выполнено при поддержке грантов Государственного фонда исследований общественных наук КНР: «Междисциплинарное исследование литературных материалов, относящихся к народным верованиям района озера Тайху» (太湖流域民间信仰类文艺资源的调查和跨学科研究, 17ZDA167) и «Исследование книжного обмена между Китаем и Вьетнамом (многотомник)» (中越书籍交流研究，多卷本，20&ZD333).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.14

но он получил такую популярность в форме *баоцзюань*, предназначенных для устного исполнения перед широкой аудиторией верующих.

Ключевые слова: китайская простонародная литература, *баоцзюань*, буддийская проповедь, китайский буддизм, бодхисаттва Гуаньинь.

Berezkin Rostislav

(Fudan University, China;
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russia)

SPECIAL FEATURES AND SIGNIFICANCE OF THE EARLY RECENSION OF THE *BAOJUAN OF XIANGSHAN* IN THE HANOI REPRINT EDITION (1772)*

Abstract: The Hanoi reprint edition of the *Baojuan of Xiangshan* (1772) is a rare text of Chinese popular literature preserved out of China; it reproduces the edition from Nanjing. It retells the legend of Princess Miaoshan, considered to be an earthly reincarnation of Bodhisattva Guanyin, which is one of the most popular Buddhist narrative subjects in China. This recension till recently remained almost unknown in the world sinology. Special features of form and contents of this text prove its comparatively early origins (15th — early 16th century). The unusual structure of the *Baojuan of Xiangshan*, which includes quotations from the chapter "Gates of Universal Salvation" in the famous Lotus Sutra, establishes its connection with this sacred book of Buddhism and the tradition of Buddhist preaching with the use of sutra subjects that developed in China in the earlier period (7th–13th centuries). This feature of text is very important for the study of origins of baojuan genre and its development in the early period (14th–16th centuries). The *Baojuan of Xiangshan* represents an early version of the Miaoshan legend, in which Buddhist ideas were connected with Chinese concepts and realities. This subject that formed in China ca. beginning of the 12th century represents adaptation of Buddhist teaching, primarily aimed at lay folk believers. It is symptomatic that it enjoyed popularity in the form of baojuan, designed to be recited for the broad audiences.

Keywords: Chinese popular storytelling literature, *baojuan*, Buddhist preaching, Chinese Buddhism, Bodhisattva Guanyin.

«Баоцзюань о Сяншани» (*Сяншань баоцзюань*, 香山寶卷), который был переиздан в Ханое в 1772 г., является редким произведением китайской простонародной литературы, сохранившимся за пределами Китая. Он рассказывает легенду о принцессе Мяошань, считающейся земным воплощением бодхисаттвы Гуаньинь (觀音), или Гуаньшиинь (觀世音) (санскр. *Авалокитешвара*), которая является одним из самых популярных буддийских сюжетов в Китае.

Баоцзюань («драгоценные свитки») — форма песенно-повествовательной литературы, которая появилась примерно в XIII–XIV вв., но получила особое распространение в XVI–XVIII вв., когда эти тексты в основном служили проповеди китайских синкретических религий. Тем не менее первоначальный период

* The research was supported by grants from the National Social Science Research Foundation of the People's Republic of China: "Interdisciplinary Study of Literary Materials Relating to Folk Beliefs of the Taihu Lake Region" (太湖流域民间信仰类文艺资源的调查和跨学科研究, 17ZDA167) and "Study of book exchange between China and Vietnam (multi-volume)" (中越书籍交流研究，多卷本，20&ZD333).

развития *баоцзюань* связан с проповедью буддийских идей и культов [5, с. 65–89]. *Баоцзюань* предназначались в первую очередь для устного исполнения, но также распространялись и в письменной форме. В отечественной науке до недавнего времени в основном исследовались произведения сектантской направленности[1]. Данная статья посвящена исследованию особенностей формы и содержания старейшей редакции «Баоцзюань о Сяншани», одного из самых известных произведений самого раннего, буддийского этапа истории развития жанра. В отечественном китаеведении этот текст остается малоизвестным, несмотря на его распространение и важную роль в народной буддийской практике.

Ханойская (нанкинская) редакция «Баоцзюань о Сяншани» была обнаружена акад. Б. Л. Рифтиным (1932–2012) в библиотеке Академии общественных наук Вьетнама в 1973 г., где он изучал материалы на китайском языке. Ранее нами совместно с Б. Л. Рифтиным уже было опубликовано предварительное исследование нанкинской редакции в сравнении с ханчжоуской [6]. В данной статье продолжается исследование художественных особенностей нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани», которые показывают значение этого текста в истории китайской простонародной литературы.

1. О ТЕКСТЕ НАНКИНСКОЙ РЕДАКЦИИ «БАОЦЗЮАНЬ О СЯНШАНИ»

Полное название текста в ханойском переиздании — «Баоцзюань о Великой милосердной бодхисаттве Гуаньшиинь с горы Сяншань» (*Да бэй Гуаньшиинь пуса Сяншань баоцзюань*, 大悲菩薩香山寶卷). Издание воспроизводит ксилограф из печатной лавки Чэнь Луншаня (陳龍山) в Цзиньлине (金陵, современное название — Нанкин), как указано в его колофоне (по этой причине эта редакция далее называется «нанкинской»). Для первого издания дата не указана, но по некоторым косвенным признакам его можно датировать концом XVI — началом XVII в., когда Нанкин был второй столицей минского государства. Первоначальное нанкинское издание текста было сделано по заказу буддийского монастыря Лэняньсы (楞嚴寺) (Храм Сурангама-сутры) в Цзясине (嘉興) (провинция Чжэцзян), который был важным религиозным центром в эпоху Мин.

Другая достаточно ранняя редакция «Баоцзюань о Сяншани», с полным названием «Сутра основных деяний бодхисаттвы Гуаньшиинь» (*Гуаньшиинь пуса бэнь син цзин*, 觀世音菩薩本行經), представлена в издании из Ханчжоу, датированном 1773 г.; но сохранилось оно только в частной коллекции японского ученого Ёсиока Ёситоё (1916–1979) и было им опубликовано в 1971 г.[2] Долгое время исследователи *баоцзюань* считали ханчжоускую редакцию 1773 г. старейшей[3].

[1] См.: [1–4].

[2] В настоящей работе ссылки даются на переиздание этой статьи [7, т. 4, с. 242–307].

[3] Более позднее издание этой же редакции (ксилограф 1872 г. издательства Ихуатан (翼化堂), Шанхай) хранится в Институте восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге, см.: [8, с. 274].

Ханойское издание 1772 г. было сделано в Храме благодарения за милости (*Бао ан ты*, 報恩寺), который относился к числу самых известных буддийских монастырей столицы и пользовался покровительством двора. Оно имеет три предисловия, два из которых, несомненно, были написаны во Вьетнаме. Первое из них, которое восхваляет свойства текста как священной книги буддизма, приписывается самому вьетнамскому императору Кан Хынгу (景興, 1740–1786) из династии Поздних Ле (後黎, 1599–1789). Второе, которое также восхваляет чудеса буддийских книг, подписано именем монаха Тинь Тюка (性燭, 1698–1775), который принадлежал к школе Тао Дон (*Цаодун*, 漕洞) направления Чань. Он был настоятелем Храма обширного счастья (*Хонг Фук ты*, 洪福寺) в Ханое и также известен как издатель нескольких сочинений китайского происхождения [9, p. 4–5]. Третье предисловие анонимное; возможно, оно было написано в Китае для предшествующего переиздания текста.

Главным спонсором переиздания 1772 г. назван Нгуен Ви (阮偉, 1700–1775), сановник двора Поздних Ле[4]. Кроме того, в обширных списках лиц, пожертвовавших на издание, указаны имена членов императорского двора, а также и членов клана Чинь (鄭), которым тогда принадлежала реальная власть в северном Вьетнаме. Также среди спонсоров много буддийских монахов и монахинь [9, p. 13–14]. Очевидно, что текст имел высокий статус в глазах буддийского духовенства во Вьетнаме, что, несомненно, было связано с популярностью культа Гуаньинь.

Нам неизвестно, когда нанкинская редакция впервые попала во Вьетнам. Тем не менее легенда о Мяошань была известна в этой стране уже очень давно, примерно с XVI в. Она появляется во вьетнамских источниках в конце XVII — начале XVIII в. [9, p. 17–19]. Таким образом, «Баоцзюань о Сяншани» в Ханое в конце XVIII в. был востребован уже подготовленной аудиторией местных буддистов.

Содержание нанкинской редакции в общих чертах следующее: Мяошань была третьей дочерью царя Мяочжуана в мифической стране, у которого не было сыновей[5]. Отец потребовал от своих дочерей выйти замуж и обеспечить его наследниками. Две старшие дочери согласились, а Мяошань отказалась, так как хотела изучить учение Будды и выйти из круговорота перерождений. Мяочжуан сначала разрешил ей уйти в монастырь с той целью, чтобы вынудить ее подчиниться, заставив настоятельницу убедить ее вернуться во дворец. Когда этот план провалился, царь в гневе приказал сжечь монастырь вместе со всеми монахинями. Благодаря своим волшебным способностям Мяошань единственная не погибла в огне. Тогда Мяочжуан приказал казнить ее. Мяошань спустилась в загробный мир, но была отпущена оттуда владыкой подземного мира. После того, как девушка вернулась к жизни, она отправилась продолжать самосовершенствование на горе Сяншань (Ароматная гора), где достигла просветления.

[4] В предисловии к переизданию его имя указано как Нгуен Дить (阮曆), но его титул *Нья фыонг хоу* (義方侯) совпадает с историческими источниками.

[5] В ранних редакциях легенды о Мяошань нет указания названия ее родной страны; в ханчжоуской редакции «Баоцзюань о Сяншани» она названа страной Синлинь (興林) на дальнем западе; местоположение ее точно не определяется.

В то же время Мяочжуан был наказан за свою жестокость тем, что боги наслали на него неизлечимую болезнь. Мяошань, узнав об этом, приняла образ монаха и явилась ко двору, обещая вылечить отца. Она сказала, что царя может излечить только волшебное снадобье, приготовленное из рук и глаз родственника царя. Когда старшие дочери царя отказались пожертвовать ему свои глаза и руки, монах посоветовал Мяочжуану обратиться к отшельнику с горы Сяншань. После того, как Мяочжуан отправил своего сановника на Сяншань и получил волшебное снадобье, он полностью исцелился и сам отправился на Сяншань, чтобы лично отблагодарить своего спасителя. В обезображенном отшельнике Мяочжуан и его главная жена узнали свою дочь. В этот момент она преобразилась и предстала перед своими родителями и придворными в образе тысячерукой бодхисаттвы Гуаньинь. Тогда Мяочжуан и все члены его семьи обратились в буддизм, царь приказал построить ступу в честь Мяошань на горе Сяншань. После смерти родители и сестры Мяошань также родились в Чистой земле Будды Амитабхи. Таким образом, религиозный подвиг Мяошань послужил средством к тому, чтобы обратить всю семью Мяочжуана в буддизм и помочь им достичь просветления (спасения).

В сравнении с ханчжоуской редакцией 1773 г., текст нанкинской редакции более простой, в нем гораздо меньше нарративных деталей и описаний; так, например в нанкинской редакции отсутствуют эпизоды с рождением трех дочерей Мяочжуана, которые помещены в начале текста ханчжоуской редакции [7, с. 245–249]. Тем не менее большинство повествовательных эпизодов в двух редакциях идентичны. При этом не следует рассматривать нанкинскую редакцию сокращением ханчжоуской; ее первоначальный характер подтверждается особенностями формы и содержания этого текста, которые, несомненно, более архаичны, чем в ханчжоуской редакции.

2. ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ ТЕКСТА НАНКИНСКОЙ РЕДАКЦИИ «БАОЦЗЮАНЬ О СЯНШАНИ»

Раннее происхождение нанкинской редакции можно доказать с помощью особенностей композиции этого текста: он разделен на отрывки с устойчивой структурой, которая повторяется в каждом из них. После прозаического отрывка следует семисложное двустишие, затем — также семисложное стихотворение, но из 16 строк, после него — стихотворение особой формы, в котором чередуются строки из четырех и пяти слогов (китайские исследователи определяют эту форму как славословие — *цзань* (讚); она, по-видимому, происходит из буддийских текстов), и в конце — четырехстрочное пятистишие. Каждый отрывок завершается цитатой из главы «Врата всеобщего спасения» (*Пу мэнь пинь*, 普門品) «Лотосовой сутры»[6].

[6] Ее полное заглавие в кит. переводе — «Сутра о цветке лотоса чудесной Дхармы» (*Мяо фа лянь хуа цзин*, 妙法蓮華經); перевод на китайский язык Кумарадживы (нач. V в.) [10, т. 9, с. 56c03–58b05]; перевод на русский язык А. Н. Игнатовича см.: [16, с. 89–302].

Такая композиция типична для раннего периода развития *баоцзюань* (XIV–XVI вв.). В более поздний период (конец XVIII — XIX в.) эта особенность структуры *баоцзюань* исчезает. В этом смысле ханчжоуская редакция 1773 г. более близка к поздним *баоцзюань*, чем к нанкинской редакции, так как в ней нет принципа чередования поэтических отрывков в усложненной структуре. В ней большинство стихов имеют семисложный размер, самый распространенный в *баоцзюань* позднего периода. Они свободно чередуются с прозой, появляясь в конце прозаических отрывков. Это позволяет предположить, что ханчжоуская редакция относится к более позднему времени, чем нанкинская, и представляет новый этап в развитии жанра. Ту же тенденцию можно проследить в истории *баоцзюань* на другой распространенный сюжет — о том, как монах Мулянь спасал душу своей матери из ада, который также появляется как в ранних, так и поздних произведениях этого жанра [3, с. 126–130].

Структура текста в нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани» и использованные в ней стихотворные формы наиболее близки к самым ранним известным образцам жанра *баоцзюань*, а именно ранней редакции «Баоцзюань о том, как Мулянь спас свою мать из ада, [так что] она родилась на небесах» (*Мулянь цзю му чули диюй шэн тянь баоцзюань*, 目連救母出離地獄生天寶卷) и «Баоцзюань о милостивом алтаре путешествия буддийского монаха на Запад» (*Фо мэнь си ю цыбэй даочан баоцзюань*, 佛門西遊慈悲道場寶卷), которые датируются XIV и XV вв. соответственно [5, с. 105–109]. Отсутствие в нанкинской редакции арий (*цюй*, 曲) и десятисложных стихов, характерных для *баоцзюань* середины XVI — начала XVIII в., позволяют датировать нанкинскую редакцию более ранним временем — XV или началом XVI в.

Следует отметить многочисленные ритуальные формулы в нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани», которые также характерны для *баоцзюань* раннего периода развития. Так, она начинается с прозаического вступления, объявляющего начало молитвенного собрания; призывания будд и бодхисаттв; молитвенной формулы, обращенной к трем драгоценностям буддизма; семисложных стихов в честь Гуаньинь; *гатхи* (стихотворения), открывающего сутру (*кай цзин цзи*, 開經偈), и т. д. Эти вступительные элементы встречаются и в других *баоцзюань* раннего периода [6, p. 481–488]. Так же обстоит дело и с заключительной частью «Баоцзюань о Сяншани».

Таким образом, структура текста в нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани» во всех аспектах является типичной для самого раннего периода развития жанра, представленного произведениями буддийской направленности. Особенностью именно этого произведения является использование цитат из главы «Врата всеобщего спасения» «Лотосовой сутры», которые распределены между отрывками основного текста *баоцзюань*. Таким образом, повествование о принцессе Мяошань и ее отце выглядит как комментарий к каноническому буддийскому тексту, хотя на самом деле им не является.

Цитирование буддийских сутр, особенно в такой форме, не является типичным для жанра *баоцзюань*, даже на раннем этапе его развития [4, p. 35].

В этом плане текст нанкинской редакции напоминает «Ритуальное толкование Алмазной сутры» (*Сяоши Цзинган цзин кэи*, 銷釋金剛經科儀), которое можно рассматривать как предшественника текстов *баоцзюань*. Этот текст, который датируется 1242 г., представляет собой расширенное толкование «Алмазной праджня-парамита сутры» (санскр. *Ваджраччхедика Праджня-парамита сутра*, кит. *Цзиньган божэ-боломи цзин*, 金剛般若波羅蜜經) в переводе Кумарадживы (рубеж IV–V вв.), популярного буддийского сочинения [4, p. 34–35; 5, с. 66–71]. Как и в нанкинской редакции, в нем цитаты из сутры чередуются с прозаическими и стихотворными отрывками, толкующими содержание канонического текста.

Использование отрывков из сутры очень важно для понимания статуса «Баоцзюань о Сяншани» в традиции китайской религиозной литературы периода Мин. Оно указывает на связь этого произведения с традицией толкования сутр, которую можно проследить с эпохи Тан (618–907), когда распространялись «тексты, толкующие сутру» (*цзянцзинвэнь*, 講經文). Они сохранились только в составе рукописей библиотеки из пещерного монастыря в Дуньхуане, которая была открыта в 1900 г. [11]. Зарождение жанра *баоцзюань*, вероятно, также связано с традицией проповеди по буддийским сутрам, которая сохранялась и в эпоху Сун (960–1279), значительным ее образцом является «Ритуальное толкование Алмазной сутры». Включение канонического текста главы «Врат всеобщего спасения» в текст нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани», вероятно, также способствовало распространению этого текста в буддийской среде во Вьетнаме.

3. ОСОБЕННОСТИ СОДЕРЖАНИЯ НАНКИНСКОЙ РЕДАКЦИИ «БАОЦЗЮАНЬ О СЯНШАНИ»

Раннее происхождение текста также можно доказывать архаической формой трактовки сюжета, которая близка к его самой ранней сохранившейся редакции легенды — «Истории Бодхисаттвы великого милосердия с горы Сяншань в Жучжоу» (*Жучжоу Сяншань Дабэй пуса чжуань*, 汝州香山大悲菩薩傳) в обработке ученого-чиновника Цзян Чжици (蔣之奇, 1031–1104). Легенда о Мяошань относится к материалам именно китайского буддизма, так как ее невозможно найти в канонических буддийских текстах. Вероятно, она появилась в Китае в самом конце XI в. Она была записана Цзян Чжици в 1100 г., когда тот, будучи начальником области Жучжоу (汝州), посетил монастырь на горе Сяншань в уезде Баофэн (寶豐)[7] и услышал ее от местных монахов. Этот текст затем был вырезан на стеле в монастыре Сяншань [12, p. 13]. Интересно, что и нанкинская редакция «Баоцзюань о Сяншани» содержит указание на Цзян Чжици и его текст; они упоминаются в третьем предисловии, которое, возможно, происходит из предшествующего издания. Анонимному автору (или редактору) старейшей редакции «Баоцзюань о Сяншани» был известен текст Цзян Чжици, который он тоже считал самым ранним вариантом этой легенды.

[7] Современный город Пиндиншань (平頂山) провинции Хэнань.

В сюжете о Мяошань соединилось несколько тем, которые играли важную роль в распространении буддизма в Китае. Это и самосовершенствование (Чаньская медитация), и вера в рождение в Чистой земле, и самопожертвование, и сыновняя почтительность (*сяо*, 孝) в буддийском понимании. Наличие этих тем, между которыми проявляется противоречие — Мяошань отказывается от брака и хочет уйти в монастырь, но при этом становится идеалом почтительности к родителям, — делает возможным различные интерпретации этого сюжета, и «Баоцзюань о Сяншани» в частности.

В интерпретации британского ученого Глена Дадбриджа основной смысл истории Мяошань заключался в оправдании духовных устремлений женщины, которая выбирает целибат по религиозной причине [12, p. 102–105]. Этот смысл, несомненно, составляет важную часть содержания «Баоцзюань о Сяншани», как и в первоначальной версии легенды у Цзян Чжици. Так, в ханчжоуской редакции Мяошань заявляет своему отцу: «Так определено, что любовь к жизни — это причина, а плотское желание — следствие. Когда причина и следствие соединяются, [живое существо] проживает десять тысяч рождений и десять тысяч смертей. У него меняются голова и лицо, и так оно вращается на шести путях рождений, и у него нет срока спасения. Только если прервать плотские желания, можно попасть в страну Будды, явить великие воплощения, стать ближе к живым существам и принести им пользу, чтобы вместе с ними взойти на берег прозрения» [7, с. 252]. Тема осуждения плотских желаний присутствует и в современных традициях исполнения *баоцзюань* в провинции Цзянсу, где основной аудиторией этих текстов остаются женщины, исповедующие буддизм.

В то же время в «Баоцзюань о Сяншани» большое значение имеет тема самопожертвования, выраженная в эпизоде, в котором Мяошань жертвует свои глаза и руки для излечения отца. Этот эпизод служит разрешению на первый взгляд непримиримого конфликта между отцом и дочерью. Голландский ученый В. Идема, опираясь на этот эпизод в ханчжоуской редакции, толкует основную тему текста как призыв к женщинам жертвовать собой, своими духовными устремлениями, во имя общих семейных целей и ценностей, что вполне согласуется с традиционными китайскими представлениями о семье и приоритете в ней патриархального начала [13, p. 12]. Также нужно отметить важную роль, которую эпизод с «волшебным лекарством» играет в современном исполнении «Баоцзюань о Сяншани» в районе города Чаншу, провинции Цзянсу [14].

Мы в целом согласны с оценкой основного содержания этого произведения В. Идемой, хотя следует отметить превалирующую буддийскую окраску этого сюжета в простонародной литературе. Материалы нанкинской редакции «Баоцзюань о Сяншани» подтверждают предположение Идемы о важности эпизода с самопожертвованием Мяошань. Так, в нанкинской редакции ему посвящены десять отрывков с устойчивой структурой (№ 16–26) и почти двадцать страниц текста [15, с. 31a–50a], в то время как часть с первоначальным конфликтом между отцом и дочерью занимает всего четыре отрывка, около шести страниц текста [15, с. 6b–12a]. В ханчжоуской редакции соотношение между этими частями

другое, там значительная часть текста отводится обсуждению предполагаемого брака Мяошань [7, с. 251[18a]–262[40b]]. Вероятно, именно использование текста ханчжоуской редакции заставило Дадбриджа считать этот текст «манифестом женской свободы» [12, p. 102].

Кроме того, в эпизоде с чудесным излечением царя в нанкинской редакции говорится о том, что для изготовления лекарства нужны именно глаза и руки родственника: «Для приготовления лекарства, которое может излечить его, необходима пара глаз и рук родственника царя. Как только царь примет лекарство, он сразу же излечится от своей болезни, но если это не глаза и руки родственника, то болезнь излечить невозможно» [15, с. 33b]. В ханчжоуской редакции речь идет не о руках родственника, а о частях тела человека, «который согласится отдать руки и глаза, не испытав [при этом] гнева» [7, с. 289]. Таким человеком оказывается отшельник с горы Сяншань, т. е. Мяошань.

Эпизод с самопожертвованием принцессы связывает «Баоцзюань о Сяншани» в его ранней редакции с каноническими буддийскими произведениями, что открывает новые перспективы для изучения вопроса о происхождении истории Мяошань. Имя царя, похожее на имя отца Мяошань, — Мяочжуанъянь-ван (妙莊嚴王, «Чудесно и Величественно Украшенный», санскр. *Śubha-vyūha-rāja*), можно найти в «Лотосовой сутре» (глава 27, «Прежние деяния царя Чудесно и Величественно Украшенного» (*Мяочжуанъянь-ван бэнь ши пинь*, 妙莊嚴王本事品]). Тем не менее этот царь в сутре не был связан с культом Гуаньинь. В «Лотосовой сутре» рассказывается о его двух сыновьях, которые в следующем рождении стали бодхисаттвами Яо-ваном (藥王) (Царь медицины) и Яо-шаном (藥上) (Высочайший в медицине), также фигурирующими в «Лотосовой сутре» [10, т. 9, с. 59b29–61a02; 16, с. 296–299]. Мяочжуан-ван был глубоко привязан к учению брахманов, но его сыновья были последователями учения Будды и убедили его обратиться в буддизм. Показателен эпизод в этой главе, в котором Мяочжуан с женой и приближенными отправляется на поклонение к будде. Царь уступил трон своему младшему брату и вместе с супругой, обоими сыновьями, а также со свитой «вышел из дома» и пошел по пути Будды, в результате чего достиг просветления. При этом старшему сыну царя Мяочжуанъяня также приписывается подвиг самопожертвования. В 23-й главе «Лотосовой сутры» рассказывается о том, как бодхисаттва Яо-ван, которым стал в следующем рождении старший сын Мяочжуанъяня, пожертвовал, а затем снова обрел свои руки [10, т. 9, с. 53a05–54b10; 16, с. 279]. Возможно, монахи — создатели легенды о Мяошань заимствовали некоторые повествовательные детали из «Лотосовой сутры» [12, p. 279], хотя следует отметить и большую разницу между этими двумя сюжетами.

Тема самопожертвования Мяошань, несомненно, связана и с другими буддийскими источниками, в которых бодхисаттва часто жертвует собой для спасения живых существ, в том числе своих родителей. Истории подобного содержания появляются в джатаках (*бэньшэн*, 本生) и аваданах (*пиюй*, 譬喻), которые посвящены предшествующим жизням Будды и других буддийских персонажей

соответственно. Самопожертвование в пользу родителей появляется в таких буддийских сочинениях, как «Сутра различных сокровищ» (*Цза баоцзан цзин*, 雜寶藏經) и «Сутра о том, как Будда отплатил за милости с помощью великой упаи» (*Да фанбянь фо бао энь цзин*, 大方便佛報恩經), которые также достаточно рано были переведены на китайский язык. В первой собраны аваданы, а во второй — джатаки. Из второго сочинения происходит история принца Жэньжу (忍辱, переводится как «Сострадание»), в которой есть много параллелей с историей Мяошань. Этот принц пожертвовал свои глаза и костный мозг для приготовления лекарства, чтобы вылечить своего царя-отца [10, т. 3, с. 138a–b]. При этом принц, как и Гуаньинь, представлен в виде будущего спасителя всего человечества. Таким образом, можно видеть, что тема «донорства» была широко распространенной в переводных буддийских сочинениях.

Эпизод с пожертвованием рук и глаз для спасения отца также сближает историю Мяошань с сюжетами о «почтительных» детях в китайской литературе. Как уже отметила американская исследовательница Цзюнь-фан Юй, существует аналогия легенды о Мяошань и так называемой практикой лечения родителей «почтительными» детьми с помощью своей плоти (*гэ гу*, 割股) [17, p. 338–347]. Несмотря на осуждение конфуцианскими учеными данной практики как противоречащей традиционным представлениям, она получила распространение в Китае начиная с эпохи Тан [18]. Вполне вероятно, что на становление этих воззрений оказал влияние буддийский идеал самопожертвования. Знаменательно, что история Мяошань складывается в тот период, когда распространялись рассказы о *гэ гу*. Вероятно, иностранное индо-буддийское влияние совпало с местными китайскими концепциями в данной области. Это явление в целом характерно для процесса адаптации буддийского учения в Китае, где «исконно китайские элементы наполняются буддийским религиозным содержанием, а элементы, привнесенные буддизмом из иных культурных традиций, ассимилируются, приобретают китайские признаки» [19, с. 51].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нанкинская редакция «Баоцзюань о Сяншани» в ханойском переиздании (1772) демонстрирует использование занимательного сюжета с религиозным смыслом в простонародной литературе эпохи Мин. Необычная структура текста, включающая цитаты из главы о Гуаньинь в знаменитой «Лотосовой Сутре», утверждает его связь с этой священной книгой буддизма Махаяны и традицией проповеди буддийского учения с помощью «рассказов по сюжетам из сутр», которая развивалась в Китае начиная с раннего времени (VII—XIII вв.). Эта особенность текста важна для изучения происхождения и развития жанра *баоцзюань* в ранний период (XIV–XVI вв.). В то же время нанкинская редакция содержит раннюю версию легенды о принцессе Мяошань, в которой буддийские представления соединяются с китайскими концепциями и реалиями. Этот сюжет, неизвестный в канонических текстах, представляет адаптацию буддийского

учения в средневековом Китае, причем главным образом для светского простонародного уровня восприятия. Сюжет о Мяошань, предполагающий различные трактовки с религиозной и культурологической точек зрения, составляет важный материал для понимания верований и обычаев китайцев.

Литература

1. Баоцзюань о Пу-мине / изд. текста, пер. с кит., исслед. и коммент. Э. С. Стуловой. М.: Наука, 1979.
2. *Поршнева Е. Б.* Религиозные движения позднесредневекового Китая. Проблемы идеологии. М.: Наука, 1991.
3. *Березкин Р. В.* Драгоценные свитки (*баоцзюань*) в духовной культуре Китая: на примере «Баоцзюань о трех воплощениях Муляня». СПб.: Петербургское востоковедение, 2012.
4. *Overmyer D. L.* Precious Volumes: an Introduction to Chinese Sectarian Scriptures from the XVIth and XVIIth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
5. 車錫倫。中國寶卷研究。桂林：廣西師範大學出版社，2009. [*Чэ Силунь*. Исследование китайских *баоцзюань*. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
6. *Berezkin R. V., Riftin B. L.* The Earliest Known Edition of The Precious Scroll of the Incense Mountain and the Connections Between Precious Scrolls and Buddhist Preaching // T'oung Pao. 2013. No. 99 (4-5). P. 445–499.
7. 吉岡義豊著作集。東京：五月書房， 1988-1990。 [Собрание работ Ёсиока Ёситоё. Токио: Гогацу сёбо, 1988–1990.] (На яп. яз.)
8. *Стулова Э. С.* Аннотированное описание сочинений жанра *баоцзюань* в собрании ЛО ИВ АН СССР // Письменные памятники Востока. 1976–1977. М.: Наука, 1984. С. 271–312.
9. *Berezkin R. V., Nguyen To Lan.* The Hanoi Reprint of the *Precious Scroll of Incense Mountain* (1772) and the Printing of Buddhist Works in Northern Vietnam at the End of the Eighteenth Century // East Asian Publishing and Society. 2021. No. 11. P. 1–33.
10. 大正新修大藏經。東京：大正一切經刊行會， 1924–1932。 [Заново составленная Трипитака годов Тайсё. Токио: Тайсё: иссайкё: канко:кай, 1924–1932.] (На кит. яз.)
11. *Бяньвэнь* о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений» / изд. текста, пер. с кит., коммент. Л. Н. Меньшикова. М.: Наука, 1963.
12. *Dudbridge G.* The Legend of Miao-shan. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 2004.
13. Personal Salvation and Filial Piety: Two Precious Scroll Narratives of Guanyin and Her Acolytes / transl., introd. by W. L. Idema. Honolulu: Hawaii University Press, 2008.
14. *Березкин Р. В.* «Баоцзюань о Сяншани» в традиции «рассказов из канона» (*цзянцзин*) в Чаншу (провинция Цзянсу, Китай) // Труды государственного музея истории Религии. 2018. Вып. 18. С. 204–217.
15. 大悲觀世音菩薩香山寶卷。河内：報恩寺, 1772。[Баоцзюань о Великой милосердной бодхисаттве Гуаньшиинь с горы Сяншань. Ханой: Бао ан ты, 1772; ксилограф из собрания Института Хан-Номских исследований, Ханой.] (На кит. яз.)
16. Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о цветке лотоса чудесной дхармы. Сутра о постижении деяний и дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / ред. и пер. А. Н. Игнатович. М.: Ладомир, 2007.
17. *Yü Chün-fang.* Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara. New York: Columbia University Press, 2001.

18. 邱仲麟，不孝之孝 — 唐以來割股療親現象的社會史初探 新史學1996。第6期，第1號，頁 49–92. [*Цюй Чжунлинь*. Непочтитетльная почтительность: предварительное социологическое исследование феномена [метода] лечения родителей *гэ гу* // Синь ши сюэ. 1996. № 6.1. С. 49–92.] (На кит. яз.)
19. *Ермаков М. Е.* Мир китайского буддизма. По материалам коротких рассказов IV–VI вв. СПб.: Андреев и сыновья, 1994.

References

1. Stulova E. S. *Puming Baojuan*. Publ., transl. from Chinese, research. and comment. By E. S. Stulova. Moscow, Nauka Publ., 1979. (In Russian)
2. Porshneva E. B. *Religious Movements of Late Medieval China. Problems of ideology*. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russian)
3. Berezkin R. V. *Precious Scrolls [Baojuan] Functioning in the Culture of China, with Baojuan about Three Rebirths of Mulian as an Example*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2012. (In Russian)
4. Overmyer D. L. *Precious Volumes: An Introduction to Chinese Sectarian Scriptures from the XVIth and XVIIth Centuries.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
5. Che Xilun. *A Study of Chinese Baojuan*. Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009. (In Chinese)
6. Berezkin R. V., Riftin B. L. The Earliest Known Edition of the Precious Scroll of the Incense Mountain and the Connections between Precious Scrolls and Buddhist Preaching. *T'oung Pao*. 2013. No. 99 (4-5). P. 445–499.
7. Collection of works of Yoshioka Yoshitoyo. Tokyo, Gogatsu shobō, 1988–1990. (In Japanese)
8. Stulova E. S. An annotated description of the texts of baojuan genre in the collection of LO IV AN SSSR. *Written monuments of Orient. 1976–1977*. Moscow, Nauka Publ., 1984. P. 271–312. (In Russian)
9. Berezkin R. V., Nguyen To Lan. The Hanoi Reprint of the *Precious Scroll of Incense Mountain* (1772) and the Printing of Buddhist Works in Northern Vietnam at the End of the Eighteenth Century. *East Asian Publishing and Society*. 2021. No. 11. P. 1–33.
10. *Newly Compiled Tripitaka of Taishō years*. Tokyo, Taishō issaikyō kankōkai, 1924–1932. (In Chinese)
11. Bianwen of Weimojie. Bianwen "Ten auspicious omens". Publ., transl. from Chinese and comment. by L. N. Menshikov. Moscow, Nauka Publ., 1963. (In Russian)
12. Dudbridge G. *The Legend of Miao-shan*. Rev. ed. New York, Oxford University Press, 2004.
13. *Personal Salvation and Filial Piety: Two Precious Scroll Narratives of Guanyin and Her Acolytes*. Transl., introd. by W. L. Idema. Honolulu, Hawaii University Press, 2008.
14. Berezkin R. V. "Baojuan of Xiangshan" in the tradition of "telling scriptures" (*jiangjing*) in Changshu (Jiangsu province, China). *Works of the State Museum of the History of Religion*. 2018. Vol. 18. P. 204–217. (In Russian)
15. Baojuan of the Great Merciful Bodhisattva from Xiangshan Mountain. Hanoi, Bao an tu, 1772; woodblockfrom the Institute of Han-Nom Studies, Hanoi. (In Chinese)
16. *Sūtra of Innumerable Meanings. Sūtra of the Lotus of the Wonderful Dharma. Sūtra of Comprehending of Acts and Dharma of Bodhisattva of Universal Wisdom*. Ed., transl. by A. N. Ignatovich A. N. Moscow, Ladomir Publ,, 2007. (In Russian)
17. Yü Chün-fang. *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*. New York, Columbia University Press, 2001.

18. Ch'iu Chung-lin. Unfilial filiality — first sociological study of the phenomenon of gegu liao-qin, starting from the Tang dynasty. *Xin shi xue*. 1996. No. 6.1. P. 49–92. (In Chinese)
19. Ermakov M. E. *The world of Chinese Buddhism. Based on materials of the short stories of the 4th–6th centuries*. St. Petersburg, Andreev i synov'ia Publ., 1994. (In Russian)

Брылёва Н. А.
(Педагогический университет Внутренней Монголии, Китай)

КИТАЙСКИЙ ТЕАТР *СИЦЮЙ* НА СТРАНИЦАХ РОМАНА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»: ФЕНОМЕН «ДОМАШНЕГО ТЕАТРА» В ПЕРИОД ЦИН

Аннотация: Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня, являясь вершиной китайской классической литературы, изучается и комментируется на протяжении нескольких столетий. Являясь признанной энциклопедией старого китайского быта, этот роман представляет читателю многочисленные сведения о различных сторонах жизни аристократии цинского Китая. Тема театра — один из интереснейших аспектов традиционной культуры, нашедший отражение на страницах «Сна в красном тереме». Роман сообщает сведения об особенностях социального статуса актеров, составе театральных трупп и их разновидностях, репертуаре, порядке организации выступлений, системе управления труппами и пр. «Оперных сцен» в романе «Сон в красном тереме» не так много, но они охватывают широкий спектр бытования музыкальной драмы. Опираясь на эти сведения, можно выявить специфику «домашних трупп» в период Цин, рассмотреть роль, функции и влияние оперных постановок на героев романа, проследить судьбу актеров. Роман «Сон в красном тереме» является неисчерпаемым источником знаний о традициях и культурных особенностях имперского Китая.

Ключевые слова: Сон в красном тереме, Цао Сюэцинь, *сицюй*, домашняя труппа, театральный репертуар.

Bryleva Natalia
(Inner Mongolia Normal University, China)

CHINESE *XIQU* THEATER ON THE PAGES OF *DREAM OF THE RED CHAMBER*: THE PHENOMENON OF “HOME THEATER” IN THE QING PERIOD

Abstract: The *Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin, being the pinnacle of Chinese classical literature, has been studied and commented on for several centuries. Being a recognized encyclopedia of old Chinese life, this novel provides the reader with numerous information about various aspects of the life of the aristocracy of Qing China. The theme of the theatre is one of the most interesting aspects of traditional culture, reflected in the pages of “Hongloumen”. The novel provides information about the peculiarities of the social status of actors, the composition of theatre troupes and their varieties, repertoire, the ways of organization of performances, the management system of troupes, etc. There are not so many “opera scenes” in the *Dream of the Red Chamber*, but they cover a wide range of the existence of musical drama. Based on this information, it is possible to identify the specifics of “house troupes” in the Qing period, to consider the role, functions and influence of opera productions on the characters of the novel, to trace the fate of the actors. The novel *Dream of the Red Chamber* is an inexhaustible source of knowledge about the traditions and cultural features of imperial China.

Keywords: Dream of the Red Chamber, Cao Xueqin, *xiqu*, house troupe, theatrical repertoire.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.15

Энциклопедичность романа Цао Сюэциня отмечалась исследователями многократно. Материальная культура, отраженная в романе, представляет богатый материал для исследования и позволяет показать культуру эпохи во всем великолепии. Одним из знаковых явлений китайской культуры, широко представленным в романе, является традиционный театр. То, что театр и театральные представления всегда пользовались небывалой популярностью у аристократов, находит многочисленные подтверждения не только во «Сне в красном тереме», но и в других произведениях[1]. Упоминания о театре, пьесах и относящихся к театральному миру событиях можно обнаружить более чем в 15 главах романа. По мнению признанного знатока «Сна в красном тереме», китайского исследователя Дэн Юньсяна (邓云乡, 1924–1999), если собрать все случаи упоминания в романе театра и дать им обстоятельный комментарий, то материала хватит на отдельную книгу [1, с. 48]. В тексте ярко описана деятельность домашней труппы, внутреннего распорядка жизни актрис, их социальное положение, что дает нам возможность взглянуть на феномен «домашней труппы» в пору ее расцвета.

Расцвет театрального искусства в Китае приходится на периоды примерно с середины эпохи Мин (1368–1644) до середины Цин (1644–1911). При этом процесс его развития можно разделить на два периода: ранний — до периода Ваньли (万历, 1572–1620), и поздний, характеризующийся упадком, — с 1621 г., период Тяньци (天启, 1621–1627) до периода правления под девизом Цзяцин (嘉庆, 1621–1795). В это время происходят формирование и кристаллизация ведущих оперных направлений, оперных амплуа и репертуара. Для представителей правящей династии, придворной аристократии, богатых торговцев и чиновников, городского населения, а также крестьян из самого глухого захолустья театр был главным развлечением, статьей дохода и показателем достатка. Он оказывал огромное влияние на жизнь, мышление и обычаи населения.

В период цинского правления во многих домах, начиная от императорского дворца и заканчивая местными чиновниками, был свой «грушевый сад» (*ли юань*, 梨园). И хотя над театром довлела цинская цензура[2], он был очень популярен не только среди аристократов и простолюдинов, но и в императорском дворце. Нередко императорские особы не только хорошо знали театральные партии, но и могли исполнять их. Богатые семьи чиновников имели домашние театральные труппы, так называемых «домашних музыкантов» (*цзяюэ*, 家乐). Даже самые мелкие чиновники (*чжима гуань*, 芝麻官) могли иметь на содержании актеров. Мода на собственный театр повлияла не только на чиновничье сословие, но и на торговое. Богатые торговцы чаем из Аньхуэя, банкиры из Шаньси, чжэцзянские торговцы шелком, юньнаньские торговцы медью, как правило, содержали

[1] «Неофициальная история конфуцианцев» У Цзинцзы, «Цзинь пин мэй» Ланьлинского насмешника, «Речные заводи» Ши Найаня.

[2] В период правления маньчжурской династии был издан целый ряд указов, направленных на регулирование театральной деятельности, пересмотра репертуара на предмет «приемлемости» содержания, посещения выступлений представителями военной и гражданской аристократии [2].

домашние театральные труппы, строили для их выступлений изысканные театральные сцены в парках, часто устраивая соревнования среди них. Ли Доу (李斗, 1749–1817) в «Расписных лодках Янчжоу» (*Янчжоу хуафан лу*, 扬州画舫录) указывает, что местные (янчжоуские) чиновники и торговцы держали большие театральные труппы для развлечения и выступлений в честь монарших особ, когда те проводили инспекционные поездки на юг страны [3, с. 77–78]. Известно, что Цяньлун (乾隆), правивший с 1736 по 1795 г., был большим знатоком и любителем оперы. Так или иначе, семьи богатых чиновников и торговцев обучали и содержали домашние театры для собственного развлечения.

В романе «Сон в красном тереме» семья Цзя, относящаяся к высшему классу аристократии, имеет свой «Сад грушевых ароматов» (*Ли сянъюань*, 莉香园) и домашнюю театральную труппу. Так, при подготовке встречи Юань-чунь выяснилось, что актрисы театральной труппы были уже в возрасте и не выступали, поэтому придется купить девочек для новой театральной труппы. Хотя старые актрисы и не участвовали в постановках, они были использованы в качестве тетушек-наставниц для молодых актрис и смотрительниц «грушевого сада»:

> *…отправить всех женщин, которые когда-то изучали пение, а сейчас уже все старухи, — присматривать за хозяйством.*
> …又另派了家中旧曾学过歌唱的众女人们，一如今皆是皤然老妪，一著他们带领管理。[3] [4].

Как мы видим, участники труппы, если они уже не могли по каким-то причинам выступать, в богатых семьях вполне могли использоваться в качестве слуг, служанок и смотрительниц.

Хотя наличие в семье Цзя собственной труппы — часто встречающееся явление того времени, но женские оперные труппы были не так распространены, как мужские. Новая группа актеров (*синьсибань*, 新戏班), обученная в доме семьи Цзя, — это женская театральная труппа, состоящая из девочек 8–9 лет, живущих и выступающих в «Саду роскошных зрелищ» (*Дагуань-юань*, 大观园) несколько лет. В тексте романа этих маленьких певиц называют *сяоси* (小戏), а саму труппу — *бань сяоси* (班小戏). Таким образом, *сяоси*, *сяоси цзы* (小戏子), *сяо сиэр* (小戏儿) относятся к небольшим группам малолетних оперных актеров, то, что называется 一班小戏 — «малы числом и малы ростом», или *вава бань* (娃娃班) — «кукольная труппа» [1, с. 53–54].

Поддержка актеров и театральных трупп была весьма распространена в чиновничьей среде еще с эпохи Мин. Популярность этого явления можно объяс-

[3] Из-за лакун, встречающихся в переводе В. А. Панасюка, для более точной передачи смысла здесь и далее автор использует издание романа 1791 г. (*чэн цзя бэнь*, 程甲本), опубликованного на сайте ctext.org, а также издание романа 1982 г. (北京: 人民文学出版社), выполненное на основе рукописи года гэн чэнь (*гэн чэнь бэнь*, 庚辰本) «Заново прокомментированных Чжиянь-чжаем “Записей о камне”» (*Чжиянь-чжай чунпин шитоу цзи*, 脂砚斋重评石头记) с дополнениями на основе других изданий романа.

нить несколькими причинами. Как указывалось выше, распространенность театрального искусства среди аристократов, чиновников и богатых торговцев была очень высока. «Домашние труппы» и музыканты в первую очередь служили для развлечения своих хозяев. В романе матушка Цзя любит развлечения и серьезно относится к просмотру оперы. Она хорошо знает репертуар и отлично разбирается в опере, предпочитая легкие и веселые пьесы. В подходе к репертуару она следует позиции жесткого конфуцианского уклада и четко определяет, что стоит смотреть и слушать молодежи, а что нет. Так, в 54-й главе она едко высмеивает старые сюжеты типа «Феникс стремится к луаню» (о красивой девушке и талантливом юноше), считая их банальными. Изредка она позволяет молодому поколению послушать простонародные оперы *иян-цян* (弋阳腔), так называемые пестрые драмы *хуабу* (花部), или *луаньтань* (乱弹)[4], которые набирают популярность в столице. Но старшее поколение — матушка Цзя, тетушка Сюэ, госпожи Ван и Син — родом из южных провинций, поэтому очень любят *куньцюй* (昆曲).

Для матушки Цзя домашняя оперная труппа — своего рода забава, она не предназначена для заработка. Так, матушка Цзя в один из дней Праздника весны, невзирая на холодную ночь, велела сыграть несколько пьес. Таким образом, наличие своей труппы давало возможность использовать ее в любое время года, дня и ночи. Кроме того, когда домашние развлечения надоедали, приглашали так называемых *вайяньюань* (外演员), т. е. «внешних» актеров (как в 43-й главе), чтобы отпраздновать день рождения Фэн-цзе. В плане мастерства приглашенные мастера нередко были лучше домашних актеров, и приглашение такой труппы давало повод для негласных соревнований между исполнителями. Чиновники не жалели денег для приглашения именитых драматургов, музыкантов, старых актеров в дом для обучения или написания пьес для домашних театров [5]. Помимо собственного развлечения, наличие в доме своей театральной труппы было экономически оправдано, так как приглашение хорошей труппы стоило дорого, и не все могли себе это позволить.

В романе «Сон в красном тереме» обращает на себя внимание тот факт, что, когда происходит какое-либо радостное событие: день рождения, назначение на должность, приезд родственников, — богатые чиновничьи семьи в качестве «подарка» часто посылают друг другу оперные труппы с выступлением или приглашают посмотреть выступление. Так, в 85-й главе при известии о повышении Цзя Чжэна друзья в качестве подарка прислали ему труппу актеров. Такой обмен любезностями показывает особенности социального взаимодействия в цинском обществе. Зачастую такие приемы использовались для поддержания связей, знакомств и укрепления политической поддержки. Приглашение на банкет также могло служить своего рода «платой» за покровительство. В «Записках об

[4] *Луаньтань*, или *хуабу* («пестрая», «цветочная» драма), — одно из направлений развития оперного искусства Китая. Сформировалась на основе региональных опер 弋阳腔，秦腔， 梆子腔 и пр. Другое направление — *ябу* (雅部, «изящная» музыкальная драма), она же *куньшань цюй* (昆山曲), или *куньцюй* (昆曲) [3, с. 76].

антиквариате» (*Гудун соцзи*, 骨董琐记) цинский историк Дэн Чжичэн (邓之诚, 1887–1960) писал, что до начала правления под девизом Канси (1662) пекинские чиновники, приглашая гостей, обходились малым. А уже к середине правления Канси ни один банкет не обходился без прослушивания пьес [6, с. 256]. Кроме того, чиновники могли подарить актера или труппу актеров, рассчитывая на поддержку, внимание или в благодарность вышестоящим чиновникам за уже оказанные любезности [5, с. 63–65]. Если это была хорошо подготовленная труппа, то она могла приносить неплохой доход. Кроме того, собственными труппами могли хвастаться, показывая богатство и роскошь жизни семьи.

В цинский период «источниками» будущих актеров могли быть как оперные школы, так и «внутренние» домашние школы[5]. В оперных школах могли учиться дети профессиональных актеров, часто встречались дети, украденные из семей или проданные своими родными из-за нужды. Школы набирали детей в возрасте пяти лет и выпускали их примерно в десять лет. Считалось, что к окончанию курса обучения они усвоят основные приемы и разовьют эстетическое чутье в театральном искусстве. К десяти годам они были готовы к репетициям, хорошо осваивали специальную технику владения оружием и театральными приемами *ушу*. Ожидалось, что они достигнут вершины своей актерской карьеры к 12–15 годам. Такие оперные школы *цзяюэ* (家乐), где воспитывали малолетних актеров, делились на три категории: обучающие женские актерские группы (*цзябань нюйюэ*, 家班女乐), обучающие актеров-мужчин (*цзябань ютун*, 家班优童), и так называемые составные актерские группы (*цзябань ли юань*, 家班梨园). В такой «грушевый сад» поступали актеры, которые уже прошли начальный уровень обучения [5, с. 48–54]. Таким образом, наличие детских трупп, состоящих из одних девочек, хотя они были не так многочисленны, было востребовано. Это соответствовало феодальному укладу цинского общества, и такие труппы свободно могли находиться во внутренних покоях, женской части дома, где не присутствовали посторонние.

В профессиональные оперные труппы, помимо профессиональных актеров, часто входили и актеры-любители *пяою* (票友), они же *чуаньси* (串戏), или *чуанькэ* (串客). Что же это за категория лиц? В 66-й главе мы читаем:

> *Семья пригласила группу актеров-любителей, среди них был один исполнитель ролей положительных героев, его звали Лю Сянлянь.*
> 他家请了一起串客，里头有个做小生的叫柳湘莲。 [7, с. 940]

Хотя одно из значений *чуанькэ* (串客) — «нахлебник», или «прихлебатель», но в нашем контексте это сочетание иероглифов обозначает актера-любителя, который не состоит в труппе и которого лично приглашают для выступления на банкете или празднике, своего рода гость-актер. Интересное пояснение теа-

[5] Внутренние школы — те, которые существуют в семье чиновника, любителя и знатока оперы. Он либо сам занимается воспитанием домашних актеров театра, либо нанимает учителей [5].

тральным терминам, встречающимся во «Сне в красном тереме», дает известный исследователь романа и знаток обычаев старого Пекина Дэн Юньсян. Он отмечал, что «любители» (票友) — это то же, что и «актеры-любители» (串戏), выступающие на сцене. Естественно, что на банкетах и праздниках они посторонние. Однако такие актеры — тоже гости (客人), и хозяин обязательно представляет их всем. Дело в том, что такая практика была широко распространена в обществе. Обычные актеры своими выступлениями зарабатывают на жизнь. Но выступления актеров-любителей (*чуаньси*, 串戏), наоборот, требовали больших финансовых вложений. Ради собственного увлечения актер-любитель тратил много денег: нанимал учителей, покупал дорогие костюмы, приглашал гостей, которые должны были высказываться о его манере пения. Как говорится, «Платье, вытканное в Гусу, стоит больших денег» (*Гусуч жипао цяньцзинь чжи*, 姑苏织袍千金值). Кроме того, такие актеры-гости выступали не ради денег, а ради своего удовольствия и оплаты за выступление не получали [1, с. 61–62]. Как было отмечено, многие аристократы увлекались оперным пением, но такое занятие считалось недостойным для образованного человека. Поэтому если такие выступления и проводились, то устраивались они для малого круга слушателей, на закрытых банкетах или дружеских посиделках.

Для того чтобы достойно встретить Юань-чунь во время посещения родных, семья Цзя, потратив огромную сумму, перестроила сад и купила новых молодых актрис, чтобы обучить их оперному искусству. Все эти хлопоты связаны с так называемыми государственными правилами этикета (*готи ичжи*, 国体仪制), когда при посещении представителей императорского дома требуется особая тщательность в подготовке. Так, когда Цяньлун (乾隆) выезжал на инспекцию южных провинций, местные чиновники и землевладельцы, дабы заручится благосклонностью императора, тратили огромные средства на встречу императора [8, с. 72]. Все в «Саду роскошных зрелищ» должно было быть приготовлено с особой роскошью, помпой, иначе императорская наложница не сможет посетить семью. Помимо фейерверков, развлечений, грандиозного пира, предполагались и оперные спектакли. Несмотря на то, что *гуйфэй* навещала свою родную семью, все формальности неукоснительно соблюдались, стоит только вспомнить, как семья Цзя ожидала ее приезда.

> *Итак, в четырнадцатый день первого месяца — канун приезда гуйфэй — все было готово. В эту ночь никто во дворце не спал. Наконец наступил пятнадцатый день. Матушка Цзя и остальные женщины поднялись очень рано, еще в пятую стражу, и облачились в одеяния соответственно званию и положению. Сад был украшен богатыми полотнищами с вытканными на них пляшущими драконами и фениксами; все вокруг сверкало золотом и серебром, сияло жемчугами и драгоценными каменьями; из курильниц плыли ароматные дымки благовоний, в вазах благоухали розы. Стояла глубокая и торжественная тишина, даже кашлянуть никто не смел* [9, с. 247].

Когда один из членов семьи Цзя Цян (賈蔷) отправляется в Гусу (姑蘇), округ Сучжоу, чтобы купить девочек-актрис, пригласить учителей, купить музыкаль-

ные инструменты и театральные костюмы, различные фонари и свечи, он тратит на это 50 тыс. *лянов* серебра:

> *Семья Чжэнь должна нам пятьдесят тысяч лянов серебра. Им завтра же напишут письмо с просьбой вернуть долг — тридцать тысяч лянов серебра дадут мне, а оставшиеся двадцать пойдут на покупку цветных фонариков, свечей, занавесок и пологов* [9, с. 221–222].

Район Сучжоу-Янчжоу, начиная с периода Сун, считался колыбелью южной оперы *наньси* (南戏), там было сосредоточено наибольшее количество оперных школ, поэтому с легкостью можно было купить или нанять оперных актеров. Постепенно, вбирая в себя черты разнообразных местных опер, там складывается несколько наиболее популярных напевов, так называемые *четыре великих напева* (*сыда шэнцян*, 四大声腔): *хайянь цян* (海盐腔), *иян цян* (弋阳腔), *юйяо цян* (余姚腔) и *куньшань цян* (昆山腔). Два из них — *иян* (弋阳) и *кунь цян* (昆腔) — получат наибольшую популярность, и множество актеров будут стремиться приехать в Сучжоу, в местные школы, чтобы научиться или усовершенствовать свое мастерство. Таким образом, поездка Цзя Цяна на юг для покупки новой труппы была оправдана. Обращает на себя внимание и сумма, которую он собирается потратить на труппу — 50 тыс. *лянов* серебра. А в 43-й главе, где матушка Цзя хочет устроить день рождения Фэн-цзе, было собрано 150 *лянов* на угощение и оперную труппу. Но, когда бабушке Лю подарили 20 *лянов*, она сказала, что для них это большая сумма:

> *Мы хорошо знаем, что такое затруднения. Но недаром гласит пословица: «Самый тощий верблюд все равно толще лошади». Полагаю, что даже единый ваш волосок все же крепче нашей поясницы!*
> 我们也知道艰难的，但只俗语说的：『瘦死的骆驼比马还大呢。』 凭他怎样， 你老拔根寒毛，比我们的腰还壮哩！[7, с. 105]

Если обратиться к историческим записям, то становится понятно, что не только содержание труппы обходилось очень дорого, но даже послушать выступление стоило немало. Так, цинский ученый Тан Янь (唐晏, 1857–1920) в своих записках «Подслушанное в миру» (*Тяньчжи оувэнь*, 天咫偶闻) писал: «…в начале периода Шуньчжи некий цензор описывал расточительную привычку: стоимость одного места [в зале] — один *лян*, а стоимость одной пьесы — шесть *лянов*» [10, с. 175].

Это очень примечательно, так как показывает, что расходы на театр, содержание собственной труппы, обучение актеров, оплата учителям были очень большие, и их могли позволить себе только очень богатые семьи, так как цены на костюмы и выступления, содержание и оборудование своего театра были высоки. Не стоит забывать, что для театральных костюмов таких «домашних театров» использовали дорогие ткани, драгоценные камни, золотое шитье, шелк, дабы показать всю роскошь представления. Показателен эпизод с актером Ци-гуанем (棋

官)[6] из 33-й главы романа. Так, из дома Преданнейшего и Покорнейшего *цзинь-вана* приехал главный управитель дворца по поводу одного актера Ци-гуаня, который якобы находился в доме Цзя и был дружен с Баоюем и попросил вернуть его, так как:

> *…сбеги от меня хоть сотня актеров, я не стал бы разыскивать их. Но этот Ци-гуань уж очень искусен и ловок, знает, как угодить мне, и я дорожу им* [9, с. 469].

Такой пассаж ярко характеризует ситуацию с ценностью «домашних» актеров. Становится понятно, что воспитание даже нескольких актеров требует больших затрат. А хорошие актеры были «на вес золота», и аристократы всячески старались переманить их. Домашние актеры были своего рода собственностью, их могли продать, могли на время «сдать в аренду», могли устроить им публичные выступления за деньги. Если же он сбегал, то его обязательно находили и возвращали хозяину.

Купленных Цзя Цянем в Гусу девочек-актрис было двенадцать. Количественный состав труппы во многом зависел от финансовых возможностей и желания хозяев. Однако чаще всего он был подчинен ролевой организации труппы и связан с классическими амплуа, распространенными в Сучжоу. В «Расписных лодках Янчжоу» (*Янчжоу хуафан лу*, 扬州画舫录) в разделе «Двенадцать амплуа Цзянху» (*Цзянху шиэр цзюэсэ*, 江湖十二脚色) говорится о 12 мужских и женских амплуа: 副末，老生, 正生, 老外, 大面, 二面, 三面, 老旦, 正旦, 小旦, 贴，杂 [3, с. 80]. В романе мы тоже видим двенадцать амплуа: Вэнь-гуань — *фумо*, или *сяошэн* (文官— 副末 (小生)); Оу-гуань — *сяошэн* (藕官 — 小生); Фан-гуань — *чжэндань* (芳官 — 正旦); Жуй-гуань — *сяодань* (蕊官 — 小旦); Ай-гуань — *лаовай* (艾官 — 老外); Куй-гуань — *дахуамянь* 葵官 — 大花面; Доу-гуань — *сяохуамянь* (сяочоу) 荳官 — 小花面 (小丑); Це-гуань — *лаодань* (茄官 — 老旦); Юй-гуань — *чжэндань* (玉官 — 正旦); Лин-гуань — *сяодань* (龄官 — 小旦); Бао-гуань — *сяошэн* (宝官 — 小生); Яо-гуань — *сяодань* (药官 — 小旦) [11]. Таким образом, «12 чиновников» (*шиэр гуань*, 十二官) семьи Цзя представляют собой универсальный состав труппы, который может исполнять разнообразный оперный репертуар.

Вызывают интерес имена этих актрис. Дело в том, что в романе у всех детей-актеров в составе имени есть знак *гуань* (官)[7], основное значение — «чиновник», «служащий», «чин». Но в нашем контексте важно значение «работник», «слуга», что указывает на подчиненное положение человека, его низкий социальный статус. Китайские исследователи отмечают, что такой выбор не случаен. В «Ежедневных записях из кабинета Юйхуа» (*Юйхуатан жицзи*, 玉华堂日记) минского чиновника, коллекционера и большого поклонника оперы Пань Юньдуаня (潘允端, 1525–1601) есть запись времен последней трети правления Ваньли. Там говорится, что у господина Паня была труппа актеров, которым он дал имена со зна-

[6] Ци-гуань (棋官) — сценическое имя Цзян Юйханя (蒋玉菡), актера, воспитывавшегося и жившего в доме Преданнейшего и Покорнейшего *цзинь-вана*.

[7] Упомянутый нами актер Цзян Юйхань тоже имел сценическое имя — Ци-гуань (棋官).

ком *чэнь* (呈). Сделано это было для того, чтобы отличить их от остальных слуг [5, с. 65]. Однако есть другое мнение, где предполагается, что выбор иероглифа для псевдонима был связан со своего рода модой. Так, в период Цяньлун (1735–1796) использование знака *гуань* (官) для сценического псевдонима в актерской среде было очень распространено. А так как Цао Сюэцинь жил в этот период, то он был прекрасно знаком с такой театральной «традицией». Интересно отметить, что в конце правления Цяньлуна и в первых годах правления под девизом Цзяцин (1796–1820) в качестве псевдонимов еще можно встретить *гуань* (官), но в именах все чаще появляется новый знак *линь* (林). Таким образом, сценические псевдонимы в романе не только показатель того, что Лин-гуань, Оу-гуань и пр. — это актрисы театра, но это косвенно может указывать и на воплощение периода Цяньлун [11].

Как было уже отмечено, ремесло актера всегда считалось одним из самых презренных. Общество насчитывало четыре категории простолюдинов, наиболее презираемых и лишенных всяческих прав. Таковыми являлись актеры-*ю* (优), певички-*чан* (娼), письмоводители уездной управы — *шули* (书吏), а также солдат-*цзу* (卒). Крестьяне и ремесленники считались выше по положению в обществе. Указанные четыре категории, даже располагая значительными средствами, имея достаток, подвергались в цинском обществе остракизму, не могли заключать браки с представителями других слоев населения, пусть и очень бедных. Поскольку даже беднейшие слои населения обладали более высоким социальным статусом, крестьяне не желали отдавать детей в обучение актерскому мастерству [1, с. 54–55]. К примеру, упомянутый выше актер-любитель Лю Сянлянь (柳湘莲), будучи по рождению аристократом, *шицзя цзыди* (世家子弟) — отпрыском именитого рода, все же стал актером, и поэтому вынужден тщательно скрывать свое происхождение. Всякие дружеские отношения с актерами порицались в чиновничьих кругах. Так, Сижэнь ругает Баоюя за то, что он принял подарок от актера Цзян Юйханя. А когда Баоюя ложно обвинили в том, что он скрывает Ци-гуаня (Цзян Юйханя), случился грандиозный скандал, и отец чуть не засек его до смерти. Лишь вмешательство его бабушки, матушки Цзя, спасло его (33-я глава).

Если хозяева дома Цзя относились к маленьким актрисам не так плохо, то остальные обитатели дома совершенно не считались с ними. Наложница Чжао во время ссоры с Фан-гуань говорит:

> *Ах ты, негодная содержанка! Тебя купили на деньги нашей семьи, чтобы ты научилась оперному искусству. Ты и тебе подобные не больше, чем шлюхи. В нашей семье даже слуги третьего класса благороднее вас!*
> 小娼婦養的！你是我們家銀子錢買了來學戲的，不過娼婦粉頭之流，我家裡下三等奴才也比你高貴些！[12].

Хотя статус самой наложницы в семье был низким, но даже она выражает свое презрение к Фан-гуань, указывая на то, что самые последние из слуг выше ее по статусу. Среди слуг статус актрис тоже невысок. Сравнение с актрисой выступало в качестве оскорбления:

> *…Как смеет девчонка не слушаться? И мать закатила Чунь-янь звонкую пощечину — Потаскушка! — ругалась она. — Ты что, актриса какая-нибудь? Или же берешь пример с той паршивой девчонки? Ну как вас после этого не учить?..* [9, с. 290]

Еще один показательный пример отношения к актрисам можно обнаружить в 36-й главе. Цзя Цян в подарок Лин-гуань купил ученую птичку в клетке, которая умела «*смешно кривляться и размахивать флажком*». На что она сравнила себя с этой птицей в клетке:

> *Мало того, что нас заперли в этой тюрьме и заставляют учиться гримасничать!.. Ты принес ее, чтобы над нами поиздеваться и показать, кто мы такие* [9, с. 514–515].

Подобная метафора очень точно описывает положение актеров в домашнем театре. Маленькие актрисы вынуждены не только терпеть капризы старших и младших господ, но еще и находиться под постоянным присмотром учителей, тетушек, бывших актрис, названых матерей, которые притесняют их. За малейшую провинность их наказывают, считая, что это очередной каприз, вызван их плохим воспитанием. На протяжении долгого времени они заперты в «грушевом саду» и постоянно обучаются. Методы обучения были тоже очень жестокими. Не существовало никаких письменных наставлений, все актерские премудрости передавались исключительно в изустной форме, опора была только на природные данные, смекалку, сообразительность и память. Единственным педагогическим методом, считавшимся пригодным в деле освоения профессии актера, считался так называемый *да* (打), или *даси* (打戏), т. е. побои. Самовольно покидать «Сад грушевого аромата» они не могут. Даже если и выдается возможность прогулки (во время Праздника весны), то только под присмотром учителя. Они не могут свободно высказываться, а всякая речь их считается вульгарной и глупой. Вне зависимости от погоды, если хозяева желают посмотреть пьесу, они должны быстро приготовить выступление. Единственная награда, которую они могут получить, если их исполнение понравиться господам, — это награда деньгами или яствами с хозяйского стола. Денег, которые выдавали им раз в месяц, было мало, а позже их стали забирать приемные матери. Если актриса заболевала, то к ней, конечно, приглашали доктора (36-я глава, Лин-гуань кашляет кровью), но никто не заботится о них. Одна из актрис умирает, но ее никто не оплакивает, только подруга, другая актриса, Оу-гуань, приносит жертву душе Яо-гуань (58-я глава).

Судьба актеров домашнего театра незавидна. В зависимости от настроения хозяев их могли продать, прогнать, подарить, сделать прислугой, выдать замуж. Когда умирает одна из *гуйфэй*, назначается государственный траур на один год и семья Цзя принимает решение распустить труппу. Часть актрис отправили по домам, а часть оставили в доме, распределив их в качестве служанок между обитателями «Сада роскошных зрелищ» (58-я глава). Однако такое «повышение» статуса не меняет отношения к ним. В 77-й главе после очередного скандала всех девочек-актрис приказали выдать замуж. В подобных ситуациях у актрис практически не было выхода. Они могли либо покориться, либо убежать (тогда их

ждало суровое наказание), либо уйти в монастырь. Фан-гуань, Жуй-гуань и Оу-гуань, отказываясь подчиняться приказам названных матерей и госпожи Ван выйти замуж, так и поступили, став монахинями.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что «домашние театральные труппы» были типичны для цинского общества, и женские труппы — не исключение, хотя и были не так распространены, как мужские. В основном они служили для развлечения своих хозяев, но могли приносить и немалый доход. К тому же домашние оперные труппы могли выступать в роли «подарков», в благодарность за покровительство или по случаю важного события (повышение по службе, день рождения и пр.). Ввиду бесправного положения (по сути, они были рабами) судьба актеров таких трупп была полностью зависима от настроения хозяев. Можно предположить, что «домашняя театральная труппа», описанная в романе, является отражением кануна упадка «домашнего театра». Начиная с правления Цяньлуна (1735–1796) домашние труппы постепенно приходят в упадок. В первую очередь это вызвано социально-экономическими причинами. По мере того, как развиваются города, появляется все больше и больше заведений, где могли выступать профессиональные театральные труппы, и у городских жителей появилось больше возможностей посмотреть выступление. А это, в свою очередь, стало привлекать больше периферийных театральных трупп и создало условия для образования новых видов музыкальной драмы. Становится все больше видов местных драм, разнообразных профессиональных театральных трупп и известных актеров. Содержать собственный театр становится очень дорого, учитывая появление большого количества известных профессиональных трупп. Изысканный жанр *куньцюй* (昆剧), так любимый цинской аристократией, уступает свои позиции более демократичной, народной, «шумной» «пестрой драме» *хуабу* (花部) [13]. А с периода Даогуан (1821–1850) во многих больших городах, таких как Гуанчжоу и Тяньцзинь, открылись городские оперные театры, и представления стали общедоступными [14]. Домашние труппы перестали быть показателем «роскоши и изящества» и постепенно прекратили свое существование.

Литература

1. 邓云乡. 红楼风俗谭. 北京: 中華書局出版，1987. [*Дэн Юньсян*. Беседы об обычаях красного терема. Пекин: Чжунхуа шуцзюй чубань, 1987]. (На кит. яз.)
2. 王利器. 元明清三代禁毁小说戏曲史料. 上海: 上海古籍出版社, 1981. [*Ван Лици*. Исторические материалы о запрете и уничтожении прозы и музыкальной драмы в эпохи Юань, Мин, Цин. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
3. 李斗. 潘爱平. 扬州画舫录. 天津: 中国画报出版社, 2014. [*Ли Доу*. Расписные лодки Янчжоу. Тяньцзинь: Чжунго хуабао чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
4. 曹雪芹. 紅樓夢. [*Цао Сюэ-цинь*. Сон в красном тереме. Гл. 17.] URL: https://ctext.org/hongloumeng/ch17 (дата обращения: 27.07.2022). (На кит. яз.)
5. 谭帆. 优伶史. 上海: 上海文艺出版社, 1995. [*Тань Фань*. История актерского мастерства. Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 1995.] (На кит. яз.)
6. 邓之诚.骨董琐记 . 北京:中国书局出版, 1991. [*Дэн Чжичэн*. Записки об антиквариате. Пекин: Чжунго шуцзюй чубань, 1991.] (На кит. яз.)

7. 曹雪芹. 红楼梦. 上, 中册. 北京: 人民文学出版社, 1982. [*Цао Сюэцинь*. Сон в красном тереме. Т. 1, 2. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
8. 欧阳兆熊. 水窗春呓. 北京: 中華書局出版, 1984. [*Оуян Чжаосюн*. Весенние разговоры у окна над водой. Пекин: Чжунхуа шуцзюй чубань, 1984.] (На кит. яз.)
9. *Цао Сюэцинь*. Сон в красном тереме. В 3 т. / пер. с кит. В Панасюка; редкол.: Л. Делюсин и др.; вступ. ст. Гао Мана; ред., пер. С. Хохловой; стихи в пер. И. Голубева; примеч. И. Голубева, В. Панасюка. М.: Художественная литература; Ладомир, 1995.
10. 震均.天咫偶闻. 北京: 北京古籍出版社, 1982. [*Чжэнь Цзюнь*. Подслушанное в миру. Пекин: Бэйцзин гуцзи чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
11. 顾春芳. 《红楼梦》的叙事美学和戏曲关系新探//红楼梦学刊, 2017. 第06期. 页67–89. [*Гу Чуньфан*. Новое исследование взаимосвязи театра сицюй и повествовательной эстетики в «Сне в красном тереме» // Хунлоумэн сюэкань. 2017. № 6. С. 67–89.] (На кит. яз.)
12. 曹雪芹. 紅樓夢. [*Цао Сюэ-цинь*. Сон в красном тереме. Гл. 60.] URL: https://ctext.org/hongloumeng/ch60 (дата обращения: 27.07.2022). (На кит. яз.)
13. *Лю Вэньфэн*. История китайской музыкальной драмы. М., Шанс, 2019.
14. *Goldman A. S.* Opera and the city: The politics of culture in Beijing, 1770–1900. Stanford: Stanford University Press, 2012.

References

1. Deng Yunxiang. *Conversations on the Customs of the Red Tower*. Beijing, Zhonghua shuju chuban, 1987. (In Chinese)
2. Wang Liqi. *Historical materials on the prohibition and destruction of prose and musical drama in the Yuan, Ming, Qing epochs*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1981. (In Chinese)
3. Li Dou. *Recordings from the Yangzhou Painted Boat*. Tianjin, Zhongguo huabao chubanshe, 2014. (In Chinese)
4. Cao Xueqin. *Dream of the red chamber*. Pt 17. URL: https://ctext.org/hongloumeng/ch17 (accessed: 07.27.2022). (In Chinese)
5. Tan Fan. *The history of acting*. Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1995. (In Chinese)
6. Dan Zhicheng. *Notes on antiques*. Beijing, Zhongguo shuju chuban, 1991. (In Chinese)
7. Cao Xue-qin. *Dream of the red chamber*. Vols 1, 2. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1982. (In Chinese)
8. Ouyang Zhaoxiong. *Spring conversations at the window over the water*. Beijing, Zhonghua shuju chuban, 1984. (In Chinese)
9. Cao Xueqin. *Dream of the red chamber*. In 3 vols. Transl. from Chinese by V. Panasyuk; ed. board: L. Delyusin et al.; introd. art. by Gao Mang; transl., ed. by S. Khokhlova; poems transl. by I. Golubev; notes by I. Golubev, V. Panasyuk. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., Ladomir Publ., 1995. (In Russian)
10. Zhen Jun. *Overheard in the world*. Beijing, Beijing guji chubanshe, 1982. (In Chinese)
11. Gu Chunfang. A new study of the relationship between xiqu theater and narrative aesthetics in “Dream in the Red Chamber”. *Hongloumen xuekan*. 2017. Vol. 6. P. 67–89. (In Chinese)
12. Cao Xueqin. *Dream of the Red Chamber*. Pt 60. URL: https://ctext.org/hongloumeng/ch60 (accessed: 07.27.2022). (In Chinese)
13. Liu Wenfeng. *History of Chinese Musical Drama*. Moscow, Shans Publ., 2019. (In Russian)
14. Goldman S. A. *Opera and the city: The politics of culture in Beijing, 1770–1900*. Stanford, Stanford University Press, 2012.

Виноградова Т. И.
(Библиотека Российской академии наук, Россия)

«ОПИРАЮСЬ НА НЕБО И ЕМ»: ИЗВЕСТНАЯ ПОГОВОРКА В ЛИТЕРАТУРЕ, ИЛЛЮСТРАЦИЯХ И КОММЕНТАРИЯХ

Аннотация: Принято считать, что фразеологизм «опираюсь на небо и ем» (靠天吃飯) впервые употреблен в 33-й главе романа «Повествование о героях и героинях» (儿女英雄傳) китайского писателя Вэнь Кана (文康, годы жизни неизвестны). Однако изображение с таким заглавием появилось раньше: в 1813 г. были вырезаны две стелы с таким названием, с одинаковым рисунком, но разным текстом комментария. В коллекции народных новогодних картин *няньхуа* В. М. Алексеева есть несколько гравюр на этот сюжет, пояснения к которым находятся в тетрадях с комментариями китайских наставников-*сяньшэнов* В. М. Алексеева к его коллекциям народного искусства (СПб ФАРАН, ф. 820, оп. 1, д. 473, 479а). Сюжету «опираюсь на небо и ем» посвящено несколько листов весьма оригинальных толкований, с маргиналиями Алексеева карандашом. Эти тексты интересно сопоставить с эссе Лу Синя «Опираюсь на небо и ем» (сборник 雜文集: 且介亭雜文二集, 1935). В нашем распоряжении оказываются, таким образом, различные оценочные суждения об одном и том же предмете, высказанные разными китайцами с интервалом 30 лет; сравнивать их сложно, но можно и нужно. Введение в научный оборот новых нетрадиционных для классического литературоведения текстов позволит лучше понять взгляды китайцев на литературу и культуру.

Ключевые слова: китайская народная картина, поговорка, народное искусство, академик В. М. Алексеев, Лу Синь.

Vinogradova Tatiana
(Russian Academy of Sciences Library, Russia)

"DEPEND ON HEAVEN FOR FOOD": A WELL-KNOWN PROVERB IN LITERATURE, ILLUSTRATIONS AND COMMENTS

Abstract: "Depend on Heaven for food" (*kao tian chi fan*, 靠天吃飯) is a well-known Chinese proverb. The presumed author of this expression was Wen Kang (文康), his novel *Legend of Heroes and Heroines* (儿女英雄傳) Ernü Yingxiong Zhuan first published in late 1870s became very popular. The expression "depend on Heaven for food" is from the 33rd chapter of the novel. Yet, the image under the title *Picture Depend on Heaven for Food* (*kao tian chi fan tu*, 靠天吃飯圖) appeared earlier than novel: two stone steles dated 1813 with the same picture, but different commentary text. In the academician Vasyli M. Alekseev's collection of Chinese popular prints nianhua there are several engravings on this subject, the explanations for which are in the notebooks of the Chinese xiansheng mentors V. M. Alekseev to his collections of folk art (St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, fund 820, inv. 1, files 473, 479a). And finally we can compare xiansheng comments to (*kao tian chi fan tu*, 靠天吃飯圖) with the essay on the same subject by Lu Xun in his *Qie Jie Ting Essay Collection* (雜文集: 且介亭雜文二集, 1935).

Keywords: Chinese popular prints, proverbs, folk art, academician Vasily M. Alekseev, Lu Xun.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.16

Трудно найти точный русский эквивалент известному китайскому фразеологизму *као тянь чи фань* (靠天吃飯, букв. «опираюсь на небо и ем»), описывающему связь жизненных обстоятельств с естественными условиями окружающей среды. Все дело в многозначности первых двух входящих в него иероглифов: *као* — любая «зависимость», а *тянь* — это и «небо», и «небеса» как высшее начало, и «император», и «день», и «погода». Поговорка нашла отражение в разных произведениях китайской литературы и изобразительного искусства, и мы можем проследить, насколько могут быть различны интерпретации этой простой, на первый взгляд, фразы.

Авторитетный ресурс «Хань дянь» свидетельствует, что впервые в китайской словесности словосочетание «опираться на небо» (靠天) появляется в стихотворении из цикла «Пять четверостиший для поощрения сельскохозяйственных работ, в праздник Середины осени года *дин-чоу*, к югу от городской стены» сунского поэта Ши Мин-нина (史弥宁) по прозванию Ань-цин (安卿) [1]. Известно, что скончался он примерно в 1200 г., был студентом Академии сынов государства Гоцзыцзянь, но карьеры не сделал; является автором нескольких стихотворных сборников. Очевиден конкретный сельскохозяйственный смысл четверостишия, причем воля небес здесь предписывает что-то делать, заниматься мелиорацией в данном контексте:

人事当先莫靠天，
蚤修陂堰贮清泉。
来年未必晴明久，
万一晴明溉得田。
Люди прежде не следовали небес воле,
ныне загодя чинят плотины — такова доля!
И в долгие ясные дни нового года
чистой водой ключевой смогут полить поле [2].

После этого бином долго нигде не фиксируется, но появляются другие интересные сочетания с первым иероглифом *као*. Так, у Фэн Мэн-луна встречается выражение 靠山吃山, 靠水吃水. Русский перевод «возле горы кормишься горой, возле воды — водой» [3, с. 152] очень буквален; наверное, лучше было бы «в горах кормишься тем, что дают горы, у воды — тем, что дает вода»; постулируется пассивная зависимость от местных условий.

Когда сформировался фразеологизм *као тянь чи фань* (靠天吃飯) — доподлинно неизвестно, в разных источниках он фиксируется начиная с первых десятилетий XIX в. Все сетевые фразеологические словари считают, что эта фраза впервые появляется в 33-й главе романа «Повествование о героях и героинях» (兒女英雄傳), также известного как «Тринадцатая сестра» (十三妹). Настоящее имя его автора, обедневшего знаменного маньчжура, никому ничего не скажет; как китайский писатель он известен под именем Вэнь Кан (文康, активные годы творчества 1821–1850). Его единственный роман впервые вышел в 40-главном варианте в 1878 г., вероятно, уже после смерти автора.

Роман с 1-й по 26-ю главы авантюрный, а заключительная часть, об устройстве жизни после победы над врагами, имеет бытописательский и нравоучительный характер, герои произносят множество сентенций конфуцианского толка. Роман сочетал авантюрный сюжет и романтическую историю: в нем видели реплику и на «Речные заводи», и на «Сон в красном тереме», при этом он крайне ортодоксален. Действие происходит в конце правления императора Кан-си и первые годы Юн-чжэна, т. е. в 10–20 гг. XVIII в. Героиня романа Хэ Юйфэн (何玉風), назвавшая себя Шисань-мэй (十三妹, Тринадцатая сестра), мстит за гибель невинного отца в тюрьме, куда он попал по оговору коррумпированного сановника. Попутно она с подругами из своего небольшого отряда вызволяет юную красавицу Чжан Цзинь-фэн (張金鳳) и студента Ань Цзи (安驥), чей отец также стал жертвой клеветы, из плена монахов-каннибалов в отдаленном монастыре Нэнжэньсы (能仁寺). Ань Цзи через некоторое время после освобождения сдал все необходимые экзамены, сделал успешную чиновничью карьеру и женился сразу на обеих воительницах. Хэ Юйфэн добилась восстановления честного имени отца.

Фразу произносит глава семейства Чжан, учащий домочадцев жизни, как уже готовое устойчивое выражение. Приведем более длинный пассаж для уяснения контекста: «Смотри, денег день ото дня поступает все больше и больше, а расходуется все меньше. Вы все лежите и обжираетесь, столько же не съесть! Разве люди не говорят: “Небо и прокормит, и оденет!” А вы все говорите только о деньгах!»[1] [4] «Опора на небо» здесь, в противоположность мнению Ши Миннина, понимается скорее как призыв к недеянию: небо и так даст всего именно столько, сколько необходимо.

Известны две стелы, озаглавленные «Као тянь чи фань ту» (靠天吃飯圖), вырезанные задолго до выхода в свет романа Вэнь Кана. Обе датируются 1813 г., одна находилась в Шаньдуне, в храме Тегунсы на озере Даминху в Цзинане (山東濟南大明湖鐵公祠), сам камень давно утерян, сохранились лишь эстампы с него. Вторая стела находилась изначально в храме Сюаньмяо (玄妙) в Сучжоу. Во время обсуждения доклада на сессии конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока» 2022 г. слушатели утверждали, что видели стелы с подобными изображениями в разных храмах Китая, преимущественно даосских, и их основная практическая задача — моление о дожде.

На обеих стелах в верхней части картинка, внизу пояснительная надпись. Изображения на обеих стелах одинаковые (рис.).

Вверху название и большой иероглиф *тянь* (天, «небо»), на откидную вправо в самом низу облокотился человек в костюме чиновника: он опирается правой рукой на черту иероглифа, в правой руке палочки, в левой — пиала, он подносит ее ко рту. Стелы фиксируют совершенно буквальное понимание *као* как «опираться на…», т. е. человек действительно опирается на иероглиф «небо», и закономерен именно буквальный перевод «опираюсь на небо и ем».

[1] *Као тянь чи фань, лай тянь чуан и* (靠天吃飯，賴天穿衣).

Рис. Изображение на верхней части стел «Као тянь чи фань ту», фотография из открытых источников

Человек, который вырезал стелу из Шаньдуна и сочинил пояснительную надпись, звался Вэй Сян (魏祥) по прозванию Чжихэ (致和). Он родился предположительно в 1747 г. в Шаньдуне в бедной семье, не имел средств на учебу, вынужден был наниматься на тяжелую физическую работу, чтобы прокормить родителей, выучился строительному мастерству, проектировал плотины и общественные здания из дерева и камня.

Вэй Сян утверждает, что не выдумал сюжет самостоятельно, а лишь повторил ранее виденное.

余襄工五臺 / 得此石搨 / 語雖近俚 / 實有理趣 歸時展以自勸慰 /同人見者咸以爲笑柄焉 /吾想 千古來 帝王將相 輿隸陪臺 / 三教之廣四民之衆人品不一質 /言之皆喫飯也 / 大英雄大智慧大姦惡 /自謂操術一世屈伸 / 惟我究言之皆靠天也 / 但人來喫飯時 小知靠天喫飯後 或 不願拘小靠天 遂並喫飯之天 / 亦即可靠非天難靠人自難靠故也。
余今重刊一石，作《靠天論》以與天下吃飯者共質之。
嘉慶癸酉六月朔歷下魏祥記

Когда я помогал — работал на горе Утай, — достался мне этот оттиск с каменной стелы. Язык надписи хоть и самый что ни на есть простой, но, по правде говоря, ее истинный смысл в том, чтобы найти успокоение в прошлом. Всем сослуживцам, кто видел эту надпись, она показалась забавной.

Я думаю, тысячи лет с древности сколько было императоров и князей, генералов и сановников, холопов и служак, челяди и рабов — множество людей четырех сословий исповедуют три учения, природа их неодинакова, — но *скажу, что все они хотят есть. Великие герои, великие мудрецы и великие злодеи сами говорили, что для этого приходится сгибаться и разгибаться всю жизнь. Я лишь изучил их слова: все они полагаются на небеса.*

Однако вот приходит время человеку есть: мелкие умишки полагаются на небеса и после еды или не хотят довольствоваться малым, опираясь на небо в те дни, когда едят. То есть можно не полагаться на небо, но полагаться на человека трудно, поскольку трудно полагаться на самого себя.

Я сегодня опять вырезал этот камень, сочинил надпись «Об опоре на небеса» о том, что все, кто ест в Поднебесной, имеют общую природу.

В городе Ли /чэне/ в новолуние 6-го месяца года гуй-ю правления под девизом Цзя-цин Вэй Сян написал.

Вэй Сян приписывает авторство текста себе, хоть и упоминает о том, что у него был не слишком образованный предшественник. Текст Вэй Сяна также не может считаться образцом высокого стиля, что неудивительно, учитывая, что мы знаем о жизненном пути этого человека. Вэй Сян не конкретизирует, в чем, собственно, состоит зависимость пропитания человека от воли небес, невнятный текст допускает самые разные толкования.

На сучжоуской стеле изображен точно такой же человечек на иероглифе «небо», как и на стеле Вэй Сяна, т. е. очевидно, что у них общий прототип, но текст более пространный, первая его часть анонимна:

靠天吃飯圖説：

古語雲：信步行將去，憑天付下來。古今大家小戶，誰不靠天吃飯？冥冥之中，自有定數。只要安分守己，順理行去，何必朝思夕想，枉費心機？

又語雲：千算萬算，難逃天上一算。近來有等世人，呼朋引類，成群結黨，終日打算詐人、害人、謀人、騙人，暫時雖得幾個錢，豈能常有？試問若輩可曾成家立業否？徒然壞了自己良心，究竟惡貫滿盈，終有報應予甚憐之。因鐫此靠天吃飯圖，提醒世人，即一飯一粥，莫不靠天。有昔人警世歌，其說甚詳，并錄以勸世.

На картине «Опираюсь на небо и ем» написано:

В старину говорили: бродя неторопливо, вот-вот да и уйдешь, полагаясь на небо, спустишься. И в старину, и сегодня, богатые дома и маленькие хозяйства — кто ест, не полагаясь на волю небес? В мире все предопределено, нужно довольствоваться своей участью, идти по правильному пути, нет нужды тосковать днем и ночью, хлопотать понапрасну.

Также говорили: вы прикидывайте, как хотите, но на небе все практически решено. Вот недавно люди объединились в банды, толпы отовсюду стекались. Целыми днями они думали, как бы мошенничать, убивать, обманывать, надувать, хоть на время, но получить деньги. Как такое случилось? Понапрасну испортили себе репутацию, в конце концов настал час возмездия, расплата неминуема и пощады не будет. Поэтому и вырезал картину «Опираюсь на небо и ем», напомнил современникам, что и целый обед, и жидкая каша без исключения зависят от неба. В прошлом человек сочинил песнь-предостережение потомкам, очень подробно все изъяснял, к тому же записывал, чтобы предупредить современников.

Далее на стеле вырезан текст Чэнь Цзижу (陳繼儒) (Чэнь Мэйгун (陳眉公, 1558–1639), минского художника, писателя и каллиграфа, автора сборников афоризмов, некоторые из которых переведены на русский язык. Произведение называется «Слово простое, мир предостерегающее» (警世通言), т. е. так же, как и известный сборник Фэн Мэнлуна, современника Чэнь Цзижу. Выгравировано 33 афоризма-предостережения из 36, входящих в оригинальный текст. Все предложения построены по одинаковому принципу: в первой части декларируется некое утверждение о том, как все плохо и предопределено заранее, во второй части вопрос: так стоит ли этому противостоять? [5] Впрочем, у Чэнь Цзижу в другом сборнике афоризмов утверждается прямо противоположное: «Человек покорит даже небо. Если его воля сосредоточена, а дух деятелен, ни судьба, ни знамения не имеют над ним власти» [6, с. 346].

Упоминание в тексте стелы неких бунтов и беспорядков заслуживает особого внимания. Не исключено, что речь идет о восстании Восьми триграмм (癸酉之變), основные события которого пришлись как раз на 1813 г. Тексты обеих стел не прославляют сельскохозяйственный труд как таковой, они постулируют общую зависимость человека от необходимости добывать себе пропитание, призывают к смирению и покорности, необходимости жить в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами.

В нашем распоряжении есть уникальные тексты о сюжете «Опираюсь на небо и ем», написанные китайскими учителями В. М. Алексеева. Во время своей стажировки в Китае в 1906–1907 гг. Алексеев привлекал своих учителей-*сяньшэнов* к разбору, систематизации и толкованию сюжетов собранных им коллекций народной картины *няньхуа* (年畫). Их было несколько человек разного происхождения и уровня образования, имена некоторых известны. Сейчас введены в научный оборот так называемые «Пояснения к грубым картинам» (俗畫解), которые хранятся вместе с народными картинами, привезенными В. М. Алексеевым, в Государственном Эрмитаже[2], их тексты использовались для комментирования при издании альбомов народной картины. Это пояснения к первым 500 листам коллекции. Алексеев сам нумеровал и листы гравюр, и листы комментариев. Продолжение «Пояснений к грубым картинам» хранится в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН; это дело, озаглавленное как «Описание китайских народных картин и иллюстраций к произведениям китайской литературы. Автографы *сяньшэнов* с пометами В. М. Алексеева. На кит. яз.»[3], содержит описания следующих 500 номеров народных гравюр. Помимо этого, в Архиве есть и другие записки *сяньшэнов*. Одно из таких дел носит название «Описание сюжетов народных (лубочных) картин, тексты на амулетах и другие надписи (Сиань, Тайань, Цюйфу и др.). Автограф *сяньшэна*. На кит. яз. 1906–1907. 131 лист»[4].

[2] ГЭ, ЛТ-64444: 1–7.

[3] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 479-а.

[4] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 473.

На конверте с листочками рукой В. М. Алексеева написано: «Слепки с деревянных досок. Пекин, 曲阜，西安и др.», «Дневник путешествия».

Несколько листов содержат описание некоего изображения на сюжет «Опираюсь на небо и ем», однако не сразу стало понятно, что именно они описывают. В этом деле содержатся описания не только народных картин, но и самых разных артефактов, без четкой нумерации, позволяющей определить местонахождение памятника. При помощи Е. А. Завидовской удалось найти картинку, в точности соответствующую описанию *сяньшэна*, в Музее истории религии (ГМИР) [9]. Оказалось, что речь идет все же о *няньхуа*. *Сяньшэн* описывает ее весьма точно[5]:

> 靠天吃飯圖 一
> 畫大天字。傍一叟依之吃飯。下畫老少共九人。即張公九　世同居之意。書益壽長生樂。增福百忍圖。小兒捧錢。富有金錢之意瓶中插戟。平陞三級。朱書忍字歌宜横念。

Рядом приписка рукой В. М. Алексеева, красным карандашом: «надписи дальше». Судя по всему, именно тексты надписей интересовали его больше всего.

«*Картина Опираюсь на небо и ем, первая*» (возможно, был не один экземпляр картины, или варианты):

> *Нарисован большой иероглиф «небо». Некий старец ест, опираясь на него. Внизу нарисованы старые и молодые, всего девять человек. Так, изображено, что девять поколений семьи Чжан-гуна живут вместе. Описана радость продления жизни и долголетия. Картина о прибавлении счастья и терпимости. Младенец двумя руками поднимает монету. Кто хочет быть богатым и иметь деньги, в вазу водружает алебарду. Так поднимется на три ранга. Иероглиф «терпение» красным цветом — этот гимн следует декламировать вопреки всему.*

Описание картины: оттиск на бумаге желтоватого оттенка черным. Сверху название картины архаичным почерком 靠天喫飯, чтение справа налево.

Два больших иероглифа красного цвета один над другим, на них текст белым.

Сверху большой иероглиф «небо», на нем сидит старец и ест палочками из пиалы. Рисунок человека в точности как со стелы Вэй Сяна, но сам иероглиф написан по-другому, имитирует скорописный. Текст внутри иероглифа воспроизведен *сяньшэном*[6]. Читается справа налево сверху вниз вертикально, вдоль всего иероглифа. Разметка выполнена *сяньшэном*. Надпись в красном иероглифе «небо» повторяет текст надписи сучжоуской стелы до произведения Чэнь Цзижу. *Сяньшэн* воспроизводит фрагменты текста, пропущенные на народной картине из-за того, что они оказались в пространстве листа между чертами иероглифа. Следовательно, он не просто переписал текст с этой народной картины, а использовал текст оригинального эстампа.

[5] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 473, л. 34.

[6] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 473, л. 37–39.

Справа от иероглифа «небо» две надписи черными скорописными иероглифами одна над другой, без помощи *сяньшэна* прочитать их было бы трудно[7].

Верхняя надпись:

人生何處不見根源。萬事乘除總靠天。朝夕常玩詞中意。勝得黃金幾萬千。
雲村居士贊
Нельзя отыскать исток человеческих лет,
Тьмы-тьмущие вещей множатся, сходят на нет,
Нет смысла воспевать, как день сменяет ночь,
Тот победит, кто огребет мильон златых монет.
Славословие Юньцунь-цзюйши (Отшельник из облачной деревни)

Примечание В. М. Алексеева фиолетовым карандашом: «т. е. этого изречения», об авторе ничего выяснить не удалось.

Нижняя надпись:

欲問天堂路高低。靠天圖是步雲梯。上頭儘有無窮趣. 能會嫦娥與仙姬。
許乃普題
Хочу спросить: в Небесный чертог высок или низок путь?
Картина «Опора на Небо» — шаг по лестнице в облака.
Взгляни: в горних чертогах радость везде разлита:
В сонме бессмертных фей Чанъэ повстречаешь ты!

Написал Сюй Най-пу.

Сюй Найпу (1787–1866) — чиновник, книжник, каллиграф, его биография есть в «Наброске истории государства Цин» (清史稿). От него осталось пять стихотворений, но текста с нашей гравюры среди них не числится.

Надписи слева

Верхняя надпись:

把靠天圖。掛在中堂。時時念於老少長聽。自能保家益後。世俗聞之。亦能除惡向善。
仙源居士題
Возьми картину «Опираюсь на небо и ем», повесь в средней зале. Все время читай ее старым и малым, чтобы неизменно слушали. После того, как защитите семью, у вас будет хорошая репутация среди мирян, Вы обретете способность искоренять зло и стремиться к добру.
Надпись Сяньюань-цзюйши.

Сяньюань-цзюйши («отшельник у родника бессмертных») — псевдоним сунского поэта Чжао Чанцина (趙長卿), но, скорее всего, этих строк он не писал.

[7] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 473, л. 35.

Единственная прозаическая надпись на нашей гравюре указывает на то, как следует использовать такую картину.

Нижняя надпись:

靠天文淺意源長。勸君聽了細思量。還須謹記時遵守。富貴榮華総無疆。
蔣繼珠題
Текст об «Опоре на небо» невелик, а смысла в нем много.
Всем следует, услышав, его обдумать сурово.
Помнить его, следовать его предписаниям,
богатство и знатность, слава и почет станут итогом.

Написал Цзян Цзи-жу.

Цзян Цзичжу (годы жизни неизвестны) — уроженец Шаньдуна (Цюйфу), сдал экзамены в 1850 г., занимал различные чиновничьи должности, был каллиграфом.

Таким образом, на картине в иероглифе «небо» и окружающих его надписях собраны тексты о сюжете «Опираюсь на небо и ем», одна надпись позаимствована со стелы с таким названием, четыре другие, возможно, также украшали собой подобные изображения, авторство их всех *сяньшэн* приписывает поэтам и каллиграфам, но ничем не подтверждается.

Помещенное в нижней половине картины еще более усиливает ее благопожелательную направленность. Изображены семь мужчин в чиновничьих одеяниях, в центре, возможно, бог богатства Цай-шэнь.

Чиновник справа держит табличку с надписью 益壽長生樂, «Радость от продления жизни и долголетия». Слева один из чиновников держит табличку 增福百人圖, «Добавление счастья сотне людей», другой — 九世同居, «Девять поколений живут вместе».

Последняя фраза — отсылка к популярной истории о некоем долгожителе по имени Чжан Гунъи (張公藝, 577–676), упомянутому выше в описании гравюры. Чжан Гунъи удалось так организовать жизнь в семье, что ни один из его многочисленных сыновей и внуков не выделился хозяйством и не стал жить отдельно. Чжан Гунъи известен также стихотворением под названием «Бай жэнь гэ» (百忍歌, «Песнь о 100 терпениях»), у него и прозвание было Чжан Байжэнь («сто терпений»).

Совершенно логично внизу на картине появляется красный с надписью белым иероглиф «*жэнь*» (忍, «терпение»). Как следует читать текст, заключенный в этот иероглиф, осталось непонятным, поскольку иероглифы не образуют четких строк, как в верхнем иероглифе «небо». *Сяньшэн* также не смог решить эту задачу. Во всяком случае, на последнем листке, посвященном сюжету «Опираюсь на небо и ем», написаны отрывистые фразы о терпении, спокойствии и опоре на небеса, а в тексте на иероглифе таких фраз нет. Совершенно точно, в иероглифе — не текст стихотворения о «Ста терпениях», как можно было бы предположить.

По бокам от иероглифа «терпение» две черные таблички с текстами, также не воспроизведенные *сяньшэном*.

Правая:

忍忍忍來饒饒饒 忍字到比饒字高.

Терпение-терпение-терпение — приходит достаток-излишек-избыток. Иероглиф «терпение» выше, чем иероглиф «достаток».

Левая:

每日常存三個忍 天大禍殃自然消.

Каждый день постоянно «три терпения» — посылаемые небом бедствия рассеются сами собой.

Это тексты устных заклинаний, которые следовало многократно читать вслух для достижения необходимого эффекта.

В самом низу по бокам изображены двое подростков, правый держит большую монету, левый — вазу с алебардами[8]; обыгрывается известное благопожелание *пин шэнь сань цзи* (平升三级, «спокойно подняться на три ранга по служебной лестнице»), омофоны *пин* (平/ 瓶, «спокойно» / «ваза») и *цзи* (级 / 戟, «класс, ранг» / «алебарда»).

Итак, изучив столь богатую информацией гравюру из ГМИР, приходим к выводу, что в трактовке ее авторов концепция «Опираюсь на небо и ем» заключается в смиренном терпении. Только покорным воле неба людям суждено обрести богатство, чины и долголетие.

В коллекции В. М. Алексеева есть другие картины, также озаглавленные «Опираюсь на небо и ем», и в них формулируется другая трактовка. Таких картин четыре, три из них являются сельскохозяйственными календарями, произведены они в разных местах.

Картина из собрания Государственного Эрмитажа, шифр ЛТ-4389[9] [8, с. 90] представляет собой сельскохозяйственный календарь на «33-й год правления под девизом Гуан-сюй Великой Цин» (大清光緒三十三年), т. е. 1907 г., выполнена в известнейшей мастерской Дай Лян-цзэна (戴廉增) в городке Янлюцин (楊柳青) близ Тяньцзиня.

В верхней части листа нарисованы два больших иероглифа «небо» (天) и «земля» (地) черного цвета с цветочным, благопожелательным, орнаментом внутри линий. На кончике откидной черты вправо иероглифа «небо» сидит молодой человек в крестьянской одежде, в круглой соломенной шляпе с острым верхом. То есть основной персонаж композиции поменял социальный статус — теперь он не чиновник, а крестьянин. Другое отличие состоит в том, что он не

[8] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 473, л. 34.

[9] Экспонат можно увидеть на сайте музея, введя в строку поиска шифр его хранения. В списке литературы к статье указан точный электронный адрес конкретного изображения.

«опирается» (靠) на черту иероглифа, а сидит на ней, ест из пиалы палочками, рядом с ним корзинка с провизией и сосуд для воды. Рядом пояснительная надпись «Опираюсь на небо и ем» (靠天吃飯).

Перед иероглифом «земля» возделывает мотыгой поле пожилой крестьянин. Рядом надпись *гэн тянь эр ши* (耕田而食, букв. «вспахал поле и ем»), т. е. «добываю пропитание своим трудом». Это выражение более конкретно, чем некая абстрактная «опора на небо», является частью фразеологизма *гэн тянь эр ши, цзао цзинь эр ин* (耕田而食, 凿井而飲, «вспахал поле и ем, вырыл колодец и пью»). Обратим внимание на то, что в этом фразеологизме присутствует иероглиф с чтением *тянь* — «поле» в той же позиции, что и *тянь* — «небо» в поговорке «опираюсь на небо и ем».

Между иероглифами «небо» и «земля» поместилась собственно таблица календаря. В нижней половине листа запечатлен символический обряд первой пахоты чиновником высокого ранга в новом году, на Праздник весны. Картина относится к многочисленной группе так называемых «Картин с весенним волом» (春牛圖). Изображение таблицы календаря, иероглифов, т. е. всего, что помещено в верхней половине листа, для таких картин необязательно; непременное условие — наличие вола и пастуха, все изображения символичны, имеют значения мельчайшие детали костюмов персонажей, окраска и анатомические особенности вола, расположение персонажей друг относительно друга, многое можно прочесть как ребус.

На картине в левом углу знатный мандарин в окружении прислужников, в центре листа изображен слон, за его спиной мальчик держит стяг с надписью «Мириады явлений обновились» (*вань сян гэн синь*, 萬象更新). Подсказка для ребуса: «явление» и «слон» записываются одним и тем же иероглифом 象 с чтением *сян.* За слоном виден бог богатства Цай-шэнь с атрибутами, далее желтый вол, стоящий рядом с ним юноша с ивовой веткой в одной руке и корзинкой в другой — очень важный персонаж. Зовут его Ман-шэнь (芒神), божество, ве́дущее началом пахоты. Комментарий *сяньшэна* из «Пояснений к грубым картинам» приводится под репродукцией в альбоме [8, с. 90].

Картина из собрания Государственного Эрмитажа, шифр ЛТ-5774 [9] является шаньдунской репликой предыдущей картины в виде календаря на следующий 34-й год правления Гуан-сюй. Комментарий *сяньшэна*[10]:

> 中畫一財神右手托　螺螄寶珠左手拏珊瑚右首黃傘下坐一紅頂花之中堂旁立一跟班左手拏漢烟袋面前跪下僕人進春圖上面有一地字一農人在地下耕地文曰耕田而食左首黃牛身上駝一春字為春牛芒神右手執鞭左手執花籃赤一隻足上面又一大天字一人倚天之脚用筷捧碗旁放板斧一柄筐一個文曰靠天吃飯上邊中間有二龍戲珠中寫本年二十四節氣 亦迎春圖也
>
> *В центре нарисован Цай-шэнь, в правой руке он держит драгоценную жемчужину в спиралевидной раковине, в левой — коралл. Справа под желтым зонтом сидит государственный муж в шапке с красным шариком на макушке, рядом стоит слуга, держит*

[10] СПб ФАРАН. Ф. 820, оп. 1, д. 479-а, л. 284.

трубку в левой руке. Пред ним коленопреклоненный служитель, подносит ему картину с иероглифом «весна». Сверху есть один большой иероглиф «земля», под «землей» крестьянин возделывает землю. Надпись гласит: «Вспахал поле и ем». Слева горбатый желтый бык, с иероглифом «весна», чтобы поклоняться божеству — весеннему быку. В правой руке Ман-шэнь держит ветвь, в левой — красиво разукрашенную корзину, одна нога босиком. Сверху большой иероглиф «небо», человек сидит на «небе» с ногами, ест палочками из пиалы. Рядом с ним топор и плетеная корзина. Надпись гласит: «Опираюсь на небо и ем». Посередине два дракона играют с жемчужиной. В центре написаны 24 сезона на этот год, все это — картина встречи весны.

Очевидно, что Небо не является для комментатора главным объектом изображения. То, что на обеих картинах Ман-шэнь изображен с одной обутой ногой, а с другой — босой, является хорошим предзнаменованием, ибо если он изображается обутый — это к засухе, босой — к наводнениям. Иконография Ман-шэня на картинах «Весенний бык» заслуживает отдельного разбора.

Картина из собрания Государственного Эрмитажа, шифр ЛТ-4816 [10, с. 111, ил. 74], отпечатана в Янлюцине, тоже представляет собой календарь на 33-й год правления Гуан-сюя. Изображен полуобнаженный младенец в соломенной шляпе с цветами; он сидит на иероглифе «небо», а не опирается на него, прямо по центру иероглифа, из-за спины и ног видны только самые кончики двух горизонтальных и двух откидных черт. Ест палочками из пиалы, рядом стоит корзинка с едой и стакан с трубочкой. Комментарий из «Пояснений к грубым картинкам»: «Обработаешь поле, тогда получишь еду» [10, с. 111].

Картина из собрания Государственного Эрмитажа, шифр ЛТ-6019 [11] выполнена в новой типографской технике, внизу есть название типографии очень мелким шрифтом. На картине собран весь набор традиционных для *няньхуа* благопожелательных символов.

Сверху надпись: «Опираюсь на небо и ем. Счастье приходит с неба» (靠天吃飯福自天來). Лист обрамлен рамкой, в клеймах изображения Восьми даосских бессмертных. Сверху большой иероглиф «небо» на фоне настоящего неба (облаков). На иероглифе изображения летучих мышей — символы счастья, по бокам — пылающие жемчужины. На иероглифе «небо» на откидной вправо сидит, облокотившись, юноша в брюках и куртке, без головного убора, типичный современник-горожанин. На откидной влево — дама в современных одеждах. Оба едят палочками; фигуры практически симметричны. Под иероглифом «небо» изображена группа божеств: сидит бог богатства Фу-син, по сторонам — бог долголетия Шоу-син и бог чинов Лу-син, двое юношей с опахалами и младенец с громадным персиком, символом бессмертия.

Лу Синь подвел черту под спорами о зависимости человека от воли небес в эссе «Опираюсь на небо и ем», опубликованном 20 июля 1935 г. в девятом выпуске второго тома, выходящего раз в два месяца журнала «Тайбай» (太白) за подписью Цзян Кэ (姜珂). Позднее эссе вошло в сборник «Цецзе тин» (且介亭雜文二集) [12, с. 361–362]. Русскому читателю сборник известен именно в транскрипции заглавия, переведен не полностью [13, с. 291–391].

Лу Синь смотрит на проблему уже как человек нового времени: начинает с того, что доктрина «опираюсь на небо и ем» — китайское национальное сокровище, стела с таким названием была создана «в середине Цин»; комментаторы считают, что речь идет именно о стеле Вэй Сяна, хотя подтверждений этому никаких нет, да и год создания стелы, 1813-й, трудно отнести к середине империи Цин.

Упоминает Лу Синь и о рисунке, который сделал в первые годы Республики ученый муж Лу Жуньсян (陸潤庠, 1841–1915): один большой иероглиф «небо», старик опирается на острие последнего удара кисти в откидной, почтительно держит чашу и ест. По этому эскизу были сделаны литографические оттиски, то ли в мастерской «Синь тянь пай» (信天派, «Вера в Небо»), то ли в мастерской «Ши цзи пай» (嗜奇派, «Пристрастие к странностям»); возможно, они еще сохранились. Эту информацию Лу Синя подтвердить не удалось, не отыскались и такие мастерские-печатни, но их названия позволяют предположить, что они могут быть придуманы самим Лу Синем.

Люди следуют этой доктрине, хотя, в отличие от человека на картине, не у всех есть чаша, чтобы с почтением поднести ко рту. Писатель сетует на непостоянство погоды: в древности, во времена Яо и Шуня, человек больше зависел от природы и мог, очевидно, прокормиться от небес. Теперь не так. Лу Синь иронизирует над указом гоминьдановского правительства 1930 г. объявить 12 марта, годовщину смерти Сунь Ятсена, Днем посадки деревьев (植樹節): нескольких деревьев, высаженных в этот день, недостаточно, чтобы изменить волю небес. Сейчас зависимость людей от небес изменилась, особенно в городах. На Западе говорят, что у бедняков в мире есть только солнечный свет, воздух и вода. Сегодня в Шанхае это не так: рабочие сидят взаперти день и ночь, не могут погреться на солнышке или подышать свежим воздухом; те, у кого нет водопровода, не могут пить чистую воду. А небо, глядя на это, лишь молча страдает, вспоминает, наконец, Лу Синь Конфуция[11]. Жителям пустынь еще тяжелее, чем горожанам, и полагаться исключительно на волю небес там невозможно. «Иностранный профессор Стейн»[12] откопал много древних вещей из песков Дуньхуана, в Ганьсу. Это место изначально было процветающим районом, но в результате упования на небо было погребено в нанесенном небом песке. Ради того, чтобы получить антиквариат в будущем, действительно не плохо полагаться на небеса, но для жизни здесь и сейчас этого недостаточно.

Картинки с изображением человечка, сидящего на иероглифе «небо», создавались профессиональными художниками в 20–40-е годы прошлого века. Автором наиболее известных был Пу Синьюй (溥心畬, 1896–1963), настоящее имя

[11] «Лунь юй», «Ян Хо», 19: «Говорит ли что-нибудь Небо? А между тем времена года сменяются и твари рождаются. Говорит ли что-нибудь Небо?» [14, с. 317].

[12] Сэр Марк Аурель Стейн (Stein Mark Aurel, 1862–1943) — венгерский и британский путешественник и этнограф, исследователь Восточного Туркестана. Среди его находок — Пещера тысячи Будд в Дуньхуане с уникальной библиотекой. Китайцы крайне недовольны, что коллекция была вывезена в Европу.

Айсиньгёро Пужу (愛新覺羅溥儒), т. е. он был членом цинского правящего дома и двоюродным братом Пуи. У него есть циклы рисунков на классические сюжеты китайского искусства в новой интерпретации, в том числе и картинки про «опору на небо». На иероглифе «небо» на его картинах сидят мужчины, женщины, дети; объединяет их одно — они все бедны и несчастны. Такой подход близок к позиции, заявленной Лу Синем: следуя воле небес, нельзя добиться достойной жизни.

Таким образом, мы видим, что на протяжении полутора сотен лет, пока фразеологизм «опираюсь на небо и ем» активно интерпретировался китайским искусством, он приобретал самые разные значения, вплоть до противоположных: от необходимости воздействовать на природу до призывов к покорности и смирению; следование воле небес то поощрялось, то осуждалось.

Литература

1. 靠天. 靠天的解释|靠天的意思|汉典“靠天”词语的解释. [*Као тянь*, «опираться на небо».] URL: https://www.zdic.net (дата обращения: 25.07.2022). (На кит. яз.)
2. 史弥宁. 丁丑岁中秋日劭农於城南得五绝句.卷285. 全文在线阅读，语音朗读--四库全书. [*Ши Миннин*. Пять четверостиший для поощрения сельскохозяйственных работ, в праздник Середины осени года *дин-чоу*, к югу от городской стены. Т. 285.] URL: http://www.skqs12.com (дата обращения: 25.07.2022). (На кит. яз.)
3. Продавец масла покоряет Царицу цветов // Удивительные истории нашего времени и древности / пер. с кит., послесл., примеч. В. А. Вельгуса, И. Э. Циперович. М.: Художественная литература, 1988.
4. 文康. 兒女英雄傳. 兒女英雄傳 : 第三十三回申庭訓喜克紹書香　話農功請同持家政 — 中國哲學書電子化計劃. [*Вэнь Кан*. Повествование о героях и героинях.] URL: https://www.ctext.org (дата обращения: 25.07.2022). (На кит. яз.)
5. 陈眉公《警世通言》— 百度文库. [*Чэнь Цзижу*. Слово простое, мир предостерегающее.] URL: https://www.baidu.com (дата обращения: 25.07.2022). (На кит. яз.)
6. Афоризмы старого Китая / сост., пер., вступ. ст. и ком. В. В. Малявина. М.: Астрель; АСТ, 2003. (Китайская классика: новые переводы, новый взгляд).
7. Иллюстрация Д-3640-VII. URL: https://www.gmir.ru (дата обращения: 25.07.2022).
8. Chinese popular prints / select. and text by M. Rudova. Leningrad: Avrora Publ., 1988.
9. Иллюстрация ЛТ-4389. URL: https://www.hermitage.ru (дата обращения: 25.07.2022).
10. Иллюстрация ЛТ-5774. URL: https://www.hermitage.ru (дата обращения: 25.07.2022).
11. Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003.
12. Иллюстрация ЛТ-4816. URL: https://www.hermitage.ru (дата обращения: 25.07.2022).
13. Иллюстрация ЛТ-6019. URL: https://www.hermitage.ru (дата обращения: 25.07.2022).
14. 鲁迅。靠天吃饭//且介亭杂文二集　//鲁迅全集。第六卷。　北京：人民文学出版社. 1973. [*Лу Сюнь*. Као тянь чи фань // Второй сборник сочинений Ци Цзе Тина. Полное собрание сочинений Лу Синя. Т. 6. Пекин: Издательство народной литературы, 1973.]
15. *Лу Синь*. Цецзе тин / пер. Л. Д. Позднеевой // Лу Синь. Собрание сочинений. Т. 2 / пер. с кит. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.
16. *Конфуций*. Суждения и беседы / пер. с кит. П. С. Попова. М.: АСТ, 2018.

References

1. Kao tian, “Depend on Heaven”. URL: https://www.zdic.net (accessed: 25.07.2022). (In Chinese)
2. Shi Mingning. *Five quatrains to encourage agricultural work, on the Mid-Autumn Festival of the ding-chou year, south of the city wall*. Vol. 285. URL: https://www.skqs12.com (accessed: 25.07.2022). (In Chinese)
3. *The oil seller conquers the Queen of Flowers. Amazing stories of our time and antiquity*. Transl. from Chinese, afterword, comment. by V. A. Velgus, I. E. Tsiperovich. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. (In Russian)
4. Wen Kang. Legend of Heroes and Heroines. URL: https://www.ctext.org (accessed: 25.07.2022). (In Chinese)
5. Chen Jiru. *Convincing Arguments in Warning the World*. URL: https://www.baidu.com (accessed: 25.07.2022). (In Chinese)
6. *Aphorisms of old China*. Comp., transl., and comment. by V. V. Malyavin. Moscow, Astrel Publ.; AST Publ., 2003. (Chinese classics: New translations, new look). (In Russian)
7. Picture Д-3640-VII. URL: https://www.gmir.ru (accessed: 25.07.2022).
8. Chinese popular prints. Select. and text by M. Rudova. Leningrad, Avrora Publ., 1988.
9. Picture ЛТ-4389. URL: https://www.hermitage.ru (accessed: 25.07.2022).
10. Picture ЛТ-5774. URL: https://www.hermitage.ru (accessed: 25.07.2022).
11. Chinese popular prints nianhua from the Hermitage Museum. *To the 300th anniversary of St. Petersburg. Catalogue of the Exhibition*. St. Petersburg, Slavia Publ., 2003.
12. Picture ЛТ-4816. URL: https://www.hermitage.ru (accessed: 25.07.2022). (In Russian)
13. Picture ЛТ-6019. URL: https://www.hermitage.ru (accessed: 25.07.2022).
14. Lu Xun. Depend on Heaven for food. *Second collection of essays of Lu Xun. Lu Xun Complete Works*. Vol. 6. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1973. (In Chinese)
15. Lu Xin. Cejie ting. Transl. by L. D. Pozdneyeva. *Lu Xin. Collected Works*. Vol. 2. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudozhestvennoi literatury Publ., 1955. (In Russian)
16. Confucius. *Analects*. Transl. by P. S. Popov. Moscow, AST Publ., 2018. (In Russian)

Орлова Е. Г.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

О ВЛИЯНИИ «ВИМАЛАКИРТИ-НИРДЕША-СУТРЫ» НА ТВОРЧЕСТВО ВАН ВЭЯ

Аннотация: Ван Вэй (699–759), выдающийся поэт эпохи Тан, с юных лет воспитывался в буддистской среде и на протяжении всей жизни оставался последователем буддийского учения. Будучи мирянином, избравшим карьеру чиновника, он был знаком и общался с монахами разных школ буддизма, хорошо знал канонические тексты махаянской традиции, которые, очевидно, оказали определенное воздействие на мировоззрение и творчество поэта, во многом став для него источником вдохновения. К одному из таких текстов относится «Вималакирти-нирдеша-сутра» («Сутра наставлений Вималакирти», *Вэймоцзе со шо цзин*, 維摩詰所說經). В настоящей статье автор посредством анализа ряда произведений Ван Вэя предпринимает попытку выявить воздействие концептуальной составляющей сутры на мироощущение поэта, передающееся в тематике и вариантах интерпретации его стихотворений.

Ключевые слова: Ван Вэй, *Вималакирти-нирдеша-сутра*, эпоха Тан, китайская поэзия, буддизм.

Orlova Elena
(St. Petersburg State University, Russia)

ON THE INFLUENCE OF THE *VIMALAKIRTI NIRDESA SUTRA* ON WANG WEI'S POETRY

Abstract: Wang Wei (699–759), an outstanding poet of the Tang period, was brought up in a Buddhist environment from a young age and remained a follower of Buddhist teachings throughout his life. Being a layman who chose the civil service career, he was acquainted and communicated with monks of different schools of Buddhism. He knew well canonical Mahayana scriptures that, clearly, had a certain impact on the poet's worldview and works, and in many ways became his source of inspiration. One of these scriptures was undoubtedly the *Vimalakirti Nirdesa Sutra* (English: *The Sutra of The Teaching of Vimalakirti*; Chinese: *Weimojie suo shuo jing*, 維摩詰所說經). In this paper, the author, through the analysis of a number of Wang Wei's works, makes an attempt to identify the impact of the conceptual component of the sutra on the poet's worldview, which is transmitted in the themes and interpretations of his poems.

Keywords: Wang Wei, *Vimalakirti Nirdesa Sutra*, Tang era, Chinese poetry, Buddhism.

Из литературного наследия Ван Вэя и исторических записей о нем известно, что поэт был воспитан и вырос в буддистской среде, был знаком и общался с монахами разных школ буддизма, а также хорошо знал канонические тексты махаянской традиции. Действительно, имя Ван Вэя неразрывно связано с буддизмом. При жизни его называли «мастером поэзии и мастером Чань», а после смерти — «Буддой поэзии» (*Ши Фо*, 诗佛) [1, с. 52].

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.17

Творчество Ван Вэя широко изучено в мировом литературоведении, однако, говоря о буддизме в его поэзии, отечественные исследователи в основном касаются общей приверженности поэта чаньскому направлению. В данной статье мы хотели бы более подробно остановиться на влиянии конкретного буддийского текста — «Вималакирти-нирдеша-сутры» («Сутра наставлений Вималакирти», *Вэймоцзе со шо цзин*, 維摩詰所說經) — на творчество Ван Вэя. Для реализации поставленной цели следует определить концептуальные особенности сутры, рассмотреть возможное влияние образа Вималакирти на мироощущение Ван Вэя, а также проанализировать ряд произведений поэта, в которых он тем или иным образом обращался к тексту сутры.

«Вималакирти-нирдеша-сутра» была написана в Индии, предположительно, во II в., откуда попала в Китай и приобрела большую популярность среди последователей разных школ буддизма. Текст сутры несколько раз переводился на китайский язык, из сохранившихся переводов наиболее известны три:

1) «Сутра буддийских поучений Вималакирти» (*Фошо Вэймоцзе цзин*, 佛說維摩詰經), выполненный Чжи Цянем в III веке;
2) «Сутра наставлений Вималакирти», или «Сутра о том, что говорил Вималакирти» (*Вэймоцзе сошо цзин*, 維摩詰所說經, сокр. «Сутра о Вималакирти», *Вэймоцзе цзин*, 維摩詰經), принадлежащий Кумарадживе (IV в.);
3) «Сутра наставлений Вималакирти» (*Шо Угоучэн цзин*, 說無垢稱經), или «Сутра о Вималакирти» (*Цзинмин цзин*, 淨名經[1]), выполненный Сюань-цзаном (VII в.).

В контексте данной работы для нас представляет особый интерес перевод Кумарадживы, поскольку именно этот текст, выполненный в духе шуньявады (в отличие от перевода Сюань-цзана, принадлежавшего скорее традиции виджнянавады), оказал влияние на формирование школы Чань, и, как выяснилось в ходе исследования, именно к этому переводу апеллировал в своем творчестве Ван Вэй.

Сутра состоит из 14 глав и повествует о Вималакирти — мирянине, жившем в Вайшали, столице государства Личчхавов, прославившемся своей мудростью и благочестием. Будучи одним из первых последователей буддийского учения, он, хотя и не принял постриг, был домовладельцем с семьей и слугами, принимал самое деятельное участие в жизни города, включая политику и торговлю, тем не менее сумел превзойти остальных учеников Будды и бодхисаттв в постижении и реализации Дхармы, сравнившись лишь с воплощением высшей мудрости бодхисаттвой Манджушри. Сэн-жуй в «Предисловии к “Сутре о Вэймоцзе” с комментарием» писал: «Великий образец [поведения мирянина Вималакирти] стал известен во всех десяти сторонах света, поэтому даже Майтрея смирился и оказался ничто перед славой мирянина. Стены духовной высоты выше границ любого учения, поэтому даже Манджушри с ним никогда не спорил» [2, с. 211].

[1] 無垢稱 и 淨名 — дословный перевод на китайский язык имени Вималакирти, означающего на санскрите «Прославленный непорочностью».

Повествование сутры складывается вокруг следующего сюжета: Вималакирти, используя искусный метод *упайя*, сказывается больным. Узнав о болезни, его навещают сначала правители, брахманы и горожане из Вайшали, а затем ученики Будды — архаты и бодхисаттвы. Вималакирти в беседе с ними дает наставления, раскрывающие суть Учения, и являет чудеса. При этом, в ходе повествования, в сутре объясняются такие важные понятия, как страна Будды, непостоянство, пустота, непостижимое освобождение, не-двойственность, правильное созерцание и т. д.

Неординарный образ мирского бодхисаттвы Вималакирти, разрушая противоречия, сложившиеся между сторонниками монашества и светской религиозности, безусловно, импонировал как ученым, так и обычным людям[2]. При этом отмечалось и высокое художественное достоинство текста, что, вероятно, также способствовало его широкому распространению в кругах ценителей литературы. Так, Чжи Миньду в комментарии к переводу сутры, выполненному Кумарадживой, дал тексту следующую характеристику: «Стиль сутры утонченный и изящный. Содержание сокровенное и глубокое. Можно сказать, что она воспевает высокое, находится в гармонии с редкостным. Такое выдающееся произведение редко встретишь» [2, с. 210]. Благодаря глубине философской мысли и высокой художественной ценности «Вималакирти-нирдеша-сутра» наряду с текстами собственно праджняпарамитской традиции сыграла важную роль в развитии китайского буддизма, в частности в становлении школы Чань [3, с. 102] и, как следствие, нашла отражение в китайском искусстве.

Как уже было сказано выше, Ван Вэй был хорошо знаком со священными буддийскими текстами, и «Вималакирти-нирдеша-сутра» не была исключением. Наиболее очевидным подтверждением влияния данной сутры на мироощущение поэта кажется его второе имя (*цзы*, 字) — Моцзе (摩詰), выбранное в честь Вималакирти[3]. Ван Вэй, несмотря на приверженность буддийским идеям, предпочитает карьеру чиновника, где достигает небывалых высот, при этом терпит не только взлеты, но и падения, однако твердо придерживается избранного пути. При этом выбор в пользу конфуцианского служения не противоречил его духовным исканиям, более того, как отмечает А. Г. Сторожук, «возможность достичь просветления без ухода от мира, обретаясь в самой гуще страстей и событий, понималась поэтом как личностный жизненный ориентир» [4, с. 218]. Безусловно, данная позиция проявилась и в творчестве Ван Вэя: так, говоря о пейзажной лирике поэта, Г. Б. Дагданов подчеркивает, что обнаруживающаяся в поэзии Ван Вэя склонность к уединению «лишена религиозного стремления оставить суетный мир людей» [5, с. 37]. Действительно, избрав образ Вималакирти в качестве духовного ориентира, Ван Вэй вовсе не стремится отрешиться от мира; напро-

[2] Так, в частности, известен «Бяньвэнь о Вималакирти», относящийся к простонародной литературе.

[3] Имя Вэй (維) вместе с *цзы* Моцзе (摩詰) формирует сочетание Вэймоцзе (維摩詰) — Вималакирти.

тив, в своих произведениях он показывает его красоту, чистоту и непостижимость, а человек всегда представляется в них неотъемлемой частью этого мира.

Как нам кажется, идея возможности достижения просветления без ухода от мира, воплощенная в образе Вималакирти, тесно связана с такими ключевыми для «Вималакирти-нирдеша-сутры» концепциями, как страна Будды (佛國), непостижимое освобождение (不可思議解脫) и вступление во врата недвойственности (入不二法門).

В первой главе сутры Шарипутра задается вопросом, почему, хоть Шакьямуни и достиг просветления, тем не менее его страна (мир, в котором он пребывает) остается совершенно нечистой, наполненной низинами, пропастями, оврагами и грязью. На что Будда задает ему встречный вопрос: разве есть вина Солнца и Луны в том, что слепой не видит их блеска? Таким образом, Шарипутра понимает, что уже находится в чистой стране Будды, однако из-за собственных омрачений ума не способен этого воспринять. «Бодхичитта[4] порождает великие достоинства, благодаря наличию которых окружающий “нечистый мир” недвойственно предстает как совершенно чистая страна Будды» [6, с. 6], поэтому для человека, взращивающего бодхичитту, подобно Вималакирти, суета мира так же чиста, как и спокойствие уединенной монашеской кельи. Очевидно, Ван Вэю импонировала данная концепция, что отразилось как в его пейзажной лирике, так и в буддийской поэзии. В частности, прямые отсылки к данной главе сутры мы можем увидеть в его произведении «Надпись на стеле Шестому патриарху наставнику Хуэйнэну» (六祖能禪師碑銘) [7, с. 446]. В части, посвященной описанию жизни чаньского патриарха, мы встречаем следующие строки:

Наставник тогда, скрывая таланты, покинул родные края, скрывая имя, [отправился] в чужие земли.
Всех живых существ почитал [проявлением] Чистой земли, жил среди простых людей.
Мирские дела полагал вратами спасения, трудился вместе с крестьянами и торговцами.

Далее в описании добродетелей Хуэйнэна появляется строка:

Отрешенного от трех сфер не могут поколебать восемь ветров.
不著三界，徒勞八風.

Здесь《不著三界》является цитатой из «Вималакирти-нирдеша-сутры», где говорится: «雖處居家不著三界 — [Вималакирти] жил в доме, но был отрешен от трех сфер» [8].

Таким образом, Ван Вэй, не указывая имени Вималакирти, сравнивает с ним Хуэйнэна, подчеркивая высокий уровень реализации его просветленного ума, благодаря которому чаньский патриарх даже среди крестьян и торговцев, зани-

[4] Желание достичь просветления, мотивированное великим состраданием ко всем живым существам.

маясь мирскими делами, пребывал в стране Будды, вне трех сфер (сферы чувственного, сферы форм и сферы отсутствия форм), а значит, воспринимал тождество и неотделенность Сансары и Нирваны, вследствие чего так называемые восемь ветров[5] уже не могли поколебать его добродетели.

Следующая ключевая и, по сути, представляющая собой основное содержание сутры концепция — непостижимое освобождение (不可思議解脫). Это трансцендентное состояние, выводящее сознание практикующего за рамки рационального мышления, достижение которого чудесным образом освобождает его от логических законов сансарического бытия. В силу иррациональности данное состояние невозможно понять, проанализировать и осмыслить. В сутре эта идея описывается с помощью ряда примеров тому, как достигший непостижимого освобождения бодхисаттва, более не скованный рамками рациональных закономерностей, способен совершать над реальностью различные сверхъестественные манипуляции: поместить гору Сумеру в горчичное зернышко, а четыре океана — в пору кожи, растянуть неделю до эона и т. д. Так, в крохотную комнату Вималакирти поместились тридцать две тысячи львиных тронов, и сесть на них, изменив размеры своих тел, смогли только достигшие непостижимого освобождения бодхисаттвы.

Достижение непостижимого освобождения возможно посредством вступления во врата не-двойственности (入不二法門). Не-двойственность подразумевает выход за рамки логического, дискурсивного мышления посредством снятия противоречий субъект-объектной дихотомии. Согласно учению Нагарджуны, «ничто (ни одна дхарма) не обладает своебытием (свабхава), то есть нет такой сущности, которая существовала бы сама по себе, в силу своей собственной природы. Дхармы равностны относительно друг друга в их пустотности», при этом пустота также пустотна, поскольку является не чем иным, как лишенностью своебытия [9, с. 87]. В девятой главе «Вималакирти-нирдеша-сутры» Манджурши спрашивает бодхисаттв о том, что является вступлением во врата не-двойственности, и каждый в своем ответе называет пару противоположных понятий, представляющих собой дуальность (рождение и смерть, субъект и объект, Сансара и Нирвана, форма и пустота и т. д.), тогда как отсутствие дифференциации и понимание пустотности этих понятий трактуются ими как вступление или посвящение в не-двойственность. Манджушри отметает эти объяснения как двойственные и постулирует невыразимость данной идеи. Далее он обращается с тем же вопросом к Вималакирти, но тот, не произнося ни слова, хранит молчание (默然無言). Только такой ответ Манджушри находит удовлетворительным.

Идеи непостижимого освобождения и не-двойственности были восприняты последователями школы Чань и нашли отражение в их образе жизни, практиках, форме прямой передачи учения от наставника ученику и, в конце концов, оказали существенное влияние на чаньское искусство. Одним из примеров такого

[5] Восемь ветров — восемь страстей (преград): выгода, похвала, клевета, слава, гордость, насмешки, невзгоды и радость.

влияния в поэзии Ван Вэя и других поэтов, близких к буддизму, служит «разрыв логического ряда» и «отказ от строгого и логически последовательного развертывания темы стихотворения» [10, с. 298], которое встречается, например, в его произведении «Расставание» (送别), где за строкой «Так ступайте, не стану больше спрашивать» следует пауза и логически не связанная с предыдущим текстом стихотворения заключительная строка «Белые облака существуют бесконечно» [4, с. 220].

Данные концепции встречаются и в других стихотворениях Ван Вэя, где он обращается непосредственно к тексту «Вималакирти-нирдеша-сутры». К ним, к примеру, относится «Летним днем, проезжая храм Цинлун, навестил чаньского наставника Цао» (夏日過青龍寺謁操禪師):

Одряхлевший старик,
Неспешно бреду в монастырь.
Хочу спросить о принципе высшей истины,
Узнать о пустотности представления о пустоте.
Горы и реки в видении Небесного ока,
Мир пребывает в Дхармакае.
Не удивительно, что за угасшим зноем
Может родиться ветер на всей земле [7, с. 129].

Поэт находится в пути и, проезжая монастырь, хочет навестить чаньского наставника, чтобы узнать о «принципе высшей истины» (義心義) и «пустотности представления о пустоте» (空病空). Последнее понятие заимствовано Ван Вэем из «Вималакирти-нирдеша-сутры», где говорится: «唯有空病，空病亦空 — Есть ложное (иллюзорное) представление о пустоте[6], и оно так же пусто» [8]. При этом ему, очевидно, хорошо известны эти идеи, так же как известно об их непостижимости рациональным путем. Возможно, поэтому он и ищет встречи с учителем, чтобы получить опыт непосредственного трансцендентного переживания посредством передачи «от сердца к сердцу».

Похожий мотив мы видим и в предисловии к произведению «Наношу визит наставнику Сюаню» (謁璿上人（併序）), где, повествуя о монахе, поэт пишет, что тот:

Ни спокоен, ни взволнован.
……
Молчание [его] безгранично.
Безмолвие является речью.
Поэтому мы могли [поддерживать] духовную связь [7, с. 39].

Здесь первая строка (不定不亂) является цитатой из 12-й главы сутры, где описывается беспристрастное видение Будды, а строки о безграничном молча-

[6] Дословно «болезнь пустоты». Согласно тексту сутры, ложные представления — великая болезнь.

нии относят читателя к безмолвному ответу Вималакирти на вопрос о природе не-двойственности. Таким образом, этим лаконичным по форме описанием Ван Вэй дает крайне высокую оценку просветленным качествам наставника.

В контексте влияния «Вималакирти-нирдеша-сутры» на творчество Ван Вэя также хотелось бы особо отметить стихотворение «Отправляю рис занемогшему отшельнику Ху и этому посвящаю строки» (胡居士臥病遺米因贈), отрывок из которого представлен ниже. Сама тема болезни уже является отсылкой к сюжету сутры, поскольку, именно явив себя больным, Вималакирти собрал вокруг себя внимающих его наставлениям мирян, архатов и бодхисаттв. Говоря о болезни отшельника Ху, Ван Вэй также обращается к буддийскому учению:

Наблюдая порождение четырех махабхути,
Где найти истинную сущность?
Если заблуждения не создаются,
В этом теле кто испытывает счастье и несчастье?
В форме и звуке что понимается под объектом?
Кто управляет [пятью] скандхами и [восемнадцатью] дхату?
Говоря только о лотосовых очах,
Неужели испугаешься ивовой ветки, выросшей из локтя? [7, с. 30]

В сутре говорится, что четыре махабхути[7] «составляют ложное понятие, называемое телом. Тело из четырех махабхути бессубъектно и равным образом не обладает самостью (合故假名為身。四大無主身亦無我)», при этом «тело подобно ядовитой змее, смертельному врагу, пустому скоплению, [поскольку] состоит из [пяти] *скандх*, [восемнадцати] *дхату* и [двенадцати] *аятан*[8] (是身如毒蛇如怨賊如空聚，陰界諸入所共合成)» [8]. А если тело, сам субъект и воспринимаемые им объекты по природе своей пусты, то и болезнь пуста. Отсюда человек, говорящий о лотосовых очах[9], то есть последователь буддийского учения, не должен пугаться выросшей из локтя ивовой ветки[10] — происходящих с телом перемен.

Из произведений Ван Вэя, используемых в них скрытых цитат и аллюзий видно, насколько богатой была эрудиция поэта. Знаток священных и философских текстов, он искусно вплетал почерпнутые из них глубокие идеи в свои поэтические и прозаические труды. Безусловно, к подобным текстам относится не только «Вималакирти-нирдеша-сутра», но и «Ланкаватара-сутра», «Нирвана-сутра», «Алмазная сутра» и т. д., а также трактаты Чжуан-цзы, Ле-цзы, Конфуция.

[7] Четыре махабхути (四大) — четыре великих элемента, образующих физическую реальность.

[8] Классификация дхарм.

[9] В «Вималакирти нирдеша сутре» одно из описаний Будды: «Глаза чисты и огромны, словно цветы синего лотоса (目淨修廣如青蓮)» [8].

[10] Отсылка к Чжуан-цзы. Когда из левой руки одного из персонажей внезапно выросла ива, он сказал: «…Жизнь [нами лишь] одолжена. Взяли в долг и живем, живущие — прах. Жизнь и смерть, [что] день и ночь. Мы с тобой посетили [того, кто уже] прошел через изменение. Почему же мне страшиться изменения, когда оно меня коснулось?» [11, с. 74]

Тем не менее, как нам кажется, «Вималакирти-нирдеша-сутра» занимает в этом ряду особое место, что отразилось как в выборе поэтом *цзы* Моцзе и восприятии им Вималакирти как духовного ориентира, так и в рефлексии поэта относительно таких важных концепций из сутры, как страна Будды, непостижимое освобождение и вступление во врата не-двойственности.

На примере обращения поэта к тексту «Вималакирти-нирдеша-сутры» становится очевидным, что понимание и возможность интерпретации ряда его произведений требуют от читателя серьезной подготовки в том числе философско-религиозного толка. Данный вывод, безусловно, отражает и значительные сложности, с которыми вынужден столкнуться переводчик творчества Ван Вэя. Таким образом, при переводе и интерпретации произведений поэта необходимо подвергать их анализу на предмет наличия отсылок к текстам буддийских сутр, а также классических китайских философских трактатов.

Литература

1. 钱玉忠. 王维诗歌引《维摩诘经》典故研究 // 牡丹江大学学报. 2019. 第7 期.页52–55. [*Цянь Юйчжун*. Исследование аллюзий на «Вималакирти-нирдеша-сутру» в поэзии Ван Вэя // Вестник Муданьцзянского университета. 2019. № 7. С. 52–55.] (На кит. яз.)
2. *Комиссарова Т. Г.* Три китайских предисловия к «Сутре о Вималакирти» // Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. М.: Наука, 1987. С. 204–217.
3. *Занданова Т. А.* Влияние праджняпарамитской литературы на становление концепций школы Чань // Буддийские тексты Китая, Тибета, Монголии и Бурятии. Сборник статей. Улан-Удэ, 2014. С. 97–110.
4. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая: Конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. СПб.: Береста, 2010.
5. *Дагданов Г. Б.* Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск: Наука, 1984.
6. Сутра «Поучения Вималакирти» / пер. с тиб., предисл. и ком. А. М. Донца. Улан-Удэ: Изд-во Сиб. отд-я РАН, 2005.
7. 王右丞集箋注. [唐]王維撰，[清]趙殿成箋注. 中華書局出版. 1961. [Комментарии к собранию Ван Ючэна. [Тан] автор Ван Вэй, [Цин] комментарии Чжао Дяньчэн. Китайское книгоиздательство, 1961.] (На кит. яз.)
8. 大正新脩大藏經第. 14 冊No. 0475維摩詰所說經. 姚秦. 鳩摩羅什譯. [Трипитака Тайсё. Т. 14. № 0475. Вималакирти-нирдеша-сутра. Поздняя Цинь. Кумараджива.] URL: https://tripitaka.cbeta.org/T14n0475 (дата обращения: 30.07.2022). (На кит. яз.)
9. *Торчинов А. Е.* Введение в буддологию. Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.
10. *Голыгина К. И.* Буддизм и поэтическая мысль Китая // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974. С. 289–307
11. Мудрецы Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы / пер. с кит. СПб.: Петербург — XXI век, 1994.

References

1. Qian Yuzhong. The study of allusions to the “Vimalakirti-nirdesha-sutra” in the poetry of Wang Wei. *Journal of Mudanjiang University*. 2019. No. 7. P. 52–55. (In Chinese)

2. Komissarova T. G. Three Chinese Prefaces to the Vimalakirti Sutra. *Written Monuments of the East. Historical and philological research*. Moscow, Nauka Publ., 1987. P. 204–217. (In Russian)
3. Zandanova T. A. Influence of Prajnaparamitic Literature on the Formation of the Concepts of the Chan School. *Buddhist Texts of China, Tibet, Mongolia and Buryatia. Digest of articles*. Ulan-Ude, 2014. P. 97–110. (In Russian)
4. Storozhuk A. G. *Three teachings and culture of China: Confucianism, Buddhism and Taoism in the art of the Tang era*. St. Petersburg, Beresta Publ., 2010. (In Russian)
5. Dagdanov G. B. *Chan Buddhism in Wang Wei's poetry*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1984. (In Russian)
6. *"Teachings of Vimalakirti" Sutra*. Transl., foreword and comment. by A. M. Donets. Ulan-Ude, Siberian Branch of the RAS Press, 2005. (In Russian)
7. *Commentaries on Wang Yucheng's collection. [Tang] author Wang Wei, [Qing] comments Zhao Diancheng*. Chinese Book Publishing, 1961. (In Chinese)
8. *Tripitaka Taisho*. Vol. 14. No. 0475. Vimalakirti-nirdesa-sutra. Late Qin. Kumarajiva. URL: https://tripitaka.cbeta.org/T14n0475 (accessed: 07.30.2022). (In Chinese)
9. Torchinov A. E. *Introduction to Buddhism. Lecture course*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2000. (In Russian)
10. Golygina K. I. Buddhism and Chinese Poetic Thought. *Typology and Relationships of Medieval Literature of East and West*. Moscow, Nauka Publ., 1974. P. 289–307 (In Russian)
11. *Wise men of China. Yang Zhu, Liezi, Zhuangzi*. Transl. from Chinese. St. Petersburg, Peterburg — XXI vek Publ., 1994. (In Russian)

Тун Лин
(Нанкинский университет, Китай)

КУЛЬТУРА КОНФУЦИАНСКИХ И БУДДИЙСКИХ РУКОПИСЕЙ В КИТАЕ В ЭПОХИ ВЭЙ, ЦЗИНЬ, ЮЖНЫХ И СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ, СУЙ И ТАН

Аннотация: Средневековый Китай — это «эпоха рукописей». Четыре раздела китайской библиографии, а также буддийские и даосские литературные памятники следует рассматривать именно в данном контексте. В первой части настоящей статьи сопоставляются термины «конфуцианство» и «каноноведение», а также обосновывается выбор в пользу первого в рамках проблематики исследования и в сопоставлении с термином «буддизм». Далее предлагается объяснение концепции и классификация сборников утраченных текстов *цзи и*. Во второй части на примере таких рукописей, как опубликованный в 2020 г. в Японии комментарий «Лунь юй и шу», а также «Цзян Чжоу и шулуньцзя и цзи» («Записи обсуждения и комментарии к “Чжоу и”»), автор анализирует некоторые элементы, присущие буддийским текстам, встречающиеся в литературе жанра *и шу*. Третья часть статьи посвящена исследованию академического значения китайского буддизма для Восточно-Азиатской цивилизации в контексте синтеза Трех учений в период Средневековья. Особое внимание уделяется составленному в Японии тексту «Гукэцу гэтэнсё» («Аннотированный перечень иноверных канонов») и анализу влияния конфуцианской мысли на его литературную форму. Посредством рассмотренных примеров автор делает предварительный вывод о взаимосвязи между рукописной культурой конфуцианства и буддизма в средневековом Китае.

Ключевые слова: средневековый Китай, Восточно-Азиатская цивилизация, рукописи, конфуцианство, буддизм.

Tong Ling
(Nanjing University, China)

THE MANUSCRIPT CULTURE OF CONFUCIANISM AND BUDDHISM IN THE WEI, JIN, NORTHERN AND SOUTHERN DYNASTIES, SUI AND TANG CHINA

Abstract: The Medieval China is a “Manuscript era”. The four divisions of *Jing, Shi, Zi, Ji*, and the documents of Buddhism and Taoism, all have to be considered based on this general background. For the first part of this paper, the keyword used in the comparison with “Buddhism” in the Medieval China is “Confucianism” rather than “Confucian classics”. Then, the concept and classification of *Jiyi* (collection of the lost parts of classics) are explained. The second part, starting from the newly published *Lunyu Yi shu* in Japan in 2020 and integrating with Jiang *Zhou yi shulunjia yi ji* and other manuscripts, is to analyze some Buddhist factors in the study of Confucianism *Yi shu*. The third part, from the East Asian Civilization sphere, explores the academic significance of Chinese Buddhism under the perspective of the integration of the Three teachings in the Middle Ages. Special attention will be paid to the Japanese written *Guketsu getensho*, and how the text form absorbed the Confucian thought will be analyzed. Through these cases, a preliminary conclusion about the relationship between the manuscript culture of Confucianism and Buddhism in the medieval China will be made.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.18

Keywords: Medieval China, East Asian civilization circle, manuscript, Confucianism, Buddhism.

1

Термин «Средневековье» в китайской академической науке в общих чертах охватывает эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий, а также эпоху династий Суй (581–617) и Тан (618–907) (или эпоху Шести династий (229–589), Суй и Тан). Учитывая длительность обозначенного временного промежутка, его периодизация представляет собой довольно деликатную задачу, поэтому условно данный период можно определить как сопряжение эпохи Великого разделения (эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий — всего около 400 лет) и эпохи Великого объединения (эпохи Суй и Тан — около 300 лет). При этом научная мысль обозначенного почти 700-летного периода обладает рядом серьезных отличий как от предшествующих эпох — Цинь (221–207 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), так и от последующих эпох — Северная Сун (960–1127) и Южная Сун (1128–1279).

Средневековье в Китае считается «эпохой рукописей», именно в это время появляется большое количество списков основополагающих трудов так называемых четырех разделов китайской библиографии: *цзин* (经), *ши* (史), *цзы* (子), *цзи* (集), — а также буддийских и даосских текстов. Одно из ключевых слов данной статьи — «буддизм» — не должно вызывать ошибочных истолкований, однако использование термина «конфуцианство» в контексте китайского Средневековья на первый взгляд может показаться проявлением некоего волюнтаризма со стороны автора. В августе 2018 г. автор был приглашен профессором Чэнь Цзиньхуа и профессором Гао Ижуем на научную конференцию «Буддийские рукописные культуры: производство и сохранение буддийских рукописей в Центральной и Восточной Азии», проходившую 30–31 августа 2018 г. в Кембридже, Великобритания, где представил доклад на тему «Рукописная культура конфуцианства и буддизма в средневековом Китае»[1], в котором также использовал термин «конфуцианство». Причина выбора именно этого термина не была обоснована в англоязычном докладе, поэтому здесь мы бы хотели отдельно остановиться на данном вопросе.

Во-первых, в строгом смысле «конфуцианство» (*жусюэ*, 儒学) и «каноноведение» (*цзинсюэ*, 经学) эпох Чжоу и Цинь являются разными научными понятиями, совпадающими по объему и содержанию (что превосходно изложено в двух разделах труда Чжан Тайяня «Взвешенные суждения о национальной культуре» (*Гогу луньхэн*, 国故论衡) — «Истоки каноноведения» (*Юань цзин*, 原经) и «Истоки конфуцианства» (*Юань жу*, 原儒)), тогда как ученые периода новой истории,

[1] Данный доклад в ближайшее время будет опубликован под названием «Production and Preservation of Buddhist Manuscripts in Central and East Asia», издательством World Scholastic Publishers (Сингапур).

в особенности Пи Сижуй, Лян Цичао и др., используют термин «конфуцианство» в качестве обозначения каноноведения в узком смысле[2].

Во-вторых, в эпоху Средневековья в 15-й год правления под девизом Юаньцзя (438) император династии Лю Сун (420–479) Вэнь-ди учредил Четыре академии — конфуцианства (*жусюэ*, 儒学), учения о сокровенном (*сюаньсюэ*, 玄学), истории (*шисюэ*, 史学) и литературы (*вэньсюэ*, 文学). При этом ученые прошлых эпох главным образом фокусировали внимание на исследовании последнего из указанных разделов науки — литературы. Тридцать два года спустя, в шестом году правления под девизом Тайши (470) при императоре Мин-ди была создана объединенная Академия Цзунмингуань, включающая пять отделений: конфуцианства, даосизма, литературы, истории и школы *инь-ян*. В данных классификациях отсутствует каноноведение, и господин Ху Сяоши, к примеру, полагал, что конфуцианство здесь является не чем иным, как собственно каноноведением [1, с. 141]. Если более глубоко изучить данный вопрос, то можно обнаружить, что Лэй Цицзун, ученый, возглавивший Академию конфуцианства в 15-м году правления под девизом Юаньцзя, был знаменитым специалистом по изучению канонических книг. В частности, широко известны его всесторонние исследования канонов «Сань ли» (三禮, «Три трактата о правилах благопристойности») и «Мао ши» (毛詩, «Ши цзин» в передаче Мао Хэна) [2, с. 118; 3, с. 1867–1868; 4, с. 153]. При этом с точки зрения научного подхода его работы часто сравнивают с трудами ханьского ученого-каноноведа Чжэн Сюаня. Тот факт, что во главе Академии конфуцианства стоял ученый, специализировавшийся на каноноведении, сам по себе может доказывать, что в средневековом Китае две эти концепции были в некоторой степени эквивалентны. Таким образом, понятия «конфуцианство» и «каноноведение» также являются взаимосвязанными и взаимозаменяемыми[3].

В-третьих, вышеприведенные примеры в основном касаются эпохи Южных династий (420–589). Что же касается периода Северная Чжоу (557–581), то в четвертый год правления под девизом Тяньхэ (569) сановник Юй Вэньху впервые провел «дебаты о Трех учениях», а к третьему году правления под девизом Цзяньдэ (574) подобных дискуссий состоялось в общей сложности восемь (см. «Чжоу шу» (周書, «Книга [о династии] Чжоу», глава «Летопись деяний императора У-ди»)). К эпохе династий Суй и Тан идея объединения Трех учений (конфуцианства, буддизма и даосизма) стала общей в среде высшего чиновничества и им-

[2] 6 декабря 2020 г. г-н Лоу Цзинь в докладе «Развитие конфуцианства с периода Вэй — Цзинь и смежные вопросы», прочитанном в Нанкинском университете, отметил, что Лян Цичао, Пи Сижуй и др. заменяли концепцию «каноноведение» термином «школа канонов в современных знаках» (*цзиньвэнь цзинсюэ*, 今文经学), а впоследствии — термином «конфуцианство». Тогда как Лю Шипэй, говоря о концепции «учение о [канонах в] современных и древних знаках» (*цзиньгувэнь*, 今古文), придерживался иных взглядов.

[3] Это не частное мнение автора статьи, многие ученые разделяют данную точку зрения. К примеру, Ван Чжунло, ученик Чжан Тайяня, в «Истории эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий» в главе «Каноноведение, история, литература и искусство» также использовал термин «конфуцианская мысль», указывая на каноноведение [5, с. 873–874].

ператорского двора, что отражено в литературе, посвященной дебатам о Трех учениях, а также в сохранившемся в Японии тексте «Саньцзяо буци лунь» (三教不齊論, «Трактат о неравенстве Трех учений») [6]. Ввиду этого в контексте сопоставления с буддизмом термин «конфуцианство» также видится более уместным, нежели «каноноведение».

Учитывая все вышесказанное и продолжая говорить о науке китайского Средневековья, следует отметить, что важнейшим вопросом, стоящим перед учеными прошлых эпох, является проблема нехватки или отсутствия материалов. «Утерянные книги» (*и цзи*, 佚籍) в качестве новых исторических источников в действительности стали играть важную роль для научного сообщества вовсе не с появлением современных академических норм в прошлом веке — фактически, будучи обнаруженными, они высоко ценились как аристократическим, так и чиновничьим сословиями уже в период Средневековья. Так в «Нань Ци шу» (南齊書, «Книга [о династии] Южная Ци») в главе «Жизнеописание наследного принца Вэнь Хуэя» говорится:

> *В то время был разграблен могильный курган в Санъяне, как говорят, принадлежавший правителю царства Чу. Среди найденных сокровищ были украшенные нефритом сандалии и ширмы, книги на бамбуковых планках, украшения, сплетенные из шелковых нитей. От грабителей потомкам досталось чуть больше десяти бамбуковых планок. По словам Ван Сэнцяня, то были утерянные тексты «Као гун цзи» и «Чжоу гуань». Тогда в область направили проверку, было найдено немало реликвий, о сходствах и различиях которых до сих пор идут споры* [7, с. 398].

Ван Сэнцянь был аристократом из княжеского рода в Ланъе, заставшим правление двух династий — Лю Сун (420–479) и Южная Ци (479–502). Что же касается древних «книг на бамбуковых планках», обнаруженных при раскопках кургана в период правления под девизом Юнмин (483–493), их форма и содержание вызывали широкие дискуссии вплоть до эпохи Цин (1644–1911) и периода Китайской Республики (1912–1949), что мы можем видеть, к примеру, в «Исследовании записей на бамбуковых и деревянных планках» Ван Говэя. Тексты на бамбуковых дощечках уже в период Шести династий относились к «утерянным книгам», при этом данная концепция выводится дедуктивно. Здесь прежде всего необходимо понять, что собой представлял и каким образом распределялся фонд классической литературы данного периода.

Что касается Северных династий (386–581), интерес императорского двора и высшего чиновничества к утерянным записям кажется еще более очевидным (особенно после переноса столицы императором Сяовэнь-ди). С целью «собрать утерянные книги по всей Поднебесной» Сяовэнь-ди снарядил посланников в Южную Ци. В «Нань Ци шу» в главе «Жизнеописание Ван Жуна» говорится:

> *Северные народы направили посланников просить о книгах, двор отверг их просьбу* [7, с. 818].

Ван Жун вопреки мнению большинства считал, что Южной Ци следует передать книги Северной Вэй, однако циский У-ди (в «Критическом исследовании библиографического раздела “Суй шу”» ошибочно полагается, что данные события произошли в период правления циского Мин-ди [8, с. 5428]), хотя и одобрил доклад Ван Жуна, в итоге от передачи книг отказался. О деталях и значении этих событий изложено в статье Тадао Йосикавы «Исследование заимствования книг императором Сяовэнь-ди династии Северная Вэй» [9], поэтому здесь мы не будем вдаваться в дальнейшие подробности. Что же касается вопроса статуса хранимых и утраченных книг при династии Северная Вэй, Чжу Цзуянь, ученик Ван Бицзяна, большого специалиста периода Новой истории в области библиографии, написал книгу «Исследование утраченных книг династии Северная Вэй» [10], в которой ему удалось собрать большое количество утерянных текстов эпохи Северная Вэй. Среди источников помимо «Юэ шу яолу» (樂書要錄, «Основные записи о “Юэ шу”») и других немногочисленных текстов, сохранившихся в японском «Собрании утерянных и вновь обретенных книг» (*И цунь цуншу*, 佚存叢書), большинство было найдено в традиционных исторических материалах в границах изучаемого региона, что было непросто в условиях того времени.

Иными словами, в эпоху рукописей в средневековом Китае некоторые книги и документы с момента своего появления могли быть спрятаны в ведомстве дворцовой библиотеки или других придворных аппаратах, отвечавших за книгохранение, и лишь немногим могло посчастливиться получить к ним доступ. Впоследствии такие записи утрачивались в силу тех или иных причин. Другие книги, напротив, проявляли мощную «жизнеспособность» и получали широкое распространение не только при дворе Южных и Северных династий, а также в последующих империях Суй и Тан, но и на территории всей Восточной Азии. После вступления в эру ксилографической печати, условной границей которой можно считать эпохи Северной (960–1127) и Южной Сун (1128–1279), рукописная литература по большей части была рассеяна по стране и утрачена. В «Хань Вэй и шу чао сюй» (漢魏遺書鈔序, «Предисловие к собранию утерянных книг [эпох] Хань и Вэй») Ван Мо говорится:

> *Все вещи в Поднебесной собираются и рассеиваются. Наблюдать за тем, как собранное пропадает, легко; разрозненное же собрать вновь — трудно. А с книгами [дело обстоит] еще сложнее* [11, с. 3].

Вместе с указанным выше трудом Ван Мо вслед за развитием конфуцианской школы доказательного изучения *каочжэнсюэ* в эпоху Цин учеными была проделана большая работа по собиранию утраченных текстов из Четырех разделов литературы в классической библиографии (включая философские каноны, исторические трактаты, изречения мыслителей, собрания поэзии и прозы). В этой связи можно выделить «Собрание утраченных книг из горной обители Юйхань» (*Юйхань шаньфан цзи и шу*, 玉函山房輯佚書) Ма Гоханя, «Разъяснения канонов школы *Ханьсюэ*» (*Ханьсюэтан цзин цзе*, 漢學堂經解) Хуан Ши, «Фило-

логическое исследование [утраченных книг]» (*Сяосюэ гоучэнь*, 小學鉤沉) Жэнь Дачуня, «Полное собрание древних текстов Цинь, Хань, Троецарствия и эпохи Шести династий» (*Цюань шаньгу саньдай Цин Хань Саньго Лючао вэнь*, 全上古三代秦漢三國六朝文) Янь Кэцзюня. Тем не менее в области истории литературы периода Шести династий[4], Суй и Тан по-прежнему существует множество вопросов, которые в силу ограниченности количества литературных памятников и документов невозможно обсуждать в полной мере.

Что касается изучения «собраний утраченных текстов» (*цзи и*, 輯佚), они существовали с эпохи Сун (например, «Нефритовое море» (*Юй хай*, 玉海) Ван Инлиня) и получили особое развитие в эпоху Цин. В книге «Исследование старинных рукописей эпохи Шести династий, Суй и Тан» [13, с. 2–3] автор данной работы представил упрощенную классификацию, которою также приводит ниже:

- Древние утерянные книги
  - Внутри Китая
    - A. Внутри традиционных литературных памятников (филологические школы У, Вань)
    - B. Тексты, найденные при раскопках
  - Вне Китая
    - C. Дуньхуановедение (Турфан)
    - D. Письменные памятники, хранящиеся в коллекциях за пределами Китая (конфуцианство, буддизм)

При этом «Письменные памятники, хранящиеся в коллекциях за пределами Китая» (D) в последнее десятилетие представляют собой один из объектов наиболее пристального внимания международного научного сообщества. В силу различных обстоятельств большое количество важных материалов в Китае было утеряно, однако сохранилось в Японии. В особенности с появлением ксилографической печати старинные рукописи эпохи Шести династий, Суй и Тан постепенно утрачивались [14, с. 3]. Еще при сунском императоре Тай-цзуне японский монах Чонэн привез в Китай «Сяо цзин» (孝經, «Канон сыновней почтительности») с комментарием Чжэн Сюаня и «Сяо цзин синь и» (孝經新義, «Новые смыслы [трактата] “Сяо цзин”») Жэнь Сигу, что повергло в шок сунских сановников. В средний и поздний периоды эпохи Цин труды японских синологов также непрерывно проникали в научные круги Китая, что послужило для цинского

[4] Термин «эпоха Шести династий» в данной статье используется в широком значении (включая эпоху Южных и Северных Династий), а не в узком смысле, принятом в настоящее время в научных кругах стран Восточной Азии. Подробнее о терминологических различиях см. Хироси Одзэн, «Эпоха Шести династий» [12].

конфуцианства импульсом для проведения исследований. Среди них можно назвать «Лунь юй и шу» (論語義疏, «Комментарий к смыслу “Лунь юя”»), «Гувэнь Сяо цзин кунчжуань» (古文孝經孔傳, «Комментарий к древнему тексту “Сяо цзин”») под редакцией Дадзай Сюндая, «Цицзин Мэн-цзы каовэнь» (七经孟子考文, «Критическое исследование и исправление семи канонов Мэн-цзы») Канаэ Ямая и т. д., вошедшие впоследствии в «Сыку цюаньшу» (四庫全書, «Полное собрание книг по четырем разделам»).

В период Средневековья в Китае на раннем этапе широко использовались записи на бамбуковых планках, однако в «Исследовании записей на деревянных и бамбуковых планках» (*Цзяньду цзяньшу као*, 簡牘檢署考) Ван Говэя сказано: «Когда началось и до какого периода длилось использование деревянных дощечек для письма? Границы определить сложно» [15, с. 104]. В общих чертах можно предположить, что их применение начало постепенно упраздняться уже в конце эпохи Цзинь (265–420) и окончательно прекратилось примерно к концу эпохи Южных и Северных династий. Из этого следует, что главным носителем конфуцианской и буддийской литературы в Средние века в Китае все же были именно рукописи.

Согласно анализу, проведенному в «Исследовании процесса изменений в системе китайской книгописи» Ма Хэна, можно выделить три этапа развития книгописи в Китае по применяемым в ней материалам:

1) бамбук и дерево: с момента появления письменности до III–IV вв.;
2) шелк: с VI в. до н. э. до V–VI вв.;
3) бумага: с II в. по настоящее время [16, с. 264].

Данная классификация, предложенная Ма Хэном, в основном получила признание научного сообщества[5]. При этом главными материалами для культуры китайских средневековых рукописей в основном являются шелк и бумага, указанные выше в пунктах 2 и 3.

Приведем в качестве примера город Нанкин, в котором живет и работает автор настоящей статьи. Большая часть литературы, входящей в библиографический раздел «Суй шу» (*Суй шу цзиньцзи чжи*, 隋書經籍志), происходит из древнего города Цзянькан (столица династии Восточная Цзинь и Южных династий, в черте современного Нанкина). В Цзянькане в конце периода правления династии Чэнь (557–589) хранилось большое количество редких и уникальных экземпляров книг, что послужило основной поддержкой для развития науки в эпохи Суй и Тан. В то время в данном регионе собрания литературы подразделялись на два типа — официальные и частные. Официальные собрания хранились ведомством дворцовой библиотеки и прочими ведомствами, а структура книгохранилищ имитировала ханьскую и включала такие отделы, как Палата камен-

[5] Цань Цуньсюнь в «Книгах из бамбука и шелка» в основном соглашается с классификацией Ма Хэна, однако дополняет его следующим образом: «Период использования бамбуковых планок был несколько дольше, а применение шелка началось раньше. Поэтому время одновременного использования бамбука и шелка достигало 1000 лет, шелк и бумага в качестве писчих материалов сосуществовали на протяжении 500 лет, бамбук и бумага — около 300 лет» [17, с. 72].

ного канала, Башня орхидей, Каменная хижина и т. д. Одна из известнейших частных коллекций принадлежала Шэнь Юэ, и в «Лян шу» (梁書, «Книга [о династии] Лян») о ней говорилось: «Собрано 20 000 томов, в столице нет равных» [18, с. 242]. Действительно, сложно превзойти частную коллекцию, насчитывающую 20 000 томов книг. Однако обладателей коллекций в несколько тысяч томов было немало, среди них были такие известные ученые и литераторы, как Ван Сэнжу, Жэнь Фан, Чжан Мянь и другие. В этих собраниях хранились как произведения конфуцианской классической литературы, так и буддийские священные тексты.

2

26 сентября 2020 г. в «Асахи симбун», «Ёмиури симбун», NHK и других информационных источниках было опубликовано известие об обнаружении Университетом Кэйо хранившейся в Японии рукописи «Лунь юй и шу», датируемой VI–VII в. (т. е. предположительно принадлежащей эпохе Суй) и, возможно, являющейся наиболее ранней из сохранившихся рукописных конфуцианских текстов. Ниже приведено изображение фрагмента рукописи (рис. 1).

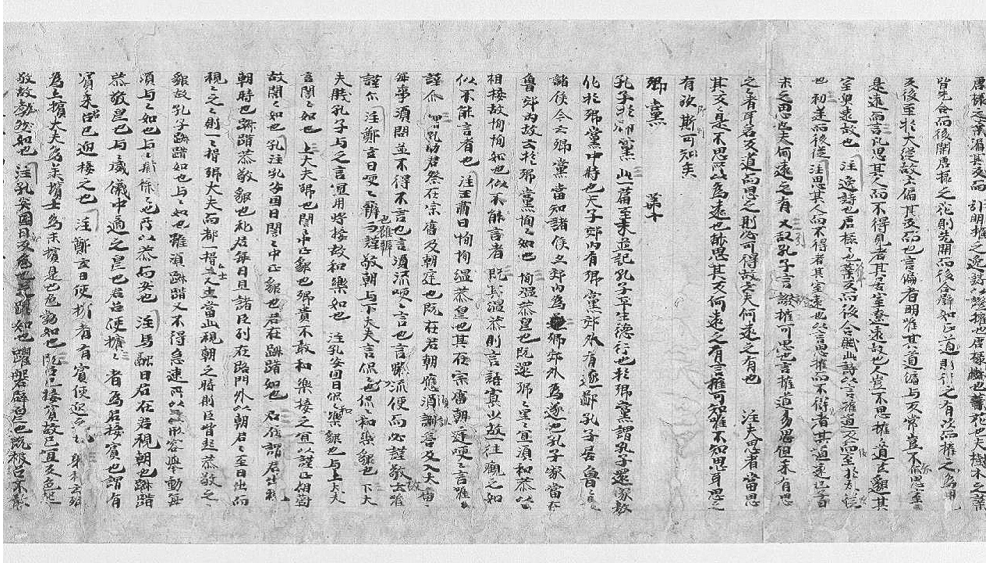


Рис. 1. Изображение со специальной выставки Университета Кэйо «Чтение в Японии в древности и в эпоху Средневековья» (фото автора)

Данная рукопись представляет собой свиток из 20 листов, на линии соединения которых стоит печать в виде иероглифа 藤 (*Тэн*). Текст свитка включает две главы — «Цзыхань» и «Сяндан». Из опубликованного изображения фрагмента видно, что примечания даются непосредственно в тексте канона в виде символов

≡ красного цвета. При этом в самом тексте присутствуют некоторые расхождения с широко распространенными версиями «Лунь юй и шу»[6].

Что касается самого жанра толкования канонических книг *и шу*, он возник в конфуцианском каноноведении в период Вэй — Цзинь под влиянием развивающегося буддизма, переняв также и дискуссионную форму, характерную для толкований буддийских сутр. Так, в третьем *цзюане* «Лунь юй и шу» в пятой главе «Гунъе Чан» говорится: «Шестикнижие — это верша и силок совершенномудрого, однако не имеет отношения к рыбе и зайцу» [19, с. 110]. Подобная формулировка и вложенный в данную фразу смысл связаны не только с учением *сюаньсюэ*, но и с буддизмом. При внимательном ознакомлении с библиографическим разделом «Суй шу» можно обнаружить большое количество разнообразных типов каноноведческой литературы, относящейся к комментаторской традиции, таких как *и* (義, «смысл»), *и шу* (義疏, «субкомментарий или комментарий к смыслу»), *цзян шу* (講疏, «комментарий к объяснению»), *вэнь цзюй* (文句, «пофразовое [объяснение] текста») и т. д. Будучи продолжением традиции комментариев *чжу* и *чжуань*, такой тип литературы разворачивал живую дискуссию вокруг формы и изначальной семантики канонических текстов. Расцвет исследовательской деятельности, посвященной сложному и детальному комментированию канонов и комментариев к ним, пришелся на эпохи Шести династий, Суй и Тан. Такого рода комментарии к комментариям получили название *и* (義) или *шу* (疏), а соответствующая область науки стала называться *ишусюэ* (義疏學, «учение о комментировании *и шу*»). При этом большое количество трудов, относящихся к *ишусюэ* из библиографического раздела «Суй шу», было утеряно.

В свое время в Китае вышло несколько крупных трудов, посвященных изучению *и шу*, к примеру «Исследование буддизма в восемнадцати главах» Лян Цичао [20], «Развитие традиции комментариев *и шу* к каноническим текстам» Дай Цзюньжэня [21], «К вопросу о толковании и комментировании канонов в конфуцианстве и буддизме» Моу Жуньсуня (см.: [22]), «Влияние буддизма на комментарии *и шу* к конфуцианским каноническим текстам эпохи Шести династий» Чжан Хэншоу (см.: [23]) и др. С точки зрения современной исторической науки хотя эти ученые времен Китайской Республики, безусловно, определили ряд важных особенностей *ишусюэ*, и сегодня их работы по-прежнему востребованы, тем не менее их главная проблема заключается в том, что основные исторические источники, на которые они опираются (помимо ксилографической версии «Лунь юй и шу»), относятся к историческим анналам или справочникам по утраченным текстам эпохи Шести династий, и, таким образом, материалов по собственно *ишусюэ* для их объективного исследования недостаточно.

Во второй том сборника «Фототипическое издание старинных рукописей, отпечатанное факультетом литературы Императорского университета Киото»,

[6] К примеру, 恂恂如也 («казаться искренним») в комментарии Хуан Кана — 恂恂，溫恭貌 («искренний, почтительный облик») [19, с. 233], тогда как в рукописи из университета Кэйо мы видим 恂，溫恭皃也 («искренний, почтительный облик») в ином написании.

имеющего большое значение для раннего периода академической истории японско-китайских исследований древнекитайской литературы, входит фрагмент текста «Цзян Чжоу и шулуньцзя и цзи» (講周易疏論家義記, «Записи рассуждения и комментарии к “Чжоу и”»), изначально хранившийся в храме Кофукудзи в городе Нара. Наоки Кано упоминал о нем следующее:

> *Фрагменты старинных рукописей «Цзян Чжоу и шулуньцзя и цзи» и «Ли цзи шивэнь» из «Цзиндянь шивэнь» хранились в храме Кокуфудзи в Нара. По преданию, две книги были древним наследием храма Тодайдзи. Между [периодами] Тэнроку и Сэнгоку в Кофукудзи жил монах Сингё, глубоко постигший буддийские сутры и в совершенстве овладевший буддийской логикой хетувидья. [Он] написал один том «Сычжун сянвэй и дуань люэцзи» и один том «Иньмин цзуань яо люэцзи». Потомки объединили [их] в «Иньмин сянвэй дуань цзуань сыцзи». [Текст] быстро распространялся, цена на бумагу была высока. Монахи из храма Тодайдзи хотели [его] записать, извлекли две хранившиеся [в храме] старинные рукописи, разрезали свитки, перевернули и на обратной стороне записали копию текста. По этой причине в «Шивэнь» на каждой странице с двух сторон отсутствует по одной-две строки* [24].

Из этого отрывка следует, что два свитка с фрагментами «Цзян Чжоу и шулуньцзя ицзи» и «Ли цзи шивэнь» (禮記釋文, «Толкование “Ли цзи”») из «Цзиндянь шивэнь» (經典釋文, «Толкование канонических книг») хранились в храме Кофукудзи, при этом на их задней стороне были записаны копии части текста «Сычжун сянвэй и дуань люэцзи» (四種相違義斷略記, «Краткие заметки о смысле и сути Четырех видов ошибок основания») и полный текст «Иньмин цзуань яо люэцзи» (因明纂要略記, «Краткий очерк свода [принципов] *хетувидьи*»). При этом еще до исследования, проведенного Наоки Кано, с 1910 г. текст «Сычжун сянвэй и дуань люэцзи» был признан в Японии «национальным сокровищем».

В статье «К вопросу о жанре *и шу* в ицзинистике правобережья реки Янцзы в поздний период эпохи Шести династий» [13, с. 125–180] автор данной работы произвел анализ, согласно которому рукописный список «Цзян Чжоу и шулуньцзя и цзи» содержит толкования девяти гексаграмм: *Гань, Ши хэ, Би, Сянь, Хэн, Дунь, Куй, Цзянь, Цзе*. Название самого текста берет начало из строки «Десятая запись объяснения и комментария к *Ицзин* — толкование *Сянь*», содержащейся в названии параграфа «Ши Сянь» (釋鹹, «Толкование гексаграммы *Сянь*»), при этом автора и общее количество *цзюаней* определить сложно. Среди толкований девяти гексаграмм степень детальности не согласована. Так, гексаграмма *Гань* объясняется очень подробно, тогда как толкования других восьми гексаграмм выглядят довольно сжато. Согласно подсчетам Такао Фудзивары, рукопись содержит 158 подобных коротких параграфов, напоминающих записи, характерные для буддийских сутр [25]. В частности, 94 пункта отводятся толкованию гексаграммы *Гань* и посвященному ей «комментарию к гадательным линиям *яо цы*», выдержкам из «Туань чжуань», «Сян чжуань», «Вэньянь чжуань», что составляет почти две трети от общего количества параграфов. Остальное распределение параграфов выглядит следующим образом: толкование *Ши хэ* — 3 пункта; *Би* — 2;

Сянь — 17; *Хэн* — 18; *Дунь* — 1; *Куй* — 3; *Цзянь* — 8; *Цзе* — 4. Кроме того, несколько параграфов содержат комментарии Ван Би, комментарии Хань Канбо, а также «Чжоу и люэли» (周易略例, «Общие комментарии к “Чжоу и”»).

Текст данной рукописи содержит в себе три мнения: автора рассуждения *лунь*, автора субкомментария к рассуждению и составителя, вместе формирующих диалектическую триаду наподобие гегелевской: тезис — антитезис — синтез [26][7]. Составитель зачастую полагает смысл, обозначенный в субкомментарии, в качестве «мишени» и, ссылаясь на текст рассуждения, выражает собственные мысли. Данный вывод очень полезен для понимания формы конкретных трудов, характерной для каноноведческого жанра *и шу* эпохи Южных династий.

3

Периодизация истории развития конфуцианства и буддизма в Китае не в полной мере совпадают. Так, в эпоху Средневековья, которой посвящена данная статья, буддизм проходил через периоды от становления и развития переводческих традиций (эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий) до формирования многообразия школ, включая Хуаянь и др. (эпохи Суй и Тан). С географической точки зрения время распространения китайского буддизма в другие страны Восточной Азии также пришлось именно на Суй и Тан. В этот период материальным носителем как конфуцианской, так и буддийской литературной традиции главным образом служили рукописи.

В общих чертах можно сказать, что период от эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий до Суй и Тан был важным этапом в истории китайского буддизма, когда он постепенно распространялся и обретал внушительную популярность среди каждого сословия, включая императоров и *ванов*, чиновников и простых людей. В качестве примера обратимся к истории города Нанкин. В эпоху Троецарствия, будучи частью царства Восточное У (221–280), он носил название Цзянье. Первый буддийский храм в Цзянье был основан Кан Сэнхуэем в десятом году правления под девизом Чиу (247) при императоре Сунь Цюане на северном берегу реки Циньхуай. Район, где располагался храм, также называют Фотоли. Однако традиция перевода буддийских текстов, должно быть, предшествовала традиции строительства храмов в Китае. Так, например, монахи, прибывавшие в период Восточная Хань и Троецарствия в Нанкин, древнюю столицу эпохи Шести династий, в основном были родом из Индии, Центральной Азии, а также так называемого Западного края[8] и назывались *хусэн* (будд. «монахи из иностранных государств»). Они привезли с собой большое количество текстов на санскрите — несомненно, буддийских сутр в виде рукописей. При этом некоторые прибыли морскими путями, а некоторые — сухопутными (преиму-

[7] В действительности в традиционной китайской диалектике также существует подобная концепция трехчастного деления, см.: [27, с. 101–117].

[8] Принятое в китайских исторических хрониках наименование регионов, расположенных западнее заставы Юймэньгуань.

щественно через Дуньхуан на территорию современной провинции Сычуань, а затем речным путем). В период правления ханьского Сянь-ди (181–234) из государства тохаров, спасаясь от смуты, в Цзянье прибыл монах Чжи Цянь, признанный императором Сунь Цюанем в качестве наставника и знатока канонической литературы. Им было переведено 48 *цзюаней* буддийских текстов. Стоит также отметить, что, строго говоря, Чжи Цянь был скорее *упасакой* (*цзюйши*), а не принявшим постриг членом монашеской общины.

Что касается развития буддизма при недолговечной «династии падающих звезд» Суй, японский буддолог Сигэо Камато писал: «Около 600-го года, то есть с конца периода Южных и Северных династий и до эпохи Суй, китайский буддизм не только утвердился в качестве независимой религии, но и смог превзойти оригинальное индийское учение» [28, с. 22]. С наступлением великолепной эпохи Тан буддизм получил широкое распространение в Китае и за его пределами благодаря рукописной традиции, отражающей важные характеристики буддизма, в особенности китайского, как одной из «мировых религий». В 2010 г. в Национальном музее города Нара прошла выставка «Великое посольство в Китай», на которой, в частности, были показаны два рукописных варианта «Саддхарма-пундарика сутры» (*Фахуа цзин*, 法華經) эпохи Тан из Мемориального музея Мицуи и Национального музея Киото (обе были «дворцовыми сутрами» из Чанъаня, написанными примерно в одно время, однако разными переписчиками). Если говорить более конкретно, то рукописи были созданы в период со второго года правления под девизом Сяньхэн (671) по второй год под девизом Ифэн (677) при императоре Гао-цзуне переписчиками из Совета двора, ведомства дворцовой библиотеки и императорского книгохранилища Хунвэньгуань. Впоследствии тексты распространились как внутри, так и за пределами страны («Саддхарма-пундарика сутра» была найдена также при раскопках в Дуньхуане). Кроме того, на той же выставке в Нара были продемонстрированы рукописи третьего и четвертого *цзюаней* «Фахуа и шу» (法華義疏, «Комментарий к смыслу Саддхарма-пундарика сутры»), написанные в период Асука (538–710), возможно, рукой самого принца Сетоку Тайси[9].

Сам автор данной статьи в последний раз имел возможность наблюдать средневековую китайскую рукопись буддийского текста в декабре 2019 г. во время участия в Международном симпозиуме по гуманитарным исследованиям Киотского университета на тему «Вспомогательные книги *вэй шу* и ханьское каноноведение», на котором вместе с профессором Сюй Синъу выступал в качестве представителя Нанкинского университета. После симпозиума участники могли ознакомиться с собранием музея Фудзи Юринкан, где автор по ходатайству профессора Сюй сфотографировал фрагмент рукописи пятого *цзюаня* «Арьявачапракарана шастры», созданной в 22-м году правления под девизом Чжэньгуань (648) и поступившей в музей из коллекции Ли Шэндо (рис. 2).

[9] В каталоге выставки рукописям «Саддхарма-пундарика сутры» и «Комментария к смыслу Саддхарма-пундарика сутры» присвоены номера 71, 72, 92.

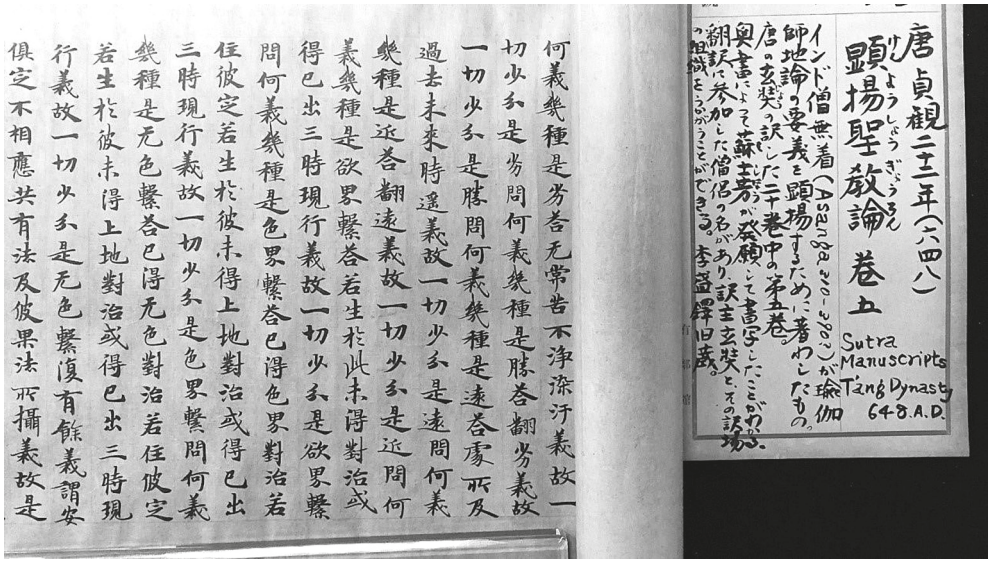


Рис. 2. Танская рукопись пятого цзюаня «Арьявачапракарана шастры» из собрания музея Юринкан (фото автора)

«Арьявачапракарана шастра» (*Сяньян шэнцзяо лунь*, 顯揚聖教論, «Трактат об объяснении благородного учения») — это буддийский текст, составленный в Индии Асангой и впоследствии переведенный Сюань-цзаном. При этом данная шастра является одним из важнейших священных текстов для школы Фасян (Вэйши) эпохи Тан. Тем не менее следует обратить внимание на то, что предметы коллекции Ли Шэндо главным образом происходили из Дуньхуана, точнее, из города Турфан, и вовсе не являлись объектами культурного наследия, хранящимися в Японии со времен эпохи Тан. А если это так, то необходимо учитывать следующий факт: список рукописи из музея Юринкан датируется 648 годом, а в 645-м танский император Тай-цзун направил войска в карательный поход на Когурё, любезно пригласив Сюань-цзана к нему присоединиться, но получив тактичный отказ [29, с. 75]. При этом текст «Арьявачапракарана шастры» был переведен им в следующий 646 г. в чанъаньском монастыре Хунфу-сы, а еще через два года эта рукопись уже появилась на территории Западного края, что является очередным свидетельском скорости и широты распространения буддийских рукописей.

Что касается распространения классических буддийских текстов на китайском языке в Восточной Азии, согласно «Тан дахэшан дунчжэн чжуань» (唐大和上東征傳, «Повествование о странствии танского монаха на Восток»), монах Цзянь-чжэнь отвез в Японию 48 текстов, среди них:

— «Дафангуан фохуаянь цзин» (大方廣佛華嚴經, «Гирлянда сутр, украшающая Просветленного», «Буддхаватамсака-махавайпулья сутра»), 18 *цзюаней*;
— «Да фомин цзин» (大佛名經, «Сутра имен будд»), 16 *цзюаней*;

— «Да пинь цзин» (大品經, «Сутра сердца совершенной мудрости», «Махапраджняпарамита сутра»), полный текст;
— «Да цзи цзин» (大集經, «Сутра о Великом собрании», «Махасамгхата сутра»), полный текст;
— «Непань цзин» (涅槃經, «Нирвана сутра»), полный текст, 40 *цзюаней*;
— «Сы фэнь люй» (四分律, «Виная в четырех частях»), полный текст, 60 *цзюаней*;
— «Сы фэнь шу» (四分疏, «Комментарий к [Винае] в четырех частях») наставника Фа-ли, 5 томов по 10 *цзюаней*;
— «Сы фэнь шу» (四分疏, «Комментарий к [Винае] в четырех частях») наставника Гуан-туна (Хуэй-гуан), 120 листов;
— «Цзинчжун цзи» (鏡中記, «Записки из зерцала»), 2 тома;
— «Пуса цзе шу» (菩薩戒疏, «Комментарий к обетам бодхисаттвы») наставника Чжи-чжоу, 5 *цзюаней*;
— «Пуса цзелюй» (菩薩戒律, «Обеты бодхисаттвы») монаха Лин-си, 2 *цзюаня*;
— «Тяньтай чжигуань фамэнь» (天台止觀法門, «Врата дхармы прекращения [неведения] и постижения [сути] Тяньтай»), 40 *цзюаней*;
— «Сюань и» (玄義, «Сокровенный смысл [Лотосовой сутры]») и «Вэнь цзюй» (文句, «Комментарий [к Лотосовой сутре]»), по 10 *цзюаней*;
— «Сы цзя и» (四教義, «Смысл четырех религиозных доктрин»), 12 *цзюаней*;
— «Цыди чаньмэнь» (次第禪門, «Ступени [постижения] Чань»), 11 *цзюаней*;
— «Син фахуа чаньфа» (行法華懺法, «Путь покаяния [посредством чтения] Лотосовой сутры»), 1 *цзюань*;
— «Сяо чжигуань» (小止觀, «Малый [трактат] о методах прекращения [неведения] и постижения [сути]»), 1 *цзюань*;
— «Лю мяомэнь» (六玅門, «Шесть чудесных врат Дхармы»), 1 *цзюань*;
— «Минляо лунь» (明了論, «Виная двавимсати прасаннартха шастра»), 1 *цзюань*;
— «Шицзун и цзи» (飾宗義記, «Записи о смысле [учения] школы Юньмэнь») наставника Дин-биня, 9 *цзюаней*;
— «Буши цзун и цзи» (補釋宗義記, «Записи о смысле дополненного объяснения [учения] школы [Юньмэнь]»);
— «Цзе шу» (戒疏, «Комментарий к пратимокше [Винаи в четырех частях]»), 2 тома по 1 *цзюаню*;
— «И цзи» (義記, «Записи о смысле») наставника Ляна из монастыря Гуаньиньсы, 2 тома, 10 *цзюаней*;
— «Ханьчжу цзебэнь» (含注戒本, «Комментарий к пратимокше [Винаи в четырех частях] с примечаниями») наставника Сюаня с горы Чжуннань, 1 *цзюань*;
— «Цзебэнь шу» (戒本疏, «Комментарий к Пратимокше») наставника Хуайдао, 4 *цзюаня*;
— «Синши чао» (行事鈔, «Трактат о подвижничестве [по уставу Винаи в четырех частях]»), 5 томов;

— «Цземо шу» (羯磨疏, «Комментарий к кармавачане [Винаи в четырех частях]»), 2 тома;
— «Цзебэнь шу» (戒本疏, «Комментарий к пратимокше [Винаи в четырех частях]» наставника Хуай-су, 4 *цзюаня*;
— «Иньсюнь» (音訓, «Фонетическая интерпретация»), 2 тома;
— «Бицюни чжуань» (比丘尼傳, «Жизнеописания монахинь»), 2 тома, 4 *цзюаня*;
— «Сиюй цзи» (西域記, «Записки о Западном крае») наставника Сюань-цзана, 1 том, 12 *цзюаней*;
— «Гуаньчжун чуанькай цзетань туцзин» (關中創開戒壇圖經, «Трактат об устройстве и расположении в монастыре алтаря для принятия обетов посвящения») наставника Сюаня с горы Чжуннань, 1 *цзюань*;
— «Ни цзебэнь» (尼戒本, «Пратимокша монахинь») наставника Фа-си, 1 *цзюань*, и комментарий *шу* — 2 *цзюаня*;
— а также подлинники каллиграфических работ Ван Юцзюня (Ван Сичжи) (1 лист в стиле *синшу*), Сяо Вана (3 листа), Тянь Чжучжу и другие работы в разных стилях общим количеством 50 листов [30, с. 87–88].

Все эти памятники китайской культуры согласно «Тан дахэшан дунчжэн чжуань» «проникли в страну», а в сокровищнице Сёсоин в Нара в настоящее время хранится каллиграфический свиток Ван Юцзюня «Санлуань» (喪亂帖, «Смута»). В 2006 г. Шанхайский музей и Национальный музей Токио совместно организовали выставку «Сокровища каллиграфии Китая и Японии», и свиток «Санлуань» как раз был среди ее экспонатов. Согласно исследованию Фу Тяньчуня «О хранящихся в Японии каллиграфических свитках “Санлуань”, “Кун шичжун”, “Мэй чжи”», свиток «Санлуань», скорее всего, был ввезен в Японию возвращавшимся на родину Киби-но Макиби [31], а монах Цзянь-чжэнь по совпадению плыл с ним на одном корабле. Поэтому хранящийся в настоящее время в Нара драгоценный подлинник работы Ван Сичжи, вероятно, и является тем самым каллиграфическим свитком Ван Юцзюня в стиле *синшу*, о котором говорится в «Тан дахэшан дунчжэн чжуань». 8 января 2013 г. японская вещательная корпорация NHK огласила еще одно сенсационное известие — в Японии была обнаружена танская копия другой каллиграфической работы Ван Сичжи «Да бао» (大報帖, «Важная весть»). В последние годы непрерывно выходят исследования, посвященные ее изучению.

Таким образом, некоторые основополагающие труды по буддизму были привезены в Японию наставником Цзянь-чжэнем, а некоторые тексты — японскими монахами, обучавшимися в Китае. Ко вторым, в частности, относится упоминавшийся выше трактат «Саньцзяо буци лунь» (三教不齊論, «Трактат о неравенстве Трех учений») — рукопись, завезенная в Японию из империи Тан монахами Сайтё и Кукаем (рис. 3).

Эдвин О. Райшауэр полагает, что к концу IX в. главная задача Японии заключалась в том, чтобы адаптировать и усвоить достижения китайской цивилизации, «фанатично» ввозившиеся в страну на протяжении предыдущих трех столе-

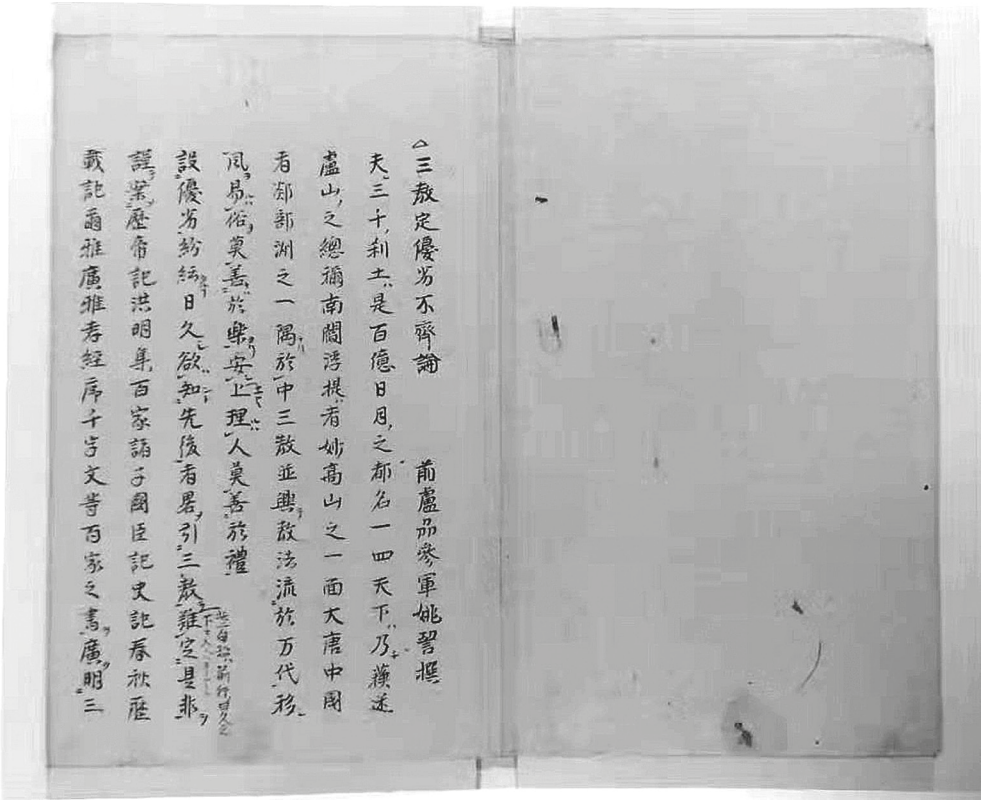


Рис. 3. Фототипическое изображение «Исследования трактата “Саньцзяо буци лунь”, привезенного Сайтё и Кукаем» (фото автора)

тий. То есть для Японии «задача эпохи» состояла уже не в том, чтобы продолжать импортировать блага передовой цивилизации, а в том, чтобы понять, каким образом ассимилировать их в соответствии с собственными национальными условиями [32]. Этот вывод очень проницателен. В контексте распространения Трех учений в империи Тан и Восточной Азии среди сохранившихся в Японии старинных рукописей на китайском языке можно выделить один тип литературы, а именно японские буддийские тексты, чье количество хоть и довольно велико, тем не менее представляется недостаточным для полноценного изучения. Питер Корницки посвятил обзор данному вопросу [33]. Тем не менее обычно этот тип литературных памятников попадал в поле зрения лишь буддологов, в частности исследователей японского буддизма.

К подобным памятникам, к примеру, относится обладающий тесной связью с учением школы Тяньтай эпох Суй и Тан текст «Гукэцу гэтэнсё» («Аннотированный перечень иноверных канонов», кит. *Хунцзюэ вайдянь чао*, 弘決外典鈔), написанный принцем Томохира (964–1008), большим знатоком поэзии, канонической и исторической литературы. Можно сказать, что в данном тексте вопло-

тились все знания японской интеллектуальной элиты позднего периода Хэйан о китайской канонической литературе, включая конфуцианские и буддийские каноны. В предисловии к «Гукэцу гэтэнсё» говорится:

> *Я внимательно читал сочинения [школы] Тяньтай, [в них] наставник Чжи разъяснил три вида прекращения [неведения] и постижения [сути], полностью проявил высшую истину Единственной колесницы.*

«Наставник Чжи» здесь — Чжи-и — основатель школы Тяньтай. Текст «[Мохэ] Чжигуань фусин чжуань хунцзюэ» ([摩訶]止觀輔行傳弘決, «Аннотированный перечень вспомогательных комментариев к [Великому] прекращению [неведения] и постижению [сути]») Чжань-жаня является комментарием из 20 *цзюаней* к «Мохэ чжигуань» (摩訶止觀, «Великое прекращение [неведения] и постижение [сути]»), написанному Чжи-и. В нем Чжань-жань превозносит сочинение Чжи-и как «разъяснение наивысшей истины» [34, с. 235]. Будучи ученым, Чжань-жань помимо собственно буддийской литературы также зачастую ссылался и на конфуцианские труды, отсюда можно сказать, что «Гукэцу гэтэнсё» принца Томохира является в некотором смысле комментарием «следующего уровня», так как в нем он комментирует и разъясняет значение и произношение слов из конфуцианских текстов, содержащихся в «Чжигуань фусин чжуань хунцзюэ» Чжань-жаня. «Гукэцу гэтэнсё» построен таким образом: крупным шрифтом скопирован оригинальный текст Чжань-жаня, а в подстрочных примечаниях содержатся дополнения и комментарии из китайских литературных памятников, многие из которых к настоящему времени были уже утеряны.

Существуют следующие варианты дошедших до нас рукописей «Гукэцу гэтэнсё»: 1) разрозненные фрагменты рукописи, хранящиеся в библиотеке Минобу; 2) второй том рукописи, также принадлежащий фонду библиотеки Минобу; 3) рукопись седьмого года периода Камакура (1192), хранящаяся в библиотеке Канадзавы; 4) рукопись конца периода Хэйан из фонда библиотеки Тэнри. Кроме того, существует издание, составленное Токутоми Сохо в третий год периода Сёва (1928) на основе сличенных версий подлинников [35, с. 300; 36]. Автору статьи удалось ознакомиться с фотолитографическим изданием рукописи из Канадзавы в библиотеке Университета Киото (см. рис. 4, 5).

Из «Краткой хроники эпохи», предваряющей первый *цзюань* «Гукэцу гэтэнсё», можно сделать вывод о конкретном времени написания текста. В примечании к строке «Танский Гао-цзу Шэнь яо хуан-ди (Божественно Достославный Император) носил фамилию Ли, имя — Юань» написано: «12-й год Тяньбао, 136-й год с момента основания Тан». Общеизвестно, что с 3-го по 15-й год правления под девизом Тяньбао (742–756) для обозначения года в летоисчислении использовался иероглиф 載 (*цзай*), тогда как в примечании дается иероглиф 年 (*нянь*). Здесь строка 天宝十二年 (12-й год Тяньбао) (753) является отличительной чертой культурного взаимодействия в сфере распространения буддийских рукописей в Восточной Азии. Кроме того, при внимательном изучении текста над тремя иероглифами 唐高祖 (Танский Гао-цзу) можно заметить небольшой

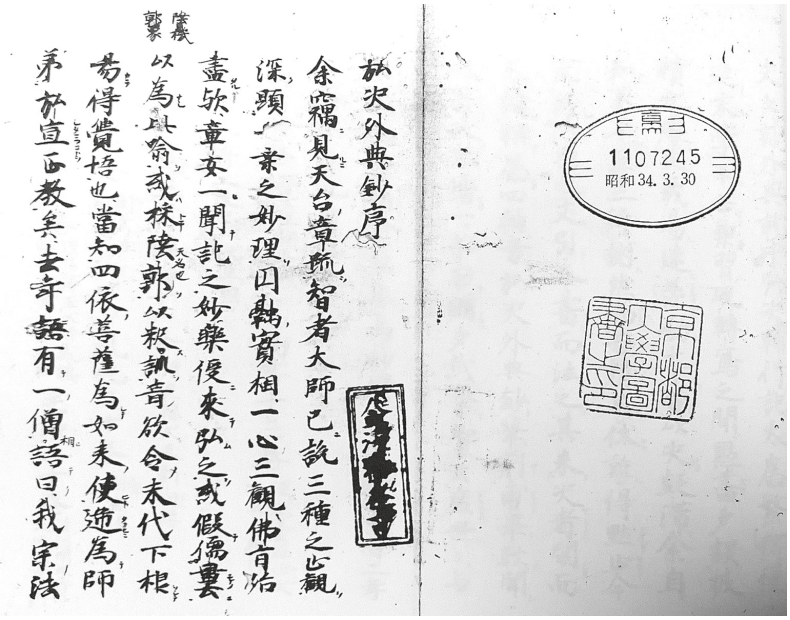


Рис. 4. Предисловие к «Гукэцу гэтэнсё» из собрания Университета Киото (фото автора)

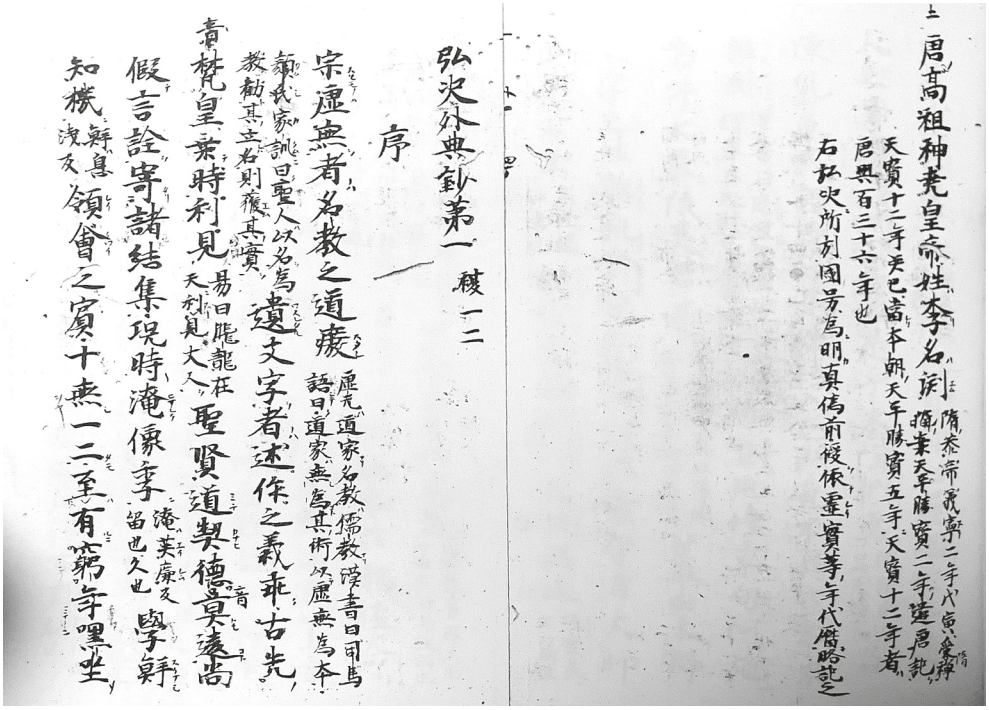


Рис. 5. «Гукэцу гэтэнсё» из собрания Университета Киото, окончание «Краткой хроники эпохи» и цзюань первый (фото автора)

иероглиф 土 («земля»), демонстрирующим конфуцианскую концепцию «пяти благодатей» у *дэ* (五德), определяющих судьбу династии (синоним «пяти элементов» у *син*).

В первом *цзюане* «Гукэцу гэтэнсё» говорится:

> *В [династии] Чэнь было пять правителей, четвертым объявленным императором был наследный принц Бо-цзун, [сын императора] Вэнь-ди. Вначале Сы обратился к Чжи[и] со словами: «Я долго сожалел, что некому вверить Учение, но ты сможешь передавать светильник Дхармы, не станешь человеком, прервавшим линию. Ты связан предопределением с государством Чэнь, должен стремиться к благодеяниям». Вскоре передал наставления, тогда вместе с Фа-си и другими двадцатью семью прибыли в столицу Чэнь. Итун Шэнь Цзюньли просил [разрешения] поселиться в [монастыре] Вагуань, [чтобы] изучать Лотосовую сутру.*

«Сы» в данном отрывке — наставник Хуэй-сы. В построчном комментарии в примечании к имени Шэнь Цзюньли говорится: «Согласно “Декрету Кайюань”, *кайфу итун саньсы* соответствует [званию] чиновника первого ранга». То есть должность эпохи Шести династий в комментарии трактуется с позиций танской системы организации государства. Кроме того, в примечании к названию «Вагуань» говорится следующее: «Согласно “Лин ин чжуань” (靈應傳, “Предание о чудесно сбывшемся”), монастырь Вагуань-сы расположен в Жуньчжоу в уезде Цзянлин». Здесь для описания местонахождения монастыря Вагуань-сы эпохи Шести династий также используется система административно-территориального деления, характерная для империи Тан. Иными словами, текст комментария был составлен непосредственно для понимания современниками.

Для того же, чтобы люди из интеллектуальных кругов Восточной Азии (главным образом, японцы) могли понять, что такое «Тяньтай», в первом *цзюане* «Гукэцу гэтэнсё» также дается подробное разъяснение:

> *Тянь — это вершина. Изначальное **ци** неделимо, слито воедино. Когда два Начала разобщаются, чистое становится Небом **тянь**, мутное становится Землей **ди**. Это исконное общепринятое обозначение, и объясняется, основываясь на обычае. Тай — это название [группы] звезд, ее место соответствует Трем высочайшим **сань тай**, отсюда берет название.*

Формулировки, аналогичные данному здесь разъяснению иероглифа 天 (*тянь*, Небо), можно найти во многих других трудах по буддизму, поэтому автор и пишет: «Это исконное общепринятое обозначение, и объясняется, основываясь на обычае». Что же касается «Трех высочайших», подстрочный комментарий ссылается на разъяснение, данное в «Тянь гуань шу» (天官書, «Трактат о небесных явлениях») из «Ши цзи».

Чтобы продолжить рассматривать взаимосвязь между конфуцианскими и буддийскими рукописями, приведем несколько примеров из «Гукэцу гэтэнсё», имеющих отношение к конфуцианской литературе. Так, в комментарии к фразе

из второго *цзюаня* текста «Поэтому исполнение музыкальных мелодий в восьми звучаниях исправляет подлые склонности души, сохраняет ее чистоту, изменяет нравы и обычаи» говорится:

> *В «Сяо цзин шу и» сказано: «Перенять прежние благие обычаи, чтобы заменить нынешние дурные нравы».*

Этот отрывок «*Гукэцу гэтэнсё*» скопирован с четвертого *цзюаня* «*Чжигуань фусин чжуань хунцзюэ*», где Чжань-жань пишет:

> *С давних времен музыка не превзошла восемь звучаний **ба инь**. Глина — окарина **сюнь**, ныне на них все еще играют дети. Тыква-горлянка — губной орган **шэн**, кожа — барабан **гу**, бамбук — флейта **гуань**, шелк — струнные [инструменты] **сянь**, камень — литофон **цин**, металл — колокол **цзин**, дерево — ящик **чжу**, поэтому исполнение музыкальных мелодий в восьми звучаниях исправляет подлые склонности души, сохраняет ее чистоту, изменяет нравы и обычаи. Нынешняя музыка непристойна, взращивает распущенность, порочит истинную природу, поэтому должна [подвергаться] гневному порицанию* [37, с. 270].

Описание «восьми звучаний» в сравниваемых отрывках, сначала появившихся у Чжань-жаня, очевидно, исходит из «Чжоу ли» (周禮, «Установления династии Чжоу») (глава «Весенние чиновники»). Выше мы уже отмечали, что до пострига Чжань-жань был ученым-конфуцианцем, поэтому он, разумеется, должен был прекрасно знать текст этого конфуцианского канона. Принц Томохира добавил примечание к строке «…ныне на них все еще играют дети», используя в нем цитату из «Эръя чжу» (爾雅注, «Комментарий к “Эръя”») Го Пу, что нам кажется очень точным и правильным. Далее при комментировании фразы «изменять нравы и обычаи» он также точно и правильно приводит цитату из «Сяо цзин шу и» (孝經述議, «“Сяо цзин” с толкованием и обсуждением»), утерянного текста в жанре *и шу* [38]. Что касается эпохи Суй, к которой принадлежал автор «Сяо цзин шу и» Лю Сюань, в этот период иероглиф 今 («ныне, нынешний»), возможно, обладал особым значением (в частности до уничтожения Северной Ци и Чэнь) [см. 39], однако после того, как текст Лю Сюаня получил широкое распространение, иероглиф 今 стал указывать на обобщенное понятие. В то же время, исходя из идейного содержания фразы «изменять нравы и обычаи», автор предполагает, что данный отрывок из утраченного текста «Сяо цзин шу и» происходит из комментария к 12-й главе «Сяо цзин», поскольку в этой главе канона говорится: «Чтобы изменить нравы и обычаи, нет необходимости быть искусным в музыке» [40, с. 42]. Кун Инда в «Чжэн и» (正義, «Правильный смысл») указывает, что эта цитата происходит из «Ши сюй» (詩序, «Предисловие к “Ши цзину”») авторства Цзы Ся.

Пол Л. Суонсон писал: «Тяньтай, первая крупная школа восточноазиатского буддизма, стала своего рода рубежом для китайской философии. Более поздняя буддийская мысль определяла себя, исходя из того места, что она занимала от-

носительно Тяньтай» [41, с. 1]. На уровне философской «метафизики» это очень меткое определение для китайской средневековой школы Тяньтай. Однако нас больше интересует, можно ли на «метафизическом» уровне интерпретации конкретных текстов, хотя бы с точки зрения «иноверных канонов», также назвать «рубежом для китайской философии» и литературные памятники школы Тяньтай? Артур Райт проницательно заметил: «Ее (школы Тяньтай) базовые методы по упорядочению противоречивых буддийских воззрений — это своего рода исторический релятивизм, восходящий к классической философии вплоть до эпохи Чжоу» [42, с. 60]. Хотя оценка Райта имеет довольно обобщенный характер, нам она кажется очень меткой, поскольку в ней можно найти множество совпадений с результатом проведенного нами анализа небуддийских канонов и литературы в жанре *и шу* школы Тяньтай.

Сунский монах Цзань-нин в «Сэн ши люэ» (僧史略, «Краткая история буддийского монашества») писал:

> *Наваждению Мары необходимо оказывать сопротивление, лучшая техника оказания сопротивления — знать сведения о враге. Сведения о враге в Индии [содержатся] в Ведах, в Китае — в канонах. Поэтому в монастыре Чжиюань-сы есть книгохранилища Вед и канонов, среди них собрано множество разных книг из мириад миров. Буддой дозволено их чтение, чтобы усмирять иные учения, но не дозволено, опираясь на них, [строить] воззрения* [43].

Как мы видим из данного отрывка, в буддийской мысли «внешние науки» и связанные с ними «иноверные каноны» изначально рассматривались как «враг» и «сведения о враге». «Китайские каноны», безусловно, указывают здесь на конфуцианскую каноническую литературу. В период Средневековья в силу своеобразия формы конфуцианских толкований жанр *и шу* быстро получил широкое распространение, поэтому буддийские «иноверные каноны» также включают в себя большое количество текстов *и шу*, что кажется довольно логичным.

Выше мы лишь в общих чертах описали ключевые особенности культуры конфуцианских и буддийских рукописей, в частности некоторые аспекты их взаимодействия и взаимопроникновения, наиболее ярко проявившиеся в области утраченных текстов. Что касается китайских или дуньхуанских средневековых рукописных памятников, сохранившихся в японских коллекциях, количество буддийских текстов, несомненно, значительно превосходит число произведений, относящихся к утерянным канонам и трактатам конфуцианской традиции, во всяком случае на данный момент.

Если смотреть несколько шире, во II–IV веках в Европе происходил процесс перехода от свитков к кодексам [44, с. 34–37]. При этом начался данный процесс с Библии, и, таким образом, именно религиозный фактор оказал наибольшее воздействие на развитие книгописной культуры, что во многом подобно обстоятельствам взаимодействия между конфуцианством и буддизмом в Китае.

Период правления династии Тан называют «золотым веком китайского Средневековья» [45]. А по мнению С. Адсхеда, при танском императоре Сюань-

цзуне (712–756) Китай достиг положения, аналогичного международному статусу США начала XXI в. [46]. Данная точка зрения не лишена основания. Возвышение Империи Тан связано, с одной стороны, с блестящими военными успехами на разных направлениях, но в большей степени с инклюзивностью относительно внешнего мира и активным распространением собственной культуры в Восточной Азии (включая основополагающую литературу традиции конфуцианства, китайского буддизма и т. д.), благодаря чему в просвещенных кругах стран Восточной Азии, в частности Японии, китайская письменность использовалась для копирования конфуцианских и буддийских рукописей, адаптации, компиляции и создания на их основе новых текстов. В тот период большое количество китайских ученых взаимодействовали с посланниками из Японии, государств Силла и Бохай, в столицу Тан Чанъань стекались выходцы из Центральной и Западной Азии. Конечно, были и прекрасные танцовщицы и работницы винных лавок из Средней Азии *Ху цзи* (胡姬) [47, с. 54], чьей красотой долгое время восхищались поэты и ученые мужи. Нельзя не учитывать, что за всеми этими ослепительными ликами золотого века стоят материальные носители культуры и даже цивилизации — рукописные тексты. Отдельные аспекты этой темы были рассмотрены автором в работах «Исследование старинных рукописей эпохи Шести династий, Суй и Тан» и «Исследование канонической литературы эпох Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий». Их содержание во многом связано с данной проблематикой, однако особенности взаимоотношений между культурами конфуцианских и буддийских рукописей Средневековья в Китае все еще требуют дальнейшего изучения.

Литература

1. 胡小石. 胡小石論文集. 上海: 上海古籍出版社, 1982. [*Ху Сяоши*. Собрание очерков Ху Сяоши. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
2. 皮錫瑞著, 周予同注釋. 經學歷史. 北京: 中華書局, 2004. [*Пи Сижуй*. История каноноведения / коммент. Чжоу Юйтун. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2004.] (На кит. яз.)
3. 李延壽撰. 南史. 北京: 中華書局, 1975. [*Ли Яньшоу*. Нань ши (История Южных династий). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.] (На кит. яз.)
4. 魏源. 魏源全集. 長沙: 嶽麓書社, 1989. [*Вэй Юань*. Полное собрание сочинений Вэй Юаня. Чанша: Юэлу шушэ, 1989.] (На кит. яз.)
5. 王仲荦. 魏晉南北朝史. 上海: 上海人民出版社, 1980. [*Ван Чжунло*. История эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1980.] (На кит. яз.)
6. 藤井淳编. 最澄·空海将来<三教不齐论>の研究. 東京：国书刊行会, 2016. [*Ацуси Фудзи*. Исследование «Трактата о неравенстве Трех учений», привезенного Сайтё и кукаем. Токио: Кокусё канкокай, 2016.] (На яп. яз.)
7. 蕭子顯撰. 南齊書. 北京: 中華書局, 1972. [Нань Ци шу (Книга [о династии] Южная Ци) / сост. Сяо Цзысянь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1972.] (На кит. яз.)
8. 姚振宗撰. 二十五史補編. 北京: 中華書局, 1955. [Дополнение к Двадцати пяти династийным историям / сост. Яо Чжэньцзун. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1955.] (На кит. яз.)

9. 吉川忠夫撰, 童嶺譯. 北魏孝文帝借書考 // 大夏與北魏文化史論叢. 南京: 鳳凰出版社, 2020. 頁 213–228. [*Йосикава Тадао*. Исследование заимствования книг императором Сяовэнь-ди династии Северная Вэй / пер. Тун Лин // Сборник статей по истории культуры Бактрии и Северной Вэй. Нанкин: Фэнхуан чубаньшэ, 2020. С. 213–228.] (На кит. яз.)
10. 朱祖延. 北魏佚書考. 鄭州: 中州古籍出版社, 1985. [*Чжу Цзуянь*. Исследование утраченных книг династии Северная Вэй. Чжэнчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, 1985.] (На кит. яз.)
11. 王謨. 漢魏遺書鈔. 京都: 京都中文出版社, 1981. [*Ван Мо*. Собрание утерянных книг [эпох] Хань и Вэй. Киото: Цзинду чжунвэнь чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
12. 兴膳宏.“六朝”という时代//古典中国からの眺め.东京:研文出版,2003.頁28–36.[*Одзэн Хироси*. Эпоха Шести династий // Взгляд на древний Китай. Токио: Кэнбун сюппан, 2003. С. 28–36.] (На яп. яз.)
13. 童嶺. 六朝隋唐漢籍舊鈔本研究. 北京: 中華書局, 2017. [*Тун Лин*. Исследование старинных рукописей эпохи Шести династий, Суй и Тан. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2017.] (На кит. яз.)
14. 池田溫. 中國古代寫本識語集錄. 東京: 大藏出版社, 1990. [*Икэда Ютака*. Антология древних китайских рукописей. Токио: Окура суппансё, 1990.] (На кит. яз.)
15. 王國維, 王國維遺書, 第六冊. 上海: 上海書店出版社, 1983. [*Ван Говэй*. Посмертное собрание Ван Говэя. Т. 6. Шанхай: Шанхай шудянь чубаньшэ, 1983.] (На кит. яз.)
16. 馬衡. 凡將齋金石叢稿. 北京: 中華書局, 1977. [*Ма Хэн*. Собрание очерков о бронзе и камне из кабинета Фань Цзяна. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1977.] (На кит. яз.)
17. 錢存訓. 書於竹帛: 中國古代的文字記錄. 上海: 上海書店出版社, 2002. [*Цань Цуньсюнь*. Книги из бамбука и шелка: древние письмена Китая. Шанхай: Шанхай шудянь чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.)
18. 姚思廉撰, 梁書, 北京: 中華書局, 1973. [Лян шу (Книга [о династии] Лян) / сост. Яо Сылянь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1973.] (На кит. яз.)
19. 高尚榘點校. 論語義疏. 北京: 中華書局, 2013. [Комментарий к смыслу «Лунь юя» / правка Гао Шанцзюя. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2013.] (На кит. яз.)
20. 梁啟超. 佛學研究十八篇. 上海: 上海古籍出版社, 2001. [*Лян Цичао*. Исследование буддизма в восемнадцати главах. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
21. 戴君仁. 經疏的衍成 // 戴靜山先生全集. 臺北: 戴顧志鵬, 1980. 93–117頁. [*Дай Цзюньжэнь*. Развитие традиции субкомментариев к каноническим текстам // Полное собрание сочинений г-на Дай Цзиншаня. Тайбэй: Дайгучжиюань, 1980. С. 93–117.] (На кит. яз.)
22. 牟潤孫. 注史齋叢稿, 上冊. 北京: 中華書局, 2009. [*Моу Жуньсунь*. Собрание очерков по истории комментаторской традиции, том 1. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009.] (На кит. яз.)
23. 張恒壽. 中國社會與思想文化. 北京: 人民出版社, 1989. [*Чжан Хэншоу*. Общество и идеологическая культура Китая. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1989.] (На кит. яз.)
24. 狩野直喜著, 吉川幸次郎校字. 君山文, 卷三. 京都: 中村印刷株式会社, 1959. [*Кано Наоки*. Цзюньшань вэнь, цзюань 3 / ред. Ёсикава Кодзиро. Киото: Накамура инсацу кабусики гайся, 1959.] (На яп. яз.)
25. 藤原高男. 講周易疏論家義記における易學の性格 // 漢魏文化, 1960. 頁42–63. [*Фудзивара Такао*. Об ицзиноведческих характеристиках «Записей обсуждения и комментариев к “Чжоу и”» // Культура Хань и Вэй. 1960. С. 42–63.] (На яп. яз.)
26. 黑格爾著, 楊一之譯. 邏輯學. 北京: 商務印書館, 1966. [*Гегель Г.* Логика / пер. с нем. Ян И. Пекин: Шанъу иньшугуань, 1966.] (На кит. яз.)

27. 庞朴. 儒家辩证法研究·三分. 北京: 中华书局, 1984. [*Пан Пяо*. Исследование диалектики конфуцианства. Трехчастное деление. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984.] (На кит. яз.)
28. 鎌田茂雄著, 關世謙譯. 中國佛教史·第一卷. 高雄: 佛光出版社, 1985. [*Камато Сигэо*. История китайского буддизма. Т. 1 / пер. Гуань Шицянь. Гаосюн: Фогуан чубаньшэ, 1985.] (На кит. яз.)
29. 童嶺. 炎鳳朔龍記——大唐帝國與東亞的中世. 北京: 商務印書館, 2014. [*Тун Лин*. Пылающий феникс и северный дракон — Империя Тан и Восточная Азия в Средние века. Пекин: Шанъу иньшугуань, 2014.] (На кит. яз.)
30. 圓開著, 汪向榮校注. 唐大和上東征傳. 北京: 中華書局, 2000. [*Юань Кай*. Повествование о странствии танского монаха на Восток / коммент. Ван Сяожун. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2000.] (На кит. яз.)
31. 富田淳. 關于日本現存<喪亂帖>、<孔侍中帖>、<妹至帖> // 中日古代書法珍品特集. 上海: 上海博物館, 2006. [*Фу Тяньчунь*. О хранящихся в Японии каллиграфических свитках “Санлуань”, “Кун шичжун”, “Мэй чжи” // Коллекция сокровищ древней каллиграфии Китая и Японии. Шанхай: Шанхай боугуань, 2006.] (На кит. яз.)
32. *Reischauer E. O.* Ennin’s Travel in T’ang China. New York: Ronald Press Company, 1955.
33. *Kornicki P.* The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2001.
34. 岡部和雄, 田中良昭, 辛如意譯. 中國佛教研究入門. 新北: 法鼓文化, 2013. [*Окабэ Кадзуо, Танака Ёсиаки*. Введение в исследования китайского буддизма / пер. Син Жуи. Синьбэй: Фагу вэньхуа, 2013.] (На кит. яз.)
35. 尾崎康, 弘決外典鈔引書考並索引 // 松本芳夫先生古稀記念論集. 東京: 斯道文庫論集, 1964. [*Одзаки Ясуси*. Исследование и указатель цитат в «Гукэцу гэтэнсё» // Сборник статей к 70-летию г-на Мацумото Ёсио. Токио: Сидо бунко ронсю, 1964.] (На яп. яз.)
36. 河野貴美子. 具平親王<弘決外典鈔>の方法. // 海を渡る天台文化. 東京: 勉誠出版, 2008. 頁49–80. [*Коно Кимико*. Подход к изучению «Гукэцу гэтэнсё» принца Томохира // Культура Тяньтай, пересекшая море. Токио: Бэнсэй сюппан, 2008. С. 49–80.] (На яп. яз.)
37. 止觀輔行傳弘決 // 大正藏, 編號1912, 第46冊. [Аннотированный перечень вспомогательных комментариев к [Великому] прекращению [неведения] и постижению [сути] // Трипитака Тайсё. Т. 46. № 1912.] (На кит. яз.)
38. 林秀一. 隋劉炫〈孝經述議〉研究解題 // 童嶺編. 秦漢魏晉南北朝經籍考. 上海: 中西書局, 2017. 頁 256–290. [*Линь Сюи*. Обзор исследования «Сяоцзин шу и» суйского Лю Сюаня // Исследование канонической литературы эпох Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий / сост. Тун Лин. Шанхай: Чжунси шуцзюй, 2017. С. 256–290.] (На кит. яз.)
39. *Wright A. F.* The Sui Dynasty, the Unification of China, A. D. 581–617. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
40. 李隆基注, 邢昺疏, 鄧洪波整理, 錢遜審定. 孝經註疏. 北京: 北京大學出版社, 1999. [«Сяо цзин» с комментариями и субкомментариями / коммент. Ли Лунцзи, субкоммент. Син Бин, сост. Дэн Хунбо, утвержд. Цянь Сюнь. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)
41. 保羅·L·史萬森著, 史文, 羅同兵譯. 天台哲學的基礎：二諦論在中國佛教中的成熟. 上海: 上海古籍出版社, 2009. [*Суонсон П. Л.* Основы философии Тяньтай: Становление учения о Двух истинах в китайском буддизме / пер. с англ. Ши Вэнь, Ло Тунбин. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
42. 芮沃壽著, 常蕾譯. 中國歷史中的佛教. 北京: 北京大學出版社, 2009. [*Райт А.* Буддизм в истории Китая / пер. Чан Лэй. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)

43. 贊寧. 僧史略. 金陵刻經處木刻本。[Краткая история буддийского монашества / сост. Цзань-нин. Цзиньлин кэ цзин чу, ксилографическое издание.] (На кит. яз.)
44. 雷諾茲, 威爾遜著, 蘇傑譯. 抄工與學者：希臘、拉丁文獻傳播史. 北京: 北京大學出版社, 2015. [*Рэйнольдс Л.Д., Уилсон Н.Г.* Писцы и ученые: Руководство по передаче греческой и латинской литературы / пер. англ. с Су Цзе. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
45. *Benn C.* China's Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty. Oxford: Oxford University Press, 2004.
46. *Adshead S.* T'ang China: The Rise of the East in World History. London: Palgrave Macmillan, 2004.
47. 石田幹之助. 長安の春. 東京: 講談社學術文庫, 1979. [*Исида Микиноске*. Чанъаньская весна. Токио: Кодансия гакудзюцу бунко, 1979.] (На яп. яз.)

References

1. Hu Xiaoshi. *Hu Xiaoshi's Essays*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1982. (In Chinese)
2. Pi Xirui. *History of Canon Studies*. Comment. by Zhou Yutong. Beijing, Zhonghua shuju, 2004. (In Chinese)
3. *Nan shi*. Comp. by Li Yanshou. Beijing, Zhonghua shuju, 1975. (In Chinese)
4. Wei Yuan. *The Complete Works of Wei Yuan*. Changsha, Yuelu shushe, 1989. (In Chinese)
5. Wang Zhongluo. *History of the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties*. Shanghai, Shanghai Renmin chubanshe, 1980. (In Chinese)
6. Atsushi Fuji. Study of the "Sanjiao Buqi Lun" brought by Saicho and Kukai. Tokyo, Kokusho kankokai, 2016. (In Japanese)
7. *Nan Qi shu*. Comp. by Xiao Zixian. Beijing, Zhonghua shuju, 1972. (In Chinese)
8. Supplement to Twenty-five Dynastic Histories. Comp. by Yao Zhenzong. Beijing, Zhonghua shuju, 1955. (In Chinese)
9. Yoshikawa Tadao. A Study of the Borrowing of Books by Emperor Xiaowen-di of the Northern Wei Dynasty. Transl. by Tong Ling. *Collection of articles on the history of culture of Bactria and Northern Wei*. Nanjing, Fenghuang chubanshe, 2020. P. 213–228. (In Chinese)
10. Zhu Zuyan. *A Study of the Lost Books of the Northern Wei Dynasty*. Zhengzhou, Zhongzhou guji chubanshe, 1985. (In Chinese)
11. Wang Mo. *Collection of the Lost Books of Han and Wei*. Kyoto, Jingdu zhongwen chubanshe, 1981. (In Chinese)
12. Ozen Hiroshi. *The era of the Six Dynasties. A look at Ancient China*. Tokyo, Kenbun shuppan, 2003. P. 28–36. (In Japanese)
13. Tong Ling. *Study of Ancient Manuscripts of the Six Dynasties, Sui and Tang*. Beijing, Zhonghua shuju, 2017. (In Chinese)
14. Ikeda Yutaka. *Anthology of Ancient Chinese Manuscripts*. Tokyo, Okura suppansho, 1990. (In Chinese)
15. Wang Guowei. *Posthumous Collection of Wang Guowei's Essays*. Vol. 6. Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1983. (In Chinese)
16. Ma Heng. *Collection of Essays on Bronze and Stone from Fan Jiang's Cabinet*. Beijing, Zhonghua shuju, 1977. (In Chinese)
17. Can Cunxun. *Bamboo and Silk Books: Ancient Writings of China*. Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2002. (In Chinese)
18. *Liang shu*. Comp. by Yao Silian. Beijing, Zhonghua shuju, 1973. (In Chinese)

19. *Commentary on the Meaning of Lunyu*. Ed. by Gao Shangju. Beijing, Zhonghua shuju, 2013. (In Chinese)
20. Liang Qichao. *A study of Buddhism in Eighteen Chapters*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2001. (In Chinese)
21. Dai Junren. Development of the Tradition of Subcommentaries on Canonical Texts. *Complete Works of Mr. Dai Jingshan*. Taipei, 1980. P. 93–117. (In Chinese)
22. Mou Runsun. *Collection of Essays on the History of the Commentary Tradition*. Vol. 1. Beijing, Zhonghua shuju, 2009. (In Chinese)
23. Zhang Hengshou. *Society and ideological culture of China*. Beijing, Renmin chubanshe, 1989. (In Chinese)
24. Kano Naoki. *Junshan wen, juan 3*. Ed. by Yoshikawa Kojiro. Kyoto, Nakamura insatsu kabushiki gaisha, 1959. (In Chinese)
25. Fujiwara Takao. On the Yi Jing Characteristics of the "Zhou yi shulunjia yi ji". *Culture of Han and Wei*. 1960. P. 42–63. (In Japanese)
26. Hegel G. *Logic*. Transl. from German by Yang Yi. Beijing, Shangwu yingshuguan, 1966. (In Chinese)
27. Pang Piao. *A Study of the Dialectics of Confucianism. Three Divisions*. Beijing, Zhonghua shuju, 1984. (In Chinese)
28. Kamato Shigeo. *History of Chinese Buddhism*. Vol. 1. Transl. by Guan Shiqian. Gaoxiong, Foguang chubanshe, 1985. (In Chinese)
29. Tong Ling. *The Flaming Phoenix and the Northern Dragon — The Tang Empire and East Asia in the Middle Ages*. Beijing, Shangwu yinshuguan, 2014. (In Chinese)
30. Yuan Kai. *Tang da heshang dongzheng zhuan*. Comment. by Wang Xiaorong. Beijing, Zhonghua shuju, 2000. (In Chinese)
31. Fu Tianchun. On the calligraphic scrolls "Sanluan", "Kun shizhong", "Mei Zhi" stored in Japan. *Collection of Treasures of Ancient Calligraphy of China and Japan*. Shanghai, Shanghai bowuguan, 2006. (In Chinese)
32. Reischauer E. O. *Ennin's Travel in T'ang China*. New York, Ronald Press Company, 1955
33. Kornicki P. *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.
34. Okabe Kazuo, Tanaka Yoshiaki. *Introduction to Chinese Buddhism Studies*. Transl. by Xing Ruyi. Xinbei, Fagu wenhua, 2013. (In Chinese)
35. Ozaki Yasushi. Research and Index of Quotations in Guketsu getensho. *Collection of articles for the 70th anniversary of Mr. Matsumoto Yoshio*. Tokyo, Shido bunko ronshu, 1964. (In Japanese)
36. Kono Kimiko. Approach to the study of Guketsu getensho of Prince Tomohira. *Tiantai Culture Crossing the Sea*. Tokyo, Bensei shuppan, 2008. P. 49–80. (In Japanese)
37. Zhiguan fuxing zhuan hongjue. *Tripitaka Taishō*. Vol. 46. No. 1912. (In Chinese)
38. Lin Xiuyi. Review of the study of Xiaojing shu yi by Liu Xuan of the Sui. *Study of the canonical literature of the Qin, Han, Wei, Jin, Southern and Northern dynasties*. Comp. by Tong Ling. Shanghai, Zhongxi shuju, 2017. P. 256–290. (In Chinese)
39. Wright A. F. *The Sui Dynasty, the Unification of China, A. D. 581–617*. New York, Alfred A. Knopf, 1978.
40. *Xiao jing zhu shu*. Comment. by Li Longji, subcomment. by Xing Bin, comp. by Deng Hongbo, approved by Qian Xun. Beijing, Beijing Daxue chubanshe, 1999. (In Chinese)
41. Swanson P. L. *Fundamentals of Tiantai Philosophy: The Formation of the Doctrine of the Two Truths in Chinese Buddhism.* Transl. by Shi Wen, Luo Tongbing. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2009. (In Chinese)

42. Wright A. *Buddhism in the history of China*. Transl. by Chang Lei. Beijing, Beijing Daxue chubanshe, 2009. (In Chinese)
43. *Seng shi lue*. Comp. by Zan-ning. Jinling ke jing chu. Woodcut ed. (In Chinese)
44. Reynolds L. D., Wilson N. G. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Transl. by Su Jie. Beijing, Beijing Daxue chubanshe, 2015. (In Chinese)
45. Benn C. *China's Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty*. Oxford, Oxford University Press, 2004.
46. Adshead S. *T'ang China: The Rise of the East in World History*. London, Palgrave Macmillan, 2004.
47. Ishida Mikinosuke. *Chang'an Spring*. Tokyo, Kodansha gakujutsu bunko, 1979. (In Japanese)

Перевод Е. Г. Орловой

3

ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX И XXI ВЕКАХ

Куликова А. А.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

«ЖЕНСКОЕ СОЗНАНИЕ» В КИТАЙСКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1980–1990-Х ГОДОВ

Аннотация: Современная китайская женская литература в первую очередь ассоциируется с новым поколением писательниц 1980-х годов, чью художественную прозу отличает ярко выраженный психологизм и разнообразие типов женских персонажей. Термин «женское сознание» активно использовался китайскими литературными критиками и исследователями в тот период в рамках дискуссий о взаимосвязи между полом писательниц и их художественным творчеством. В данной статье будет предпринята попытка исследовать репрезентацию женского сознания в художественной прозе современных китайских писательниц 1980-х до середины 1990-х гг. (Чжан Цзе, Цань Сюэ, Ван Аньи и др.).

Ключевые слова: гендер, женская литература, женское сознание, феминизм, психологизм.

Kulikova Anastasiia
(St. Petersburg State University, Russia)

“FEMALE CONSCIOUSNESS” IN CHINESE WOMEN’S LITERATURE OF THE 1980s–1990s

Abstract: In the 1980s appeared a new generation of female writers (Zhang Jie, Tie Ning, Wang Anyi, Can Xue), whose names are associated with the formation of contemporary Chinese women’s prose, which is characterized by deep psychologism and various female characters. The difficulty of studying Chinese women’s literature lies directly in the manifestation of gender traits. The purpose of the report is to analyze the representation of female consciousness in the fiction of Chinese female writers of the 1980s to the mid-1990s (Zhang Jie, Can Xue, Wang Anyi, etc).

Keywords: gender, contemporary female prose, female consciousness, feminism, psychologism.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.19

Уже в течение долгого времени женская проза, отличающаяся яркой самобытностью, является одним из лидирующих направлений современной китайской литературы, привлекая внимание ведущих исследователей как в западной, так и в отечественной синологии. Однако несмотря на довольно внушительное количество публикаций по женской литературе, где с 1990-х гг. лидерство сохраняют американские исследователи, много аспектов в данной области попрежнему остаются нераскрытыми, что связано с особенностями методологии исследования китайской женской литературы и наличием ряда спорных вопросов.

Если говорить о литературе республиканского Китая, то лишь нескольким писательницам, в частности Дин Лин (丁玲, 1904–1986), Бин Синь (冰心, 1900–1990), Сяо Хун (萧红, 1911–1942) и Чжан Айлин (张爱玲, 1920–1995), удалось добиться признания и популярности в литературном мире и печатной культуре, где доминировали мужчины. Большинство исследователей сходятся во мнении, что полноценное развитие профессиональной женской литературы (女性文学) в Китае пришлось на 1980-е гг., когда группа ярких писательниц в лице Чжан Цзе (张洁, 1937–2022), Цань Сюэ (残雪, род. 1953), Те Нин (铁凝, род. 1957), Ван Аньи (王安忆, род. 1954) составила успешную конкуренцию авторам-мужчинам. Данный факт напрямую связан с социально-культурными изменениями, произошедшими в китайском обществе, благодаря которым женщины получили больше прав, чем в период Республики. Именно с этого периода исследователи (в число которых входили и женщины) поставили цель установить коллективную идентичность женщин-писательниц и определить их отличие от писателей-мужчин. Стоит отметить, что попытка выявить гендерные особенности мужской и женской китайской литературы впервые была предпринята еще в республиканский период: Чэнь Шуньсинь сравнивает тексты писателей и писательниц и приходит к выводу, что мужскую литературу можно охарактеризовать как авторитетную, разумную и коллективную, женской литературе же в свою очередь присуща излишняя эмоциональность и индивидуальное начало [3, с. 135]. В свою очередь литературовед Чжао Мэй утверждает, что женщины-писательницы 1980-х гг. как группа были первыми, кто радикально порвал с предыдущей литературной традицией, успешно разрушив доминирующую условность социальных и политических тем в художественной литературе при помощи женского самосознания [1, с. 34].

Таким образом, именно с женской литературой 1980–1990-х гг. связывают термин «женское (само)сознание», хотя женский взгляд, безусловно, занимает важное место в женской литературе еще со времен республиканского Китая, например в рассказах Дин Лин «Мэнкэ» (《梦珂》, 1927) и «Дневник Софьи» (《莎菲女士的日记》, 1928), как и в творчестве другой выдающейся писательницы середины прошлого века, Чжан Айлин, оказавших большое влияние на формирование китайской женской и психологической прозы, что позволяет поднять вопрос о наличии «женской традиции» в современной китайской литературе. Еще одним актуальным вопросом является правомерность разделения современной

китайской прозы на «мужскую» и «женскую» по гендерным признакам, так как далеко не все тексты авторов-женщин являются феминными по своему стилю.

Социологи Кэндис Уэст и Дон Х. Циммерман в своей статье 1987 г. впервые определили гендер как комплексную систему межличностного взаимодействия, посредством которой создается, утверждается и воспроизводится представление о мужском и женском как базовых категориях социального, исторического и культурного порядка [2, с. 129]. Под «гендерной проблематикой» подразумеваются вопросы, связанные с репрезентацией в культуре и литературе следующих тем: сексуальность, брак, семья, дом, социальные отношения полов. Китайские литературоведы отмечают, что только в середине — конце 1980-х гг., когда в китайской литературе возникло персонализированное повествование, у женской литературы появились явные гендерные черты, одной из которых является «женское сознание», что является ключевой отличительной чертой произведения писательниц от работ авторов-мужчин, особенно на тему любви [4, с. 211].

Под «женским (само)сознанием»（女性意识）в широком смысле подразумевается как женское/феминистическое сознание, внутренний мир, так и непосредственно жизненный опыт женщины. Судя по работам китайских ученых, данный термин отличается гибкостью и адаптируемостью в том случае, когда работы писательниц в плане содержания и стиля рассматриваются с точки зрения гендера. В частности, Жэнь Иминь считает, что женщина-писатель не может не осознавать тот факт, что она пишет как женщина. Женское сознание будет определять ее художественный стиль. Женщина-писатель всегда будет чувствовать, переживать и рассматривать судьбу людей и судьбу женщин со своей гендерной принадлежности [5, с.159]. Таким образом, женское сознание является неотъемлемой частью женского письма и определяет его художественные характеристики. Другой китайский исследователь, Юй Цин, указывает, что женское сознание социально детерминировано. По его мнению, пока сохраняются социальные факторы, определяющие женский пол, гендерное сознание, как и гендерная литература, не исчезнут [6, с. 68]. Юй Цин подчеркивает, что женское сознание утверждает важность жизненного опыта женщины, который является ключевым параметром, отличающим произведения авторов-женщин от мужчин [6, с. 69].

Однако будет ошибочно утверждать, что все писательницы показывают женское сознание в своих произведениях по одному и тому же образу и подобию. Более того, китайские литературоведы в конце 1980-х гг. разделили женское на традиционное и современное. «Современное женское сознание» можно понимать как в узком, так и в широком смысле. Например, китайский критик Ду Фанцинь определяет его как «женскую оценку, чувства и признание женских экзистенциальных ценностей, морали и эстетической деятельности, когда женщина выступает в качестве мыслящего, чувствующего и познавательного субъекта» [7, p. 378]. В широком смысле современное женское сознание включает в себя гендерный способ видения. Как отмечает Юй Цин, «женское сознание направлено на то, чтобы войти в общую человеческую концепцию объективного мира с особой точки зрения женского субъекта, а также увидеть и принять участие в обще-

человеческой деятельности и участвовать в ней с особой точки зрения женского пола, который уникально сконструирован как таковой» [6, с. 75].

Таким образом, женское сознание в литературе следует рассматривать в конкретных историческом и социально-идеологическом контекстах, в которых пишут женщины-писательницы. Исследователь современной китайской литературы Чэнь Сяомин отмечает, что более ярко женское сознание находит отражение в повести Чжан Цзе «Плот» (《方舟》, 1981). Главная героиня повести Цянь Лян сталкивается с внутренним конфликтом. Она завидует красивой внешности и молодости скрипачки из ее команды. Цянь Лян разрывает противоречивое желание быть женщиной и профессионалом. Она чувствует себя неполноценной матерью и в то же время не может представить себе жизнь без карьеры. Внутренний конфликт и сомнения присущи и двум другим героиням, живущим в той же квартире. Этим женщинам приходится сталкиваться с последствиями развода, а также с проблемами, вызванными возрастом и болезнями. Сделав акцент на бедственном положении и внутренних дилеммах трех женщин, Чжан Цзе таким образом проецирует женскую субъективность как форму коллективного женского сознания.

Однако, по мнению Чэнь Сяомина, первой писательницей с ярко выраженным самосознанием является Цань Сюэ, чьи героини не принимают окружающий мир, а подстраивают его под свое сознание и чувства [4, с. 353]. Данное предположение является довольно неоднозначным, как и само творчество Цань Сюэ, особенно ранние работы. В сюрреалистических рассказах Цань Сюэ («На пустыре», «Буйвол») женские персонажи слабы и пассивны, зачастую находясь в плену кошмаров или пугающих галлюцинаций, и судьбу героинь приходится интерпретировать самому читателю. Женское сознание в работах Цань Сюэ не проявлено так ярко, как у Чжан Цзе, однако можно предположить, что сам факт наличия внутренних страхов и кошмаров героинь как их личного опыта Чэнь Сяомин и принимает за женское видение, хотя стиль и язык Цань Сюэ определенно находится за гранью гендера.

Одна из ведущих современных писательниц Ван Аньи, чье творчество отличает глубокий психологизм, также нетрадиционно отражает женское сознание в своих произведениях. На примерах романов Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске» (《长恨歌》, 1995) и «Фу Пин» (《富萍》, 2000), где главным героем является Шанхай середины прошлого века, на фоне раскрывается история главной героини вместе с рядом острых социальных проблем.

В связи с тем, что писательницы 1980-х годов представили новый образ героини, осознающей свою ценность как женщины и также исследующей свой внутренний мир, это привело к тому, что многие западные исследователи причислили их творчество к феминистическому [8, p. 415]. Однако данную точку зрения нельзя назвать правильной по нескольким причинам. Во-первых, термин «феминизм» на китайском (女性主义) имеет свою специфику, сильно отличаясь не только от западного, но и островного тайваньского феминизма [9, с. 358]. Специалисты отмечают, что данный термин звучит довольно двусмысленно, так

как западный феминистический дискурс мало подходит к китайской культуре [7, с. 407]. Более того, можно сказать, что само понятие 女作家 (женщина-писатель) не было тепло принято многими женщинами-писательницами, как например Чжан Цзе, Ван Аньи и Чжан Канкан: по их мнению, если кто-то обозначается (или клеймится) как женщина-писатель, то автоматически попадает в подкатегорию к основной (мужской) литературе [1, с. 45]. В частности, Чжан Канкан напрямую пишет об этом в своей статье «Нам нужны два мира», используя аналогию со спортсменом-инвалидом, чтобы аргументировать свою точку зрения: «В играх, проводимых специально для инвалидов, многие люди аплодируют спортсменам, потому что думают, что инвалиды вообще не могут бегать. То же самое относится и к женщинам-писательницам, которых часто классифицируют как подкатегорию, отдельную от основных авторов — мужчин, как если бы это была общепринятая истина, что только мужчины могут быть писателями, и как если бы они были рождены писателями» [1, с. 46].

Женская проза — одно из ключевых и лидирующих направлений современной китайской литературы. Несмотря на то, что современная китайская женская проза отличается большим разнообразием в плане женских персонажей, писательницы делают акцент на проблемах и гендерных стереотипах, с которыми сталкиваются женщины в личной и профессиональной жизни, ее нельзя назвать феминистической или феминной в прямом смысле данных терминов, что четко прослеживается в образах персонажей, сюжетной динамике.

Китайские литературоведы 1980–1990-х гг. разделяли мнение о том, что писательницы, как правило, сталкиваются с проблемой гендерной субъективности, поэтому они пытались выделить женщин-писательниц того периода как отдельную группу, в связи с чем большое внимание акцентировалось на женском сознании. Тем не менее многие писательницы не ставят цель намеренно акцентировать внимание на своей гендерной принадлежности, однако в их произведениях все равно может ощутимо присутствовать женское мировоззрение. В частности, женское сознание часто может быть показано в контексте исторической и современной действительности Китая, а не только в любовных романах, что мы видим на примере творчества Ван Аньи, где затрагиваются острые социальные вопросы. Таким образом, при анализе современной китайской женской литературы необходимо учитывать социально-культурные тренды, которые ярко отражены в творчестве каждого поколения писательниц.

Литература

1. *Liu L. H.* Invention and Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature // Gender Politics in Modern China. Durham: Duke University Press, 1993. P. 33–57.
2. *West C., Zemmerman D. H.* Doing Gender // Gender and Society. 1987. Vol. 1. No. 2. P. 125–151.
3. 陈顺馨. 中国当代文学的叙事和性别. 北京：北京大学出版社, 1995. [*Чэнь Шуньсинь*. Повествование и гендер в современной китайской литературе. Бэйцзин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1995.] (На кит. яз.)

4. *Чэнь Сяомин*. Тенденции новейшей китайской литературы. М.: Шанс, 2018.
5. 任一眓．女性文学的现代性研究．小说评论，1988.第3期．145–160页．[*Жэнь Иминь*. Исследование современности женской литературы // Сяошо пинлунь. 1988. № 3. С. 145–160.] (На кит. яз.)
6. *Chen Guoqiu*. Reflection on the History of Chinese Literature. Hong Kong: Joint Publishing Co., 1993.
7. 杜芳琴．女性观念的衍变．郑州：河南人民出版社，1988. [*Ду Фанцинь*. Изменение женской концепции. Чжэнчжоу: Хэнань жэньминь чубаньшэ, 1988.] (На кит. яз.)
8. *Hui W.* Post-Mao Chinese Literary Women's Rhetoric Revisited: A Case for an Enlightened Feminist Rhetorical Theory // College English. 2010. Vol. 72. No. 4. Special Topic: Studying Chinese Rhetoric in the Twenty-First Century. P. 406–423.
9. *Синецкая Э. А.* «Путешествие на Запад» китайской женщины, или Феминизм в Китае. М.; СПб.: Ин-т востоковедения РАН; Нестор-История, 2019.

References

1. Liu L. H. Invention and Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature. *Gender Politics in Modern China*. Durham, Duke University Press, 1993. P. 33–57.
2. West C., Zemmerman D. H. Doing Gender. *Gender and Society*. 1987. Vol. 1. No. 2. P. 125–151.
3. Chen Shunxin. *Narrative and Gender in Contemporary Chinese literature*. Beijing, Peking University Press, 1995. (In Chinese)
4. Chen Xiaoming. *Trends in Contemporary Chinese Literature*. Moscow, Schans Publ., 2018. (In Russian)
5. Ren Yimin. Research on the Modernity of Women's Literature. *Xioshuo Pinglun (Fiction review)*. 1988. No. 3. P. 145–160. (In Chinese)
6. Chen Guoqiu. *Reflection on the History of Chinese Literature*. Hong Kong, Joint Publishing Co., 1993.
7. Du Fangqin. *The Change of Female Concept*. Zhengzhou, Henan Renmin Press, 1988. (In Chinese)
8. Hui W. Post-Mao Chinese Literary Women's Rhetoric Revisited: A Case for an Enlightened Feminist Rhetorical Theory. *College English*. 2010. Vol. 72. No. 4, Special Topic: Studying Chinese Rhetoric in the Twenty-First Century. P. 406–423.
9. Sinetskaya E. A. "Journey to the West" by a Chinese Woman, or Feminism in China. Moscow; St. Petersburg, Institute of Oriental Studies of the RAS Press; Nestor-Istoriia Publ., 2019. (In Russian)

Курако Ю. С.
(Дальневосточный федеральный университет, Россия)

ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА НОВОЙ ЭПОХИ В АВТОБИОГРАФИЯХ ГО МОЖО «МОЕ ДЕТСТВО» И ХУ ШИ «О СЕБЕ В СОРОК ЛЕТ»

Аннотация: Жанр литературной автобиографии, формирование которого наметилось в Китае в ходе Движения за новую культуру, на рубеже 1920–1930-х гг., вступил в фазу быстрого развития. Новое понимание автобиографизма как обобщенного и объективированного духовного и житейского опыта писателя, взгляд автора на мир сквозь призму личного, социального и нравственного породили многоплановость и синкретичность формы, основанную на соединении национального и зарубежного опыта. Наиболее репрезентативными произведениями указанного периода считаются автобиографии Го Можо «Мое детство» (1928) и Ху Ши «О себе в сорок лет» (1933). В статье предпринимается попытка при опоре на основные характеристики жанра литературной автобиографии в мировом литературоведении сопоставить эти две работы с целью выявить сходства и различия в подходах авторов к репрезентации формирования личности, а также типологические черты жанра китайской литературной автобиографии первой половины XX в.

Ключевые слова: китайская литературная автобиография, типологические особенности, Го Можо, Ху Ши, 1920–1930-е гг.

Kurako Julia
(Far Eastern Federal University, Russia)

GUO MORUO'S *MY CHILDHOOD* AND HU SHI'S *SELF-NARRATION AT FORTY*: COMMON AND SPECIAL FEATURES IN REPRESENTATION OF NEW MAN OF THE NEW ERA

Abstract: The genre of literary autobiography started its formation in China during the New Culture Movement and entered a phase of rapid development by the end of the 1920s. A new understanding of autobiography as a generalized and objectified experience of the writer generated the diversified and syncretic form based on the combination of national tradition and foreign experience. The most representative works of that period are Guo Moruo's *My Childhood* (1928) and Hu Shi's *Self-narration at Forty* (1933). Based on the main characteristics of the genre of literary autobiography in world literature, the present article attempts to compare these two works in order to identify similarities and differences in authors' approaches to the representation of personality, as well as to reveal typological features of the Chinese literary autobiography genre of the first half of the 20th century.

Keywords: Chinese literary autobiography, typological features, Guo Moruo, Hu Shi, 1920–1930s.

Возникновение по-настоящему современного жанра литературной автобиографии в Китае происходит в связи с кардинальными изменениями в ходе Движения за новую культуру, когда собственно китайская автобиографическая

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.20

традиция получила возможность слияния с западным опытом. Широкое распространение западной литературы, возможность обучения в университетах США, Европы и Японии, замена строгого языка *вэньянь* на близкий к разговорному *байхуа,* призывы к автобиографическому творчеству со стороны издательств и литературных журналов, активная популяризация жанра известными деятелями культуры — все это стимулировало развитие автобиографического творчества.

К 1930-м гг. жанр вступил в фазу стремительного развития, не случайно именуемого «автобиографическим бумом» [1]. Наиболее репрезентативными произведениями конца 1920-х — первой половины 1930-х гг., по мнению китайских и западных исследователей, считаются вышедшая в 1928 г. работа Го Можо «Мое детство» [2] и опубликованная в 1933 г. автобиография Ху Ши «О себе в сорок лет» [3]. Выделение этих произведений чаще других из общего ряда автобиографий указанного периода аргументировано важностью роли самих писателей в истории Китая и их существенным влиянием на современников (Бянь Чжаомин [4]), временем создания на пороге «автобиографического бума» (Цзинь Хунъюй [5], Ван Бэйбэй, Го Сяоин [6], Чжао Юаньжэнь (цит. по: [7]), Кин-Кок Чун [8]), существенными отличиями от традиционных автобиографических форм (Гу Епин [9], Дэн Ли [10], Лэй Ин [11], Сюн Цзялян [12]), что очевидно является продолжением новаторской традиции Лу Синя; появлением в автобиографии значительного периода жизни человека, тесно связанного с литературой (В. Ларсон [13]). Сюй Пэнсюй называет автобиографию Го Можо самой ранней по времени создания и самой объемной по количеству иероглифов[1], а автобиографию Ху Ши — первым в Китае произведением высокой пробы в жанре автобиографии, которое не уступает лучшим автобиографическим образцам Запада [14, с. 37–38].

Соглашаясь с китайскими и западными исследователями в подходах к отбору материала и принимая как априори очевидное влияние Го Можо и особенно Ху Ши на последующую популяризацию жанра с его стремлением собственным примером «убедить всех друзей написать автобиографии», автор работы предпринимает попытку проследить развитие жанра автобиографии в работах «Мое детство» и «О себе в сорок лет» и выявить их сходства и специфические черты, а также типологические особенности китайской автобиографии.

В обеих рассматриваемых работах наблюдается эксплицитно выраженное «автобиографическое намерение» — одна из главных характеристик автобиографического жанра, так называемый «автобиографический пакт» в терминологии Ф. Лежена [15]. Прежде всего, это отмечается в заголовках. Названия текстов Го Можо и Ху Ши содержат «прямую номинацию человеческой жизни» и «регламентацию авторской интенции» [16, с. 18–21]. Название «О себе в сорок лет» (дословно «Автобиография, [написанная в] сорокалетнем [возрасте]») чет-

[1] Автобиография «Мое детство» вместе с последующими частями «Мои школьные годы», «Десять лет творчества», «Северный поход. Остановка в Пути», «Десять лет творчества. Продолжение» и др. составляет почти миллион иероглифов.

ко указывает на предмет повествования — сорок лет прожитой жизни — и дает точное жанровое определение. Такой подход к названию автобиографии — дань традиции (в название текстов, как правило, включено слово, обозначающее жанровую принадлежность), получившей распространение и среди авторов современной автобиографии: Чжоу Цзожэнь (1885–1967), Цзан Кэцзя (1905–2004), Ху Фэн (1902–1985) и др. Заголовок «Мое детство» Го Можо указывает на конкретный описываемый период, при этом притяжательная форма личного местоимения «я» говорит о решительном отказе писателя от рассмотрения себя как части целого и признание своей личности самостоятельной единицей. Оба заглавия также транслируют намерение авторов текстов рассмотреть собственную жизнь в ретроспективе, окинув ее взглядом со стороны.

Стоит, однако, отметить, что заголовки автобиографических произведений обоих авторов не являются в полной мере репрезентацией воплощения авторских намерений. У Ху Ши заглавие «О себе в сорок лет» не соответствует содержанию. Первоначальный замысел — описать сорок лет жизни, поделенные на три периода: детство и юность (1891–1909), обучение за границей (1910–1917) и деятельность после возвращения на Родину до сорока лет (1917–1931), — не был осуществлен: в автобиографии представлена лишь первая часть, отразившая первые девятнадцать лет жизни Ху Ши [3, с. 3]. Го Можо также в послесловии к «Моему детству» писал, что первоначально намеревался охватить в автобиографии четыре жизненных периода: детство (1892–1909), период обучения в Чэнду до и после революционных событий 1911 г. (1910–1913), период жизни за границей накануне и после Первой мировой войны, а также период революции после возвращения на Родину. Однако замысел не был осуществлен, и в 1928 г. вышла только часть, посвященная детству [2, с. 86]. При этом впоследствии Го Можо все же осуществил первоначальный замысел, написав оставшиеся три части, каждая из которых состояла, в свою очередь, из нескольких отдельно выходивших произведений (среди них «До и после 1911-го» (1929), «Десять лет творчества» (1932), «Северный поход. Остановка в пути» (1937), «Десять лет творчества. Продолжение» (1938) и др.), таким образом создав по настоящее время самую объемную в китайской литературе автобиографию. Сам автор при написании оставшихся трех частей, о которых говорил в послесловии к «Моему детству», стремился композиционно объединить их, придать им целостный характер, следил, чтобы ни один период жизни не был упущен. В предисловии к «Моим школьным годам» (1947) Го Можо писал: «Часть “До и после 1911-го” написана. “Жизнь за границей накануне и после Первой мировой войны” охватывает период обучения в Японии, который можно разделить на время до поступления в университет и после его окончания. Часть жизни после университета я запечатлел в “Десяти годах творчества”, осталась лишь часть до университета, особенно во время Первой мировой войны, написание которой я до сих пор откладывал. Я поместил здесь “Мои школьные годы”, чтобы заполнить этот пробел, чтобы они послужили мостом между “До и после 1911-го” и “Десятью годами творчества”» [17].

В раскрытии автобиографической интенции важную роль играют предисловия и послесловия. Го Можо в кратком предисловии из трех фраз указывает на основную цель и сюжетную линию всего текста — «показать, как определенный человек был рожден в определенную эпоху». В послесловии автор скромно отмечает экономический мотив написания: «Если дотерпевший эту книгу до конца читатель, закрывая ее, в сердцах спросит меня: “Зачем вообще надо было публиковать этот опус?”, я в шутку отвечу: “Революция уже победила, а простому народу нечего есть”» [2, с. 86].

Мотивы Ху Ши более глобальны: на трех страницах предисловия он обосновывает написание автобиографии стремлением пробудить интерес других создавать больше «читабельных и достоверных биографических произведений», «оставить историческое свидетельство, открыть новый путь для литературы» [3, с. 2–4]. И между делом он замечает, что пишет «о своей ничтожной жизни в детские годы». Однако Ху Ши уделяет серьезное внимание формированию собственного «я», становлению своей индивидуальности, и повествование в значительной степени подчиняется идее становления воззрений героя.

Наиболее явным структурным признаком, отмеченным в китайских автобиографиях первой половины XX в., является рубрикация автобиографий. Го Можо и Ху Ши делят текст на тематически и структурно завершенные главы, что сообщает некоторую дискретность повествования и может быть объяснено первоначальной публикацией автобиографических материалов на страницах периодики. В 1948 г. Го Можо признался, что структуру повествования (деление текста на главы, глав на подглавы) и объем каждого публикуемого отрывка (не более полутора тысяч иероглифов) ему диктовало издательство, что ограничивало свободу творчества и «очень мучило» [18, с. 798]. Такая дробность публикуемых материалов, очевидно, послужила причиной тематической завершенности и самостоятельности отдельных глав. Однако это не нарушило целостности авторского замысла.

Названия глав автобиографии Ху Ши указывают на основные этапы процесса формирования его личности: «Девять лет домашнего образования» показывает формирование внутреннего «я» как отражения внешних факторов (домашней ситуации, влияния учителей и одноклассников, чтения книг); «От преклонения перед богами к неверию» показывает «я», протестующее против традиционных устоев; в главе «В Шанхае (часть 1)» представлен переломный момент в становлении личности под воздействием революционных идей Лян Цичао и процесс зарождения бунтарского начала, в том числе под влиянием одноклассников; «В Шанхае (часть 2)» показывает, как новое мышление открыто противостоит традициям, повествует об обучении в общественной школе, основанной бывшими студентами, вернувшимися из Японии, обладавшими революционными взглядами и предлагавшими принципиально новый подход к образованию; последняя глава «Как я попал за границу» открывает личность, находящуюся в борьбе за новые идеалы против ненавистной системы ценностей старого Китая (о внутренних и внешних причинах решения отправиться на учебу в США).

Третья и пятая главы, расположенные после этапа домашнего образования и после второго шанхайского периода, являются как бы выводами о произошедших в мировоззрении в течение указанного времени переменах. На страницах автобиографии Ху Ши показывает путь духовного становления личности, рассматриваемой в широком контексте окружающего мира, делает выводы о вкладе каждого из окружавших его людей в развитие его собственного характера, однако отрицает полную детерминированность человеческой личности средой, важная роль отводится собственному разуму.

Главы автобиографии Го Можо в отличие от Ху Ши не имеют заголовков, хотя тематические границы достаточно четко обозначены. Условно их можно озаглавить: «Раннее детство и домашнее обучение», «Обучение в начальной школе», «Обучение в средней школе», что подчиняется основной идее событийной ориентированности. Общественные события становятся определяющими в жизни автора. Здесь наблюдается слияние личности и эпохи.

В отличие от статичного плана повествования в традиционных автобиографических формах, в автобиографиях Го Можо и Ху Ши личность представлена в динамике, в процессе своего взросления и формирования. Примечательно, что детству как важному этапу становления личности уделено большое внимание и даже посвящены отдельные произведения (несмотря на то, что это не было первоначальным замыслом).

Автобиографии Го Можо и Ху Ши следуют хронологически последовательному принципу изложения: повествование начинается в родных местах писателей, затем перемещается в домашнюю школу, после этого — в ближайший крупный город (Цзядин, а затем Чэнду у Го Можо и Шанхай у Ху Ши), куда авторы отправляются на учебу; завершается повествование подготовкой к отъезду за границу (в Японию у Го Можо и в США у Ху Ши). Такая близость хронтопов у разных авторов, вероятно, говорит о типологической общности пространственно-временных ориентиров как следствии схожего мировосприятия, сложившегося под воздействием схожих внешних условий.

Автобиографии первой половины XX в., создателями которых были писатели, выросшие в переходную эпоху, т. е. заставшие в сознательном возрасте последние годы правления династии Цин, Синьхайскую революцию (1911) и первые годы Китайской Республики (1912–1949), включают такое важное содержание, как повествование о детстве и анализ влияния на формирование личности ближайшего окружения (родителей, близких родственников, друзей и одноклассников, учителей), а также культурно-исторической среды — новых явлений (реформа системы образования, победа новой культуры над старой и распространение западной культуры и, в частности, литературы, революционных идей) и социальных проблем (отсталость медицины, тяжелая судьба женщин, насаждение китайскому обществу западных ценностей), что было не свойственно ранним автобиографическим формам древнего и средневекового Китая.

На протяжении всего повествования Го Можо и Ху Ши испытывают двойственное чувство — чувство неудовлетворенности окружающей обстановкой,

в особенности системой образования, когда старая разрушена, а новая еще не построена: «В школе не было ничего нового и интересного, и ученикам приходилось занимать себя самим» [2, с. 64]. При этом Го Можо и Ху Ши преисполнены любви к своему народу и мечтают помочь ему избавиться от проблем. В автобиографиях они отражают концепции идеального школьного образования, проблему важности детской литературы и правильного воспитания, которые были популярны в 1930-е гг. Авторы критикуют традиционную систему образования, направленную на бездумное заучивание древних канонов, а также новую систему, построенную на нелепых попытках копирования западной модели.

В центре автобиографий образ социально активной личности, бунтующей против устоев (сдачи уже ненужных экзаменов на должность чиновника), выступающей против некомпетентных и конформных учителей и готовой на исключение из школы ради общего блага (выходной в субботу, чтобы ученики могли возвращаться домой). Автобиография носит «эмпирический характер», но авторы выстраивают факты своей жизни таким образом, что они становятся обличением современной им системы. Автобиографии Го Можо и Ху Ши — это непрекращающаяся острая полемика с традициями, закостенелостью мышления. Именно открытие нового героя определяет место автобиографии в литературе 1930-х гг.

Помимо основной темы в произведениях представлен ряд микротем, предоставляющих богатый фактический материал о жизни китайского общества конца XIX — начала XX в.: обычаи (фестиваль *тайцзыхуэй,* посвященный прославлению местных божеств в родных местах Ху Ши), деятельность школ нового типа (экзамены, учителя, предметы, методы обучения), быт провинциальных семей и новые реалии, появившиеся вслед за распространением западного влияния: «Империализм проник давно в наше захолустье — появилась привычка к иностранному опиуму, иностранному атласу и многим другим повседневным иностранным вещам» [2, с. 21].

Автобиографии создавались в период напряженных для их авторов исканий: разобраться в себе, упорядочить систему взглядов на мир. Через восприятие критически мыслящей личности отражены явления китайской действительности. Жанр автобиографии, предполагающий откровенность, предоставляет автору возможность проанализировать свой внутренний мир и открыть свою общественную позицию. Этим, очевидно, продиктовано создание автобиографий китайскими писателями в довольно молодом возрасте: Ху Ши опубликовал автобиографию в 40 лет, а Го Можо — в 36 лет. Примечательно, что в европейской традиции автобиография, как правило, писалась пожилыми, умудренными опытом людьми, стремящимися подвести итог своему жизненному пути.

Ху Ши и Го Можо во главу угла в описании ставят индивидуума, от начала и до конца придерживаются позиций «я» и его тройственности: «я» описываемое, «я» описывающее и «я» созерцающее и размышляющее [19, с. 55]. Характерное для произведений автобиографического жанра наличие двух точек зрения — автора-участника событий в прошлом и автора-повествователя в настоящем — предстает в автобиографии не как наложение, а как сосуществование позиций

эмоционально воспринимающего действительность подростка и реалистически мыслящего комментатора. Прошлое в автобиографии пронизано настоящим.

В плане литературного выражения, как и в автобиографиях Запада, особенностью автобиографий Го Можо и Ху Ши стало соседство строгой документальности, присущей старым автобиографическим формам, и богатой образностью литературности [19, с. 56].

Оба автора большое внимание уделяют точным датировкам, причем примечательно двоякое обозначение времени — традиционный вариант названия года в соответствии с его наименованием в шестидесятилетнем цикле и пояснение автора в числовом варианте, что снова показывает отражение переходного времени на мировосприятии авторов. Важен факт указания событий, существенных для личной биографии, через всемирно известные события: «Именно в таком бандитском гнезде в 1892 г. осенью родился я. Это произошло за три года до Китайско-японской войны (год *цзяу*), за семь лет до переворота императрицы Цы Си (год *усюй*), за девять лет до того, как объединенные войска восьми держав вторглись в столицу (год *гэньцзы*)» [2, с. 7–8]. Охват масштабного времени указывает на преемственность традиции, а обозначение года арабскими цифрами говорит о стремлении автора связать традицию с современным ему периодом.

Значительное место уделяется документальному отражению фона: подробному описанию пространственных координат. Например, Го Можо дает детальное описание местоположения своего родного города с точным указанием расстояния до ближайших населенных пунктов и находящихся рядом географических объектов, которые служат ориентирами поиска описываемого места.

У Ху Ши представлено много цитат для подтверждения выдвинутых тезисов, причем цитируются как древние и средневековые тексты: каноны для традиционного начального образования «Саньцзыцзин», «Стихи об одаренных детях»; стихи поэта Су Дунпо (1036–1101), научные изыскания историка Сыма Гуана (1019–1086), философские идеи Мэнцзы (372 г. до н. э. — 289 г. до н. э.) и др., — так и современные авторам прогрессивные китайские и западные личности: революционеры (Лян Цичао), ученые (Т. Гексли, А. Шопенгауэр).

При этом автобиографии отличаются богатым художественным выражением — обилием метафор, сравнений, красочными описаниями природы и т. д. Го Можо, в отличие от Ху Ши, вдается в мелкие подробности семейной жизни, добавляет больше экспрессивных оборотов, устойчивых фраз, использует междометия и восклицательные знаки для выражения эмоций, риторические вопросы. Интонация зарисовок различна — лирическая, сатирическая, драматическая. Прежде всего он высмеивает себя: иронизирует над своими детскими религиозными предрассудками, над своими скитаниями. Использование иронии, направленной в свой адрес, в определенной степени позволяет увидеть себя отстраненно. В связи с этим Гу Епин пишет: «Хотя Го Можо открыто заявлял, что “не собирается брать пример с Гете и рассуждать о литературном гении”, однако его автобиография в духе романтизма, подобно гетевской “Поэзии и правде”, представила гармоничное сплетение этих двух начал» [9, с. 11].

Автобиография Ху Ши более документальна и менее образна. Широкий план литературного выражения представлен лишь в первой главе-прологе «Помолвка матери». Остальные главы создавались по более строгим канонам исторического повествования. Будучи «человеком, имеющим гораздо более обширную историографическую практику, нежели литературную» [3, с. 3], он избирает те события, которые способствуют формированию общественного человека, частная жизнь по большей части остается за пределами повествования.

В плане лексического выражения ориентированность на читателя, «обнаружение автора», продиктованные целями автобиографии, явно выражены у обоих авторов. Они снабжают повествование ремарками, сносками с пояснениями, внутритекстовыми ссылками на другие главы, вводят обращение к читателю, тем самым разрушая «четвертую стену» и сближаясь с адресатом. Например, у Го Можо встречается отсылка к последующему тексту: «Об этом я еще скажу дальше» [2, с. 51], а также употребление вводной конструкции со значением «не стоит и говорить» и экспрессивной оценки «как странно» при заключениях и выводах, что соответствует духу старых повествовательных традиций.

Стремясь к максимальной объективности, авторы вводят обилие цитат, документы (дневник отца Ху Ши), а при отсутствии точного подтверждения своих рассуждений приводят слова «говорят», «по рассказам». В многочисленных рефренах «Помню…» герой предстает как личность, стремящаяся запечатлеть в своем сознании все стороны бытия.

Формально автобиографии Го Можо и Ху Ши имеют точки соприкосновения, которые указывают на их преемственность Лу Синю, а вместе с тем и подверженность западному влиянию (наличие четко выраженной автобиографической интенции, личностное «я» в центре повествования, ориентированность на читателя, соседство в одном произведении документальных и художественных форм, ретроспекция, динамика развития личности), схожесть восприятия внешних событий и при этом тесной связи с традицией (отсылки к последующему тексту, цитирование древних канонов, охват масштабного времени).

Очевидные сходства не исключают некоторых отличий в плане литературного выражения: автобиография Ху Ши представляет собой по большей части документальную хронику, перечисление основных событий жизни, скупое на образные приемы; Го Можо, напротив, снабжает повествование яркими описаниями природы, окружающей обстановки и людей, вводит множество образных выражений, метафор, междометий и восклицательных знаков.

По сравнению с древними и средневековыми образцами текстов о себе («Послесловие Тай-шигуна» Сыма Цяня, «Жизнеописание Мастера Пяти Ив» Тао Юаньмина, «Автобиография Лу» Лу Юя, «Моления о своей судьбе» Тао Юаньмина и др. [20]), в структуре и содержании новой автобиографии произошли существенные изменения: многократное увеличение объема текста, появление цельной связной истории личности, детализация описаний, прорисованность внешнего фона, самоанализ и самокритика, постижение себя, рефлексия и саморефлексия. Все это сближает китайскую автобиографию рубежа 1920–1930-х гг.

с западными образцами и отчетливо показывает, что китайские писатели вбирали, синтезировали и творчески перерабатывали опыт своих зарубежных коллег.

Появление автобиографии Го Можо и Ху Ши знаменует качественно новый этап в развитии жанра и формирует уникальную манеру описания собственной жизни с «китайской спецификой». Специфика проявляется прежде всего в рубрикации на тематически и структурно завершенные главы и некоторой дискретности повествования (как следствие, публикации автобиографических материалов сначала на страницах периодики и лишь после этого в формате отдельного издания). Однако это не только не разрушает целостности авторского замысла, но и, напротив, помогает сконцентрировать внимание на главном.

Будучи одними из самых ранних, эти автобиографии уже сосредоточили в себе основные признаки автобиографических текстов и оказали существенное влияние на последующее развитие жанра. Из этого можно сделать вывод, что Го Можо и Ху Ши соединяют в китайской автобиографической традиции древность и современность.

Литература

1. 邓雪文. 论现代出版推动下的三十年代作家自传热 // 文教资料. 2014年. 第29（661）期. 第79–81页. [*Дэн Сюэвэнь*. О влиянии издательств на писательский «автобиографический бум» 1930-х годов // Вэньцзяо цзыляо. 2014. № 29 (661). С. 79–81.] (На кит. яз.)
2. 郭沫若. 沫若自传.上卷. 北京: 求真出版社, 2010年. [*Го Можо*. Автобиография Можо. Т. 1. Пекин: Цючжэнь чубаньшэ, 2010.] (На кит. яз.)
3. 胡适. 四十自述. 北京：群言出版社，2015年. [*Ху Ши*. О себе в сорок лет / Ху Ши. Пекин: Цюньянь чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
4. 卞兆明. 胡适自传写作简论 // 苏州大学学报 （哲学社会科学版）. 2004年. 第6期. 第55–58页. [*Бянь Чжаомин*. Об автобиографическом творчестве Ху Ши // Сучжоу дасюэ сюэбао (чжэсюэ шэхуэй кэсюэбань). 2004. № 6. С. 55–58.] (На кит. яз.)
5. 金宏宇. 中国现代作家自传的价值重估 // 贵州社会科学. 2015年. 第12期. 第30–38页. [*Цзинь Хунъюй*. Автобиографии китайских писателей первой половины XX века: переоценка ценностей // Гуйчжоу шэхуэй кэсюэ. 2015. № 12. С. 30–38.] (На кит. яз.)
6. 王贝贝, 郭小英 . “身份” 特征在中国现代作家自传中的应用—以郭沫若自传为例 //中国文学研究. 2011年. 第4期. 第76–79页. [*Ван Бэйбэй, Го Сяоин*. Применение концепта «личность» в современной китайской литературной автобиографии (на примере автобиографии Го Можо) // Чжунго вэньсюэ яньцзю. 2011. № 4. С. 76–79.] (На кит. яз.)
7. 杨步伟. 一个女人的自传. 长沙：岳麓书社, 2016年. [*Ян Бувэй*. Автобиография одной женщины. Чанша: Юэлу шушэ, 2016.] (На кит. яз.)
8. *Cheung K. K.* Chinese and Chinese American Life-Writing // Cambridge Journal of China Studies. 2015. № 10 (2). P. 1–20.
9. 辜也平. 论郭沫若写作的自传现代意义 // 荆楚理工学院学报. 2016. 第31卷. 第1期. 第11页. [*Гу Епин*. К вопросу о современном значении автобиографического творчества Го Можо // Цзинчу лигун сюэюань сюэбао. 2016. № 1 (31). С. 5–11.] (На кит. яз.)
10. 邓利. 论《沫若自传》对中国现代自传的贡献 // 现代文学研究. 2010年. 第4期. 第103–106页. [*Дэн Ли*. Значение «Автобиографии Можо» для современной

автобиографической литературы // Сяньдай вэньсюэ яньцзю. 2010. № 4. С. 103–106.] (На кит. яз.)
11. 雷莹. 论现代作家自传的“心理化”叙事 // 枣庄学院学报. 2014年. 第31卷. 第1期. 第15–18页. [*Лэй Ин*. «Психологизм» в современной писательской автобиографии // Цзаочжуан сюэюань сюэбао. 2014. № 1 (31). С. 15–18.] (На кит. яз.)
12. 熊家良. 重读郭沫若的《少年时代》— 兼议鲁迅、胡适、沈从文的自传性作品 // 上海师范大学学报, 1994年, 第1期. 第23–28页. [*Сюн Цзялян*. Повторное прочтение «Моего детства» Го Можо в сопоставлении с автобиографическими произведениями Лу Синя, Ху Ши, Шэнь Цунвэня // Шанхай шифань дасюэ сюэбао. 1994. № 1. С. 23–28.] (На кит. яз.)
13. *Larson W.* Literary Authority and the Modern Chinese Writer: ambivalence and autobiography. Durham, Duke University Press, 1991.
14. 徐鹏绪. 中国现代文学作家自传文献 // 东方论坛. 2016年. 第2期. 第37–38页. [*Сюй Пэнсюй*. Вклад автобиографий современных китайских писателей в китайскую литературу // Дунфан луньтань. 2016. № 2. С. 37–38.] (На кит. яз.)
15. *Legeune Ph.* Le Pacte Autobiographique. Paris: Le Seuil, 1975.
16. *Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие. 3-е изд., стереотип. М.: Флинта, 2017.
17. 郭沫若. 我的学生时代. 贵州教育出版社，2012. [*Го Можо*. Мои школьные годы. Гуйчжоу цзяоюй чубаньшэ, 2012.] URL: http://yuedu.baidu.com/ebook/20b8e41cb80d-6c85ec3a87c24028915f804d8486.html (дата обращения: 28.07.2022). (На кит. яз.)
18. 郭沫若. 沫若自传.下卷. 北京: 求真出版社, 2010年. 第798页. [*Го Можо*. Автобиография Можо. Т. 2. Пекин: Цючжэнь чубаньшэ, 2010. С. 798.] (На кит. яз.)
19. *Сапожникова Ю. Л.* Жанр автобиографии: понятия и особенности // Ученые записки ЗабГГПУ. 2012. № 2 (43). С. 54–56.
20. 川合康三. 中国的自传文学 / 蔡毅译. 北京: 中央编译出版社, 1999年. [*Каваи К.* Китайская автобиографическая литература / пер. Цай И. Пекин: Чжунъян бяньи чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)

References

1. Deng Xuewen. About the Influence of Publishing on Autobiography Boom of Writers in the 1930s. *Wenjiao ziliao*. 2014. No. 29 (661). P. 79–81. (In Chinese)
2. Guo Moruo. *Moruo's Autobiography*. Vol. 1. Beijing, Qiuzhen chubanshe, 2010. (In Chinese)
3. Hu Shi. *Self-narration at Forty*. Beijing, Qunyan chubanshe, 2015. (In Chinese)
4. Bian Zhaoming. On the Writing of Hu Shi's Autobiography. *Suzhou daxue xuebao (Philosophy and Social Sciences Edition)*. 2004. Iss. 6. P. 55–58. (In Chinese)
5. Jin Hongyu. Revaluation of Autobiography of Modern Chinese Writers. *Guizhou shehui kexue*. 2015. No. 12. P. 30–38. (In Chinese)
6. Wang Beibei, Guo Xiaoying. The Application of “Identity” Features in the Autobiography of Modern Chinese Writers: Taking Guo Moruo's Autobiography as an Example. *Zhongguo wenxue yanjiu*. 2011. No. 4. P. 76–79. (In Chinese)
7. Yang Buwei. *An Autobiography of one Woman*. Changsha, Yuelu shushe, 2016. (In Chinese)
8. Cheung K. K. Chinese and Chinese American Life-Writing. *Cambridge Journal of China Studies*. 2015. No. 10 (2). P. 1–20.
9. Gu Yeping. On the Modern Significance of Guo Moruo's Autobiography Writing. *Jingchu ligong xueyuan xuebao*. 2016. Vol. 31. Iss. 1. P. 5–11. (In Chinese)

10. Deng Li. On the Contribution of "Moruo's Autobiography" to Modern Chinese Autobiography. *Xiandai wenxue yanjiu*. 2010. No. 4. P. 103–106. (In Chinese)
11. Lei Ying. On the "Psychological" Narrative of Modern Writers' Autobiography. *Zaozhuang xueyuan xuebao*. 2014. Vol. 31. No. 1. P. 15–18. (In Chinese)
12. Xiong Jialiang. Rereading Guo Moruo's "My Childhood" with Discussing the Autobiographical Works of Lu Xun, Hu Shi and Shen Congwen. *Shanghai shifan daxue xuebao*. 1994. No. 1. P. 23–28. (In Chinese)
13. Larson W. *Literary Authority and the Modern Chinese Writer: ambivalence and autobiography*. Durham, Duke University Press, 1991. 208 p.
14. Xu Pengxu. Autobiography Writers' Contribution to the Modern Chinese Literature. *Dongfang luntan*. 2016. Iss. 2. P. 37–38. (In Chinese)
15. Legeune Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris: Le Seuil, 1975.
16. Nikolina N. A. Poetics of Russian Autobiographical Prose: A Study Guide. 3rd ed. Moscow, Flinta Publ., 2017. (In Russian)
17. Guo Moruo. *My Student Days. Guizhou jiaoyu chubanshe*, 2012. URL: http://yuedu.baidu.com/ebook/20b8e41cb80d6c85ec3a87c24028915f804d8486.html (accessed: 28.07.2022). (In Chinese)
18. Guo Moruo. *Moruo's Autobiography*. Vol. 2. Beijing, Qiuzhen chubanshe, 2010. P. 798. (In Chinese)
19. Sapozhnikova J. L. Genre of Autobiography: Concepts and Features. *Uchenye zapiski ZabGGPU*. 2012. No. 2 (43). P. 54–56. (In Russian)
20. Kawai K. *Chinese Autobiography*. Transl. by Cai Yi. Beijing, Zhongyang bianyi chubanshe, 1999. (In Chinese)

Ли Цзикай
(Шэньсийский педагогический университет, Китай)

ВЗГЛЯДЫ ЛУ СИНЯ НА КУЛЬТУРУ «БОЛЬШОЙ СОВРЕМЕННОСТИ» С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Аннотация: Лу Синь — это колосс, стоящий в поле культуры «большой современности» «постдревнего» Китая, а также «душа современной китайской нации». На этапе перехода от древности к современности он создал и сформировал собственный взгляд на культуру «большой современности» посредством интеграции древнего и современного, китайского и иностранного. Его понимание культуры обладает следующими особенностями: следует видеть изменения от древности к современности, величие китайского и иностранного, чувства людей; к тому же культура должна становиться сильнее благодаря переменам, открытости миру и великой любви. Все это ясно показывает то направление «новой культуры китайской нации», которое представлял Лу Синь. Те, кто посвящают себя изучению творчества писателя, обнаруживают в созданной им квинтэссенции культуры богатые идеи и дух, волей-неволей они с уважением именуют его «энциклопедией», а соответствующие исследования рассматривают как направление в науке — «лусиневедение». Подъем изучения творчества Лу Синя тесно связан со стремлением китайского народа к культуре «большой современности». Лу Синь, деятель культуры и идеолог, принял и развил те идейные ресурсы — древние и современные, китайские и зарубежные, с которыми соприкасался, творчески их переработал, интегрировал и сформировал собственный взгляд на культуру. Исходя только из одной культуры Лу Синя не понять, а если подходить к его творчеству только с позиций линейного или антагонистического мышления, то в понимании неизбежно возникнут неточности. Столкновение разнообразных культур, их интеграция сформировали его взгляды, тем самым заложив возможность для «китайского Лу Синя» выйти на мировой уровень.

Ключевые слова: Лу Синь, культурная интеграция, древнее и современное, китайское и иностранное, мировая культура, культурное мировоззрение, большая современность.

Li Jikai
(Shaanxi Normal University, China)

LU XUN'S VIEWS ON THE CULTURE OF THE "GREAT MODERN" FROM THE POINT OF VIEW OF CULTURAL INTEGRATION

Abstract: Lu Xun is a cultural giant standing in the cultural field of "post ancient" China's "great modern", and is "the soul of modern Chinese nation". In the period of "post ancient" historical transformation, he created and formed the "great modern" cultural view through the cultural running in of ancient, modern, Chinese and foreign cultures. His understanding of culture has the following features: one should see changes from antiquity to modernity, the greatness of chinese and foreign, and the feelings of people, besides, it should become stronger, thanks to changes, openness to the world and great love. All this clearly shows that the direction of "the new Chinese culture nation", which Lu Xun represented. People who devote themselves to Lu Xun's research have

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.21

found a very rich cultural thought and spirit from the cultural crystallization he created. They can't help but praise it as "Encyclopedia" and regard the corresponding research as "Lu Xue (Learning of Lu Xun)". The prosperity of "Lu Xue" is closely related to the Chinese people's pursuit of "great modern culture". Lu Xun, an individual of ideology and culture, accepted and created the ancient and modern cultural and ideological resources he came into contact with, and formed his own cultural thoughts through creative running in and integration. A single cultural resource can't make Lu Xun. Understanding Lu Xun with linear thinking or opposite thinking will inevitably lead to discrepancy. It is the meeting and running in of various cultures that made Lu Xun complete, and thus made it possible for "Chinese Lu Xun" to go to the world.

Keywords: Lu Xun, culture running in, ancient, modern, Chinese and world culture, cultural view, great modern.

Лу Синь — известный деятель культуры, сформировавшийся благодаря сочетанию древней и современной, китайской и иностранной культур, то есть «культурной интеграции», которая сделала его одним из ярких представителей современных китайских писателей. Появление такого человека отражает структуру и направление развития «новой культуры» современного Китая: его двусторонняя и даже многомерная идея «осознанного заимствования» — это не однообразный национализм или западничество. Его на первый взгляд радикальная, острая критика культуры в большинстве случаев отражает «культурную стратегию» и «культурную стилистику», воплощает процесс и закономерности культурного приобщения и по-прежнему приносит различные идеи и озарения, двигаясь в ногу со временем. Работы, в которых продолжается исследование выдвинутых Лу Синем идей, и ставшие общественным явлением высказывания, включая неверные и ошибочные толкования Лу Синя, а также разного рода легенды из интернета и жизни — все это относится к явлениям, возникшим и эволюционировавшим из «Лу Синя культуры» к «культуре Лу Синя» [1], динамичной, интегрированной, при этом открытой и сложной. Очевидно, неважно, как называть — «Лу Синь культуры» или «культура Лу Синя»; они на самом деле представляют собой богатую и многообразную культурную сущность в современной китайской культуре, которая к тому же обладает многочисленными и сложными характеристиками. Рассматривая Лу Синя с точки зрения этого «толерантного» столкновения культур, можно так же обнаружить «Лу Синя культуры», который часто кажется предвзятым и склоняющимся в одну сторону, но на деле несущим совместимость культур, и более того, можно постичь его взгляды на культуру «большой современности», появившиеся на этапе становления новой культуры.

1. ЗАИМСТВОВАНИЕ И СОГЛАСОВАНИЕ: ЗАРОЖДЕНИЕ ВЗГЛЯДА ЛУ СИНЯ НА КУЛЬТУРУ «БОЛЬШОЙ СОВРЕМЕННОСТИ»

Китайская культура имеет долгую историю, она глубока, многогранна, ее влияние огромно. Это влияние отразилось и на Лу Сине. Всем известно, что в Китае существует разница отношения к древним временам и современности: суще-

ствует блистательное, великолепное, разнообразное «великое прошлое» и имеется «большая современность», с ее трудными поисками и неустанной борьбой. Эта «большая современность» — объединение и наименование всех отрезков времени в «постдревнюю эпоху». Новое время, новейшее время, современность, о которых часто говорят, согласовываются и интегрируются в понятие «большой современности», отражая постоянное стремление китайской нации к модернизированному Китаю и его культуре. Так называемая культура «большой современности» — это объединенная, многообразная культура, в которой «древнее и нынешнее, китайское и иностранное стало современным». В ней есть наследование и развитие древней культуры, принятие и ассимиляция мировой культуры, а также постепенное усиливающееся международное распространение.

Причина, по которой академические круги говорят о «неисчерпаемости Лу Синя», заключается именно в том, что он является культурным гигантом, который часто вызывает воспоминания и размышления в трудном процессе создания в Китае культуры «большой современности». Он по-настоящему образованный человек, у него много имен, придуманных им самим (включая псевдонимы), а также данных ему народом (например, литератор, мыслитель, революционер, просветитель, деятель искусства и т. п.). Его жизненный опыт и литературный стиль — богатые, разнообразные и даже довольно сложные. Люди часто говорят об этом «богатстве», но на самом деле именно его сложность показывает более реального Лу Синя, а также экстернализирует сложную и многообразную «культуру литературных произведений» (все его тексты и рукописи), созданную им на протяжении всей жизни. Еще более удивительно то, что его богатое и даже сложное подлинное «я» и культура литературных произведений способны регулярно неожиданно «воскресать», и воскресают они в разнообразном внимании к ним и речах, порождая разного рода смыслы. Вытекающая из этого, или вторичная, «культура Лу Синя» (включая всевозможные исследования, адаптации, распространение в СМИ и т. д.) так же богата и сложна. Такого рода культурный гигант — богатый, сложный и способный воскресать — редко встречается в пространственно-временном континууме китайской «великой современности», он заслуживает глубого и детального изучения на многих плоскостях и измерениях.

Каким же образом появился такой культурный гигант? Будучи деятелем культуры, он постепенно формировался в процессе интеграции древней и современной, китайской и иностранной культур; его гуманистический мир великого писателя и мыслителя постепенно преобразовывался на этапе «интеграции» этих культур; будучи человеком, который в повседневной жизни и общественной деятельности находился в постоянном поиске и практике, он не мог обойтись без мудрости, настойчивости и сожалений, вызванных сочетанием культур. В этот период в результате интеграции разных культур появились не только уникальные творения культуры, но и выявились различные противоречия, недостатки и даже ошибочные суждения из-за трудностей в процессе интеграции культур. Генеалогия знаний Лу Синя формировалась путем накопления знаний о культуре древности, современности, Китая и других стран, а состав его идео-

логической культуры/литературы появился благодаря синтезу и урокам, извлеченным из культурных концепций и доктрин. В них есть и следы влияния традиционной духовной культуры, включая конфуцианство, даосизм, буддизм, моизм, и свойственные им идеи формирования человека и государства, стиль династий Вэй и Цзинь, любовь к семье и стране, идеи из таких произведений Лу Синя, как «Отказ от нападения» и «Покорение стихии». Также на них повлияли иностранные идеи, например Дарвина, Ницше, Толстого, и зарубежное искусство: романы, гравюры и кино. Крайне сложная и суровая повседневная жизнь и реальная культура наделили его богатым опытом, дали сильный стимул и неисчерпаемые знаки… Лу Синь попытался объединить все это в единую силу культуры, чтобы по-настоящему стимулировать ход модернизации для формирования человека и страны, для просвещения и спасения. Его идеи «об односторонности культуры», «о силе сатанинской поэзии», «о просветительской литературе и искусстве», «о формировании человека и государства», теория каннибализма, осознанного заимствования, сопротивления отчаянию, спасения детей и хребта народа — все это дискурсивная система, рожденная в контексте древней и современной, китайской и иностранной культур, она обладает характерными свойствами культурной риторики, соотвествующей конкретному контексту. Например, его идея «осознанного заимствования» на самом деле является классической теорией «сочетания культур». В своем знаменитом эссе «О том, как брать» Лу Синь подчеркивал, что нельзя выбирать пассивный «изоляционизм», в то же время не следует по собственной инициативе, униженно «дарить», необходимо твердо придерживаться двустороннего «осознанного заимствования»: «Мы должны брать сами и брать с умом», «Следует «брать». Что-то использовать, что-то оставлять, а что-то и уничтожать. С новым хозяином и дом обновится. Но в первую очередь сами люди должны покончить с эгоизмом, стать упорными, мужественными и требовательными к себе. Если мы не сумеем брать, не сумеем и возродиться. И наша литература не обновится, пока мы не научимся брать» [2, с. 40]. Очевидно, что культурные ресурсы, которые могут быть «привнесены», по мнению Лу Синя, есть в Китае и за рубежом, были и в древности, существуют и сейчас. Словно одновременно видимый и невидимый дом, в котором сменился хозяин, произошла трансформация культуры; так появился новый «дом»: новая культура, новое искусство и литература. На самом деле Лу Синь отстаивал концепцию соединения культур при «осознанном заимствовании», что проявилось довольно отчетливо еще в его многочисленных работах, написанных после того, как он бросил медицину и занялся литературным творчеством («История человека», «О силе сатанинской поэзии», «Чему учит история науки», «Об односторонности культуры», «О сокрушающих зло голосах»). Например, в статье «Об односторонности культуры» он писал: «Эти мудрецы должны постичь мировые тенденции, оценить, сравнить, убрать пристрастность, взять их просветленный дух, применить в своей стране, и все будет в полной гармонии. При контакте с внешним миром мы не должны отставать от ведущих идей, внутри страны мы не должны забывать своих корней; если поймем сегодняшнее и обновим старое, создадим новую

основу, углубляя смысл жизни, то при пробуждении самосознания нации и создании личности Китай из конгломерата) превратится в государство людей. Когда государство людей будет построено, оно будет мощным и беспрецендентным, непоколебимо стоящим в одиночестве в этом мире, разве же останутся тогда поверхностные, пошлые вещи?» [3, с. 56].

Мудрецы, о которых говорит тут Лу Синь, должны придерживаться идей культуры, которые как раз и являются идеями «большой современности», происходящими из интеграции прошлого и настоящего, китайского и зарубежного, в них проводником и основой являются мировые веяния и осознанное заимствование. Путем оценки и сравнения, а также бесконечной интеграции они стремятся к надлежащей адаптации, идеальному сочетанию, вследствие этого необходимо заимствовать из современного и возвращаться к прошлому, приноравливаться к изменениям и быть частью общества, создать новую культуру с богатой современной коннотацией и без потери источников внешней и внутренней культуры. Эта «новая основа», которая прошла период становления и реконструирования, и воплощает величие духа интеграции старого и нового, китайского и зарубежного, а также незаурядную энергию для создания направлений новой культуры. В то время у молодого Лу Синя было именно такое видение и идеалы, достойные похвалы. Автор данной статьи когда-то отмечал следующее [4]:

> *С одной стороны, те, кто требуют «брать», обладают достаточным кругозором для сравнения культур и прекрасными субъектными качествами. В то же время, с другой стороны, без возможности «брать» и творчески трансформировать они не могут сформировать широкий культурный кругозор и создать лучший культурный объект. Это — своего рода культурный парадокс. Решение этого парадокса основывается на непрерывном и смелом «заимствовании», диалектическом сравнении и культурной практике. По мнению Лу Синя, субъектные качества «берущих» могут быть получены из культурного потенциала нации, они развивают дух культуры эпохи Хань и Тан, когда шло «заимствование у других». Также они могут быть получены путем постижения передовой зарубежной культуры — изучением прометеевского духа полной самоотдачи и творческого духа буддийского божества. Сам Лу Синь, будучи человеком, который умел талантливо «брать», получил эту способность и богатые культурные результаты, благодаря такому глубокому восприятию наследования и опыту заимствования. Лу Синь выразил свои мысли о методах сравнения культур в своей статье «Об односторонности культуры»: «Первое, что нужно делать, — это исследовать самого себя, а также непременно нужно уметь разбираться в людях; если сравнение будет тщательным, тогда оно породит самосознание». По его мнению, следует противостоять отсутствию знаний о характере Китая, так же как и незнанию европейской и американской действительности. И только таким образом можно утвердить парадигму новой культуры: «…вовне она не уступает мировым идейным течениям; внутри, как и раньше, не утрачивает присущее ей родство». Такой подход имеет большое значение с точки зрения методологии культуры, а не только применим к одной стране или одному конкретному времени.*

Стоит отметить, что, говоря о более позднем сборнике Лу Синя «Старые легенды в новой редакции» и статье «Потеряли ли китайцы веру в себя?», мы пола-

гаем, и этому есть много оснований, что Лу Синь сам был выдающимся представителем многочисленных культурных идей и элементов, и потому его идеи зачастую трудно аргументированно объяснить только одними «-измами» (например, индивидуализмом или коллективизмом) или «теориями» (например, эволюционной или классовой теорией). В его текстах — как в полемических статьях, так и в творческих, литературных сочинениях — раскрывается культурный субъект «интеграции культур». Взгляды Лу Синя на культуру на протяжении его жизни были целым миром или густыми зарослями идей, неразрывно связанными с «идейным веянием интеграции культур» [5], возникшим в период «постдревности». Более того, у нас есть причины подчеркнуть, что авангард «движения 4 мая», представителем которого был Лу Синь, на самом деле вовсе не отрицал полностью свою традиционную культуру, не говоря о беспощадном неприятии культуры, пришедшей извне. В действительности они изучали путь интеграции культур, стремились восстановить современную, космополитическую, энергичную культурную экосистему.

2. ИДЕИ И МЕТОДЫ: СТРУКТУРА ВЗГЛЯДОВ ЛУ СИНЯ НА КУЛЬТУРУ БОЛЬШОЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Лу Синь постепенно выстроил свои собственные взгляды на культуру «большой современности» в «постдревнем» времени и пространстве. При этом слово «большая» здесь — из-за изменений представлений о культуре в прошлом и настоящем, величины территории самого Китая и внешнего мира, чувств людей (а именно: величие через изменения, открытость миру и великую любовь), а также это слово связано с тем, что содержание представлений Лу Синя о культуре постепенно расширялось и увеличивалось в динамической конструкции: от ближнего к дальнему, изнутри и снаружи. Он двигался от ближнего к дальнему, от китайского к зарубежному, постоянно осуществляя интеграцию, поэтому он смог изменить дух литературы, смог «вырезать дракона литературной мысли», смело взял на себя моральные принципы, искусно сочинял литературные произведения. Будучи подростком, Лу Синь в основном принимал и впитывал культуру родного города Шаосина, позднее он начал движение от ближнего к дальнему, побывал в разных местах, странствовал на чужбине. В Нанкине он познакомился с эволюционной теорией и образованием в области науки, технологии и культуры, он учился в Японии, на него повлияли различные современные культуры, включая японскую и русскую. В результате этого у него сформировался свой, более полный, взгляд на идеи и культуру, в котором главенствующую роль играла эволюционная теория. После этого его взгляды развивались и менялись, а когда Лу Синь обосновался в Шанхае, у него сформировалась богатая и сложная идеологическая система, а именно — представление о «более обширной» культуре большой современности. Научное сообщество много обсуждало эту систему, в рамках данной статьи нет необходимости вдаваться в детали. Автор лишь дает здесь краткий комментарий о трех основных направлениях культурных пред-

ставлений, воплощенных в богатой и сложной системе культурных концепций Лу Синя, а также об адаптированных к ней способах/методах мышления, раскрывая выдающиеся особенности взглядов Лу Синя на культуру «большой современности» с точки зрения идей и методов.

Во-первых, это критика феодальной культуры, основанная на представлениях о культуре «большой современности». Люди часто полагают, что Лу Синь — представитель сторонников вестернизации, который умело критикует имеющую длительную историю китайскую культуру, просто применяя к ней западные концепции, поэтому чем острее его критика, тем серьезнее проблема. На самом деле использованное Лу Синем для критики феодальной культуры идеологическое оружие — это построенные им, рожденные в процессе интеграции взгляды на культуру «большой современности», они обладают мощью и взрывной силой, возникающих в ходе комплексных инноваций. Нам известно, что во время подъема «движения 4 мая» Лу Синь был уже в зрелом возрасте, особенно по сравнению с «новой молодежью» поколения «движения 4 мая», — ему было около сорока лет, и он уже пережил множество неудач на своем жизненном пути. Он аккумулировал и развил достаточно зрелые взгляды на культуру «большой свременности». Исходя из этого, он произвел чрезвычайно глубокие наблюдения и размышления о феодальной культуре, накопившей множество пороков и причинявшей вред стране и народу. Именно поэтому Лу Синь разразился целым рядом статей и литературных произведений и стал представителем авторов, основательно критикующих феодальную культуру, или знаменосцем новой культуры. Мао Цзэдун в своем класическом произведении «О новой демократии» дал высокую оценку Лу Синю, назвав его «величайшим и отважнейшим знаменосцем» новой армии культуры «движения 4 мая», а также признал, что «Лу Синь был кормчим культурной революции в Китае. Он был не только великим писателем, но и великим мыслителем и великим революционером. Лу Синь был человеком крепкой кости, в нем не было ни тени раболепия и пресмыкательства, а это является драгоценнейшим качеством для людей колониальных и полуколониальных стран. Лу Синь был самым безупречным, самым отважным, самым решительным, самым преданным, самым пламенным, невиданным дотоле национальным героем, который, представляя большинство народа, штурмовал позиции врага на фронте культуры. Направление Лу Синя — это направление новой культуры китайского народа» [6, с. 698]. Если смотреть на Лу Синя с точки зрения культуры, Мао Цзэдуна тоже можно назвать не имеющим себе равных другом Лу Синя. Он одобрял его и соглашался с ним, а не лгал о нем. Благодаря мощи Лу Синя как литературного деятеля, мыслителя и революционера Мао Цзэдун признал его знаменосцем новой армии культуры «движения 4 мая», он представляет собой направление развития новой культуры китайской нации. Новая культура Китая — это культура «большой современности», которая является культурой Китая «постдревности»; это также современная культура, в которой смешалось, интегрировалось древнее и современное, китайское и иностранное. С XIX по XX в. волна модернизации человеческого общества уже распространилась от некоторых частей Европы на весь мир. Что

касается Китая XX в., то процесс его модернизации наиболее заметно проявился в расцвете культурных идейных веяний и волнах политических революций. В то время и Китай культурный, и Китай политический находились на стадии поиска своего пути. Лу Синь стремился продемонстрировать свой критический подход к феодальной культуре, долгое время порабощавшей народ, посредством идеологического просвещения и особенно с помощью критики национальных пороков. Он рассматривал феодальную культуру, долгое время накапливавшую серьезные пороки, как «культуру каннибализма», порабощавшую народ и разъедавшую души. Кроме того, с помощью своего литературного стиля Лу Синь визуализировал ее и обнародовал существующие исторические записи «о каннибализме»: «Пиршества из человеческой плоти бесчисленного количества людей — взрослых и маленьких — устраивали всегда, с начала цивилизации и до настоящего времени» [3, с. 217]. Множество людей живет в «железной камере», где «нет ни окон, ни дверей; в камере, которую невозможно сломать», они не осознают, как трагична их судьба. Китайский «простой народ, хилый и увядший, словно пробивающаяся из-под огромного камня трава… жил в молчании» [7, с. 82]. В сборнике «Горячий ветер» Лу Синь писал: «Каждый наш шаг, каждое движение кажется самостоятельным, но на самом деле нас сдерживают призраки умерших» [3, с. 313]. В таких условиях инертность культурного мышления на уровне рода, клана, предков приводит к отсталости и застою мышления народа, феодальная закрытость вызывает душевную закрытость страны и души народа, а в результате этого широкие народные массы не в состоянии идти в ногу со временем; ни в своем поведении, ни своими привычками, ни ценностями, ни концепциями они не могли вступить в пространственно-временное измерение современной культуры «постдревности». Негибкость, невежество самосознания индивидов, а также слабость, размытость коллективного сознания страны вызвали к жизни людоедскую трагедию, воспринимавшуюся как должное, и бесконечный поток унизительных договоров. Вышедшие из-под пера Лу Синя многочисленные рассказы, такие как «Записки сумасшедшего», «Кун Ицзи», «Снадобье», «Завтра», «Рассказ о волосах», «Родина», «Подлинная история А-кью», «Блеск» и др., со всей глубиной показали, как феодальная культура порабощает и контролирует души людей. Яркие персонажи его произведений, А-кью, Хуа Лаошуань, Айгу, тетушка Сянлинь, Жуньту и др., описание их человеческих трагедий показали реальность, в которой феодальная культура «жестоко и при этом изящно поедает людей». Очевидно, что Лу Синь прекрасно разбирался в критике культуры, предложив анализировать культуру и при этом анализировать самих себя, только так можно прийти к осознанию современной культуры и избавиться от феодального диктата норм конфуцианской морали, убрать затруднения, связанные с «духом моральных побед» (называемом также «акьюизмом»), и таким образом, получится культурный рационализм, основанный на «культуре большой современности». Суть культурного рационализма и уверенности в своей культуре Лу Синя заключается в активной рефлексии и реконструкции, а вовсе не в слепом разрушении и уничтожении.

Во-вторых, это наследование культур из разных источников, основанное на концепции культуры «великой современности». Лу Синь, безусловно, прилагал силы для переоценки и анализа идеологической и социальной культуры феодальной природы, с этих позиций он является выдающимся представителем классической «школы культурного анализа». На самом деле он перенял и даже развивал китайскую традиционную культуру и в особенности ее превосходные образцы. Например, Лу Синь активно наследовал и развивал такие элементы традиционной культуры, как вовлеченность в жизнь общества, чувства к своей родине, стойкий дух, деловой настрой, он также приумножал региональную культуру, включая культуру района правого берега Янцзы — Цзяннани и провинции Чжэцзян, а кроме этого, оказавшую глубокое влияние конфуцианскую культуру и философию моистов, и делал это чрезвычайно эффективно. Например, выдающаяся культура древности, унаследованная Лу Синем, действительно заслуживает исследования. Общеизвестно, что хотя древняя культура Китая насчитывает много веков, но «постдревняя» культура не такая давняя — при жизни Лу Синя она (также именуемая «новой», или «современной культурой») находилась еще на своем начальном этапе становления. Для создания новой культуры поколение Лу Синя многое заимствовало у иностранных культур, в особенности используя источники современной иностранной культуры. Такая ситуация, как было сказано выше, была ключевой и необходимой. Однако, чтобы эффективно решить китайскую проблему, действительно следует осуществить соответствующим способом адаптированную китаизацию путем культурной интеграции. На самом деле у Лу Синя глубокие отношения с выдающейся древней, традиционной культурой Китая. В Китае имеются сильные культурные традиции образованных людей, которые всегда испытывали глубокие чувства к семье и стране и были опечалены судьбой народа. Детальнейшее постижение Лу Синем литературного творчества периода правления династий Вэй и Цзинь (220–420 гг. н. э.) показало, что у него есть свои собственные, обоснованные, имеющие глубокое влияние историческая преемственность и наследие. Традиционная идеологическая культура конфуцианства, даосизма, буддизма, моизма также оказала влияние на Лу Синя. Традиционная конфуцианская культура, созданная Конфуцием и Мэнцзы, подобно соли, попавшей в воду, пропитывали душу Лу Синя с самого его детства. Классический конфуцианский канон «Великое учение» устанавливал для образованных людей жизненные цели, такие как совершенствование самого себя, порядок в семье и в Поднебесной. Испокон веков влияние этого учения было значительным и далеко идущим. Это закон национальной культуры и ее самосознание. Какой бы извилистой ни была история, тихий голос преемственности был непрерывно слышен всегда. Например, звучно и постоянно звучали такие высказывания: «Кто живет во дворце — печалится о народе, кто живет на лоне природы — беспокоится о государе» (Фан Чжунъянь); «Нужно утверждаться в своих намерениях ради Поднебесной, совершенствоваться морально ради народа, продолжать изучать забытое учение ради мудрецов древности, создавать спокойствие ради множества поколений» (Чжан Цзай); «На железных плечах

держатся моральные принципы, золотые руки пишут литературные произведения» (Ли Дачжао) и т. д. Эта давняя традиция высоких идеалов и достойных людей также формирует культурную атмосферу, вдохновляя современных литераторов, таких как Лу Синь, «не бояться предшественников», «своей кровью выражать любовь к родоначальнику китайской нации», твердо и решительно выполнять свою историческую миссию. Автор данной статьи также заметил, что в последние годы китайские научные круги обращают большое внимание на взаимоотношения между современной литературой, традиционной культурой и культурой регионов, а Лу Синя рассматривают в качестве объекта исследования. Даже во время продолжающейся эпидемии коронавируса нового типа соответствующие научные исследования по-прежнему ведутся. Например, когда в материковой части Китая эпидемия уменьшилась, на гуманитарном факультете Шанхайского педагогического университета 24–25 октября 2020 г. проводился научный семинар «Лу Синь и культура Цзяннани». Семинар был сосредоточен на освещении связи писателя и культуры исторической области Китая, Цзяннани. Фактически Лу Синь, будучи уроженцем Шаосина (провинция Чжэцзян), еще до поездки в Японию жил в Цзяннани, культура которой повлияла на него, наложив свой отпечаток на его жизненный опыт и культурные познания. Однако сама культура Цзяннани также развивалась и претерпевала изменения, двигаясь по исторической орбите от древнего к современному. Лу Синь, вернувшись из-за границы, жил и работал в провинции Чжэцзян и в Шанхае. Он внес свой вклад в модернизацию культуры Цзяннани своими словами и делами, в особенности работой в сфере культуры и искусства, включая литературное творчество, пропаганду искусства, кино, а также критику культуры. В ходе этого собственные накопления Лу Синем ресурсов культуры Цзяннани и связанное с этим идейное осознание также сопровождались процессом культурного аккумулирования и интеграции. Например, богатая культура Цзяннани может быть отражена в сценах повседневной жизни и духовных характеристиках пресонажей произведений данного региона. В таких рассказах, как «Кун Ицзи», «Снадобье», «Моление о счастье», «Родина», «Подлинная история А-кью», «Деревенское представление» и т. д., читатели могут понять, прочувствовать повседневную жизнь людей, живущих в Цзяннани, и их культурный облик. Стоит подчеркнуть, что Лу Синь описывал культуру Цзяннани, не только целиком и полностью одобряя и восхваляя ее, он дал глубокое описание отсталости и невежества, существующего в поведении и духовной культуре жителей этого региона, такие описания пронизывают его анализ и критику культуры. Даже в более поздние годы он глубоко переосмысливал и критиковал популярную в то время в Шанхае так называемую «культуру шанхайского стиля», из его работ видны его взгляды на современную культуру, которые сыграли стимулирующую роль в здоровом развитии модернизации культуры Цзяннани. Как было сказано выше, принятие и интеграция культуры как раз и должны выходить за рамки времени, пространства и границ, потому что только лишь в границах традиционной «культуры Цзяннани» невозможно создать культуру «большой современности», также бессмысленно и креп-

ко держаться за традиционную конфуцианскую культуру. Поэтому в наше время актуальными остаются перевод, комментарии и даже дискуссии.

В том, что касается распространения и возрождения культуры, Лу Синя можно назвать «послом культуры», имеющим международный и передовой характер. Он действительно сознательно переводил произведения многих зарубежных авторов и еще более осознанно учился у многих из них, однако он не пошел по уже готовому пути, он всегда, заимствуя, перерабатывал и предлагал свой, оригинальный вариант. Даже когда Лу Синь писал на обычные темы из жизни деревни и города, в фокусе его внимания всегда находилось его собственное, оригинальное открытие, в этом его очевидное отличие от иностранных авторов и его современников. Если говорить о влиянии культурного разнообразия, то Лу Синь создал свой собственный мир культуры и литературы, в котором «древнее, настоящее, зарубежное и китайское превратились в современное». Его взгляды на культуру и литературу сформировались и под влиянием Европы, Америки и Японии, также на них повлияли русская литература и культура и, конечно, собственно китайская (это уже само по себе показывает комплексное влияние многих аспектов всех сторон света). Мир культуры и литературы Лу Синя обширен, что, очевидно, связано с его рациональной идеей построения культуры «большой современности», в которой интегрированы древняя, современная, китайская и иностранная культуры, что отражено в его произведениях, таких как «Об односторонности культуры». Например, многие ученые в академических кругах стремятся найти связь «Записок сумасшедшего» Лу Синя и одноименного произведения Гоголя, выводя исследование влияния и параллельных процессов на высокий уровень. Однако, по мнению автора данной статьи, сравнительное исследование Лу Синя и Гоголя может показать, что это классический пример взаимовлияния и интеграции русской и китайской культуры/литературы. Общие исследования и анализ примеров из русской литертуры и произведений Лу Синя могут поставить серьезные и ценные научные задачи. Как писал профессор Юй Вэньсю, «согласно статистическим данным, Лу Синь перевел и прокомментировал более 37 русских и советских писателей, которые занимают первое место среди переведенных им иностранных авторов. Принимая и ассимилируя китайское и зарубежное культурное наследие, Лу Синь всегда с ясным умом и независимым анализом отталкивался от идеи «осознанного заимствования» в качестве платформы; он не только демонстрирует неразрывную, преемственную связь с китайской классической литературой и искусством, но и одновременно с этим впитывает творческий опыт русских писателей критического реализма, демонстрирует открытость и опережающее развитие своей литературной мысли, показывает ценные духовные запросы и поиски великого писателя и секрет его успеха для последующих поколений, а также дает классический пример, которому можно подражать» [8][1].

[1] Лу Синь увлекался переводом таких выдающихся произведений, как «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «Разгром» А. А. Фадеева, он активно осуществлял культурный обмен между Росси-

В-третьих, это создание новой культуры на основе культуры «большой современности». Благодаря критике культуры, ее преемственности, то есть благодаря эффективной культурной интеграции реализуется двустороннее «осознанное заимствование», и, что особенно важно, задается новое направление для инноваций в области культуры посредством творческой трансформации традиционной культуры. В период «движения 4 мая» появление и развитие борьбы за новую культуру следовало за «движением» зарубежной и традиционной культур. Без постоянного внедрения и творческой переработки зарубежной культуры и без постоянной защиты и активизации традиционной культуры на самом деле не было бы динамического роста и зрелости «движения за новую культуру». Глядя на самого Лу Синя, мы можем сказать, что он является человеком, переосмысливавшим и критиковавшим китайскую культуру, но в то же время ее защитником и наследником, сложным и многосторонним «культурным гигантом», сформированным путем интеграции древней, современной, зарубежной и китайской культур. Даже если говорить об одной из его трех ипостасей (литературный деятель, мыслитель, революционер), то автор данной статьи полагает, что как революционер Лу Синь является им в особом значении, суть которого в основном заключается в том, что у него не просто было революционное поведение в созданном им собственном стиле, но и уникальные взгляды на революционную культуру. По его мнению, революция — дело, приносящее пользу всей стране и народу, оно делает людей живыми, и при этом оно конкретное, целенаправленное и эффективное, бессмысленно заниматься только одной революцией. У Лу Синя есть знаменитая скороговорка о революции, контрреволюции и не-революции, в которой он предупреждает о простых циклах насилия в революции, и это предупреждение завуалированно проявляется в последней строке: «Революция, рев-рев-революция, рево-рев-рев-революция, рев-рев…» [9, с. 556]. Лу Синь также сказал, что «только у нового пролетариата есть будущее», и это рассматривается некоторыми людьми как подтверждение того, что писатель был приверженцем классовой теории. На самом деле в его постепенно сформировавшейся концепции культуры «большой современности» присутствуют просвещение и революция, пролетариат и основатели компаний, эта концепция полна мудрого взгляда на подробный анализ конкретных проблем. Автор данной статьи полагает, что пролетарий в понимании Лу Синя — это вовсе не обожающий насилие человек, у которого ничего нет, он является основной силой, создающей материальную, духовную и институциональную культуру. Понятие «пролетарий» тесно связано с понятием «коммунист», оно признает и претворяет в жизнь теорию коммунизма, основная суть которого — совместное использование. Потому что пролетарии, у которых действительно есть высокие идеалы и помыслы, не являются спекулянтами и захватчиками в духе А-кью: «Что хочу, то и получу, кто нравится, тот и будет моим». В современном мире слишком много неверно-

ей и Китаем. Лидеры КНР Мао Цзэдун и Си Цзиньпин уделяли внимание достижениям Лу Синя в этой области и высоко оценивали их.

го толкования таких понятий, как «пролетарий», «коммунист», «революционер» и «коммунизм». Здесь я хочу подтвердить, что Лу Синь, которого Мао Цзэдун называл «великим деятелем китайской культурной революции» [6, с. 702], обращает особое внимание на активную пропаганду и соответствующее понимание революционной культуры, которое в полной мере отражает его размышления о принципе «адаптации, умеренности и соответствия» культурной интеграции. В сложном процессе исторической эволюции Китайской республики обладание такими соображениями «ясного реализма» исключительно ценно, и это особенно верно и до сих пор. Иными словами, Лу Синь, будучи революционером, был не политическим, а культурным революционером, на культурном фронте он мог встать во главе войска, броситься в атаку, вести сражение, выйти из любого окружения в том, что касается культуры, и вследствие этого он подчеркивал мощь печатного слова, ранящего, как «кинжал» и «копье». В этом процессе Лу Синь действительно внес важный вклад в современную «революционную культуру». Некоторые люди в академических кругах и в обществе признают заслуги Лу Синя в критике старой культуры и старого Китая и их «разрушении», но они не видят его успехов в созидании нового. Достижения Лу Синя в сфере современной культуры/литературы автор излагал в таких своих работах, как «Наблюдения мудреца» и «Культура и творчество в китайской литературе XX века», а также разъяснял в других статьях, что Лу Синь по достоинству считается «душой современной китайской нации», он построил оказавшую глубокое влияние парадигму современной жизни на основе трех новых принципов: пропаганды сознательности людей, заботы о семье и создания образного мира, Лу Синь также был образцом литературного труда современного образованного человека. Поэтому в рамках данной статьи мы не будем снова рассматривать эти аспекты (см.: [10–13]).

3. СТРАТЕГИЯ И СТИЛИСТИКА: ВЫРАЖЕНИЕ ВЗГЛЯДА ЛУ СИНЯ НА КУЛЬТУРУ «БОЛЬШОЙ СОВРЕМЕННОСТИ»

Тщательное обдумывание культурной стратегии и стилистики Лу Синя — это довольно актуальная задача. Каждый человек живет в определенном времени и конкретной языковой среде, и то, как реагировать на насущные и реальные потребности времени и при этом высказывать свое мнение, — это проблема, которая заботила «реалиста» Лу Синя, и для столкновения с которой требовалась его мудрость. Каким образом можно «своей кровью выражать любовь к родоначальнику китайской нации»? Настойчивый «отказ от медицины и занятие литературным творчеством» — это ключевой культурный выбор. Итак, что же такое «заниматься литературным творчеством»? Каким именно? Эти вопросы требуют пристального внимания к культурной стратегии и стилистике Лу Синя. Очевидно, для того, чтобы изменить давно накопившуюся отсталость государства и просвещать народ, находящийся в стадии культурного невежества, требовалось проделать большую работу в разных направлениях. В то время Лу Синь

мог выполнять самые разные виды работы, но он был уверен, что «занятия литературным творчеством» были самыми важными, поэтому длительное время «отказывался от медицины», «отказывался от политики», «отказывался от занятий образованием» ради литературного творчества. Он с нетерпением ожидал, что таким образом сможет достичь своей цели — усовершенствования общества и улучшения жизни народа. Он так писал о своих творческих мотивах: «Тут я понял, что медицина не так уж важна, а смерть от болезни — не самая страшная участь. Если в массе своей народ невежествен, любой человек, самый рослый и самый сильный, может либо оказаться в числе бездумных зевак, либо быть выставлен на позор. Первой необходимостью я стал считать тогда духовное возрождение и лучшим средством для него — литературу» [3, с. 417]. В результате Лу Синь свою основную энергию направил на движение за литературу и искусство и на литературное творчество, особенно во время «движения 4 мая» и создания «Лиги левых писателей», от своего появления в литературных кругах до ведущей позиции в литературе левого крыла Лу Синь опубликовал целый ряд значимых повестей и острых эссе, которые стали знаковыми шедеврами современной китайской литературы.

Культурная стилистика на самом деле представляет собой культурный дискурс, обладающий глубоким скрытым смыслом, ее эффект или реальное влияние достаточно велико, культурные коннотации сложные и даже спорные, однако она обладает воспроизводимостью, способна непрерывно появляться, в ней заложен неисчерпаемый смысл. Стилистика культуры также может создавать эффект чисто языковой литературной выразительности, незабываемой и с яркими образами. На самом деле это может быть персонаж, образ или мир символов, культурный дискурс, позволяющий людям оживить воображение. Лу Синь, находившийся в процессе становления «великой современности», является корифеем современной китайской литературы, его произведения обладают глубоким смыслом, широким спектром многогранных идей и художественных стилей, его наиболее сильной стороной является стилистика культуры с далеко идущими мыслями. Он мастер стилистики; обычные слова, выходя из-под его пера, часто обладают особым настроением, показывают иной мир, обладают содержательностью и иносказательностью, остроумием и экспрессивностью, они демонстрируют читателю богатую палитру культурной стилистики. Будучи выдающимся писателем своего времени и пространства, Лу Синь, естественно, хорошо владел современной стилистикой китайского языка, которая и является основой его «культурной стилистики». Этот термин, о котором говорит автор данной работы, относится конкретно к использованию уникальных концепций или образов для выражения стратегии культуры и критики культуры, они могут усилить эффект средств языкового выражения и одновременно повысить эффективность культурной коммуникации. Таким образом, так называемая культурная стилистика — это не только принятые в литературе метафоры, гиперболы, параллелизмы, антитезы, вопросы-ответы, риторические вопросы, анадиплосисы, сопоставления, повторы, антифразисы и т. д. Этот термин, скорее всего, относится

к конкретному изображению, тесно связанному с «лейтмотивом культуры», обладает богатым и значительным смыслом, его стилистический эффект велик. Например, Лу Синем были созданы такие понятия и образы, как «каннибализм», «пампушки с человеческой кровью», «железная камера», «прохожий», «А-кью», «акьюизм или дух моральной победы», «поддельный заморский черт», «упавшая в воду собака», «светильник», «осознанное заимствование», «хребет» и т. п. Все эти тщательно продуманные писателем концепции и символы являются стилистическим выражением, тесно связанным с темами культуры, они созданы умышленно и пропитаны размышлениями о направлении стратегии культуры. Это также верно и в отношении его «резкости». И в прошлом, и сейчас постоянно шла речь о «резкости» Лу Синя, он и сам иногда говорил о своей язвительности. Специально ли он выбирал радикализм и резкость в процессе культурного осознания? При конкретном анализе некоторые люди действительно отрываются от исторического времени, пространства и особой языковой среды, упрекая Лу Синя в разного рода проблемах языкового выражения, свойственного тому времени. Есть даже те, кто специально изучает дискурс писателя в контексте новой эпохи и языковой среды, но неуместно нападают на некоторые непривычные им явления, как будто «они» сами стали «воплощением» или «потомками» Лу Синя. Такие неуклюжие «подражатели» не только не могут повысить уровень распространения «культуры Лу Синя» и сохранить его имидж «души современной китайской нации», но несвоевременность их резких слов и поступков наносит ущерб имиджу писателя и сбивают с толку общество. На самом деле острая критика и даже так называемая резкость Лу Синя как раз и воплощает культурную стратегию и стилистику, которые он избрал для сближения с требованиями той эпохи и достижения своих культурных целей. Они в полной мере отражают его стратегию культуры, на которую он радикально, бурно, но мудро реагировал. То есть чтобы понять историческую ситуацию того времени и выбор Лу Синем определенной стратегии, следует максимально поставить себя на его место, вернуться в ту историческую языковую среду и даже иметь понимание степени резкости. Например, многие из «чересчур экспрессивных», «решительных», «резких» высказываний Лу Синя становятся символами в определенную эпоху и в конкретной языковой среде, они оказываются продуктом мышления культурной стратегии и воплощаются в стратегически сильном дискурсе и искусной стилистике. Самый известный и типичный пример — это его критика «культуры каннибализма» и «крика в железной клетке». Академические круги и общество бесконечно спорят по этому поводу и никак не могут прийти к единому мнению. В дествительности Лу Синь и в своих эссе, и в своих повестях раскрывает определенные отрицательные функции феодальной культуры, идентифицируя ее как культуру, «блокирующую» человечность, индивидуальность и подавляющую женщин. В таких повестях, как «Записки сумасшедшего», «Моление о счастье», «Кун Ицзи», «Снадобье», «Скорбь по ушедшей», «Развод» и т. п., посредством литературных символов, метафор, сатиры и других стилистических приемов такие деспотические и жестокие законы феодальной культуры, как «сохранение мо-

ральных принципов, уничтожение человеческих желаний», которые он исследует и которых придерживается на практике, обобщенно называются «культура каннибализма». В период «движения 4 мая», несомненно, было крайне необходимо дать такое определение, и даже если это определение было «чудовищно», оно все равно соответствовало потребностям развития того времени. Призывы «разрушить железную клетку», требования «спасти детей, женщин, интеллигенцию», очевидно, тоже были «культурной миссией», данной временем, а Лу Синь — одним из «воинов культуры», взявшим на себя эту задачу и миссию. Многие из его высказываний являлись отражением этой его роли «воина культуры». Поэтому мы можем обратить особое внимание и на радикальную эпоху, которую и хвалят, и осуждают, и на стилистику дискурса Лу Синя. В то же время мы должны разобраться в причине появления такого дискурса в процессе культурной интеграции, оценить стилистические эффекты, также следует глубоко проанализировать и понять изменения контекста времени и множественные значения слов Лу Синя. Например, автор данной статьи и его коллега-ученый предложили неисчерпаемую тему «Лу Синь и “движение 4 мая”» и провели всекитайскую научную конференцию, где глубоко обсудили эту тему, по результатам был издан сборник материалов конференции [14]. Там обсуждалось множество аспектов связи Лу Синя с «движением 4 мая» и его культурой. Часто, когда говорят о «духе “движения 4 мая”», называют такие его основные черты, как патриотизм, прогресс, демократия, наука и т. д. Все эти черты явно воплощались в фигуре Лу Синя, и все они имеют знаковое дискурсивное и стилистическое выражение, эффект которых тесно связан с языковой средой того времени. Если отказаться от контекста и специфики дискурса того времени и относиться к «движению 4 мая» и Лу Синю с излишней эмоциональностью или с позиции критического дискурса из-за антагонистического мышления, это неизбежно приведет к непрекращающимся ошибочным толкованиям и неверным суждениям. Какими бы бурными и решительными они ни были, тщательного обдумывания они не выдержат.

Чтобы целиком и полностью осознать слова и способы выражения времени «движения 4 мая», нам необходимо вернуться к исторической языковой среде, существовавшей до начала этого движения. Автор однажды посмотрел на китайскую литературу «большой современности» с позиции культурной стратегии и особенно подчеркнул ее важность и необходимость: «Каждый раз, когда происходят серьезные исторические перемены, возникает правильность или ошибочность мышления “культурной стратегии”, и это оказывает значительное влияние на судьбу нации и развитие культуры» [15, с. 21]. Принимая во внимание положение Лу Синя в культуре Китая и его влияние, его культурная стратегия, и в особенности стратегия критики культуры, имеет исключительное значение. Объектом культурной критики Лу Синя была феодальная, полуколониальная культура и ее представители в реальной жизни. Часто это были диктаторы, авторитеты и люди, обладающие влиятельным голосом. Критика этой культуры и людей, имеющих отношение к власти, требовала не только понимания и стратегии, но и достаточного мужества и четкости. К счастью, стратегический выбор Лу

Синя привел его к изобретению различных «тактических приемов», из которых наиболее известен прием «окопной войны». Он писал: «В молодости нужно быть недовольным, но не пессимистичным, нужно постоянно воевать и защищаться. Если на колючки надо наступить, значит, приходится это делать, но если в этом нет нужды, то и наступать на них не следует. Это причина, по которой я выступаю за “окопную войну”, но на самом деле я просто хочу, чтоб осталось больше бойцов для новых героических свершений» [16]. Это и был как раз тот опыт, который Лу Синь сам накопил в качестве такого воина, теперь же он используется, чтобы направить молодежь к ведению «окопной войны», показать, как эффективно защитить себя и в то же время стремиться найти стратегии существования и развития в человеческом обществе. Сразу можно вспомнить его же знаменитое суждение о том, что «первое — нужно выжить, второе — наесться и обогреться, третье — развиваться». Очевидно, что в этом заложены похожие размышления о жизненных планах и актуальных мерах противодействия. В те годы тяжелые раздумья Лу Синя были направлены в основном на поднявшееся тогда идеологическое течение «сохранения древнего», которое поставило под угрозу судьбу страны и выживание простого народа, поэтому Лу Синь придавал большое значение защите права сограждан на существование и безопасности страны, подчеркивал «актуальность и первостепенность» и «временные меры». Он говорил: «Нашими главными приоритетами являются, во-первых, выжить, во-вторых, наесться и напиться, в-третьих, развиваться. Если есть те, кто препятствует этому будущему, то они будут повержены, будь то в древности или сейчас, люди или духи, древнейшие кладези мудрости “Три писания” или же “Пять книг заветов”, сотни сунских книг или тысячи юаньских, небесные сферы или мистические изображения, золотые статуи бессмертных или нефритовые Будды, или же передаваемые по наследству рецепты лекарств, мазей и эликсиров» [17, с. 45]. На основании этого отрывка кажется, что Лу Синь — человек, выступающий решительно против традиционной культуры и даже разрушающий ее, и это кажется убедительным. Но если оторваться от особой обстановки того времени и среды, в которой «защищали древность, но не людей», легко можно неверно понять это впечатляющее высказывание Лу Синя, то есть его культурную стилистику, принять его за просто необдуманное, резкое суждение, и тогда станет еще труднее ощутить его патриотизм, горячую и искреннюю любовь к жизни, а также его соображения относительно культурной стратегии и стилистики. Объективно говоря, Лу Синь жил в самый сложный, туманный, запутанный период в новой истории Китая. И даже во время «движения 4 мая» многие из тех, кто уже пробудился, как и Цзюаньшэн из рассказа «Скорбь по ушедшей», оказались в безвыходной ситуации. В этих обстоятельствах особенно нужны были твердость и упорство Лу Синя, его дух «сопротивления отчаянию», а также его невозмутимая, трезвая, яростная, прямая, решительная позиция относительно реалистической культуры и языковое выражение. В действительности жизненная философия Лу Синя, заключавшаяся в сопротивлении отчаянию и характеризующаяся трезвым реализмом и активной жизненной позицией, — это основа его философии, и в то же

время это важное духовное наследие, оставленное Китаем XX в. (см.: [18]). Отсюда можно заключить, что он был по-настоящему непоколебимым человеком в литературных кругах, и видно рациональное зерно в известном высказывании Мао Цзэдуна о том, что «Лу Синь — самый твердый человек».

Если говорить о Лу Сине как о писателе, то он придавал особое значение публикации произведений, их распространению, включая и одобрение читателей. Тут как раз содержатся стратегические соображения о том, как в полной мере использовать и демонстрировать возможности средств массовой информации. На протяжении всей своей жизни Лу Синь был тесно связан с культурой современных печатных СМИ. Всегда сосуществовали его литературное творчество и бумажные СМИ. На самом деле можно сказать, что печатные средства массовой информации — это среда обитания образованных людей поколения Лу Синя, от которой никуда не деться. Даже там, где человек не мог присутствовать лично, бумажные СМИ делали возможным такое «присутствие» и позволяли играть важную роль. Например, мы можем рассматривать такие феномены культурной коммуникации, как «Лу Синь в Яньане», «Лу Синь в России» с точки зрения символизации и медиатизации. Много времени в своей жизни Лу Синь посвятил редактированию журналов или контактам с издательствами. У него также было много псевдонимов, которые он использовал в своем творчестве, это была свойственная образованным людям того времени стратегия «иносказания» и «самозащиты», главной целью которой было пройти рецензирование в периодическом издании и добиться успешной публикации. Для лучшего развития просветительской функции культуры Лу Синь искусно использовал фольклорные явления и образы в качестве стилистического решения. Например, в рассказе «Моление о счастье» он пишет о таких двух явлениях народной культуры, как «пожертвование на доску для порога» и «жертвоприношение предкам в канун Нового года», эти явления глубоко показывают, что феодальная культура «безмолвно землю влагой поит» и действительно «над пустынной дорогой нависли черные облака». Культура невежественного народа пронизывает повседневную жизнь людей, народными верованиями она разъедает жизнеспособность деревенских женщин. Здесь показаны глубокие печаль и возмущение Лу Синя.

Люди, углубленно изучающие творчество Лу Синя, обнаруживают в созданной им квинтэссенции культуры такие значительные мысли и дух культуры, что невольно начинают уважительно называть его «энциклопедией», а соответствующие исследования — «лусиневедение» [19]. Расцвет «лусиневедения» неразрывно связан со стремлением китайского народа к культуре «большой современности». Что касается такого человека, как Лу Синь, имевшего отношение к идеологии и культуре, он принял их древние, современные, китайские и иностранные ресурсы, с которыми соприкасался, и сформировал свою собственную идеологию культуры путем творческой интеграции и адаптирования. Источники единственной культуры не могли помочь Лу Синю, а при линейном или антагонистическом мышлении в понимании Лу Синя неизбежно возникнут неточности. Именно синтез разных видов культур помог Лу Синю, тем самым предоставив

возможность «лусиневедению» выйти на мировую арену. Совершенно очевидно, что культурный кругозор Лу Синя очень широк, в его творчестве, и особенно в эссе, содержатся рассуждения о китайском и иностранном, большом и малом, древнем и современном, мужском и женском, прекрасном и уродливом, хорошем и плохом, старом и молодом и т. п. У писателя гибкий ум, он умеет делать острый анализ, затрагивает в своих произведениях разные вопросы, пронзает взором тысячелетия. Несомненно, рассматривать Лу Синя как инициатора, создателя «постдревней», то есть «большой современной» культуры и в частности литературы (не ограничивающейся культурой и литературой «движения 4 мая»), — это реалистичный подход. Мы можем назвать Лу Синя, являющегося человеком культуры «большой современности», «великим Лу Синем», «великим учителем». Автор данной статьи полагает, что если рассматривать его с точки зрения культуры «большой современности», то следует позволить выражать разные мнения. Такие сложные и богатые идеями деятели культуры всегда вызывают много споров, что также формирует различные культурные явления и важные моменты. Таковыми являются исследования, посвященные Лу Синю, и «культура Лу Синя». Это подтверждается тем, что в последнее время был создан ряд институтов изучения Лу Синя, таких как Институт изучения Лу Синя при Академии искусств и наук г. Шаосина, Институт изучения Лу Синя и мировой литературы при Пекинском университете языка и культуры, Центр изучения Лу Синя при Пекинском педагогическом университете. В рассказе «Родина» Лу Синь писал, что надежда «…как дорога: сейчас ее нет, а люди пройдут — и протопчут». По мнению автора, Лу Синь — самый усердный человек, искавший пути и прокладывавший дорогу для создания культуры «большой современности». Он не только искал и прокладывал путь, он также шел по дороге, старательно сажая деревья; он не только воспитывал и формировал людей, но и взращивал культуру и создавал образы; на основе «трех принципов» людей традиционной культуры он создал мир жизни современного образованного человека с «новыми тремя принципами» [20]. За время не такой уж долгой жизни он достиг ее высшего предела. Недавно одна научная сотрудница, принимавшая участие в создании в 2016–2020-х годах «Отчета о развитии дисциплины “Китайский язык”», сказала, что писатель, с которым она больше всего мечтала бы встретиться, — это, должно быть, Лу Синь. Она обнаружила, что многие люди в академических кругах, не сговариваясь, так же упоминали о нем, а одним из популярных направлений исследований является изучение его наследия: «Постоянно появляются люди, которые говорят о Лу Сине с разных позиций. Он дал нам особый взгляд на свою эпоху, предоставил богатейшие ресурсы для толкования человеческой жизни, нам действительно следует поблагодарить его и уделить ему повышенное внимание. Мне кажется, что мы все больше стремимся стать ближе к Лу Синю, и с каждым днем он все больше, как дым, просачивается в нашу жизнь, становясь способом дискурса. Только такой Лу Синь может стать настоящей силой. Как его понять — это, вероятно, по-прежнему является эпохальной задачей» [21]. И еще более эпохальная задача — распространить знания о Лу Сине по всему миру.

Она согласуется с главными задачами государства: «Чтобы помочь миру лучше узнать и понять Китай, необходимо глубоко понимать китайскую цивилизацию и, соединяя историю, современность, теорию и практику, подробно объяснять, как лучше придерживаться китайского пути, развивать китайский дух и консолидировать силу Китая» [22]. Лу Синь был выдающимся представителем образованных людей «великой современности», или «постдревности», его осознанное заимствование и интеграция, идеи и методы, стратегия и стилистика, а также постоянные усилия академических кругов, изучающих его, — все это, несомненно, сыграло важную роль в активном продвижении творческой трансформации и инновационном развитии прекрасной традиционной культуры Китая.

Литература

1. 葛涛. 鲁迅文化史. 东方出版社. 2007年. [*Гэ Тао*. История культуры Лу Синя. Пекин: Дунфан чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
2. 鲁迅. 鲁迅全集. 第6卷. 人民文学出版社. 1981年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 6. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
3. 鲁迅. 鲁迅全集. 第1卷. 人民文学出版社. 1981年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 1. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
4. 李继凯. 文化的巨人，方法的典范——论鲁迅的文化研究方法论思想 // 鲁迅研究月刊. 1992年, 第6期. [*Ли Цзикай*. Культурный гигант, образец метода — об идеях Лу Синя о методологии исследования культуры // Ежемесячный журнал «Исследования Лу Синя». 1992. № 6.] (На кит. яз.)
5. 李继凯. “文化磨合思潮” 与大现代中国文学 // 中国高校社会科学. 2019年, 第4期. [*Ли Цзикай*. «Идейное веяние интеграции культур» и китайская литература «большой современности» // Социальные науки в китайских вузах. 2019. № 4.] (На кит. яз.)
6. 毛泽东. 毛泽东选集. 第2卷. 人民出版社. 1991年. [*Мао Цзэдун*. Избранные труды Мао Цзэдуна. Т. 2. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1991.] (На кит. яз.)
7. 鲁迅. 鲁迅全集. 第7卷. 人民文学出版社. 1981年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 7. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
8. 于文秀. 鲁迅与俄罗斯文学 // 光明日报. 2019年9月5日. [*Юй Вэньсю*. Лу Синь и русская литература // Гуанмин жибао. 05.09.2019.] (На кит. яз.)
9. 鲁迅. 鲁迅全集. 第3卷. 人民文学出版社. 2005年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 3. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005.] (На кит. яз.)
10. 李继凯. 全人视境中的观照. 中国社会科学出版社. 2006年. [*Ли Цзикай*. Наблюдение через призму целостного человека. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
11. 李继凯. 20世纪中国文学的文化创造. 中国社会科学出版社, 2009年. [*Ли Цзикай*. Созидание культуры в китайской литературе XX века. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
12. 李继凯. 鲁迅:现代中华民族魂 // 鲁迅研究月刊. 2018年第3期. [*Ли Цзикай*. Душа современной китайской нации // Ежемесячный журнал «Изучение Лу Синя». 2018. № 3.] (На кит. яз.)
13. 李继凯. 论鲁迅与中国书法文化 // 华中师范大学学报. 2010年第3期. [*Ли Цзикай*. Лу Синь и культура китайской каллиграфии // Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2010. № 3.] (На кит. яз.)

14. 李继凯、赵京华等主编. 言说不尽的鲁迅与五四 // 鲁迅与五四新文化运动学术研讨会论文集. 中国社会科学出版社. 2011年. [*Ли Цзикай, Чжао Цзинхуа*. Неисчерпаемый Лу Синь и «движение 4 мая» // Материалы научной конференции, посвященной Лу Синю и «движению 4 мая» за новую культуру. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
15. 李继凯. 从文化策略视角看“大现代中国文学 // 文艺争鸣. 2019年第4期. [*Ли Цзикай*. Взгляд на китайскую литературу «большой современности» с точки зрения культурной стратегии // Литературная полемика. 2019. № 4.] (На кит. яз.)
16. 鲁迅. 鲁迅全集. 第11卷. 人民文学出版社. 2005年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 11. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005.] (На кит. яз.)
17. 鲁迅. 鲁迅全集. 第3卷. 人民文学出版社. 1981年. [*Лу Синь*. Полное собрание сочинений. Т. 3. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
18. 钱理群. 我们为什么需要鲁迅? // 时代人物. 2016年第10期. [*Цянь Лицюнь*. Почему нам нужен Лу Синь? // Человек эпохи. 2016. № 10.] (На кит. яз.)
19. 李文兵. <鲁迅大辞典>——一部学研鲁迅的 “百科全书” // 瞭望周刊. 1985年第5期. [*Ли Вэньбин*. «Словарь Лу Синя» — «энциклопедия» для изучения Лу Синя // Ляован. 1985. № 5.] (На кит. яз.)
20. 李继凯. 略论鲁迅的“新三立 " 和“不朽” // 鲁迅研究月刊. 2013年第9期. [*Ли Цзикай*. Коротко о «трех новых принципах» Лу Синя и его «бессмертрия» // Ежемесячный журнал «Изучение Лу Синя». 2013. № 9.] (На кит. яз.)
21. 杜桂萍. 杜桂萍谈枕边书 // 中华读书报. 2021年5月11日. [*Ду Гуйпин*. Ду Гуйпин рассуждает о книге на подушке // Чжунхуа душу бао. 11.05.2021.] (На кит. яз.)
22. 习近平. 习近平给<文史哲>编辑部全体编辑人员的回信. [*Си Цзиньпин*. Ответное письмо Си Цзиньпина всем членам редакции журнала «Литература, история и философия».] URL: http://www.xinhuanet.com/2021-05/10/c_1127428330.htm (дата обращения: 07.06.2021).

References

1. Ge Tao. *Lu Xun's culture history*. Beijing, Dongfang chubanshe, 2007. (In Chinese)
2. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 6. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1981. (In Chinese)
3. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 1. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1981. (In Chinese)
4. Li Jikai. Giant of culture, model of method — On Lu Xun's methodology of cultural research. *Lu Xun yanjiu yuekan*. 1992. No. 6. (In Chinese)
5. Li Jikai. “The trend of cultural running-in” and modern Chinese Literature. *Zhongguo gaoxiao shehui kexue*. 2019. No. 4. (In Chinese)
6. Mao Zedong. *Mao Zedong's Selected Works*. Vol. 2. Beijing, Renmin chubanshe, 1991. (In Chinese)
7. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 7. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1981. (In Chinese)
8. Ding Xiuwen. Lu Xun and Russian literature. *Guangming ribao*, 05.09.2019. (In Chinese)
9. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 3. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005. (In Chinese)
10. Li Jikai. *Reflection in the whole human perspective*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2006. (In Chinese)

11. Li Jikai. *The cultural creation of Chinese literature in the 20th century*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2009. (In Chinese)
12. Li Jikai. Lu Xun: the soul of modern Chinese nation. *Lu Xun yanjiu yuekan*. 2018. No. 3. (In Chinese)
13. Li Jikai. On Lu Xun and Chinese Calligraphy Culture. *Huazhon shifandaxue xuebao*. 2010. No. 3. (In Chinese)
14. Li Jikai, Zhao Jinghua. Lu Xun and the May Fourth Movement. *Proceedings of the Symposium on Lu Xun and the May 4th New Culture Movement*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2011. (In Chinese)
15. Li Jikai. On "great modern Chinese literature" from the perspective of cultural strategy. *Wen yi zheng ming*. 2019. No. 4. (In Chinese)
16. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 11. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005. (In Chinese)
17. Lu Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 3. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1981. (In Chinese)
18. Qian Liqun. Why do we need Lu Xun? *Shidai renwu*. 2016. No. 10. (In Chinese)
19. Li Wenbing. Lu Xun's Dictionary: an encyclopedia for Studying Lu Xun. *Liaowang zhoukan*. 1985. No. 5. (In Chinese)
20. Li Jikai. On Lu Xun's "New three principles" and "Immortality". *Lu Xun yanjiu yuekan*. 2013. No. 9. (In Chinese)
21. Du Guiping. Du Guiping talks about Pillow Book. *Zhonghua dushu bao*. 11.05.2021. (In Chinese)
22. Xi Jinping. *Xi Jinping's reply to all editors of the editorial department of "Literature, history and philosophy"*. URL: http://www.xinhuanet.com/2021-05/10/c_1127428330.htm (accessed: 07.06.2021).

Митькина Е. И.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ПЕРВЫЕ ПЕРЕВОДЫ ДЕТЕКТИВНОЙ ПРОЗЫ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО В КИТАЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Аннотация: Творчество американского писателя первой половины XIX в. Эдгара Аллана По (1809–1849) изучали и изучают уже примерно 200 лет — настолько глубоким, во многом новаторским, оно было. Именно он считается родоначальником детективного жанра. Однако в Китае первым детективным произведением, переведенным на китайский язык, стали произведения не Эдгара Аллана По, а более позднего писателя — Артура Конан Дойла (1859–1930). Первый перевод рассказа Э. А. По был выполнен в 1905 г. писателем и переводчиком Чжоу Цзожэнем. Всплеск интереса к творчеству Эдгара Аллана По произошел в 20–30-е гг. XX в., один за другим выходят как отдельные рассказы, так и целые сборники его работ. В 40-е гг. интерес читателей и издателей к произведениям Э. А. По постепенно уменьшается. Одними из самых популярных рассказов были «Сердце-обличитель» (The Tell-Tale Heart), которое выходило в разных переводах, и «Золотой жук» (The Gold-Bug).

Ключевые слова: китайская литература, детективная проза, детективы, Эдгар Аллан По, китайская литература XX в.

Mitkina Evgenia
(St. Petersburg State University, Russia)

THE FIRST TRANSLATIONS OF EDGAR ALLAN POE'S DETECTIVE PROSE IN CHINA IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The work of the American writer of the first half of the 19th century, Edgar Allan Poe (1809–1849), has been studied and studied for about two hundred years, it was so deep, in many ways innovative. It is he who is considered the ancestor of the detective genre. However, in China, the first detective work translated into Chinese was not the works of Edgar Allan Poe, but of a later writer — Arthur Conan Doyle (1859–1930). The first translation of the story by E. A. Poe was made in 1905 by the writer and translator Zhou Zuoren. A surge of interest in the work of Edgar Allan Poe occurred in the 20–30s of the 20th century, both individual stories and entire collections of his works are published one after another. In the 40s, the interest of readers and publishers in the works of E. A. Poe gradually decreases. One of the most popular stories were *The Tell-Tale Heart*, which was published in different translations, and *The Gold Bug*.

Keywords: Chinese literature, detective prose, Edgar Allan Poe, Chinese literature of 20th century.

Американский писатель первой половины XIX в. Эдгар Аллан По (1809–1849) внес значительный вклад в развитие мировой литературы. Его глубокое и даже новаторское творчество изучали и изучают уже около 200 лет. Помимо содержания произведений, он обогатил также и их форму — несмотря на то,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.22

что новеллы были известны задолго до Эдгара По, однако он считается одним из популяризаторов этого жанра малой прозы. Значение писателя для развития детективной прозы также значительно. Более того, именно он считается родоначальником самого жанра детектива (см.: [1–4]), который, по мнению многих исследователей, начался с рассказа По «Убийство на улице Морг» (The Murders in the Rue Morgue), опубликованном в 1841 г. в журнале Graham's Magazine. Ученый Джеффри Майерс, изучавший биографию писателя, даже утверждает, что этот рассказ «изменил историю мировой литературы» [2, p. 123].

Однако несмотря на это, когда Китай начал знакомиться с западной литературой, первым детективным произведением, переведенным на китайский язык, стали произведения не Эдгара Аллана По, а более позднего писателя — сэра Артура Конан Дойла (1859–1930), чей рассказ «Морской договор» (The Naval Treaty) был опубликован в 1896 г. в переводе Чжан Куньдэ (张坤德).

Первый перевод Э. А. По вышел лишь спустя девять лет — в 1905 г. (к этому моменту произведения Артура Конан Дойла были широко известны, а имя его персонажа — Шерлока Холмса — даже уже успело стать нарицательным). Тогда китайский писатель Лу Синь (鲁迅, 1881–1936), учившийся в Японии, прочитал японский перевод рассказа «Золотой жук» (The Gold-Bug) и предложил своему младшему брату Чжоу Цзожэню (周作人, 1885–1967) перевести его на китайский язык. Чжоу Цзожэнь выполнил этот перевод. Интересно, что он дал свою интерпретацию названия — 山羊图 (*Шаньян ту*, «Карта горного козла»). Затем он отослал перевод Дин Вочу (丁我初, 1871–1930), главному редактору журнала «Мир женщин» (*Нюйцзы шицзе*, 女子世界) и издательства «Лес рассказов» (*Сяошо линь чубаньшэ*, 小说林书版社) [5, с. 60]. Было решено рассказ напечатать, однако название сменили на玉虫缘 (*Юйчун юань*, «Судьба жука-златки»).

Следующий перевод вышел в 1908 г. в журнале «Хэнань» (河南) — это был перевод рассказа-притчи «Молчание» (Silence. A Fable)[1]. Переводчиком выступил также Чжоу Цзожэнь, подписавшийся псевдонимом Дуин (独应). Изначально он перевел название как 《寂寞》 (*Цзимо*, «Одиночество»), но позднее сменил название на 《默》 (*Мо*, «Молчание»). Имя автора Чжоу Цзожэнь записал как 亚伦 • 坡 (*Ялунь По*). Этот перевод также вошел в изданный им совместно со старшим братом Лу Синем «Сборник зарубежных рассказов» (*Юйвай сяошо цзи*, 域外小说集). Данный сборник вышел в 1909 г. в Токио в двух томах. В него вошли 16 рассказов зарубежных писателей[2]. Далее, в течение почти десяти лет, никто не переводил рассказы Эдгара По.

В 1917 г. издательство «Чжунхуа» (中华书局) представило трехтомник «Сборник коротких рассказов знаменитых европейских и американских писателей» (*Оумэй минцзя дуаньпянь сяошо цункань*, 欧美名家短篇小说丛刊). Каждый

[1] Не путать со стихотворением «Молчание» (в других переводах — «Тишина») (Silence).

[2] В своем письме японскому ученику Масуда Ватару (增田涉, 1903–1977) Лу Синь писал, что мотивацией для него с братом для издания этого сборника было желание представить правильные переводы зарубежных рассказов, так как в то время были особо популярны переводы, сделанные Линь Шу, в которых было множество ошибок [6].

из томов был посвящен литературе той или иной страны. Американская литература, представленная рассказом По, вошла в третий том. Это был рассказ «Сердце-обличитель» (The Tell-Tale Heart). Автором перевода был Чжоу Шоуцзюань (周瘦鹃, 1895–1968), который в то время работал в издательстве «Чжунхуа»[3]. Имя автора он затранскрибировал так: 挨兰波 (*Айлань Бо*).

В начале 1918 г. издательством «Чжунхуа» был издан целый сборник рассказов Э. А. По под названием «Расследования Дюпена» (*Дубинь чжэньтань ань*, 杜宾侦探案), в который вошли четыре рассказа американского писателя: «Убийство на улице Морг» (The Murders in the Rue Morgue, кит. *Мунюй цаньби*, 母女残毙), «Тайна Мари Роже» (The Mystery of Marie Roget, кит. *Хэй шаонянь*, 黑少年), «Похищенное письмо» (The Purloined Letter, кит. *Фагуань цинцзянь*, 法官情简) и «Золотой жук» (на этот раз название перевели как «Жук с черепом» — *Кулоу чун*, 骷髅虫). Интересно, что в предисловии автора записали как 爱伦浦 (*Айлунь Пу*), а на обложке и на обороте титульного листа первого издания в имя закралась ошибка — 爱浦伦 (*Айпулунь*) [10, с. 122]. В качестве переводчиков в данном издании были указаны псевдонимы трех человек: Чанцзюэ (常觉), Цзюэми (觉迷) и Тяньсюй вошэн (天虚我生). Сразу после выхода книга стала популярной, о чем говорит тот факт, что в течение десяти лет она переиздавалась шесть раз. Эти же четыре рассказа вошли позднее в сборник, опубликованный этим же издательством в 1932 г.

Следует сказать немного о трех переводчиках, указанных выше. Чанцзюэ — это Ли Чанцзюэ (李常觉), его настоящее имя — Ли Цзясы (李家驷), коллега Чжоу Шоуцзюаня и один из постоянных авторов журнала «Суббота» (*Либайлю*, 礼拜六) [7, с. 14]. Цзюэми — это был псевдоним У Цзюэми (吴觉迷), настоящее имя — У Чжунби (吴中弼, ? — 1934), он был одним из редакторов приложения к газете «Шэнь бао» (申报) под названием «Вольные беседы» (*Цзыю тань*, 自由谈), также он являлся одним из авторов «Красного журнала» (*Хун цзачжи*, 红杂志). И, наконец, третий переводчик — Тяньсюй вошэн, настоящее имя которого было — Чэнь Десянь (陈蝶仙, 1879–1940), если говорить еще точнее, Десянь — это было его прозвище *хао* (号), а его имя, *мин* (名), было Сюй (栩) [8]. Он также был редактором «Вольных бесед». Эти три переводчика часто выполняли перевод вместе: Ли Чанцзюэ и У Цзюэми прекрасно владели английским языком, поэтому они сначала устно переводили иностранные произведения, а Чэнь Десянь с его младшей сестрой записывали, после чего Чэнь занимался литературной обработкой и выдавал готовый текст. Процесс напоминал конвейер, поэтому творческое сотрудничество этих троих часто называли «Переводческая мастерская» (*Ичжу гунчан*, 译著工场) [9, с. 561].

20-е годы XX века стали переломными для распространения творчества Э. А. По в Китае, так как в это время значительно увеличилось количество пере-

[3] Вклад Чжоу Шоуцзюаня в развитие детективной литературы Китая важен, потому что он перевел много рассказов Артура Конан Дойла про Шерлока Холмса — «Полное собрание приключений Шерлока Холмса» (*Фуэрмосы чжэньтань ань цюань цзи*, 福尔摩斯侦探案全集).

водов произведений писателя. Эти переводы чаще всего либо публиковались на страницах журналов, либо входили в состав различных сборников прозы.

Некоторые произведения переводились не по одному разу: разные переводчики пробовали сделать свой перевод. Так, один из самых популярных рассказов — «Сердце-обличитель» — выходил в десяти разных переводах. В 1920 г. этот рассказ был опубликован издательством «Шанъу иньшу» (商务印书) в журнале «Восток» (*Дунфан цзачжи*, 东方杂志), переводчиком значился Шэнь Яньбин[4] (沈雁冰, 1896–1981), имя автора давалось как *Ялунь По* (亚伦坡), а название рассказа — «Голос сердца» (*Синьшэн*, 心声). Затем в 1923 г. Су Чжаосян (苏兆骧) перевел рассказ и дал ему название — «Обличающее сердце» (*Гаофа дэ синь*, 告发的心), перевод вышел в приложении к газете «Миньго жибао» (民国日报). В том же году Ши Минь (石民, 1901–1941) (в те годы еще молодой литератор, а впоследствии известный переводчик, поэт и эссеист) опубликовал свой вариант перевода в журнале «Бэйсинь» (北新) — «Сердце, навлекающее беду» (*Жэхо дэ синь*, 惹祸的心). В 1924 г. рассказ вышел на страницах журнала «Народная литература» (*Миньчжун вэньсюэ*, 民众文学) под названием «Болтливое сердце» (*Доянь дэ синь*, 多言的心), переводчик — Юй Цзычан (余子长) транслитерировал автора как *Айлунь Бо* (爱伦波). Всего было издано более десяти переводов этого рассказа.

Вторым по популярности среди переводчиков стал рассказ «Золотой жук». После переводов Чжоу Цзожэня и Чэнь Десяня в 1921–1922 гг. на страницах «Китайского еженедельного журнала на английском языке» (*Чжунхуа инвэнь чжоукань*, 中华英文周刊) в нескольких номерах подряд публиковался этот рассказ с параллельными текстами — на английском и китайском. Автор перевода не был указан, а название давалось как «Золотой жук» (*Цзиньцзячун*, 金甲虫). В 1927 г. в приложении к «Утренней газете» (*Чэньбао фукань*, 晨报副刊) также в нескольких номерах был опубликован перевод, выполненный переводчиком под псевдонимом Тунъе (桐叶) [10, с. 122].

Еще одним популярным в 1920-х гг. произведением Эдгара Аллана По стал рассказ «Маска Красной Смерти» (The Masque of the Red Death). Первый перевод появился в 1928 г. на страницах журнала «Современная проза» (*Сяньдай сяошо*, 现代小说), выполнен он был переводчицей Линь Вэйинь (林微音, 1904–1955), которая дала имя автора как Айлунь По (哀伦坡), а название перевела как 红死的面具 (*Хун сы дэ мяньцзюй*). Позднее, в 1929 г., переводчик Цянь Гэчуань (钱歌川, 1903–1990) опубликовал свой вариант под заголовком 红死之假面 (*Хун сы чжи цзямянь*) в «Литературном еженедельнике» (*Вэньсюэ чжоубао*, 文学周报), а позднее включил его в свой сборник переводов Э. А. По «Черный кот» (*Хэй мао*, 黑猫) [11] (Цянь Гэчуань называет автора *Ялунь По* (亚伦坡)).

[4] Шэнь Яньбин — это настоящее имя писателя Мао Дуня. В начале 1920-х годов он возглавлял журнал «Сяошо юэбао» (小说月报), в 1921 г. был одним из основателей «Общества изучения литературы» (*Вэньсюэ яньцзюхуэй*, 文学研究会). Наиболее известные его произведения — «Перед рассветом», «Весенние шелкопряды» и т. д.

В этот же период дважды был переведен рассказ «Свидание» (Assignation). Первый был выполнен Линь Вэйинь и опубликован под заголовком «Тайное свидание» (*Юхуэй*, 幽会) в 1928 г., а второй перевод выполнен Чжу Вэйцзи (朱维基, 1904–1971) под таким же названием. Тогда же, в 20-е гг. XX в., вышли переводы еще нескольких рассказов Э. А. По, однако большого интереса у публики они не вызвали. Так, например, в 1925 г. в журнале «Народная литература» (*Миньчжун вэньсюэ*, 民众文学) был опубликован перевод рассказа «Овальный портрет» (The Oval Portrait, кит. *Яоюаньши дэ сянпянь*, 腰圆式的像片), в 1926 г. в «Сяошо юэбао» (小说月报) вышел перевод «Ангела необъяснимого» (The Angel of the Odd, кит. *Циши дэ тяньши*, 奇事的天使). Затем, в 1927 г., были основаны два новых журнала — «Редкая трава» (*Цянь цао*, 浅草) и «Тяжелый колокол» (*Чэнь чжун*, 沉钟), в которых переводчиком Чэнь Вэймо (陈炜谟, 1903–1955) был опубликован ряд рассказов, в том числе — «Лигейя» (*Лай ци я*, 来琪亚), «Элеонора» (Eleonora) и «Черный кот», кроме того, Чэнь опубликовал статью «О рассказах По» (论坡（Edgar Allan Poe）的小说) [10, с. 123].

В 1930-х годах популярность Эдгара Аллана По в Китае снова возросла. Его рассказы не только печатали в разных газетах и журналах, но и выходили сборники его рассказов.

В этот период наибольшей любовью переводчиков по-прежнему пользовался рассказ «Сердце-обличитель». В 1930 г. в шанхайском издательстве «Бэйсинь» (*Бэйсинь шуцзюй*, 北新书局) вышел сборник «Избранные рассказы Европы и Америки» (*Оумэй сяошо сюань*, 欧美小说选), в котором были представлены девять рассказов из Великобритании, США, России, Франции и Германии в переводе Чжан Юсуна (张友松, 1903–1955) и с его комментариями. В этом сборнике рассказ По назывался «Сердце, влекущее беду» (*Жэ хо дэ синь*, 惹祸的心). В 1934 г. этот же рассказ, но уже под названием «Сердце, раскрывшее секрет» (*Се ми дэ синь*, 泄密的心) в переводе Лу Чи (鲁迟) вышел в журнале «Южный ветер» (南风), издававшемся в Гуанчжоу. В сборнике 1937 г. шанхайское издательство «Шанъу» (*Шанъу иньшугуань*, 商务印书馆) опубликовало перевод Фу Дунхуа (傅东华, 1893–1971) и Юй Сицзяня (于熙俭) «Сердце, рассказавшее правду» (*Гао ми дэ синь*, 告密的心). В 1938 г. в сборнике рассказов американских писателей издательства шанхайского книжного магазина «Жизнь» (*Шанхай шэнхо шудянь*, 上海生活书店) был размещен перевод Цзянь Сяньая (蹇先艾, 1906–1994) под названием «Сердце, выдающее личные секреты» (*Фа жэнь иньсы дэ синь*, 发人阴私的心), а также совместный перевод Цзяня и Чэнь Цзялиня (陈家麟, 1880 — ?) рассказа «Падение дома Ашеров» (The Fail of the House of Usher, кит. 亚西尔之家的衰亡). Кроме того, перед переводами этих двух произведений была дана краткая биография писателя [10, с. 123].

В 1935 г. вышли два перевода рассказа «Черный кот» — один в переводе Цянь Гэчуаня (钱歌川, 1903–1990) в одноименном сборнике, а второй — переводчика под псевдонимом Саньлан (三郎) в журнале «Желтый колокол» (*Хуан чжун*, 黄钟). В 1931 г. вышел рассказ «Бочонок амонтильядо» (The Cask of Amontillado) под названием «Вино амонтильядо» (*Ямэнтелань дэ цзю*, 亚孟铁兰的酒) в пере-

воде Фу Бинлиня (府丙麟), а в 1936 г. Чжан Юйчжэнь (张毓贞) представил новый перевод под названием «Бочонок амонтильядо» (*И тун Амэнтелату цзю*, 一桶阿蒙铁拉徒酒).

Тогда же, в 1930-е гг., вышли переводы рассказов «Продолговатый ящик» (The Oblong Box, кит. *Чан фан сян*, 长方箱), выполненные известным эссеистом, поэтом Юй Пинбо (俞平伯, 1900–1990) и двух его кузенов, и «Преждевременное погребение» (The Premature Burial, кит. *Тай цзао дэ майцзан*, 太早的埋葬), где автор рассказа был указан как 亚玲玻 (*Я лин бо*), а также «Колодец и маятник» (The Pit and the Pendulum, кит. *Кэн юй бай*, 坑与摆) и «Очки» (The Spectacles, кит. *Яньцзин*, 眼镜). Кроме того, в 1935 г. вышла отдельная книга с тремя рассказами Э. А. По под общим названием «Черный кот» [11], куда вошли «Маска Красной смерти, «Черный кот» и «Овальный портрет»; все переводы были выполнены Цянь Гэчуанем, который также поместил в конце книги биографию Э. А. По со своими комментариями.

С наступлением 1940-х гг. интерес к переводам Эдгара Аллана По постепенно начинает падать. В этот период лишь некоторые его рассказы — «Продолговатый ящик», «Повесть крутых гор» (A Tale of the Ragged Mountains, кит. *Да хуан шань дэ гуши*, 大荒山的故事), «Лягушонок» (Hop-Frog, кит. *Тяо ва*, 跳蛙[5]) появляются в сборниках. По-прежнему чаще всего публикуют переводы рассказа «Сердце-обличитель» — так, например, дважды (в 1941 и в 1946 гг.) переиздается перевод, выполненный Мао Дунем.

Помимо этого, в 1949 г. вышли две книги. Первая — «Сборник рассказов Эдгара По» (爱伦坡故事集, Selected Tales of Poe[6]) [12], а вторая — перевод единственного оконченного романа Эдгара Аллана По «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (The Narrative of Arthur Gordon Pym, кит. *Хай шан ли сянь цзи*, 海上历险记海上历险记[7]) [13].

Таблица. **Количество переведенных рассказов Э. А. По и количество переводчиков, распределенные по годам**

Годы	Кол-во переведенных рассказов	Кол-во переводчиков
1900–1910	2	1
1910–1920	5	2
1920–1930	16	13
1930–1940	18	15
1940–1949	10	5

[5] На русский язык иногда переводят как «Прыг-скок». По-китайски рассказ назывался «Прыгающий лягушонок».

[6] В него вошли рассказы «Черный кот», «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук» и «Знаменитость» (Leonizing, кит. Дэн лун, 登龙).

[7] В китайском переводе — «Записки о приключениях на море».

Из приведенной таблицы можно заметить, что пик переводов Эдгара Аллана По пришелся на 20–30-е гг. XX в. В основном они публиковались либо в журналах, либо в сборниках рассказов, отдельных книг было выпущено крайне мало. Кроме того, переведенных рассказов было немного (около двадцати), много было вариантов переводов. Так, наиболее активно переводился рассказ «Сердце-обличитель» — было создано около десяти переводов, на втором месте по популярности был рассказ «Золотой жук». Вероятно, это свидетельствует о том, что большая часть произведений Э. А. По не вызвала такого интереса у переводчиков. Также можно отметить, что в Китае сначала появились детективные и приключенческие рассказы американского писателя, которые вызвали первоначальный интерес к его творчеству, и только потом появились переводы психологических и готических рассказов. Интересен тот факт, что еще до того, как переводы Э. А. По появились в Китае, там стали популярны произведения поэтов и писателей (Ф. М. Достоевский, Ш. П. Бодлер, А. Конан Дойл), которые интересовались и вдохновлялись его произведениями. И уже из-за этого у переводчиков возник к нему интерес. Кстати, даже у себя на родине Эдгар Аллан По был менее популярен, чем за рубежом, а популярностью в Европе он обязан переводам, выполненным Бодлером. Примечательна оценка, которую дал ему Артур Конан Дойл: «Именно его рассказы были грандиозной вехой и одним из отправных пунктов на пути развития литературы в прошлом веке и для французских, и, в той же мере, для английских писателей. Его рассказы были настолько полны плодотворными возможностями, так стимулировали умы других, что большинство этих рассказов явились тем корнем, из которого возросло целое литературное древо… Оригинальный изобретательный ум По всегда первым открывал новые дороги, чтобы другие могли пройти по ним до конца. Где вообще был детективный рассказ до тех пор, пока По не вдохнул в него жизнь?» [14]

Почему Эдгар Аллан По не сыграл для становления китайского детектива такую же роль, какую он сыграл для европейского? На этот вопрос нет однозначного ответа. С чем была связана довольно высокая популярность отдельных рассказов Э. А. По у переводчиков и при этом относительно малая известность у публики и у писателей, которые брали западные рассказы за ориентиры при написании своих собственных детективов? Например, рассказы Артура Конан Дойла стали образцом, ему подражали, использовали не изобретенную, но популяризированную им схему «детектив-помощник» и т. д. А Эдгара Аллана По хотя и переводили довольно активно, но «подражателей» практически не было. Почему так произошло? Возможно, это связано с тем, что он не был первым автором, которого перевели на китайский язык. Первые рассказы А. Конан Дойла были опубликованы за девять лет до Э. А. По и за это время завоевали бешеную популярность. Более того, они представляли собой дальнейшую веху в развитии детектива после Э. А. По; все черты детектива, которые представлены в его новеллах, в произведениях А. Конан Дойла стали четче, ярче. Поэтому после знакомства с его трудами новеллы По могли восприниматься китайскими читателями как более пресные. Может быть, мистический налет в рассказах Эдгара Аллана

По не был для китайцев чем-то абсолютно новым, ведь в китайской литературе он постоянно присутствует и даже в рассказах жанра *гунъань* (公案), предтече детективов; зачастую именно мистические силы помогают судье разгадать ту или иную тайну. А может быть, сыграл роль тот факт, что американская литература сначала была не так известна, как европейская. В 1901 г. вышел перевод «Хижины дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу, выполненный Линь Шу, а следующим произведением американской литературы был уже рассказ По, то есть для читателя это была совершенно новая, неизвестная страна, с реалиями которой читатель был еще не знаком.

Как бы там ни было, рассказы Эдгара Аллана По все-таки нашли свою дорогу в Китай и активно переводились и печатались в 20–30-х гг. XX в. Они также повлияли на становление китайского детектива и психологической прозы.

Литература

1. *Silverman K.* Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance. New York: Harper Perennial, 1991.
2. *Meyers J.* Edgar Allan Poe: His Life and Legacy. New York: Cooper Square Press, 1992.
3. *Шестаков В. П.* Детективный роман // Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М.: Искусство, 1998.
4. *Клугер Д.* Криминальная зоология // Баскервильская мистерия. История классического детектива. М.: Текст, 2005.
5. 张菊香，张铁荣. 周作人年谱（1885–1967）. 天津：天津人民出版社，2000. [*Чжан Цзюйсян, Чжан Тежун*. Хронологическая биография Чжоу Цзожэня (1885–1967). Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ, 2000.] (На кит. яз.)
6. 1932年1月16日致增田涉. [Письмо Масуда Ватару. 16.01.1932.] URL: https://www.xuges.com/xdmj/luxun/xin/1332.htm (дата обращения: 15.07.2022). (На кит. яз.)
7. 徐志平. 周瘦鹃发表于《礼拜六》的社会小说研究 // 文与哲. 第三十期，2017年6月，页179–210. [*Сюй Чжипин*. Исследование социальных повестей Чжоу Шоуцзюаня, опубликованных в «Субботе» // Литература и философия. 2017. Вып. 30. С. 179–210.] (На кит. яз.)
8. 曹聚仁. 天虚我生——陈栩园. [*Цао Цзюйжэнь*. Тяньсюй вошэн — Чэнь Сюйюань.] URL: https://new.qq.com/omn/20200908/20200908A02G5B00.html?pc (дата обращения: 15.07.2022). (На кит. яз.)
9. 郑逸梅. 郑逸梅选集. 第三卷. 哈尔滨：黑龙江人民出版社. 1991. [*Чжэн Имэй*. Избранные сочинения Чжэн Имэя. Т. 3. Харбин: Хэйлунцзян жэньминь чубаньшэ, 1991.] (На кит. яз.)
10. 郑志明. 近现代中国的爱伦・坡小说汉译史研究/ 宜春学院学报. 2011. 第33卷. 第11期. 页121–126. [*Чжэн Чжэмин*. История изучения переводов произведений Эдгара По в Китае в Новое и Новейшее время // Ичунь сюэюань сюэбао. 2011. № 33. Вып. 11. С. 121–126.] (На кит. яз.)
11. 黑猫.钱歌川译注. 北京：中华书局. 1935. [Черный кот / пер. Цянь Гэчуань. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1935.] (На кит. яз.)
12. 爱伦坡故事集. 焦菊隐译. 上海: 晨光出版公司. 1949. [Сборник рассказов Эдгара По / пер. Цзяо Цзюйинь. Шанхай: Чэньгуан чубань гунсы, 1949.] (На кит. яз.)

13. 爱伦坡. 海上历险记. 焦菊隐译. 上海: 晨光出版公司. 1949. [*По Э. А.* Повесть о приключениях Артура Гордона Пима / пер. Цзяо Цзюйинь. Шанхай: Чэньгуан чубань гунсы, 1949.] (На кит. яз.)
14. *Тугушева М.* Под знаком четырех. URL: https://mir-knig.com/read_227867-14 (дата обращения: 15.07.2022).

References

1. Silverman K. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York, Harper Perennial, 1991.
2. Meyers J. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York, Cooper Square Press, 1992.
3. Shestakov V. P. Detective novel. *Mythology of the 20th century: Criticism of the theory and practice of bourgeois "mass culture"*. Moscow, Isskusstvo Publ., 1998. (In Russian)
4. Kluger D. Criminal Zoology. *The Baskerville Mystery. History of the classic detective*. Moscow, Tekst Publ., 2005. (In Russian)
5. Zhang Xuxiang, Zhang Tierong. *Chronological biography of Zhou Zuoren (1885–1967)*. Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2000. (In Chinese)
6. The letter of Masuda Wataru. 16.01.1932. URL: https://www.xuges.com/xdmj/luxun/xin/1332.htm (accessed: 15.07.2022). (In Chinese)
7. Xu Zhiping. *A study of the social stories of Zhou Shoujuan, published in "Saturday"*. Literature and Philosophy. 2017. Iss. 30. P. 179–210. (In Chinese)
8. Cao Juren. Tianxu Wosheng — Chen Xuyuan. URL: https://new.qq.com/omn/20200908/20200908A02G5B00.html?pc (accessed: 15.07.2022) (In Chinese)
9. Zheng Yimei. *Selected writings of Zheng Yimei*. Vol. 3. Harbin, Heilongjiang Renmin chubanshe, 1991. (In Chinese)
10. Zheng Zheming. The history of the study of translations of Edgar Allan Poe's works in China in modern times. *Yichun xueyuan xuebao*. 2011. No. 33. Iss. 11. P. 121–126. (In Chinese)
11. *Black cat*. Transl. by Qian Gechuan. Beijing, Zhonghua shuju, 1935. (In Chinese)
12. *Collection of short stories by Edgar Allan Poe*. Transl. by Jiao Juyin. Shanghai, Chenguang chuban gongsi, 1949. (In Chinese)
13. Poe E. A. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Transl. by Jiao Juyin. Shanghai, Chenguang chuban gongsi, 1949. (In Chinese)
14. Tugusheva M. *Under the Sign of Four*. URL: https://mir-knig.com/read_227867-14 (accessed: 15.07.2022). (In Russian)

Родионова О. П.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

МИСТИКА И ФОЛЬКЛОР В РОМАНЕ ЛЮ ЧЖЭНЬЮНЯ «ОДИН ДЕНЬ ЧТО ТРИ ОСЕНИ»

Аннотация: Статья рассматривает элементы мистики и фольклора в романе китайского писателя Лю Чжэньюня (род. 1958) «Один день что три осени» (2021). В современной китайской литературе есть немало произведений, в которых повседневная реальность описывается при помощи мистических и фольклорных элементов. Примерами такого рода повествований может служить проза Мо Яня, Цзя Пинва, Чэнь Чжунши, Хань Шаогуна. В романе Лю Чжэньюня «Один день что три осени» мистика и фольклор являются не столько вспомогательными средствами, сколько своего рода каркасом и выполняют сюжетообразующую роль. Легенда о Хуа Эрнян, легенда о Белой змейке, яньцзиньские «заливалки», перевоплощения душ умерших, переселение призраков в тела людей, традиционные гадательные практики — все это те инструменты, с помощью которых в романе пересекаются и сливаются судьбы людей, призраков и бессмертных. Такого рода повествование как нельзя лучше отражает современное состояние народной культуры и обычаев в китайской глубинке, которую в романе представляет Яньцзинь. Лю Чжэньюнь умело использует народные предания и мистические элементы, преодолевая барьеры между реальностью, воображением и фантазией, размывая грань между жизнью и смертью. Изучив мотивы использования автором элементов мистики и фольклора в романе «Один день что три осени», можно утверждать, что они являются движущей силой повествования и носят стержневой характер, развивая и углубляя тему романа о судьбах людей и межличностных отношениях.

Ключевые слова: китайская литература, Лю Чжэньюнь, *Один день что три осени*, мистика, фольклор.

Rodionova Oxana
(St. Petersburg University, Russia)

MYSTICISM AND FOLKLORE IN LIU ZHENYUN'S NOVEL *LAUGHTER AND TEARS*

Abstract: The article examines the elements of mysticism and folklore in the novel *Laughter and Tears* (2021) by Chinese writer Liu Zhenyun (born 1958). In modern Chinese literature, there are many works in which everyday reality is described with the help of mystical and folklore elements. Examples of this kind of narration are the prose of Mo Yan, Jia Pingwa, Chen Zhongshi, Han Shaogong. In Liu Zhenyun's novel *Laughter and Tears* mysticism and folklore are not so much auxiliary means as a kind of framework and play a plot-forming role. The legend of Hua Erniang, the legend of the White Snake, the Yanjin "tales", the reincarnations of the souls of the dead, the relocation of ghosts into the bodies of people, traditional divination practices — all these are the tools by which the fates of people, ghosts and immortals intersect and merge in the novel. This kind of narration perfectly reflects the current state of folk culture and customs in the Chinese hinterland, which in the novel is represented by Yanjin. Liu Zhenyun skilfully uses folk tales and mystical elements to overcome the barriers between

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.23

reality, imagination and fantasy, blurring the line between life and death. Having studied the motives of the author's use of elements of mysticism and folklore in the novel *Laughter and Tears*, it can be argued that they are the driving force of the narrative and are pivotal for the plot of the novel, developing and deepening it's theme about the fate of people and interpersonal relationships.

Keywords: Chinese literature, Liu Zhenyun, *Laughter and Tears*, mysticism, folklore.

Ежегодно в современном Китае издается примерно три тысячи романов, из них новых — тысяча (см. подробнее: [1, с. 5]). Драгоценной жемчужиной среди них стал вышедший в 2021 г. роман Лю Чжэньюня (род. 1958) «Один день что три осени». На русском языке уже изданы один рассказ и пять романов писателя, который приобретает в нашей стране все большую популярность. Надеемся, что и последний роман Лю Чжэньюня, издание которого в России ожидается в этом году, не оставит нашего читателя равнодушным и позволит не только расширить представление о современном Китае, но и прикоснуться к истокам традиционной китайской культуры.

Роман «Один день что три осени» сочетает в себе ряд характерных черт, уже ставших своеобразной визитной карточкой Лю Чжэньюня. В нем по-прежнему, как и в романах «Мобильник», «Одно слово стоит тысячи», «Дети стадной эпохи», представлена тема одиночества и человеческого общения. Писатель все так же обращается к проблемам маленького человека, рисуя картины повседневного быта простых людей. Новый роман по-прежнему пропитан юмором самых разных оттенков. Между тем его яркой отличительной чертой стало полное размывание границ между реальным и нереальным, из-за чего произведение наполнилось разнообразными элементами мистики и фольклора. Данная особенность, с одной стороны, приближает роман Лю Чжэньюня к традициям старой китайской прозы, а с другой — ставит его в один ряд с такими современными писателями как Мо Янь, Цзя Пинва, Чэнь Чжунши, Хань Шаогун, творчество которых уже прочно ассоциируется с присутствием магического реализма и элементов сверхъестественного.

В этой связи интересно проследить, каким образом китайская литературная традиция проявлялась в творчестве современных писателей. Хэнаньская исследовательница Чэнь Цзысинь отмечает, что традиционные рассказы об удивительном продолжили свое существование и в современной прозе начала XX в. Однако в разгар «движения 4 мая» писатели использовали легенду как средство иронии. В качестве примеров подобных произведений Чэнь Цзысинь приводит «Старые легенды в новой редакции» Лу Синя и «Записки о кошачьем городе» Лао Шэ. После 1949 г. легенды стали активно насаждаться в революционно-исторических романах и в «образцовых драмах». По словам Чэнь Цзысинь, крайнее преклонение перед легендой в сочетании с общепринятой идеологизацией творчества сделало содержание текстов пустым и безликим, что не лучшим образом отражалось на художественности произведений. В 1980-х гг., после начала проведения политики реформ и открытости, китайские писатели не без влияния

иностранной литературы стали сознательно оглядываться на традиционную китайскую культуру, и народные легенды обрели новую жизнь. Как отмечает Чэнь Цзысинь, результаты такого рода «раскопок традиционных народных ресурсов» прекрасно представлены в романах Мо Яня «Смерть пахнет сандалом», а также «Устал рождаться и умирать» (см. подробнее: [2, с. 26]). После выхода в свет романа «Один день что три осени» у нас есть все основания говорить о том, что благодаря обращению к народной культуре писательский талант Лю Чжэньюня заиграл новыми красками.

Изучив структуру романа, мы можем отметить, что сюжеты этого произведения развиваются сразу в нескольких мирах (мир реальный, мир картин Шестого дядюшки, мир легенды о Хуа Эрнян, мир легенды о Белой змейке, мир сновидений, мир потусторонний, мир народных и семейных преданий и т. д.). Каждый из этих миров населен героями (живыми, умершими, людьми, животными, духами), которые могут свободно выходить за границы своего мира и взаимодействовать друг с другом, преодолевая время и пространство. Совершенно естественно, что такое необычное наполнение романа рождает ощущение чего-то фантастического и, если говорить о национальной традиции, весьма напоминает любимые китайцами «Странные истории из кабинета неудачника» («Ляо Чжай чжи и»), написанные Пу Сунлином (1640–1715), в которых тесно переплетено подлинное и волшебное. Как отмечает профессор Шаньдунского университета Ма Бин, такова традиция китайской космологии: чтобы понимать роман «Один день что три осени», следует опираться именно на китайское понимание мироустройства, которое характеризуется большей гибкостью и свободой мышления (см. подробнее: [3, с. 185]). Отмечая влияние Пу Сунлина на современную китайскую литературу, профессор Нанкинского университета Ван Биньбинь говорит о том, что небольшие по объему произведения типа анекдотов и забавных случаев из жизни простонародья, странные и порой неприличные истории, в которых задействованы незаурядные мужчины и легкомысленные женщины, можно найти среди сочинений таких писателей, как Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн, «при этом подобная литература содержит явные указания на то, что ее авторы подражают манере Пу Сунлина» [4, с. 290]. У Лю Чжэньюня такого же рода небольшие истории органично вплетены в ткань целого романа, рождая у читателя целую цепочку ожидаемых ассоциаций. При этом подчеркнем, что все сверхъестественные существа, населяющие роман Лю Чжэньюня, взращены на китайской культурной почве, поэтому их бытие понятно китайскому сознанию. Они отличаются от мистических существ фантастических произведений того же Г. Лавкрафта, «чьи мотивы неведомы» и «тотально непостижимы для человеческого мышления» (см. подробнее: [5, с. 146]). В этом смысле Лю Чжэньюнь продолжает традиции китайской классики, в частности того же Пу Сунлина, в новеллах которого смертные и сверхъестественные существа «взаимодействуют, разговаривают, восхищаются друг другом, учатся друг у друга и занимаются сексом» [5, с. 148]. Лю Чжэньюнь, который является не просто носителем китайской культурной традиции, но и ее хранителем, в одном из своих интервью также признает вли-

яние Пу Сунлина на свое творчество (см. подробнее: [6]). Чтобы наглядно показать, как в романе «Один день что три осени» оживают стиль и сюжеты историй Пу Сунлина, приведем конкретный отрывок, повествующий о «взаимодействии» легендарной девы-горы Хуа Эрнян и обычного жителя Яньцзиня:

> *Некоторые поговаривают, что Хуа Эрнян, не дождавшись любимого, умерла от слез, а когда воскресла, то возненавидела слезы так сильно, что стала являться людям во снах, чтобы послушать смешные истории.*
> *Но не всем в этом мире дано шутить. Если Хуа Эрнян приходила к вам за смешной историей, а вы ее разочаровывали, не сумев развеселить, то она, вместо того чтобы сердиться, просила посадить ее на спину и отнеси отведать чашечку острой похлебки. Но кому же под силу взвалить на себя гору? Стоило вам посадить себе на спину Хуа Эрнян, как та раздавливала вас насмерть. Другими словами, вас расплющивало из-за шутки. Если же вам удавалось рассмешить Хуа Эрнян, тогда она угощала вас хурмой из своей корзинки.*
> *Как-то раз ей попался один соблазнитель, который оказался еще и мастером рассказывать анекдоты; он так сильно насмешил девушку, что та хохотала от всей души. Ну, посмеялись они, поели хурмы, и, казалось бы, надо уже и прощаться, но тут зардевшаяся от смеха Хуа Эрнян стала еще краше и окончательно пленила шутника; этот повеса, поскольку все это происходило во сне, осмелел и принялся соблазнять Хуа Эрнян на непотребные делишки. Сотворить такое с камнем уже само по себе было анекдотом, девушка засмеялась, но смех смехом, а согласилась. Они освободились от одежд и едва предались утехам, как бедолага, не пережив нечеловеческого удовольствия, взял и откинулся. На следующее утро домашние нашли его совершенно голым, лежащим ничком на кровати и уже бездыханным; когда убрали тело, на простыне обнаружилось мокрое пятно; в больнице диагностировали, что никакого отношения к смерти сей инцидент не имеет, обычный инфаркт миокарда. Разумеется, это вовсе не означает, что у всех яньцзиньцев, у которых случился инфаркт, была связь с Хуа Эрнян. Некоторые инфаркты были инфарктами в чистом виде* [7, с. 11].

Как видим, данный отрывок является прекрасным доказательством того, что творчество Лю Чжэньюня питается фольклором, со всеми присущими ему чертами.

Возвращаясь к анализу многоплановой структуры романа, прежде всего следует обратить внимание на его предисловие под названием «Картины Шестого дядюшки». Важность этого предисловия сложно переоценить, поскольку оно играет сюжетообразующую роль. С его помощью Лю Чжэньюнь буквально на восьми страницах делает общий набросок всего романа. В свою очередь все остальное содержание романа — есть не что иное, как интерпретация картин Шестого дядюшки. Суть предисловия такова, что рассказчик во время праздников ежегодно навещает в Яньцзине Шестого дядюшку и любуется его картинами. Супруга дядюшки воспринимает художества мужа не иначе как причуду и после его смерти без всяких сожалений сжигает все картины. Рассказчик задается целью воссоздать утерянное в форме романа. Собственно, об этом говорят самые первые строки произведения:

Когда я закончил этот роман и оглянулся на написанное, мне захотелось рассказать, ради чего я все это затеял. А все ради Шестого дядюшки, ради картин Шестого дядюшки [7, с. 1].

Для нас в рамках обозначенной темы важно обратить внимание на то, что сюжеты всех картин Шестого дядюшки в основе своей имеют реальные истории из жизни яньцзиньцев, но каждая из этих, казалось бы, жизненных историй подается под каким-нибудь удивительным соусом, приправленным мистикой и волшебством. К примеру, на одной из дядюшкиных картин запечатлен мужчина, в животе которого сидит женщина, которая является душой умершей; на другой — рыбак вытаскивает из сетей русалку; на третьей — фея воспаряет над Хуанхэ; на четвертой — монахиня пришпиливает к доске фотографии неугодных; на пятой — в харчевне под столом лежит человек, поперхнувшийся рыбьей костью, при этом с блюда на всех взирает хохочущая голова злополучной рыбы и т. д. Анализируя сюжеты всех этих картин, а также те образы, с помощью которых эти сюжеты переданы, можно с уверенностью утверждать, что дядюшка является хранителем и продолжателем фольклорных традиций как Яньцзиня, так и Китая в целом. Под обаяние этих необычных картин попадает и рассказчик, который видит свою миссию в том, чтобы сохранить их при помощи художественного слова.

Не ограничиваясь одним интертекстуальным планом, связанным с живописью, Лю Чжэньюнь тут же погружает нас в мир легенды о Хуа Эрнян, которая образует своего рода магическую рамку для дальнейшего повествования. Ставшая легендой Хуа Эрнян появилась в Яньцзине около 3000 лет назад. Именно в этом хэнаньском городке она условилась встретиться со своим женихом. Так и не дождавшись возлюбленного, Хуа Эрнян, отчаявшись, превратилась в гору и с тех пор стала являться к яньцзиньцам в их снах, требуя ее рассмешить. Заметим, что эта легенда влияет не только на общепринятую реальность, но и непосредственно на характер и привычки яньцзиньцев, которые всякий раз перед сном вынуждены повторять или заучивать новые анекдоты. Можно сказать, что смерти яньцзиньцев также имеют сверхъестественное объяснение. Такого рода жанр в статье А. Шиле именуется «фантастически-чудесным» (см. подробнее: [5, с. 146]). В свою очередь доцент Аньхойского института иностранных языков Чэнь Чжэньхуа называет Лю Чжэньюня мастером структуры, которая благодаря магической рамке с легкостью позволяет преодолевать барьеры реалистического повествования (см. подробнее: [8, с. 8]). Достаточно подробно изложив суть легенды о Хуа Эрнян в первой и предпоследней частях романа, писатель завершает ею весь роман. Делает он это весьма экстравагантно: последняя пятая часть произведения под названием «Вступление к “Жизнеописанию Хуа Эрнян”» умещается всего в двух предложениях:

Это смешная и в то же время печальная книжка, даже, можно сказать, кровавая. А как еще назвать собрание анекдотов, за которые люди заплатили своей жизнью?.. [7, с. 306]

Из предыдущих глав мы узнаем, что эту легенду пытался увековечить один из жителей Яньцзиня, школьный учитель химии Сыма Ню, который «*увлекался рассказами о чудесах периода Вэй — Цзинь, а также эпохи Южных и Северных династий. Поскольку Хуа Эрнян прибыла в Яньцзинь издалека и жила здесь уже больше трех тысяч лет, Сыма Ню задался целью в свободное от преподавания время написать "Жизнеописание Хуа Эрнян"*» [7, с. 30]. Один в один повторяя судьбу картин Шестого дядюшки, легенда о Хуа Эрнян в исполнении Сыма Ню так и не дошла до потомков. Всю свою жизнь учитель по крупицам собирал материал о деяниях Хуа Эрнян, но переработать его в связный текст у него так и не дошли руки. А когда он умер, его родственники все материалы о Хуа Эрнян сожгли. Таким образом, писатель уже во второй раз с ноткой грусти поднимает проблему сохранения фольклора, отсутствие которого обезличивает любую культуру. В этом смысле наполненный яркими фольклорными деталями роман Лю Чжэньюня утверждает важность бережного отношения к каждой народной истории, которые в совокупности влияют не только на формирование индивидуального сознания китайцев, но и на облик всей китайской культуры.

Исследователь Ма Бин приводит слова писателя о том, что тот мечтал написать что-то типа «легенд, вплетенных в повествование и повествования, вплетенного в легенды», при этом чтобы «реальность иллюзорного мира и иллюзии реального мира выглядели естественно и непринужденно» [3, с. 185]. Как отмечает Ма Бин, «именно такая структура повествования и мышления характерна для жителей глубинки, которых описывает автор, — это суть существования китайской деревенской культуры» [3, с. 185]. В свою очередь Чэнь Цзысинь отмечает, что народная легенда в новом романе Лю Чжэньюня является отправной точкой повествования: «В слиянии легендарного воображения и реальной жизни возникают конфликты, образующие уникальное повествовательное напряжение» [2, с. 26]. Как точно отмечает исследовательница, роман «Один день что три осени» — это углубленное исследование ресурсов народных легенд с применением магического реализма и воссоздание этих легенд на основе традиционных для Китая методов повествования (см. подробнее: [2, с. 26–27]).

Следует заметить, что легенда о Хуа Эрнян проходит через весь текст произведения. Одним из основных художественных приемов, с помощью которых писателю удается органично связать реальную жизнь яньцзиньцев с легендой о Хуа Эрнян и потусторонним миром, является мотив сна. С загадочной Хуа Эрнян лично или опосредовано знакомы практически все герои романа, включая самого автора, которому девушка также являлась во сне. В предисловии Лю Чжэньюнь прямо говорит о том, что к решению написать роман его подтолкнул сон, в котором ему приснился Шестой дядюшка:

> *Яньцзиньская переправа, снег валит стеной, а на берегу стоит дядюшка в белом саване и, извиваясь всем телом, поет какую-то арию. Потом застилавшие небо снежинки преобразились в несметную россыпь его картин, он протянул в моем направлении руку и заголосил: «Что поделать? Что поделать? Как быть? Как быть?»* [7, с. 7].

Помимо дядюшки писатель видел во сне и Хуа Эрнян, о чем он сообщает в первой главе:

> *Не далее как прошлой зимой автор этих строк вернулся в родные края навестить родственников, и во сне к нему тоже явилась Хуа Эрнян, пристав со своей обычной просьбой рассказать ей что-нибудь смешное* [7, с. 13].

При этом автор сообщает, что его шутка «прошла с большой натяжкой», и то, что Хуа Эрнян его не раздавила, «можно было считать за удачу» (см. подробнее: [7, с. 13]). Дважды Хуа Эрнян снится главному герою романа, Минляну. Кроме того, Минлян неоднократно видит во сне умерших родственников и других лиц из потустороннего мира. Таким образом, можно констатировать, что сны с элементами мистики становятся одной из главных площадок, на которых разворачивается повествование романа. И хотя в этом приеме можно увидеть тяготение к сюрреализму, который стал активно использоваться китайскими писателями в 80-х гг. XX в., не стоит забывать, что такие приемы, как европейский сюрреализм и латиноамериканский магический реализм, в случае с китайской современной прозой легли на почву более отдаленной по времени национальной традиции (см. подробнее: [9, с. 214]). В частности, мотив сна широко применялся в старинных китайских новеллах, например у того же Ляо Чжая. Как сообщает профессор Цзэн Сыи, «более чем в семидесяти [из пятисот новелл Ляо Чжая] затрагивается тема сна» [10, с. 127]. В статье Д. Н. Воскресенского «Даосские мотивы в художественной прозе Китая» мы находим мысль о том, что в китайской традиции сон «воспринимался не просто как психическое состояние человека, а как особая сфера жизни — некое инобытие, куда на время попадает человек» [11, с. 194]. При этом важно отметить, что самосознание героев в такого рода снах сохраняется. Например, в романе Лю Чжэньюня, герои, следуя традиционным китайским представлениям о снах, не только осознанно общаются с теми, кто им в этих снах является, но еще и следуют их советам в реальной жизни. Возьмем, к примеру, отрывок, в котором маленькому Минляну снится умершая мать. Во сне она умоляет сына о помощи, поэтому, проснувшись, мальчик прямо среди ночи следует за появившимся из ниоткуда голосом, который, как оказывается позже, принадлежал светлячку. В итоге Минлян находит свою мать, а точнее, ее истыканную иглами фотографию в соломенной хижине на краю города. Затем уже взрослый Минлян видит сон, в котором ему является некая настоятельница Ма. Во сне он заводит с ней осознанную беседу и выясняет, что в свое время настоятельница Ма была тем самым светлячком, который помог ему спасти мать. На этот раз монахиня явилась к нему с просьбой отплатить добром за добро. Проснувшись, Минлян встает, берет такси и отправляется, куда ему было велено, чтобы исполнить просьбу монахини. Еще раз подчеркнем, что такого рода сны основываются на традиционном взгляде писателя на жизнь, на время и пространство. В одной из своих статей китайский исследователь Ма Бин, ссылаясь на слова Эндрю Плакса, говорит о том, что эстетический эффект такого

рода повествований с элементами сверхъестественного заключается в том, чтобы «отвлечь внимание читателя от линейного расположения повествовательных деталей и точного повествования, обращая его к важным вопросам человеческого существования» [3, с. 185–186]. В этом смысле те же сны, а также ряд других художественных приемов, о которых мы поговорим чуть ниже, будучи элементами виртуального мира, не мешают понимать и воспринимать ту правду жизни, которую пытается передать автор. «Для большинства обычных людей не имеет значения, правдивы эти истории или нет, потому что культурная основа, питающая китайские истории, сама по себе хаотична, а так называемая трансцендентность — это тоже часть повседневного опыта китайского обывателя» [3, с. 186].

Обозначив структуру романа с помощью пропитанных фольклором и мистикой картин Шестого дядюшки, а также легенды о Хуа Эрнян, писатель начинает развивать сюжет и вводить в него главных героев. На сей раз он обращается к богатому миру китайской традиционной драмы, которая в основе своей также имеет фольклорные мотивы. В данном случае народная традиция воплощается в известной каждому китайцу легенде о Белой змейке. По задумке писателя, сразу три персонажа романа «Один день что три осени» когда-то играли в одной театральной труппе и исполняли пьесу «Легенда о Белой змейке»: роль Белой змейки играла Интао, роль ее возлюбленного — Ли Яньшэн, и роль монаха Фахая, который разоблачил Белую Змейку и разлучил ее с любимым, исполнял Чэнь Чанцзе. Впоследствии труппа распалась, но судьбы героев пьесы так или иначе продолжают воздействовать на судьбы Интао, Ли Яньшэна и Чэнь Чанцзе. Например, Интао выходит замуж за Чэнь Чанцзе, у них рождается сын. Супруги выбрали ему имя — Ханьлинь. В романе находим такие строки: «*…в “Легенде о Белой змейке” сына девицы Бай тоже звали Ханьлинем, впоследствии он стал победителем на столичных экзаменах. Так что, выбрав своему ребенку такое имя, родители надеялись, что тот станет таким же перспективным*» [7, с. 22]. Впрочем, позже ребенок получил другое имя — Минлян, которым нарекла его бабушка. И здесь без мистики тоже не обошлось. Имя Минлян, которое означает «свет», бабушка выбрала в тот момент, когда внук стал жаловаться на то, что плохо видит. Получив новое имя, Минлян от такой проблемы избавился раз и навсегда. Органично интегрируя в повествование романа содержание легенды о Белой змейке, писатель продолжает развивать сюжетную линию, которая касается обозначенных выше героев. Вскоре мы узнаем, что у Интао и Чэнь Чанцзе начинаются разногласия в семейной жизни, и автор объясняет это тем, что в пьесе они играли роли противников. Более того, Интао сводит счеты с жизнью. Китайская исследовательница Чэнь Цзысинь отмечает, что ключевая реплика из этой пьесы «*Что поделать? Что поделать? Как быть? Как быть?*» для всех трех героев стала своего рода мантрой, которую писатель то и дело вкладывает в их уста, развивая историю их судеб (см. подробнее: [2, с. 26]). Позже душа Интао вселяется в тело другого партнера по сцене — Ли Яньшэна, и делает она это для того, чтобы тот перевез ее на поезде в Ухань, куда после ее смерти переехал Чэнь Чанцзе. Причина, по которой ей понадобился бывший муж, состоит в том,

что в потустороннем мире ее стал домогаться некий маньяк-убийца. Вспомнив, что Чэнь Чанцзе когда-то исполнял роль монаха Фахая, способного укрощать демонов, Интао решила попросить его расправиться с этим злым духом, который не давал ей покоя на том свете. К сожалению, сухое переложение содержания сюжетных ходов не способно передать фирменный стиль Лю Чжэньюня, отличительной чертой которого является ирония и юмор. Чтобы продемонстрировать, каким образом это воплощается в произведении, приведем короткий отрывок, в котором Ли Яньшэн уже с переселившейся в него Интао задумал сходить в баню:

> *Уже у самого входа в баню Ли Яньшэн вдруг спохватился и обратился к сидевшей в нем Интао:*
> *— Интао, тебе дальше нельзя, это мужская баня.*
> *— Ну раз так, — ответила она, — подожду снаружи.*
> *С этими словами она из него выпрыгнула. Ли Яньшэну тут же показалось, что он даже стал легче, но, подумав, что на выходе из бани Интао снова запрыгнет в него, он понял, что никуда ему от нее не деться, а потому пригорюнился снова…*
> <…>
> *Едва он вышел из бани, как в него снова запрыгнула Интао; тело Ли Яньшэна тут же отяжелело, а душа словно заросла бурьяном* [7, с. 56, 58].

При помощи таких вот реальных деталей и современных сцен писатель создает конфликты, которые являются движущей силой сюжета. Такого рода описания не дают читателю полностью раствориться в призрачной сказке, возвращая его к повседневной жизни с ее реальными заботами и проблемами. Как отмечает Чэнь Цзысинь, «подлинное описание реальной жизни в этом романе показывает верхний слой народного быта, а использование легенд и вымысла показывает глубокий уровень народной культуры. Вместе эти два уровня составляют целостный фольклор» [2, с. 27]. Чэнь Чжэньхуа называет этот роман «реалистическим волшебством», когда на основе реалистического повседневного повествования писатель добавляет в текст большое количество магических элементов. Такие приемы, как метаморфозы, гиперболизация, наличие призраков, выходящий за пределы жизни и смерти «сюрреализм», — все это Лю Чжэньюнь мастерски интегрирует в мирскую жизнь яньцзиньцев (см. подробнее: [8, с. 8]).

Ниже, на примере одного из героев романа, проследим, насколько глубоко элементы мистики и фольклора укоренились в повседневной жизни современных яньцзиньцев. Для этого обозначим круг общения одного из главных героев романа — Минляна. Знакомство Минляна с фольклорными традициями началось с самого детства и происходило не только благодаря родителям, которые когда-то работали в одной труппе и исполняли пьесу «Легенда о Белой змейке». Большую роль в погружении мальчика в мир сказок и волшебства сыграла его бабушка, которая любила проводить время с внуком и рассказывать ему «заливалки». Впервые с таким видом устного народного творчества писатель знакомит нас в романе «Одно слово стоит тысячи». В новом романе Лю Чжэньюнь вновь

привлекает к ним внимание, напоминая, что «заливалками» (喷空) яньцзиньцы называют истории, в которых сочетаются правда и выдумка. Важно отметить, что «заливалки» часто сочиняются на ходу, действующими лицами в них, кроме вымышленных персонажей (животных, духов, призраков), выступают реальные люди из ближайшего окружения рассказчика, например члены семьи. В этом смысле весь роман Лю Чжэньюня можно назвать одной большой «заливалкой». Возвращаясь к Минляну, следует сказать, что он настолько очарован бабушкиными «заливалками», что вспоминает их даже спустя несколько десятков лет. Чтобы читатель представил себе форму и содержание такого рода местного фольклора яньцзиньцев наиболее ярко, писатель вкладывает «заливалки» в уста бабушки Минляна. Ниже приведем пример одной такой истории про хорьков.

> *Бабушка рассказывала, что, когда она была маленькой, у них на заднем дворе любили резвиться хорьки. Бывало, едва наступал вечер, как к ним вместе со всем молодняком заявлялся вожак хорьков, и на заднем дворе затевалось веселье. Бабушкин отец принимался шуметь: «Эй, желтомазые, кончайте уже буянить! Дадите вы, наконец, людям поспать?» А вожак хорьков на это отвечал: «Не дадим». Встав на задние лапки, хорьки выстраивались паровозиком, положив передние лапки на плечи впередистоящего, и во главе с вожаком, вихляя задами, начинали свое шествие перед окном спальни.*
> *Однажды вечером засверкала молния, ударил гром и в дом кто-то постучал. Отец открыл дверь. На пороге, сложив руки в малом поклоне, стоял вожак хорьков:*
> *— За нами гонится Лэйгун. Прошу, добрый человек, укрой наше семейство.*
> *— А дерзить больше не будешь? — спросил отец.*
> *— Не буду.*
> *— И шуметь не будешь?*
> *— Не буду, — отвечал хорек.*
> *Тогда отец пошел на задний двор, открыл сарай и разместил там семейство хорька. На следующее утро небо после дождя прояснилось, отец решил проверить, как у хорьков дела, вошел в сарай, а тех и след простыл; но не всех — в уголке, скорчившись, остался лежать один колченогий хоречек. Так уж решил вожак: несчастного хромоножку взял и подкинул им.*
> *— Ах ты, желтомазый, — только и вздохнул отец, — все-таки обдурил ты меня.*
> *А хорька-хромоножку отец подбросил в свинарник, чтобы рос там вместе со свиньями. По словам бабушки, когда она была маленькой, то часто играла с тем хорьком. Но интересно, что даже через десять с лишним лет тот хорек так ни капли и не вырос. Бабушка спрашивала его:*
> *— Желтомазенький, почему ты не растешь?*
> *— Я же не человек — отвечал он, — начну расти, меня, как свинью, забьют и съедят.*
> *А еще бабушка рассказывала, что, когда она выходила замуж, хорек сильно по ней убивался* [7, с. 123].

Анализируя функцию «заливалок», Цуй Пэнхао отмечает их роль во взращивании в человеке определенных качеств, например доброты и сочувствия. Так, приведенная выше история про хромого хорька много позже заставит уже взрослого Минляна приручить и полюбить случайно привязавшуюся к нему собачку (см. подробнее: [8, с. 35]). Кроме того, такие истории стали для главного

героя своеобразным «мостиком», соединяющим его с образом любимой бабушки. Со смертью последней также связан один мистический сюжет. Когда бабушка Минляна умерла, то вместе с ней погибло и растущее во дворе ее дома финиковое дерево, которое в итоге срубили и продали одному из плотников. Позже Минлян задался целью найти хотя бы часть этого дерева, чтобы сделать из него вывеску для своего ресторана. В итоге, заполучив вывеску, Минлян видит сон, «*в котором под ожившим финиковым деревом, развлекая друг друга "заливалками", отдыхала целая компания. Среди них были и бабушка, и дедушка, и гадатель Лао Дун, и герои бабушкиных "заливалок"…*» [7, с. 288].

Любопытным образом выстраиваются у Минляна отношения с матерью, которая повесилась, когда мальчику было три года. В день похорон мальчик находит в доме фотографию мамы, на которой та запечатлена в сценическом костюме Белой змейки, и кладет ее к себе за пазуху. Отныне это фото мальчик всегда носит с собой, даже когда перебирается с отцом в другой город. Далее обстоятельства складываются таким образом, что через три года в эту фотографию переселяется душа его умершей матери. Попутно заметим, что на всем протяжении романа душа матери Минляна несколько раз меняет место обитания. Одно время она живет в старой театральной афише, затем переселяется в бывшего партнера по сцене, чтобы тот «перевез» ее в Ухань, где она перебирается в фотографию, которую в память о ней хранит ее сын. Затем это фото обнаруживает мачеха Минляна, и история приобретает еще более мистический характер: догадавшись, что фотография стала обиталищем для бывшей супруги ее мужа, ревнивица относит ее к настоятельнице Ма. Как сообщается в романе, «*настоятельница Ма была даосской монахиней; в молодости она ушла в монастырь Байцюэань, но потом вернулась к мирской жизни и открыла даосский гадательный салон. Помимо предсказаний, она также пускала в ход даосскую магию и укрощала демонов. Она могла управляться как с демонами в мире людей, так и с демонами в мире духов. Доведись кому-то столкнуться с нечистой силой, он тотчас обращался к настоятельнице Ма*» [7, с. 115]. В итоге настоятельница Ма пришпиливает фотографию с матерью Минляна на специальную доску и щедро утыкивает ее иглами. Той же ночью мальчик видит маму во сне: оказавшись в каких-то колючих кустах, та умоляет его о помощи. Чтобы спасти маму, на помощь Минляну прилетает светлячок, в которого на время превратилась настоятельница Ма. Позже этот свой поступок монахиня объясняет Минляну так: «*Я ее приколола, я же ее и спасла; это называется отложить нож и тотчас стать Буддой*» [7, с. 208]. Такого рода абсурдные ходы для творчества Лю Чжэньюня весьма характерны; их функция состоит не только в том, чтобы акцентировать какую-то проблему, но и в том, чтобы обозначить ироничное к ней отношение.

Продолжая анализировать круг общения Минляна с точки зрения присутствия в нем элементов мистики и фольклора, стоит обратить внимание на местного гадателя Лао Дуна, который умеет читать знаки судьбы, гадать по костям, проводить прямые эфиры с душами из потустороннего мира и т. д. Лао Дун — это один из тех персонажей романа, который обеспечивает связь между миром ре-

альным и потусторонним. Обозначая роль гадателя в жизни яньцзиньцев, писатель бесхитростно замечает:

> *Все понимали, что Лао Дун в общем-то несет бредятину… Однако когда человек попадает в тупик, он гораздо охотнее будет слушать всякие бредни. А без этих бредней Лао Дуна многие яньцзиньцы просто бы умерли от тоски. Да и число страдальцев от депрессии тоже увеличилось бы на треть* [7, с. 38].

Именно он отсоветовал разводиться Минляну, объяснив, что тот задолжал своей супруге полжизни из предыдущего воплощения. Ниже приведем разговор Минляна с гадателем, содержание которого как нельзя лучше демонстрирует природу народной культуры и обычаев китайцев. Узнав о том, что в прошлом его супруга работала проституткой, Минлян приходит за советом к гадателю и говорит:

> *— В такой ситуации путь один — развестись. Как ни крути, это большой позор.*
> *Лао Дун покачал головой.*
> *— Чего ради? Ты и твоя жена в предыдущей жизни были супругами. И ты ей тогда много чего задолжал. Считай, что случившееся — это воздаяние за прошлое.*
> *Минлян остолбенел.*
> *— Знаки говорят, что ваши брачные узы еще не завершились; если выберешь развод, то возмездие будет ждать тебя и в следующей жизни.*
> *— А что я натворил в прошлой жизни?*
> *Лао Дун снова принялся загибать пальцы, наконец произнес:*
> *— Ты отобрал у нее полжизни.*
> *Минлян снова остолбенел. Оказывается, в случившемся с Ма Сяомэн ему следовало винить не ее, а прошлого себя, который отобрал у нее полжизни.*
> *— Сынок, к чему ворошить прошлое, поговорим о настоящем. Твоя жена только что чуть не повесилась. Если ты с ней разведешься, она снова наложит на себя руки, и тогда ты снова отберешь у нее жизнь.*
> *Сделав паузу, он продолжил:*
> *— Есть такие воздаяния, от которых и за несколько воплощений не отделаешься, таких случаев в мире полным-полно…* [7, с. 161–162].

В гаданиях Лао Дуна очень явно читаются постулаты, свойственные китайскому буддизму с его идеей воздаяния. К примеру, дворник Го Баочэнь, согласно сведениям гадателя, в своем предыдущем воплощении «занимал пост военного губернатора, после чего дослужился до премьер-министра; в прошлой жизни он косил народ как коноплю, поэтому в этой жизни подметает Яньцзинь, а заодно очищается сам» [7, с. 37]. Сюжетные линии романа строятся таким образом, что прошлые, настоящие и будущие поступки его героев переплетаются между собой, образуя нескончаемые причинно-следственные связи. В целом новый роман Лю Чжэньюня и по своей структуре, и по используемым в нем приемам чем-то напоминает роман Фэн Мэнлуна «Развеянные чары», который, по словам Д. Н. Воскресенского, «объединяет в себе черты произведения волшебного, приключенческого, а отчасти и бытового жанра» [13, с. 492]. В статье «Волшебный

мир Фэн Мэнлуна» исследователь отмечает, что эпизоды этого романа «не просто усложняют сюжет, но обогащают его, дополняя и развивая основные идеи произведения. В итоге сюжет романа уже не представляется хаотичным набором небольших фантастических историй, а выстраивается в единое художественное целое, некую искусную ткань, вытканную мастерской рукой талантливого литератора — Фэн Мэнлуна» [13, с. 493]. В общем-то, те же самые слова справедливы и для нового романа Лю Чжэньюня, тем более что в последнем, так же как и в романе «Развеянные чары», «царит стихия сказочного бытия, рожденного как народной фантазией, так и авторской выдумкой» [13, с. 493]. Кроме того, в романе «Один день что три осени» звучит и буддийская идея перевоплощения. Например, сам гадатель Лао Дун, замечает Минляну:

> *Я не такой человек, я тебя обманывать не буду. И это даже не для твоего блага, просто я забочусь о своей следующей жизни. Чтобы переродиться зрячим, мне необходимо совершать благие поступки* [7, с. 48].

Д. Н. Воскресенский в статье «Буддийская концепция в китайской прозе и проблема художественности произведения», в частности, отмечает, что «учение буддизма о поступках (проступках) и их результатах, иначе говоря, разговор о греховности и добродетели, а соответственно, и о воздаянии за содеянное определял развитие сюжетов многих произведений» [14, с. 208]. Однако тема кармы и реинкарнации у таких современных писателей, как Мо Янь и Лю Чжэньюнь, иной раз развивается в неожиданном и даже абсурдном ключе. Достаточно вспомнить роман Мо Яня «Устал рождаться и умирать», в котором главный герой переживает целый цикл перерождений, которые ничуть не приближают его к пониманию того, что именно в этом мире является мерилом нравственности и справедливости. Читая новый роман Лю Чжэньюня, мы видим, что не всякого человека может обрадовать перспектива переродиться в праведника, который в возрасте двадцати с лишним лет уйдет в монастырь. Некоторым гораздо приятнее было бы оказаться в следующей жизни при власти или при деньгах. Впрочем, подобные нестыковки еще ярче высвечивают морально-нравственные портреты персонажей, чью моральную деградацию писатель представляет в свойственной ему юмористической манере.

Обращая внимание на любовь Лю Чжэньюня к деталям, литературовед из Пекинского педуниверситета Цун Цзыюй говорит о том, что роман «Один день что три осени» можно назвать традиционным народным романом, и ставит его в один ряд с китайскими классическими романами, прелесть которых раскрывается в «деталях, которые может смаковать читатель» [15, с. 145]. В этой связи можно вспомнить, как в романе излагается суть одной из гадательных практик Лао Дуна:

> *Гадание по костям подразумевало ощупывание формы двухсот шести костей клиента, что позволяло расписать всю его жизнь и предсказать судьбу. По словам Лао Дуна, за последние десятилетия он ощупал несколько тысяч людей, и этот опыт совершен-*

но разбил ему сердце, потому как из нескольких тысяч людей лишь единицы имели человеческие кости, в то время как подавляющее большинство скрывало в себе сущности свиней, баранов и прочей живности [7, с. 37].

Детализация в описаниях разного рода мистических практик и других бытовых сцен непременно содержит в себе элементы народного эпоса. В подтверждение этого приведем рецепт гадателя Лао Дуна, который позволял Минляну избавиться от своего недруга, Сунь Эрхо. Погадав по знакам рождения Сунь Эрхо, Лао Дун выяснил, что тот в прошлой жизни был котом-оборотнем. Интересна в этом смысле реакция Минляна. Вместо того, чтобы удивиться, он задает вопрос:

А как проучить этого кота-оборотня?

И получает ответ:

…надо завести дома змею, написать на бумажке имя Сунь Эрхо и его восемь знаков, после чего подсунуть эту бумажку в террариум [7, с. 181].

При этом автор обращает внимание читателя на следующее:

До Минляна дошло, что предложение Лао Дуна расправиться с котом-оборотнем посредством змеи имело аналогию «битвы дракона с тигром», он лишь решил уточнить: — А какую змею лучше взять?

И на это он тоже получает вполне резонный ответ:

…лучше всего кобру; чем ядовитее, тем эффективнее [7, с. 181].

Как отмечает Чэнь Чжэньхуа, роман «Один день что три осени» фокусируется на жизни простого народа в китайской деревне и духовной истине необразованных людей. Как указывает исследователь, это еще один шедевр современной литературы, созданный писателем после удостоенного премии Мао Дуня романа «Одно слово стоит тысячи», в котором как нельзя лучше выражается «дух Китая». С появлением такого рода романов духовная жизнь жителей сельской местности попадает в центр повествования, что имеет исключительное литературно-историческое значение (см. подробнее: [8, с. 1–2]). По сути, в этом произведении Лю Чжэньюнь изобразил духовно-нравственный портрет простого деревенского жителя. На наш взгляд, именно пропитанные местным фольклором мелкие события и бытовые сцены более всего притягивают внимание читателя. Как написал об этом романе Ма Бин, «“Один день что три осени” — это любовное послание, которое, выйдя из недр китайской традиции, способно ярко и живо изобразить современную эпоху» [3, с. 186].

Многочисленные сюжеты с участием персонажей из китайской мифологии, древних легенд и народных преданий, а также овеянные мистикой истории современных жителей Яньцзиня в значительной степени повышают художествен-

ность произведения. Фантазия Лю Чжэньюня в этом смысле поистине неисчерпаема. Подобно Мо Яню, он творчески видоизменяет уже сложившиеся в китайской культуре традиционные образы. Например, если взглянуть на манеру изображения писателями Владыки подземного царства Яньло-вана, то можно сказать, что оба они наделяют этот мифический персонаж яркими чертами, значительно обогащая этот образ. Например, Лю Чжэньюнь одаривает Яньло-вана юмором и таким образом подчиняет его замыслу произведения. Так, например, одному из попавших в ад яньцзиньцев Яньло-ван сообщает, что тот попал к нему в счастливую минуту. Собираясь объявить амнистию занудным духам, добряк Яньло-ван выпускает указ, «по которому умершие зануды могут попытать счастья и исправить прошлые ошибки, чтобы зажить по-новому. Для этого им нужно представить Яньло-вану пятьдесят анекдотов, и тогда они смогут переродиться вновь» [7, с. 77].

Говоря о важном значении классической литературы в многообразном культурном мире Китая, Д. Н. Воскресенский справедливо отмечал: «В ней как бы растворена духовная история нации, она неразрывно связана с философскими, религиозными, культурными и чисто бытовыми традициями народа, которые составляют важные концепты китайского духовного бытия» [16, с. 7]. Думается, что эти слова прекрасно характеризуют и новый роман Лю Чжэньюня. В одном из интервью, отвечая на вопрос, какие книги ему нравится перечитывать, писатель в свойственной ему юмористической манере в один ряд с «Луньюем», «Даодэцзином», «Сном в красном тереме», а также с танскими и сунскими стихами поставил и свой новый роман (см. подробнее: [17]). Однако в каждой шутке есть доля правды. Если вспомнить изначальный замысел писателя «*сохранить картины Шестого дядюшки*», которые сами по себе представляют квинтэссенцию китайского народного духа, то можно с уверенностью заявить, что роман «Один день что три осени» имеет важное значение не только для сохранения, но и для преумножения национальной культуры Китая. Изучив мотивы использования автором элементов мистики и фольклора в романе «Один день что три осени», можно утверждать, что они являются движущей силой повествования и носят стержневой характер, развивая и углубляя тему о судьбах людей и межличностных отношениях.

Литература

1. *Родионов А. А.* Молодая кровь китайской литературы // Красные туфельки. Сборник произведений молодых китайских писателей. СПб.: Институт Конфуция в СПбГУ; КАРО, 2014. С. 5–8.
2. 陈紫鑫. 传奇小说的文体探索与现实关怀 — 试论《一日三秋》// 新乡学院学报. 2022. 第 4 期. 页 26–28. [*Чэнь Цзысинь*. Исследование жанра и внимание к реальным деталям в рассказах об удивительном — о романе «Один день что три осени» // Синьсян сюэюань сюэбао. 2022. № 4. С. 26–28.] (На кит. яз.)
3. 马 兵. 不笑不话不成世界 —《一日三秋》论札 // 中国当代文学研究. 2021. 第6 期. 页 183–187. [*Ма Бин*. Без шуток и разговоров мир обречен — заметки о романе «Один

день что три осени» // Чжунго дандай вэньсюэ яньцзю. 2021. № 6. С. 183–187.] (На кит. яз.)
4. *Ван Биньбинь*. Современные китайские писатели и «Ляо Чжай чжи и» — на примере Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна // Проблемы литератур Дальнего Востока: избр. мат-лы IX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 28–30 января 2021 г. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021. С. 269–311.
5. *Шиле А.* Странное и нормальное: Сравнение сюрреалистических миров Пу Сунлина и Мо Яня // Проблемы литератур Дальнего Востока: избр. мат-лы IX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 28–30 января 2021 г. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021. С. 140–154.
6. 李潘会客厅. 对话刘震云（上）. [Салон Ли Пань. Диалог с Лю Чжэньюнем (часть 1).] URL: https://tv.cctv.com/2021/10/23/VIDEyPtNBEBPIUYeAYeeWoBL211023.shtml?spm=C53121759377.PDsMs7teOsz4.0.0 (дата обращения: 08.07.2020). (На кит. яз.)
7. 刘震云. 一日三秋. 广州：花城出版社， 2021. [*Лю Чжэньюнь*. Один день что три осени. Гуанчжоу: Хуачэн чубаньшэ, 2021.] (На кит. яз.)
8. 陈振华. 继承与开创："延津叙事"的审美新建构 — 论刘震云长篇小说《一日三秋》// 淮北师范大学学报. 2021. 第6 期. 页 1–8. [*Чэнь Чжэньхуа*. Наследование и создание: новая эстетическая форма «повествования об Яньцзине» — о романе Лю Чжэньюня «Один день что три осени» Лю Чжэньюня // Хуайбэй шифань дасюэ сюэбао. 2021. № 6. С. 32–37.] (На кит. яз.)
9. *Хузиятова Н.К.* Лабиринты сюрреалистических грез в современной китайской литературе // Проблемы литератур Дальнего Востока: VII междунар. науч. конф.: сб. мат-лов, Санкт-Петербург, 29 июня — 3 июля 2016 г. Т. 1. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 213–218.
10. *Цзэн Сыи*. Новаторство и разнообразие художественных приемов в новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» // Проблемы литератур Дальнего Востока: избр. мат-лы IX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 28–30 января 2021 г. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021. С. 127–139.
11. *Воскресенский Д.Н.* Даосские мотивы в художественной прозе Китая (тема жизни-сна в литературе XVII в.) // Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собр. тр. М.: Восточная литература, 2006. С. 193–205.
12. 崔芃昊.多维存在中的精神向度 — 评刘震云新作《一日三秋》// 新乡学院学报. 2022. 第2 期. 页32–37. [*Цуй Пэнхао*. Духовное измерение в многомерном существовании — о новом романе Лю Чжэньюня «Один день что три осени» // Синьсян сюэюань сюэбао. 2022. № 2. С. 32–37.] (На кит. яз.)
13. *Воскресенский Д.Н.* Волшебный мир Фэн Мэнлуна (О романе «Пин Яо чжуань») // Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собрание трудов. М.: Восточная литература, 2006. С. 489–499.
14. *Воскресенский Д.Н.* Буддийская концепция в китайской прозе и проблема художественности произведения // Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собр. тр. М.: Восточная литература, 2006. С. 206–217.
15. 丛子钰.戏剧的感伤性与反讽性—读刘震云的《一日三秋》// 南方文坛. 2022. 第3 期. 页145–149. [*Цун Цзыюй*. Сентиментальность и ирония драмы — читая роман Лю Чжэньюня «Один день что три осени» // Наньфан вэньтань. 2022. № 3. С. 145–149.] (На кит. яз.)

16. *Воскресенский Д. Н.* Предисловие // Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собр. тр. М.: Восточная литература, 2006. С. 4–8.
17. 李潘会客厅. 对话刘震云（下）. [Салон Ли Пань. Диалог с Лю Чжэньюнем (часть 2).] URL: https://tv.cctv.com/2021/10/24/VIDEPfmdxzzKY7NuxntTrZOQ211024.shtml?spm=C53121759377.PDsMs7teOsz4.0.0 (дата обращения: 08.07.2020). (На кит. яз.)

References

1. Rodionov A. A. Young Blood of Chinese Literature. *Red Shoes. Collection of Works of Young Chinese Writers*. St. Petersburg, Confucius Institute of St. Petersburg State University; KARO Publ., 2014. P. 5–8. (In Russian)
2. Chen Zixin. Genre Research and Attention to Real Details in Strange Stories — About the Novel "Laughter and Tears". *Xinxiang xueyuan xuebao*. 2022. No. 4. P. 26–28. (In Chinese)
3. Ma Bing. Without Jokes and Conversations the World is Doomed — Notes on the Novel "Laughter and Tears". *Zhongguo dandai wenxue yanjiu*. 2021. No. 6. P. 183–187. (In Chinese)
4. Wang Binbin. Contemporary Chinese Writers and "Liao Zhai Zhi Yi" — Using the Example of Sun Li, Wang Zengqi and Gao Xiaosheng. *Issues of Far Eastern Literatures: selected papers of the 9th International scientific conference, St. Petersburg, January 28–30, 2021*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2021. P. 269–311. (In Russian)
5. Schiele A. The Normal and the Exceptional: A Comparison of Pu Songling's and Mo Yan's Surreal Worlds. *Issues of Far Eastern Literatures: selected papers of the 9th International scientific conference, St. Petersburg, January 28–30, 2021*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2021. P. 140–154. (In Russian)
6. Li Pan's Salon. Dialogue With Liu Zhenyun (Part 1). URL: https://tv.cctv.com/2021/10/23/VIDEyPtNBEBPIUYeAYeeWoBL211023.shtml?spm=C53121759377.PDsMs7teOsz4.0.0 (accessed: 08.07.2020). (In Chinese)
7. Liu Zhenyun. *Laughter and Tears*. Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2021. (In Chinese)
8. Chen Zhenhua. Inheritance and Creation: A New Aesthetic Form of "Yanjing Narrative" — About Liu Zhenyun's novel "Laughter and Tears". *Huaibei shifan daxue xuebao*. 2021. No. 6. P. 32–37. (In Chinese)
9. Khuziyatova N. K. Labyrinths of Surrealistic Dreams in Contemporary Chinese Literature. *Issues of Far Eastern Literatures: 7th International scientific conference, St. Petersburg, June 29 — July 3, 2016: book of papers*. Vol. 1. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2016. P. 213–218. (In Russian)
10. Zeng Siyi. Novelty and Variety — on the Dream Novels of "Strange Stories from a Chinese Studio". *Issues of Far Eastern Literatures: selected papers of the 9th International scientific conference, St. Petersburg, January 28–30, 2021*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2021. P. 127–139. (In Russian)
11. Voskresensky D. N. Taoist Motifs in the Artistic Prose of China (the Theme of Life and Sleep in the Literature of the 17th Century). *Literary World of Medieval China: Chinese Classical Prose in Baihua: collection of works*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. P. 193–205. (In Russian)
12. Cui Penghao. Spiritual Dimension in Multidimensional Existence — About Liu Zhenyun's New Novel "Laughter and Tears". *Xinxiang Xueyuan Xuebao*. 2022. No. 2. P. 32–37. (In Chinese)

13. Voskresensky D. N. The Magical World of Feng Menglong (About the Novel “Ping Yao Zhuan”). *Literary World of Medieval China: Chinese Classical Prose in Baihua: collection of works*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. P. 489–499. (In Russian)
14. Voskresensky D. N. The Buddhist Concept in Chinese Prose and the Problem of Artistic Work. *Literary World of Medieval China: Chinese Classical Prose in Baihua: collection of works*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. P. 206–217. (In Russian)
15. Cong Ziyu. Sentimentality and Drama Irony — Reading Liu Zhenyun’s “Laughter and Tears”. *Nanfang Wentan*. 2022. No. 3. P. 145–149. (In Chinese)
16. Voskresensky D. N. Foreword. *Literary World of Medieval China: Chinese Classical Prose in Baihua: collection of works*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. P. 4–8. (In Russian)
17. Li Pan’s Salon. Dialogue With Liu Zhenyun (Part 2). URL: https://tv.cctv.com/2021/10/24/VIDEPfmdxzzKY7NuxntTrZOQ211024.shtml?spm=C53121759377.PDsMs7teO-sz4.0.0 (accessed: 08.07.2020). (In Chinese)

4

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Врадий С. Ю.

(Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения РАН, Россия)

О ВРЕМЕНИ СОСТАВЛЕНИЯ «КАРТЫ РОССИИ» И «ЗАПИСЕЙ О ЗЕМЛЯХ, РАСПОЛОЖЕННЫХ НА ЛЕВОМ БЕРЕГУ РЕКИ»

Аннотация: Статья посвящена двум корейским рукописям, «Карте России» (《俄國輿地圖》) и «Записям о землях, расположенных на левом берегу реки» (《江左輿地記》), представляющим немалый интерес для изучения политики России в Северо-Восточной Азии во второй половине XIX столетия, истории взаимоотношений России, Кореи и Китая, истории появления корейской диаспоры на Дальнем Востоке России. Документы являются свидетельством того, как Корея, стремясь избавиться от многовековой опеки со стороны Китая, начинала укреплять свои взаимоотношения с Россией. Автор дает оценку значимости источников, а также, анализируя работы южнокорейских исследователей, привлекая материалы из архивов Японии, Китая, Кореи, рассматривает вопрос о том, когда они были составлены и кто предположительно является их авторами.

Ключевые слова: российско-китайско-корейские отношения XIX в., *Карта России*, *Записи о землях, расположенных на левом берегу реки*.

Vradiy Sergey

(Institute of History, Archaeology and Ethnology of the Far-Eastern People Russia Academy of Sciences Far-Eastern Branch, Russia)

DATING THE *MAP OF RUSSIA* AND *RECORDS OF THE LANDS LOCATED ON THE LEFT BANK OF THE RIVER*

Abstract: Two rare sources, the *Map of Russia* (《俄國輿地圖》) and the *Records of the Lands Located on the Left Bank of the River* (《江左輿地記》), are of considerable interest to those who study the 19th century history of border interactions between Russia, Korea,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.24

and China, or the history of the Korean community in the Primorskiy region of Russia. These rare documents assumed to be one of the first attempts to represent 19th century Russia by Koreans. It appeared at a time when the Korean royal court, trying to get rid of China' centuries-old trusteeship, to limit Japan's colonial aspirations, and to find an alternative for the encroachments from Western countries, began to strengthen its relations with Russia. The author discusses the manuscripts authorship, the probable time of its writing, while using newly found materials from archives of Japan Ministry of Foreign Affairs, Academia Sinica (Taiwan), and evaluates the significance of the said documents.

Keywords: Russia — China — Korea relations in the 19th century, *Map of Russia*, *Records of the Lands Located on the Left Bank of the River*.

Два раритетных манускрипта — «Записи о землях, расположенных на левом берегу реки» (《江左輿地記》) и «Карта России» (《俄國輿地圖》) — в единственном экземпляре хранятся в историко-географическом разделе библиотеки Чансогак (藏書閣) Академии корееведения (Республика Корея).

Рукописи были обнаружены относительно недавно. Научному обществу о Карте[1] в 1972 г. и о Записях в 1980 г. поведал профессор Сеульского университета Ю Ён Бак [1; 2]. В 1994 г. фотокопии манускриптов были опубликованы во втором томе «Сборника материалов по корееведению» вместе с рядом других документов, посвященных истории российско-китайско-корейских отношений [3]. Текст Карты и Записей сопровождается комментариями, которые были написаны известным исследователем истории взаимоотношений России и Кореи, профессором Ханьянского университета Син Сын Гвоном [4]. В 2007 г. факсимиле Карты, перевод текста с древнекитайского на корейский и комментарии к нему были опубликованы отдельной книгой в издательстве Академии корееведения [5].

«Записи о землях, расположенных на левом берегу реки» были обнаружены позднее «Карты России», и они менее изучены. Рукопись представляет собой дневниковые заметки о путешествии, которое начиналось от пограничной реки Туманган и шло далее по обширным землям Южно-Уссурийского края на север до с. Никольское (ныне гор. Уссурийск), затем обратно к рубежам Кореи.

На страницах документа последовательно излагается увиденное, перечисляются наименования корейских деревень, встречавшихся на пути, повседневный образ жизни переселившихся в Россию корейцев, их род занятий. Подробно описываются российские поселения, военные укрепления, численность и рода войск, средства коммуникации.

Идентификация рукописей, определение, кем и когда они были составлены, затруднены тем, что отсутствуют выходные данные, не указаны ни составители, ни авторы текста, нет и датировки. Эти вопросы интересовали исследователей, пытавшихся идентифицировать документы опосредованно, на основании имеющихся в тексте упоминаний тех или иных событий с учетом дополнительных

[1] Карту обнаружил в 1972 г. в одном из книгохранилищ Кореи докторант университета Тонгук Пак Тхэ Гын (Tae Geun Park, 박태근).

данных и принятой в странах Дальневосточного региона системы летосчисления по 60-летним циклам.

Между тем первые строки Записей гласят: «25-й день 9-го месяца. Из Цинсинфу (慶興府) перешли вброд реку, поднялись на берег» [3, с. 130]. Несмотря на то, что как бы указаны время и место, тем не менее определенно можно говорить лишь о пограничной реке Туманган, относительно мелкой в некоторых местах, что позволило преодолеть ее вброд. Цинсинфу — это китайское название корейской области Кёнхын, которая входила в состав провинции Хамгён, граничившей как с китайской провинцией Цзилинь, так и с Посьетским участком Южно-Уссурийского края (ныне Хасанский район российского Приморья).

Здесь, как и в прочих местах текста, не указан год, не упомянут девиз правления, что помогло бы датировать источник. Между тем в документе встречается упоминание известного события из российской истории, а именно: «В прошлом году умер российский царь» [3, с. 134]. Профессор Ю Ён Бак, предположив, что в Записях упоминается о смерти в 1894 г. российского царя Александра III, датировал документ 1895 г. [2, с. 12–13]. Однако в тексте употреблен иероглиф 斃 — «умереть насильственной смертью, быть убитым». Поэтому можно предположить, что упоминаются события марта 1881 г., когда в результате покушения народовольцев погиб император Александр II. Основываясь на этом предположении, «Записи о землях, расположенных на левом берегу реки» можно датировать 1882 г.[2]

Исследователи полагают, что вторая рукопись — «Карта России» — стала своего рода итоговым документом, составленным участниками секретной миссии, которая была отправлена королем Коджоном в конце 1884 г. Именно тогда в Корее усилились позиции Китая, при этом сохранились неизменными агрессивные устремления Японии проникнуть в страну. Король Коджон, напуганный перспективой перерастания японо-китайских противоречий в вооруженный конфликт на территории Корейского полуострова, стремился найти альтернативу посягательствам Японии и избавиться от назойливого вмешательства во внутренние дела со стороны Китая. Определенные надежды на будущее своей страны Коджон связывал в этот период с Россией. Являясь, по представлению корейского двора, более мощной державой, нежели Китай и Япония, Россия могла выступить также в качестве баланса в противостоянии Кореи колониальным притязаниям стран Запада.

Вышеназванные побудительные мотивы, а также стремление ускорить ратификацию подписанного российско-корейского договора и дополнить его пунктами о сухопутной приграничной торговле подвигли короля Коджона направить в российское Приморье государственных чиновников высокого ранга Квон Дон Су (權東壽) и Ким Ён Вона (金鏞元), которых сопровождали Ким Гван Хун

[2] Записи начинаются 25-м днем 9-го месяца по лунно-солнечному календарю, завершаются через 40 суток, на 5-й день 11-го месяца, что в переводе на григорианский календарь соответствует 6 ноября — 14 декабря 1882 г.

(金光薰) и Син Сон Ук (申先郁). Исследователи полагают, что в ходе посещения миссией дальневосточных земель России были собраны и обобщены сведения, использованные при составлении Карты.

Карта и Записи дополняют друг друга, в них встречаются описания одних и тех же географических пространств, событий. К примеру, в обоих документах присутствует эпизод, повествующий о том, как в одном из корейских портов местные жители самовольно забрали товар с заморского судна, за что подверглись суровому наказанию местные чиновники, допустившие этот факт. Вот что мы обнаруживаем в самом начале Записей:

> *Вдали, на расстоянии немногим более 10 ли на север, в местечке, к которому позади примыкают горы, а вблизи имеется глубокий водоем, аккуратно расположилась деревушка*[3]*. Ее население в годы* ***цзи***, ***гэн*** *[проживало] в селениях [области] Цинсин, тогда в Лукоушань (爐口山) прибыло и встало на якорь судно. Были казнены местный* ***фуши*** *(府使)*[4] *и полномочный чиновник [из] Сишуйло, а их головы выставлены на шесте. Опасаясь, что будут [как чиновники] казнены, а товар, что забрали [с судна], будет обнаружен и конфискован, они ночью бежали, прибыв [в эти места] для проживания* [3, с. 130].

А вот что свидетельствует по этому поводу «Карта России», описывая первое корейское поселение Тизинхэ[5]:

> *В годы* ***цзи***, ***гэн***, *поскольку жители уезда Цинсин самовольно в порту Лукоушань забрали товар с пришедшего иностранного судна, были казнены* ***цзай*** *(宰) и* ***ваньху*** *(萬戶) — два [чиновника из] Сишуйло. Головы [казненных] были выставлены напоказ*[6]*. В результате городских жителей охватил ужас, деревенские трепетали от страха. Вдруг стали осваивать [целинные] земли, расселяясь повсеместно. Беженцы, мужчины и женщины, пересекая границу, проникали в Россию… К настоящему времени образовали деревни, большей частью по холмам и долинам в уединенных, глухих местах* [3, с. 174].

Здесь говорится, что корейцы, жители Кёнхына, страшась наказания за самовольные действия, пересекли порубежную реку Туманган и бежали в пределы российского Приморья.

Обратим внимание на дату, указанную в обоих источниках, — это годы *цзи* и *гэн* (己庚) — шестой и седьмой циклические знаки десятеричного цикла. При этом не указаны парные числа двенадцатеричного цикла, по соотношению которых устанавливается обозначение циклического года.

---

[3] Судя по описанию, здесь говорится о дер. Жуйсяньцзэ (瑞僊[仙]澤). Вероятно, это дер. Подгорная (Подгорская, Нагорная).

[4] *Фуши* (府使) — должностное лицо местной администрации.

[5] Основано в январе 1864 г. в непосредственной близости от российского военного урочища Новокиевское. Ныне — Посьетский район Приморского края, долина р. Виноградовки, между пос. Краскино и Адими.

[6] Традиция устрашения, когда головы казненных выставлялись на шестах или в клетках на всеобщее обозрение толпе.

Южнокорейские исследователи, изучавшие документ, толковали дату *цзи — гэн* по-разному, называя 1879–1880 гг. [4, с. 38–51] и даже 1889–1890 гг. [1, с. 18–21].

Известный корейский патриот, участник движения за независимость страны от японского колониального господства Ге Бон У (桂奉禹, 1880–1959) в газете «Тоннип синмун», издававшейся в Шанхае, в 1920 г. опубликовал серию статей под общим названием «Описание реальных событий [имевших место] на территории России» (*Арён Сильги*, кит. 俄領實記, кор. 아령실기). Они были посвящены истории переселения корейцев в Приморье, а также истории антияпонского движения. В публикации от 2 февраля 1920 г., описывая освоение Южно-Уссурийских земель, Ге Бон У сообщает об упоминавшемся событии, в ходе которого жители корейской приграничной области Кёнхын самовольно забрали товар с американского торгового судна, потерпевшего кораблекрушение в бухте Унгиман, за что были наказаны два местных чиновника [6].

Заметки Ге Бон У помогли уточнить место упоминаемых в документах событий — это бухта Унгиман (кит. 雄基灣, кор. 웅기만), являющаяся частью залива Чосанман (русское название залива Гошкевича[7]), что располагается на территории Северной Кореи, в 25 км к западу от устья р. Туманган.

Чтобы определиться с датой, обратимся к путевым заметкам русского путешественника Н. Г. Гарина-Михайловского (1852–1906), посетившего в 1898 г. в ходе кругосветного путешествия Корею: «Вот и перевал к бухте Гашкевича (так в оригинале. — *С. В.*), и с перевала уже видны и бухта, и громадное озеро. 29 лет тому назад у этой бухты погиб пароход Кунста и Альберса. Пассажиры тогда спаслись на лодке во Владивосток, а севший на мель пароход оставили на произвол судьбы. Но когда затем возвратились за грузом, ни груза, ни парохода не оказалось: прибрежные корейцы все разграбили… Хозяева парохода жаловались тогда корейскому правительству, и в результате *камни*[8] Кегенху и мелкий пограничный чиновник поплатились своими головами за этот грабеж» [7, с. 103].

Свидетельства источников помогли нам уточнить дату и место кораблекрушения, произошедшего в 1869 г. у берегов Северной Кореи, принадлежность судна немецкому торговому товариществу «Кунст и Альберс» из Владивостока, а также связанные с этим эпизодом события в расположенных неподалеку корейских деревнях, о чем упоминал один из предполагаемых авторов карты Син Сон Ук (см. ниже).

Авторство рукописи корейские ученые единодушно приписывают Ким Гван Хуну и Син Сон Уку, исходя из того, что их именами подписано предисловие к «Карте России».

---

[7] Назван в честь российского дипломата, ученого Иосифа Антоновича Гошкевича (1814–1875), секретаря и переводчика адмирала Евфимия Васильевича Путятина (1803–1883), возглавившего миссию в Японию с целью заключения первого русско-японского договора. Как известно, в 1854 г. фрегат «Паллада» обследовал северо-восточное побережье Кореи.

[8] Исправник, глава местной администрации.

Известно о предполагаемых авторах немного. Профессор Син Сын Гвон приводит упоминание в источниках о посещении ими в 1882 г. Приморья [4, с. 39], что, вероятно, и послужило причиной включения в 1884 г. в состав делегации. Между тем исследователи отмечают разночтения в исторических документах по поводу времени возвращения предполагаемых авторов из России: в мае 1885 г. вместе с другими членами делегации [4, с. 39], в конце 1888 г. [8, с. 58].

Д-р Ли Ван Му, описывая Карту, высказал предположение, что основной задачей миссии была разведывательная, а приоритетной целью ее составления была военная. И действительно, на страницах Карты тщательно зафиксировано наличие гарнизонов, их военное состояние, укрепления, количество и расположение артиллерийских орудий, число регулярных войск, их принадлежность, военные коммуникации. На военные цели составления Карты указывал и профессор Ю Ён Бак [1, с. 20]. Заметим, что столь подробные сведения было не по силам собрать Ким Гван Хуну и Син Сон Уку самостоятельно. Существенную помощь, по мнению д-ра Ли Ван Му, им оказывали проживавшие в Приморье корейцы, создавшие разветвленную «сеть информаторов на местах», которые собирали конфиденциальные сведения оборонительного характера долгий, предшествующий появлению корейской миссии в России промежуток времени [8, с. 61].

Как было отмечено, пробыв несколько месяцев в пределах России, делегация к лету 1885 г. вернулась в Корею. По возвращении члены ее оказались под пристальным вниманием прокитайски настроенных министров королевского двора, самих китайцев, ревностно следивших за происходившим в Корее, а также представителей иностранного дипломатического корпуса. В связи с резким ослаблением к тому времени власти государя и усилением в Корее влияния Китая Коджон вынужден был ответственность за контакты с Россией возложить на правительственного советника по иностранным делам Пауля Георга фон Мёллендорфа (1847–1901), инициативу отправки миссии связать с именем погибшего в ходе случившегося годом раньше переворота министра Хан Гю Джика (韓圭稷, 1845–1884), а самих членов делегации отправить в ссылку с невнятным обвинением в «предательстве и злоупотреблениях».

Некоторые сведения о предполагаемых авторах карты можно почерпнуть из официального письма в адрес Управления по иностранным делам цинского Китая, составленного генеральным инспектором Северных портов Ли Хунчжаном (李鴻章, 1823–1901). Документ датирован 29-м днем 6-го месяца 11-го года правления императора Гуансюя, что в переводе на григорианский календарь соответствует 9 августа 1885 г. [9]. Стремясь сохранить остатки своего влияния в регионе, Китай внимательно отслеживал ситуацию в Корее. Документ стал результатом проведенной в ведомстве по иностранным делам Кореи очной ставки трех человек: Син Сон Ука, Ким Гван Хуна и Чо Чжун Хёпа (趙重協). В нем упоминается, что к тому времени королевский двор «уже признал виновными Ким Ён Вона, Син Сон Ука, Ким Гван Хуна» и др., всего пять человек, и отправил их в ссылку. Вызвал чиновников на допрос министр иностранных дел Кореи Ким Юн Сик (金允植, 1835–1922), известный своими прокитайскими настроениями,

который, по всей видимости, и довел до Ли Хун-чжана о «тайном сговоре с Россией». Поводом к разбирательству стал донос Чо Чжун Хёпа о намерении Син Сон Ука и Ким Гван Хуна «бежать в Россию, поднять вооруженный мятеж» [9].

Син Сон Ук, согласно записям в документе, признал, что намерен был отправиться в Россию, «поскольку там находилась его семья». С обвинениями в попытке «поднять мятеж» Син Сон Ук и Ким Гван Хун не согласились, что, как известно, не спасло их от ссылки, равно как и донесшего на них Чо Чжун Хёпа.

По свидетельству королевских хроник, «преступившие закон и отбывшие наказание ссылкой в удаленные земли» Ким Ён Вон, Ким Гван Хун и Син Сон Ук были освобождены весной 1888 г.

Обратимся к вопросу о датировке карты. Примерную дату ее составления назвал профессор Ю Ён Бак в своей публикации 1972 г. Определяя по историческим источникам время пребывания Ким Гван Хуна и Син Сон Ука в российском Приморье, он предположил, что карта могла быть создана во второй половине правления короля Коджона, т. е. начиная с 1880-х годов [1]. Профессор Син Сын Гвон в своих комментариях к тексту уточнил датировку, посчитав, что Ким Гван Хун и Син Сон Ук составили карту в 1885–1886 гг., после возвращения из России [4, с. 47–48]. Примерно этот же промежуток (1884–1886) указывает и исследователь Ли Ван Му [8, с. 59].

Какие же события, упоминаемые в тексте карты, могут помочь определить дату ее составления? Их немного, перечислим некоторые. В тексте говорится о планируемом строительстве железной дороги, которая должна была связать Владивосток и с. Никольское (современный гор. Уссурийск) [3, с. 182]. Началось ее создание, как известно, весной 1891 г. во время посещения Владивостока цесаревичем Николаем Александровичем.

Но есть еще один эпизод, который поможет датировать документ более ранним периодом. В тексте описываются поселение Лосяньдун[9] и расположенные поблизости корейские и российские деревни [3, с. 170]. Земли обозначены как российские, но их принадлежность оспаривали китайские власти. После дипломатических переговоров, состоявшихся летом — осенью 1886 г., в Новокиевском был подписан российско-китайский протокол, по которому эти земли отошли в пользу Китая. То есть мы вправе ограничить верхнюю временную границу составления документа 1886 г.

Обратим внимание на немаловажную деталь в предисловии к Карте, которая почему-то не была прокомментирована исследователями: «Последние 16 лет, останавливаясь в китайских и российских [землях], понемногу высматривали пограничные рубежи, допытывались о состоянии дел, [в итоге] составлена Карта и подготовлены наброски о тайно разведанном» [3, с. 190].

[9] Лосяньдун (羅鮮洞) — китайское наименование дер. Хэйдинцзы (黑頂子), российское — дер. Савеловка.

Можно предположить, во-первых, что упоминаемые «наброски о тайно разведанном», по всей видимости, и являются «Записями о землях, расположенных на левом берегу реки».

Во-вторых, несмотря на то, что указанные шестнадцать лет не помогают понять, когда Карта была завершена и представлена королевскому двору, тем не менее они свидетельствуют о том, что временной промежуток сбора информации и составления ее был более длительным, нежели те два года, на которых настаивают южнокорейские исследователи.

Обратим внимание на официальный документ Министерства иностранных дел Японии, в котором упоминается имя одного из предполагаемых авторов Карты: «Письмо с обращением от корейца [Син Сон Ука, проживающего в Цзисиньхэ, Россия, смиренно] представленное Куроока Татэваки во Владивостоке» [10].

Куроока Татэваки (黒岡帯刀, 1851–1927), на имя которого адресовано письмо, был выходцем из знатного самурайского рода княжества Сацума, несколько лет обучался морскому делу в Англии и Франции. Будучи офицером военно-морской разведки, он в 1875 г. был направлен во Владивосток «для проведения обследования Приморья и русских земель, примыкавших к корейской границе» [11, с. 216]. По всей видимости, с заданием справился, после возвращения в метрополию в 1876 г. ему было присвоено звание капитана-лейтенанта.

Указанное место проживания Син Сон Ука, Цзисиньхэ (雞新河), — это первая корейская деревня Тизинхэ, основанная неподалеку от Новгородского поста в январе 1864 г.

Письмо довольно пространное, в нем упоминается о прежнем образе жизни Син Сон Ука в Корее, когда он «жил литературным заработком, не напрягая сил крестьянским трудом и ремесленным делом». Но произошло известное событие, описываемое детально и в данном документе, которое коренным образом изменило жизнь Син Сон Ука: «Торговое судно Российского государства по воле волн приплыло к нашим (корейским. — *С. В.*) морским берегам. Шторм и землетрясение разбили вдребезги [корабль]… [местные жители] тайно забрали весь имевшийся [на судне]… товар… [Опасаясь, что] неизбежно будет обвинен в предательстве родины, взяв своих родителей, жену и детей, бежал в эти земли [Россию]» [10]. То есть повторяется эпизод из Карты и Описания, повествующий о переселении в 1869 г. корейцев в Россию. Тогда же Син Сон Ук, страшась наказания, вместе с домочадцами бежал в Россию. По всей видимости, с этого времени и начался отсчет времени по сбору информации будущим автором для составления Карты, те самые шестнадцать лет, что указаны в предисловии.

Сопоставляя приведенные в документах данные, можно согласиться с выводом корейских исследователей о том, что авторами манускриптов являются обозначенные Син Сон Ук и Ким Гван Хун, а время их составления следует отнести к середине 80-х годов XIX столетия.

«Записи о землях, расположенных на левом берегу реки» и «Карта России» являются, по словам южнокорейских исследователей, важными источниками сведений по истории российско-корейских отношений [4, с. 38]. Они свидетель-

ствуют об эволюции внешней политики Кореи, наметившейся в конце XIX столетия. К этому времени явно проявились интересы государств на Корейском полуострове. В этих условиях Корея стремилась защитить себя, выработать стратегию поведения в новых, нелегких для нее условиях. В поисках альтернативы усиливавшейся агрессии со стороны европейских держав и Японии, пытаясь устранить китайское вмешательство во внутренние дела, корейский двор проявил заинтересованность в развитии отношений с Россией.

Промышленные предприятия, система транспортного сообщения, связь, развитое портовое хозяйство в городах российского Приморья представлены на страницах документов. В тексте имеются сведения о политической, экономической жизни северной страны, недавно появившейся на дальневосточных рубежах и формирующей стратегию взаимоотношений с соседними государствами. Сами документы, считает корейский исследователь, — это «доклад о продвижении Великой России на Восток», представленный вниманию правителя Кореи [8, с. 61].

Литература

1. 柳永博.俄國輿地圖 // 國學資料. 1972 页 18–21. [*Ю Ён Бак*. «Карта России» // Сборник материалов по корееведению «Кукхак чарё». 1972. С. 18–21.] (На кор. яз.).
2. 柳永博.藏書閣所藏江左輿地記論改 // 國學資料. 1980, № 38. 页 6–13. [*Ю Ён Бак*. Обсуждение «Записей о землях, расположенных на левом берегу реки», хранящихся в библиотеке Чансогак // Сборник материалов по корееведению «Кукхак чарё». 1980. № 38. С. 6–13.] (На кор. яз.)
3. 江北日記.江左輿地記. 俄國輿地圖. 한국학 자료총서. 城南市: 韓國精神文化研究院, 1994. [Дневники [миссии на] северный берег реки. Записи о землях, расположенных на левом берегу реки. Карта России: сб. мат-лов по корееведению. Соннам: Академия духовной культуры Кореи, 1994.] (На кит. и кор. яз.)
4. 幸承權. 江左輿地記. 俄國輿地圖解題 // 江北日記. 江左輿地記. 俄國輿地圖.한국학 자료총서. 城南市: 韓國精神文化研究院, 1994.页38–51. [*Син Сын Гвон*. Комментарии **к** «Записям о землях, расположенных на левом берегу реки» и «Карте России» // Дневники [миссии на] северный берег реки. Записи о землях, расположенных на левом берегу реки. Карта России: сб. мат-лов по корееведению. Соннам: Академия духовной культуры Кореи, 1994. С. 38–51.] (На кит. и кор. яз.)
5. 俄國輿地圖. 城南市: 韓國學中央研究院藏書閣, 2007. [Карта России. Соннам: Изд-во библиотеки Чансогак Академии корееведения, 2007.] (На кит. и кор. яз.)
6. 桂奉禹. 俄領實記, 아령실기 [*Гэ Бон У*. Описание реальных событий [имевших место] на территории России «Арён Сильги».] URL: https://shindonga.donga.com/Library/3/04/13/102521/5 (дата обращения: 28.07.2022). (На кор. яз.)
7. *Гарин Н. Г.* Из дневников кругосветного путешествия (По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову). М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1952.
8. 李旺茂. «아국여지도»와 XIX 세기말 조선의 관방(關防)의식 // 俄國輿地圖. 城南市:韓國學中央研究院藏書閣, 2007. 页58–65. [*Ли Ван Му*. «Карта России» и представления о защите границ в Корее в конце XIX столетия // Карта России. Соннам: Изд-во библиотеки Чансогак Академии корееведения, 2007. С. 58–65.] (На кит. и кор. яз.)

9. 李鴻章.密咨通俄韓員申先郁等對質口供 // 中央研究院近代史研究所(近史所)檔案館. 總理各國事務衙門. № 01-25-019-01-029 [*Ли Хун-чжан*. Конфиденциальное письмо [содержащее] устные показания [полученные] в ходе очной ставки [при допросе] корейских чиновников Син Сонука 申先郁 и др. о [тайном] сговоре с Россией. 11-й год Гуансюй, 6-й месяц, 29-й день // Архив Института новой истории Академии Синика (Тайбэй, Тайвань). Инв. № 01-25-019-01-029. (На кит. яз.)
10. 申先郁。ウラシオストツクニテ韓人ヨリ黒岡帯刀へ出シタル書。外務省外交史料館（1-1-2-3_11_002），アジア歴史資料センター，東京，日本. [*Син Сон Ук*. Письмо с обращением от корейца, представленное Куроока Татэваки во Владивостоке // Национальный архив Японии. Министерство иностранных дел (1-1-2-3_11_002). Японский центр азиатских исторических исследований.] (На кит. и яп. яз.)
11. *Полутов А. В.* Деятельность японской разведки во Владивостоке (1875–1902 гг.) // Россия и АТР. 2011. № 2. С. 215–228.

References

1. Yu Yong Bak. Map of Russia. *Materials for Korean Classical Studies Kukhak charyo*. 1972. No. 1. P. 18–21. (In Korean)
2. Yu Yong Bak. Discussion on the "Notes about the Lands Located on the Left Bank of the River", held at the Jangseogak Library. *Materials for Korean Classical Studies Kukhak charyo*. 1980. No. 38. P. 6–13. (In Korean)
3. *Diaries of (the Mission to) the Northern Bank of the River: Notes about the Lands Located on the Left Bank of the River. Map of Russia*. Seongnam, Academy of Korean Studies, 1994. (In Chinese, Korean)
4. Sin Seung Gwon. Commentary to "Notes about the Lands Located on the Left Bank of the River", and "Map of Russia". *Diaries of (the Mission to) the Northern Bank of the River: Notes on the Lands Located on the Left Bank of the River. Map of Russia*. Seongnam, Academy of Korean Studies, 1994. P. 38–51. (In Chinese, Korean)
5. *Map of Russia*. Seongnam, Jangseogak library of Academy of Korean Studies, 2007. (In Chinese, Korean)
6. Ge Bong Woo. Description of Real Events [that Took Place] on the Territory of Russia. URL: https://shindonga.donga.com/Library/3/04/13/102521/5 (accessed: 28.07.2022). (In Korean)
7. Garin N. G. *From the World Tour Diaries (to Korea, Manchuria and Liaodong Peninsula)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo geograficheskoi literatury Publ., 1952. (In Russian)
8. Lee Wang Mu. Map of Russia and the Concept of Defending Borders in Korea in the End of the 19th century. *Map of Russia*. Seongnam, Jangseogak library of Academy of Korean Studies, 2007. P. 58–65. (In Chinese, Korean)
9. Li Hong-zhang. Confidential Letter on the Testimony of Confrontation between Shin Sunwook and other Koreans who Colluded with Russia. Files on the Office in Charge of Foreign Affairs. 1885, August 9 (01-25-019-01-029). *Archives of Institute of Modern History, Academia Sinica (Taipei, Taiwan)*. (In Chinese)
10. Sin Seon Uk. Letter from a Korean Written in Vladivostok to Kurooka Tatewaki. *Diplomatic Archives of the Ministry of Foreign Affairs of Japan (1-1-2-3_11_002), Japan Center for Asian Historical Records (Tokyo, Japan)*. (In Chinese, Japanese)
11. Polutov A. V. Japanese Intelligence Activities in Vladivostok (1875–1902). *Rossiya i ATR*. 2011. No. 2. P. 215–228. (In Russian)

Гуань Сюцзюань
(Хэйлунцзянский государственный университет, Китай)

ОСОБЕННОСТИ КОНТЕКСТУАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРИОД АНТИЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ*

Аннотация: Переводческая деятельность во время антияпонской войны осуществлялась в определенных условиях, на которые сильно повлиял социальный и исторический фон военного времени. Сочетая количественное и качественное исследование, в статье, построенной на примерах из русско-китайского параллельного корпуса, глубоко исследуются правила контекстуальной адаптации при переводе на китайский язык русской и советской литературы в военный период. Нами анализируется механизм внутриязыковой контекстуальной адаптации в условиях укрепления в народной среде статуса языка *байхуа*, механизм реконструкции ситуационного контекста в условиях напряженного социального фона в период антияпонской войны, а также механизм ассимиляции культурного контекста в условиях особых требований культуры военного времени. Надеемся, что исторический опыт поможет стимулировать в Китае текущую практику перевода.

Ключевые слова: антияпонская война, русская и советская литература, перевод на китайский язык, контекст, адаптация.

Guan Xiujuan
(Heilongjiang University, China)

ON THE CONTEXTUAL ADAPTATION FEATURE IN CHINESE TRANSLATION OF RUSSIAN AND SOVIET LITERATURE DURING THE ANTI-JAPANESE WAR**

Abstract: Translation activities during the Anti-Japanese War were done in particular contexts, greatly influenced by the social and historical background at that time. Combining the quantitative and qualitative research, this article deeply investigates

* Данная статья является этапным результатом исследования в рамках проекта Национального фонда общественных наук «Исследование истории развития китайской теории перевода» (№ 20&ZD312); проекта Национального фонда общественных наук «Механизм контекстуальной адаптации перевода (с русского на китайский язык) в период антияпонской войны и исследование его ценности» (№ 19BYY207); проекта экономического и социального развития провинции Хэйлунцзян (специальность «иностранный язык») «Исследование перевода на китайский язык русской и советской литературы на северо-востоке Китая во время антияпонской войны» (№ WY2021003-A); проекта фонда фундаментальных исследований колледжей и университетов провинции Хэйлунцзян «Исследование норм перевода на китайский язык русской и советской литературы в период антияпонской войны» (№ 2020-KYYWF-0903).

** This article is a stage result of research within the framework of the National Social Science Foundation project “Research on the History of the Development of Chinese Translation Theory” (No. 20&ZD312); project of the National Foundation for Social Sciences “The mechanism of contextual adaptation of translation (from Russian into Chinese) during the Anti-Japanese War and a study of its value” (No. 19BYY207); project for the economic and social development of Heilongjiang Province (foreign language major) “Study of the translation into Chinese of Russian and Soviet literature in Northeast

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

the contextual adaptation rules in Chinese translation of wartime Russian and Soviet Literature based on Russian-Chinese parallel corpus. It analyses the ordinary people vernacular-focused variation mechanism of intra-linguistic context, the reconstruction mechanism of situational context with the great tension of Anti-Japanese War social background, and also the assimilation mechanism of cultural context under the special requirements of wartime culture. Historical experience can help inspire and enlighten our country's current translation practice.

Keywords: Anti-Japanese War, Russian and Soviet literature, Chinese translation, context, adaptation.

ВВЕДЕНИЕ

Оглядываясь на историю художественного перевода 1930–1940-х гг., можно обнаружить, что количество переводов на китайский язык русской и советской литературы во время антияпонской войны имело безусловное преимущество, что внесло значительный вклад в победу в антияпонской войне и в развитие культуры в этот период. Тем не менее научное сообщество обходило данную область исследования стороной. Переводоведение в Китае в период антияпонской войны главным образом фокусировалось на таких аспектах, как переводческое мышление, предмет перевода, объект перевода, методы перевода, ценность перевода, и включало в себя размышления о национализации и популяризации перевода литературы на китайский язык; исследование национального духа субъектов перевода (переводчиков, издателей и читателей); исследование и сортировку объектов перевода (перевод и история перевода); исследование переводческих взглядов на вторичный перевод, творчески переработанный перевод и перевод на язык *байхуа*, а также рассуждения касательно исторического значения и современной ценности перевода на китайский язык русской и советской литературы. Среди работ указанного периода много общих исследований по переводу на китайский язык иностранной литературы в период антияпонской войны, но при этом мало монографий по переводу русской и советской литературы и еще меньше сопоставлений русских и китайских текстов. Недостаток в разработке четкой стратегии перевода русской и советской литературы в период антияпонской войны требует системного изучения и анализа. Редко встречаются исследования перевода с точки зрения читателя, между тем как восприятие массами является важным критерием для отбора и перевода материалов в особом контексте антияпонской войны. Соответствующие зарубежные исследования в основном проводятся в России и посвящены таким вопросам, как распространение литературы, культурный обмен, история и методы перевода, например отслеживание распространения русско-советской литературы в Китае, содействие русско-советской литературы культурному обмену, краткое изложение истории и методов переводов русско-советской литературы и т. п. Вышеупомянутые достижения так или

China during the Anti-Japanese War" (No. WY2021003-A); project of the Fundamental Research Fund for Colleges and Universities of Heilongjiang Province "Study on the norms of translation into Chinese of Russian and Soviet literature during the Anti-Japanese War" (No. 2020-KYYWF-0903).

иначе связаны с переводом на китайский язык, влиянием и распространением русской и советской литературы в Китае, но большинство из них описывает макропроцессы, не вдаваясь в микроскопический анализ переводных текстов. Акцент в таких работах делается на перспективу китайско-русской культурной истории и ограничивается изучением нескольких общеизвестных советских писателей, таких как М. Горький и М. Шолохов. До сих пор недостаточно изучен механизм контекстуальной адаптации русской-советской литературы в Китае в период антияпонской войны с помощью сочетания макро- и микропроцессов.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что и в Китае, и за рубежом исследования переводов на китайский язык русско-советской литературы в годы антияпонской войны носили общий, разрозненный характер и уделяли крайне мало внимания законам контекстуальной адаптации. Языковые особенности, социальные условия, культурная среда и другие объективные контексты китайского общества времен антияпонской войны, в которых находился читатель переводного текста, оказывали влияние на выбор переводчиком механизма адаптации внутриязыкового, ситуационного и культурного контекстов, требующих глубокого и системного понимания. Исторический опыт перевода на китайский язык русско-советской литературы в период антияпонской войны нуждается в срочном обобщении и распространении. Это поможет переводчикам художественной литературы извлечь соответствующие уроки из опыта своих предшественников, обратить внимание на ограничительное влияние историко-культурного контекста на художественный перевод, будет способствовать реализации национальной культурной стратегии Министерством культуры, а также использованию разумной тактики как для успешного перевода отечественной культурной классики на иностранные языки, так и для эффективного перевода зарубежной культурной классики.

1. КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ ПЕРЕВОДА

Контекст — это «лингвистическое окружение данной языковой единицы или ситуация, в которой она употребляется. Различают малый контекст, т. е. те лексические единицы, которые окружают слово, словосочетание, и большой контекст — информационный запас источника речи, т. е. его знания, прошлый опыт, связанные со значением лексических единиц» [1, с. 89]. По большому счету это определение одноязычного контекста в одном языке и единой культуре, когда под контекстом понимается среда, которая делится на внутриязыковой и внеязыковой контексты. Внутриязыковой контекст — это среда самого языка, а внеязыковой контекст включает в себя ситуативный и культурный контексты. Однако переводческая деятельность осуществляется в билингвальных и бикультурных контекстах, в таких случаях переводной контекст более сложен, и его следует рассматривать отдельно от контекста одноязычного. «Контекст перевода — это совокупность исходного языка, представленного в сознании переводчика, а также элементов, вовлеченных в язык перевода в процессе понимания, преоб-

разования и выражения переводчиком переводимого текста» [2, с. 90]. Контекст перевода имеет такие характерные черты, как билингвизм, субъективность, иерархия и динамичность. Контекст перевода делится на контекст исходного языка и контекст языка-реципиента. В целом роль контекста исходного языка и контекста языка-реципиента в процессе перевода одинакова, однако в особые исторические периоды или в условиях особого социального фона определенный контекст в силу особых потребностей способен выделяться или даже занимать доминирующую роль, тем самым определяя выбор стратегий и методов перевода, становясь сильным контекстом, при котором возможна адаптация к определенным условиям.

Контекстуальная адаптация перевода — это проявление закона ограничения контекста перевода, согласно которому на переводчика в серии действий по преобразованию перевода влияет доминирующий контекст. Переводчик, склонный к контексту исходного языка или языка-реципиента, следует определенным законам, например таким, как механизм контекстуальной адаптации исходного языка и механизм контекстуальной адаптации языка-реципиента. В первом случае большее внимание уделяется передаче языковой и культурной информации в исходном тексте, а во втором — восприятию языковой и культурной информации в тексте перевода. Чтобы обогатить язык и культуру своей страны, Лу Синь при переводе западных произведений выступал за «жесткий перевод», «пусть даже корявый, но точный», ратуя «за то, чтобы после перевода язык-реципиент как по форме, так и по содержанию сохранял стиль и очарование исходного языка» [3, с. 32–33]. При таком подходе слова структуры предложений, культурные явления и авторский стиль в исходном тексте переводятся одно за другим, отражая адаптацию к исходному языковому контексту. В то же время Янь Фу, переводя труд Т. Гексли «Эволюция и этика» (1893), предпочел в целях скорейшего принятия иностранных идей удовлетворить читательские привычки чиновников, а потому использовал классический китайский язык *вэньянь*, а также такие восемь гибких стратегий, как «добавление, удаление, редактирование, толкование, сжатие, слияние, модификация и имитация» [4, с. 74]. Заметим, что повышение эффективности чтения — это не только отражение «мышления и поведения, адаптации и выбора переводчика» [5, с. 7], но и отражение контекстуальной адаптации языка-реципиента.

Выбор переводчиком контекста определяется не только субъективным выбором, гораздо важнее влияние на него объективной социальной и культурной среды; таким образом, этот выбор можно назвать субъективным выбором, обусловленным объективной средой. В такой особый исторический период, как антияпонская война, художественный перевод стал неотъемлемой частью культурной деятельности, которая велась в рамках этой самой войны. Его целью было вооружить умы читателей, зарядить их сердца военной пылкостью и добиться победы в антияпонской войне. В те годы, будь то выбор издательства или переводчика, выбор страны происхождения произведения для перевода или определение литературных тем, принятие переводческих стратегий или внедрение

переводческих методов — все подчинялось такой цели, как победа в антияпонской войне, что в большой степени определяло контекстуальные факторы. Под влиянием этого сильного контекста переводчикам предстояло вносить коррективы и адаптироваться к контексту языка-реципиента.

2. КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРИОД АНТИЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ

В переводах на китайский язык русской и советской литературы в военный период заметно проявляется ограничительная роль контекста языка-реципиента. Мотивация переводчика, выбор перевода и стратегия перевода приспосабливались для удовлетворения социальных и культурных потребностей читателя в особый исторический период, вследствие чего при переводе русской и советской литературы объективно сформировалась такая особенность контекстуальной адаптации, при которой переводчик был ограничен языковым контекстом перевода. Такие ограничения включали адаптацию внутриязыкового контекста к набирающему популярность народному языку *байхуа*, реконструкцию ситуационного контекста, подверженного мощному влиянию военного социального фона, а также адаптацию культурного контекста к особым нуждам культуры антияпонской войны.

2.1. Внутриязыковая контекстуальная адаптация: усиление значимости языка народных масс

Внутриязыковая контекстуальная адаптация — это вариативное переводческое выражение, осуществляемое переводчиком под влиянием особенностей собственного языка. Во время антияпонской войны для удовлетворения потребности в чтении низших слоев населения переводчики уделяли повышенное внимание народному языку *байхуа*, поэтому в процессе перевода адаптировали тексты в соответствии с потребностями читателей языка-реципиента путем адаптации слов, фраз, предложений, групп предложений, текстов и т. д., что способствовало заметному упрощению предложений и популяризации текстов.

2.1.1. Переложение оборотов речи на народный язык байхуа

Для удовлетворения запросов массового читателя в военный период, чтобы как можно больше людей обрели способность читать, полюбили чтение и стали получать от него пользу, переводчики в своей работе над лексикой и структурой предложений старались перекладывать их на язык *байхуа*, чтобы таким образом приблизить тексты к народу. «Перевод на язык *байхуа* в условиях антияпонской войны считался переводческой нормой, которой следовали переводчики, чтобы сделать переведенные тексты понятными и таким образом удовлетворить нужды

массового читателя. В поэме А. С. Пушкина “Цыганы”, изданной в 1938 г. в переводе Цюй Цюбо, воплотился “абсолютно народный” подход переводчика, который решительно продвигал в литературу язык трудящихся» [6, с. 5]. В рукописи к своему переводу Цюй Цюбо латинскими буквами написал: «Первая попытка написать стихи на простейшем народном языке». Си Цзинь высоко оценил смелый шаг Цюй Цюбо по переложению поэмы на разговорный язык, сказав, что «данная практика была успешной» [7, с. 51].

Пример 1

Ему везде была дорога,
Везде была ночлега сень;
Проснувшись поутру, свой день
Он отдавал на волю бога,
И жизни не могла тревога
Смутить его сердечну лень.
(А. С. Пушкин. Цыганы)

四面八方，那儿都是他的路，
到处的草堆都算是他的床，
朝晨醒来，听那上帝的调度，
一天到晚就这么吊儿郎当。
要过活固然
总要用些心机，
可是他的懒
使他死心塌地。
(Перевод Цюй Цюбо)

Использованные в переводе характерные разговорные выражения 一天到晚 («день напролет»), 吊儿郎当 («бездельничать»), 过活 («проводить дни»), 死心塌地 («решительно и бесповоротно»), а также полные народного колорита фразы 一天到晚就这么吊儿郎当 («вот так вот бездельничать дни напролет»), 四面八方，那儿都是他的路 («куда ни глянь, повсюду его дорога») Цюй Цюбо слышал в обыденной речи китайцев того времени, его перевод «понятен при чтении» и воплощает собой «абсолютно народный язык» [8, с. 373].

2.1.2. Популяризация текстов

В период антияпонской войны, принимая во внимание уровень и потребности обычных читателей, переводчики старались в короткий период обеспечить понимание переводимых произведений и их основных идей. В целях реализации соответствующего образования в военный период переводчики в той или иной степени меняли оригинальные тексты произведений, а именно урезали какие-то фрагменты, удаляли какие-то мысли либо, руководствуясь просветительскими целями, добавляли в произведения свои комментарии, меняли в них порядок частей, упрощали изложение чего-либо, меняли стиль и т. д. Все это делалось для того, чтобы популяризировать переводы и приблизить их к читателю.

Во время антияпонской войны большую часть переводов в журналах составляли отрывки из тех или иных романов. Переводчики подбирали наиболее интересные для читателей фрагменты, после чего переводили их и публиковали. В случае хороших отзывов переводились другие фрагменты произведения, пока оно, наконец, не выходило как отдельное издание. В таких случаях даже так называемый полный перевод зачастую оказывался сокращенным. В переводе «Чапаева», сделанном Го Динъи (3-е изд., март 1951 г.), на с. 47 удалено 109 слов в трех абзацах из второй части оригинального текста под названием «Степь» (см. пример 2). Вместо авторских описаний трагической картины положения путников во время снежного бурана, а также рассуждений по этому поводу жителей степи, в тексте перевода используются лишь многоточия. Данные сокращения, похоже, не влияют на связность всего текста (см. пример 3), потому как в верхней части описывается состояние путников и мощь урагана, а в нижней — ситуация после их прибытия на вокзал. С точки зрения читательских предпочтений китайским читателям не очень нравятся долгие описания природных сцен, гораздо больше их внимание притягивает развитие сюжетной линии.

Пример 2

До Пугачева оставалось верст десяток. Навстречу колыхались караваны верблюдов, попадались отдельные ездовые, — верно, многие из них не доехали в этот раз до родных халуп: то вовсе погибли, то пролежали ночь в снегу; этих отрыли только наутро и кое-как отходили от смерти.

«Такого бурана, — рассказывали степняки, — не было уж много лет. Не иначе, — говорили, — бог послал его в наказанье за холодные молитвы, за то, что храмы божии народ забвенью отдает».

Говорили, — но уж видно было, что слова эти — пустые слова, одна фраза, ходячая и обычная, говорят же ее мужички больше для христианской вежливости, а сами ни на грош не верят тому, что говорят.

(Д. А. Фурманов. Чапаев)

Пример 3

……咬人的风加了劲，这里那里愈**来愈怒的鞭策着**。现在天上已经漆黑了，雪片飞卷得回旋得越**来越狂**，**越来越快**，**它**们已经成了针，成了柱，成了块，向旅行人的面上袭击。

旅行人偈促在他们的羊皮大衣里，像野**兔子**缩在他们的**沟里一般**。**赶**车人只留一**条无遮**护的缝儿给他们的眼睛。……哗噪而威力得像一**个巨人**，**那**飓风打草原扫荡而过……

为了大风雪，**当旅行人到**车站时，**它是**挤满了人的，他们像是几**个大雪**团，**从雪橇上**滚了下**来**。这一回，他们不叫洛巴尔单独去侦察了……[1]

(Перевод Го Динъи)

[1] Первое, второе и четвертое многоточия, приведенные в отрывке, сделаны нами в целях экономии места при цитировании.

…Все настойчивее, крепче и резче ударял по бокам стервенеющий ветер, все чернее небо, круче и быстрей взвиваются снежные хлопья, мечутся в вихре иглами, льдинками, комьями прямо в лицо.
Как в норы кроты — глубоко в тулупы зарылись седоки… но *лишь выбрались вновь на равнину — тут буран бушевал, как буйный хозяин в пьяном пиру…*
От бурана и на станцию посбилось народу изрядно. Когда подъехали ездоки наши и снежными комьями вывалились из саней — тут уж не отсылали одного разведчика Лопаря…

(Д. А. Фурманов. Чапаев)

Во время антияпонской войны в силу своей наглядности большим успехом в народной среде стал пользоваться такой литературный жанр, как драма. Когда пьеса украинского писателя А. Корнейчука «Фронт» в переводе Сяо Саня публиковалась в газете «Цзефан жибао», то ее введение сопровождалось редакционной статьей «Чему учит пьеса А. Корнейчука “Фронт”?», а также обзорной статьей из советской газеты «Правда» под названием «Сталинская премия первой степени — за пьесу А. Корнейчука “Фронт” (1942)». Хотя эти тематические статьи не имели прямого отношения к формированию текста перевода, тем не менее на читателей пьесы они оказали значительное влияние. Их воспитательную и руководящую роль нельзя недооценивать, они незримо расширили текст перевода и стали его органичной частью.

2.2. Реконструкция ситуационного контекста: мощное воздействие социального фона антияпонской войны

Под реконструкцией ситуационного контекста понимается сделанная переводчиком корректировка оригинального текста по причине несовпадения ситуационных контекстов. Чтобы принять вызовы особого военного времени, переводчики сознательно вносили коррективы в переводимые тексты, изменяя стиль, темы, временную и пространственную организацию произведения, в результате чего сформировались такие тенденции, как китаизация образов персонажей, диверсификация сюжетов, закрепление темы антияпонской войны, милитаризация времени и пространства в литературе.

2.2.1. Китаизация образов персонажей

«Художественный перевод сосредоточен на образной реконструкции» [9, с. 20–26], это означает, что художественные образы исходного текста воспроизводятся переводчиком в таком виде, чтобы читатели получили от перевода одинаковые впечатления. Во время антияпонской войны переводческая реконструкция образов зачастую выходила за рамки исходного текста, «отклоняясь» от оригинала, вследствие чего художественные образы исходного текста превращались в типичные образы, которые требовала военная обстановка того времени. Это делалось для того, чтобы китайские читатели как можно сильнее проникались

текущим положением дел, проявляли свой отклик на события и взращивали боевой дух. Имя главного героя романа «Чапаев» переводчик Го Динъи намеренно китаизировал и перевел как Ся Боян (夏伯阳). Благодаря этому данный персонаж обрел китайские черты и стал более привлекательным и популярным среди читателей. Поскольку образ Ся Бояна уже успел сформироваться в одноименном фильме и стал именем нарицательным, то переводчик «продолжил тиражировать ошибку» [10, с. 453], вместо того чтобы предложить транслитерацию фамилии Чапаев как Цябаефу (恰巴耶夫). Кроме того, в просветительских целях, которые диктовало военное время, при экранизации пьесы «Свидание в сумерках» (人约黄昏) режиссер Сунь Шии заменил в оригинальном произведении советскую предательницу на японскую, использовав негативный образ японки, чтобы повысить у зрителей политическую сознательность, и таким образом привязал сценарий пьесы к теме борьбы с предателями.

2.2.2. Диверсификация сюжетов

В период антияпонской войны автор, переводчик и читатель занимали совершенно разные позиции, что привело к дуализму. Основную роль стал играть переводчик, который игнорировал автора и заботился о читателе. Взяв за основу антияпонскую войну, переводчики отбирали произведения в соответствии с потребностями читателей, после чего переводили их, используя стратегии и методы, подходящие именно для читателей. При этом стиль автора, присущие ему художественные средства зачастую ставились на второе место, вплоть до того, что переводчики стали создавать упрощенные и адаптированные версии, из-за чего литература оказалась в подчиненном положении относительно общественного восприятия и эстетического вкуса [11, с. 130].

Воспитательный роман Н. Островского «Как закалялась сталь» известен во всем мире и имеет широкий круг читателей. После своего выхода в свет в Советском Союзе в 1934 г. это произведение обрело большую популярность в Китае, который во время войны сопротивления Японии как никогда нуждался в таком «воспитательном» романе. Уже в 1937 г. этот роман вышел в шанхайском издательстве «Чаофэн чубаньшэ» в переводе с японского языка, сделанном обучавшимися в Японии студентами Дуань Лофу и Чэнь Фэйхуаном. Роман был тепло встречен китайскими читателями Шанхая и его окрестностей, удовлетворив их потребности. Чуть позже, в 1938 г., Шанхайское управление Восьмой армии дало указание перевести этот роман переводчику Мэй И. Как видим, в то время Компартия Китая также считала эту книгу очень важной для читателей. После публикации романа в 1942 г. в переводе Мэй И книжным магазином «Синьчжи», который находился в распоряжении Шанхайской подпольной партии, он был перепечатан во многих освобожденных районах, благодаря чему его читательская аудитория значительно расширилась. Тем не менее, поскольку произведение пользовалось повышенным спросом, последовательно вышло в свет сразу несколько других его переводов, среди которых были перевод Ми Ша, перевод

Чжао Сюнь, сокращенная версия писателя Бай Жэня и популяризированная версия Чжун Яо. Различные переводы отвечали особым потребностям читателей, проживающих в разных регионах (гоминьдановские районы, оккупированные районы, освобожденные районы). Кроме этого, переводы отличались по своему содержанию (оригинальные истории, образы героев), по форме (полный перевод, сокращенная версия, популяризированная версия) и т. д. Следует отметить, что во время антияпонской войны переводчики на первое место ставили потребности читателей и старались переводить произведения, ориентируясь на целевого читателя, при этом авторский замысел, стиль и даже содержание оригинального текста уходили на второй план.

2.2.3. Милитаризация тем в литературе

Во время антияпонской войны в целях подъема боевого духа народа переводчики в качестве основных объектов перевода избрали русские и советские произведения на военную тему. Более того, содержание оригинальных произведений переделывалось таким образом, что они превращались в произведения об антияпонской войне, восполняя недостаток собственных произведений на военную тему. Го Динъи переводил «Чапаева» именно потому, что данный советский роман соответствовал просветительским целям Китая в военный период; одноименный фильм, который «стал настоящей сенсацией и был у всех на устах», вдохновил его на то, чтобы «перевести его, потратив тридцать шесть жарких дней» [10, с. 453]. Несмотря на слабую художественную ценность романа, его военная тематика была остро востребована тогдашним обществом и с энтузиазмом воспринята читателями. Вышеупомянутый перевод пьесы «Фронт» оказался для воевавшего с Японией Китая своевременным благодатным дождем и обрел большую популярность среди военных и гражданских лиц. В работе над переводом этой пьесы участвовали Бюро иностранных дел Военного комитета Чунцина, Сяо Сань, Ляо И, Линь Лин и другие переводчики, в публикации и распространении произведения участвовали книжные издательства «Синьхуа», «Синьчжи» и «Таофэнь» и другие крупные издательства. Более того, работу по распространению пьесы курировал политотдел Военного комитета Чунцина. Пьесу неоднократно переводили и переиздавали, что свидетельствовало о насущной потребности в Китае того времени в военной литературе. Перевод русско-советской литературы на военную тему временно решил нехватку подобных произведений в Китае.

2.2.4. Милитаризация в произведениях времени и пространства

Во время антияпонской войны переводчики заменяли время и пространство оригинальных произведении на место действия в Китае и воспроизводили сюжетную линию, беря за основу антияпонскую войну. Экранизация режиссером Сунь Шии пьесы «Свидание в сумерках» представляет собой типичную полити-

ческую пропагандистскую драму на тему антияпонской войны, ее содержание близко к политическому контексту борьбы с предателями. По сравнению с оригинальным произведением структура и сюжет адаптированной пьесы почти не изменились, однако время и место событий изменены в соответствии с потребностями политической пропаганды того времени. Действие переведенной пьесы разворачивается на линии фронта антияпонской войны: такие названия, как «северная Хунань», «северный Гуандун» и «южная Гуанси», ясно дают понять как зрителям, так и читателям, где и когда разворачивается действие данной пьесы. Военная тема в таком произведении становится более чем очевидной.

2.3. Адаптация культурного контекста: отличительные особенности культурных потребностей антияпонской войны

Адаптация культурного контекста означает отбор и перевод текста в соответствии с требованиями культурного контекста. Во время антияпонской войны переводчики приспосабливались к социальным и культурным потребностям Китая военного времени. Столкнувшись с языковым конфликтом, китайские переводчики сделали выбор в пользу культурного контекста, включая трансформацию национальных обычаев, корректировку идеологических установок, различия в религиозных представлениях, что привело к формированию тенденции локализации национальных обычаев, китаизации идеологических установок, диверсификации религиозных концепций.

2.3.1. Локализация национальных обычаев

Во время антияпонской войны в целях упрощения содержания перевода и сглаживания у читателей культурного шока, переводчики, встречая в исходном тексте вещи с национальными особенностями, переводили их по аналогии, сглаживая национальные особенности исходного текста или, наоборот, заменяя вещи без национальных особенностей аналогичными вещами с национальными особенностями, стремясь к культурной идентичности мира.

Пример 4

*В конце **января**, овеянные первой оттепелью, хорошо пахнут вишневые сады.*

(М. Шолохов. Поднятая целина)

在正月末尾，在最初融雪的**气息的包裹里**，樱桃**园**发散着优美的香**气**。

(Перевод Чжоу Либо)

一月底，冰雪初融，樱桃**园清香四溢**。

(Перевод Цао Ина)

В переводе примера 4 употребленное в исходном тексте слово «январь» переведено во временно́е понятие с китайской спецификой — «первый месяц», то есть в соответствии с привычным для китайцев той поры времяисчислением по лунному календарю. Это самое первое предложение из романа, такого рода на-

чало переносит китайского читателя в знакомое время и пространство. И хотя здесь мы не сравниваем английский текст, с которым работал переводчик, мы заведомо понимаем, что английский переводчик не переводил бы «январь» словом, обладающим китайской спецификой «первый месяц». Такого рода преобразование мог сделать лишь китайский переводчик. С другой стороны, в переводе Цао Ина, изданном в 2000 г. в издательстве «Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ», данное слово было переведено как «январь» в соответствии с оригиналом, без какой-либо специальной обработки.

2.3.2. Китаизация идеологических установок

Во время антияпонской войны, чтобы соответствовать господствующей в стране идеологии и обслуживать соответствующие военному времени культурные интересы, переводчики в основном выбирали для перевода произведения на военную тему, такие как «Чапаев» (перевод Го Динъи), «Тихий Дон» (перевод Цзинь Жэня), «Хождение по мукам» (перевод Чжэн Бохуа), «Цемент» (перевод Дун Цюсы), «Поднятая целина» (перевод Чжоу Либо), «Как закалялась сталь» (перевод Мэй И), «Молодая гвардия» (перевод Е Шуйфу) и др. «Литература Советского Союза о Великой Отечественной войне после 1941 г. была основным источником духовной силы для Китая, который переживал тяжелейший этап антияпонской войны. Здесь история Советского Союза и Китая еще раз сошлись воедино, демонстрируя поразительное единство литературного фона» [12, с. 21]. Военно-гражданский дух борьбы и патриотическое чувство защиты своей родины, пропагандируемые в советских произведениях на военную тему, получали горячий отклик от китайских читателей, находящихся в тяжелом положении военного времени. Такого рода литература заметно вдохновляла солдат и народ Китая, что полностью соответствовало господствующей идеологии.

2.3.3. Диверсификация религиозных концепций

В период антияпонской войны в целях адаптации китайских читателей к религиозным традициям, текущему положению дел, а также во избежание культурных конфликтов переводчики меняли религиозное содержание исходного текста в содержание, приемлемое для широкой китайской аудитории. В 1930-х и 1940-х годах существовало много религий, при этом количество верующих в разных религиях отличалось, однако большинство верующих на первое место ставили борьбу с Японией, спасение нации и защиту своей страны. Ярким представителем верующих христиан был, например, писатель Лао Шэ. Поэтому и гоминьдановское правительство, и КПК активно искали поддержки у прогрессивных религиозных деятелей, стараясь объединить верующих. При переводе русской и советской литературы переводчик отнюдь не избегал религиозного содержания исходных текстов и, как правило, переводил его напрямую, показывая читателям многообразную картину мировых религий. Слово «Бог» в примере 5 было

переведено как «Всевышний» (上帝), а в примере 6 — как «Дух / Бог / Божество» (神). В любом случае его не стали переводить как «Будда» (佛祖) или «Владыка Неба» (老天爷), в которых верило большинство китайцев того времени; таким образом, исходное религиозное содержание оригинала было сохранено.

Пример 5

— Ты необыкновенный человек, да, да, в тебе есть что-то сильное, большое, ты все можешь, и правду говорит моя мама — ***бог*** *дал тебе крылья…*

(А. Фадеев. Молодая гвардия)

你是一个不平凡的人，是的，是的，你身上有一股强烈的、巨大的力量，你什么都能做，我的妈妈说得对—上帝赐给了你两个翅膀……

(Перевод Шуй Фу)

Пример 6

Балшавики в ***бога*** *не верють. Шо ж, мабудь, знають, свое делають: пришлы, усе сразу як повалялы.*

(А. Серафимович. Железный поток)

布尔雪维克不信神，— 可是怎么呢？他们知道自己该怎么样干：来了，一下子统统都把他破坏了。

(Перевод Цао Цзинхуа)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Антияпонская война была особым историческим периодом, ее уникальная социокультурная среда стала мощным объективным контекстом, который ограничивал суждения и выбор переводчика, сформировав особый механизм адаптации перевода на китайский язык русской и советской литературы. Столкнувшись с потребностями в чтении низких слоев населения, укрепившийся в своем статусе разговорный язык *байхуа* потребовал от переводчиков адаптации к внутриязыковому контексту и принятия гибких переводческих стратегий, позволяющих сделать язык более разговорным и читабельным. Социальный фон антияпонской войны привнес в переводческую деятельность уникальные черты. Стиль перевода, тематика текстов, время и пространство видоизменялись в соответствии с требованиями военного времени, формируя такие особенности, как китаизация образов персонажей, диверсификация сюжетов, милитаризация времени и пространства, милитаризация тем. Культура антияпонской войны, которая побуждала к победе в антияпонской войне, требовала от переводчиков адаптации к потребностям военного времени с точки зрения таких элементов культуры, как национальные обычаи, идеология, религиозные концепции и т. д., призванных удовлетворить насущные потребности, а также внесения коррективов, соответствующих духу того времени, таких как локализация национальных обычаев, китаизация идеологических установок и диверсификация религиозных концепций. Уникальный переводческий опыт, а также законы перевода, сформировавшиеся в особом историческом контексте антияпонской войны, не только имеют важное историческое значение, но и представляют собой огром-

ную современную ценность, подсказывая ответы на такие вопросы, как «что переводить?», «как переводить?» и «кому переводить?» в условиях современной китайской культуры «выхода в свет». Субъекты переводческого процесса, такие как учреждения культуры, издательства, переводческие организации и непосредственно переводчики должны планировать переводческую деятельность в соответствии с языком, культурой и социальными характеристиками страны, в которой будет публиковаться переведенное произведение, при этом необходимо организовывать сильные переводческие группы и выбирать такие стратегии перевода, чтобы китайская культура могла беспрепятственно «входить» в другую культуру, адаптируясь к миру соответствующего языка.

Литература

1. *Нелюбин Л.Л.* Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта; Наука, 2003.
2. 关秀娟. 翻译语境作用机制论 // 中国俄语教学. 2011. 第3期. 89–92页. [*Гуань Сюцзюань*. О механизме действия контекста перевода // Чжунго эюй цзяосюэ. 2011. № 3. С. 89–92.] (На кит. яз.)
3. 罗选民. 从“硬译”到“易解”：鲁迅的翻译与中国现代性 // 中国翻译. 2016. 第5期. 32–37页. [*Ло Сюаньмин*. От «жесткого» перевода к «легкой интерпретации»: переводы Лу Синя и китайская современность // Чжунго фаньи. 2016. № 5. С. 32–37.] (На кит. яз.)
4. 黄忠廉. 严复成功译入西方思想探因 // 哈尔滨工业大学学报(社会科学版). 2014. 第1期. 74–83页. [*Хуан Чжунлянь*. Причины успешного перевода Янь Фу для внедрения западных идей // Хаэрбинь гунъе дасюэ сюэбао (шэхуэй кэсюэ бань). 2014. № 1. С. 74–83.] (На кит. яз.)
5. 黄忠廉. 适应与选择：严复翻译思想探源 // 上海翻译. 2009. 第4期. 7–11页. [*Хуан Чжунлянь*. Адаптация и выбор: Исследование происхождения переводческой мысли Янь Фу // Шанхай фаньи. 2009. № 4. С. 7–11.] (На кит. яз.)
6. 关秀娟. 抗战时期俄苏文学汉译激励民族斗志 // 中国社会科学报. 2016. 第5页. [*Гуань Сюцзюань*. Переводы на китайский язык русских и советских произведений во время антияпонской войны поднимали национальный боевой дух // Чжунго шэхуэй кэсюэбао. 2016. С. 5.] (На кит. яз.)
7. 锡金. 茨冈·后记 // 普斯金. 茨冈 (瞿秋白译). 上海:文艺新潮社, 1940. [*Си Цзинь*. Цыганы — Послесловие // Пушкин А.С. Цыганы (пер. Цюй Цюбо). Шанхай: Вэньи синьчаошэ, 1940.] (На кит. яз.)
8. 鲁迅. 关于翻译的通讯 // 鲁迅全集. 北京: 人民文学出版社, 1981. 第4卷. [*Лу Синь*. Информационный бюллетень о переводе // Полное собрание сочинений Лу Синя. Т. 4. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1981. С. 549–552.] (На кит. яз.)
9. 关秀娟. 文学翻译形象性重构论 // 俄罗斯文艺. 2013. 第1期. 20–26页. [*Гуань Сюцзюань*. О реконструкции образов в художественном переводе // Элосы вэньи. 2013. № 1. С. 20–26.] (На кит. яз.)
10. 弗马诺夫. 夏伯阳 (郭定一译). 上海: 三联书店出版社, 1951. [*Фурманов Д.А.* Чапаев (пер. Го Динъи). Шанхай: Саньлянь шудянь чубаньшэ, 1951.] (На кит. яз.)
11. 李金树. 抗战语境与翻译的大众化倾向 // 外国语文. 2016. 第1期. 129–133页. [*Ли Цзиньшу*. Контекст антияпонской войны и популярные тенденции перевода // Вайго юйвэнь. 2016. № 1. С. 129–133.] (На кит. яз.)

12. 李今. 三四十年代苏俄汉译文学论. 北京: 人民文学出版社, 2006. [*Ли Цзинь*. О переводе советской и русской литературы на китайский язык в 1930–1940-е годы. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)

References

1. Nelyubin L. L. Explanatory Translation Dictionary. 3rd ed., rev. Moscow, Flinta Publ.; Nauka Publ., 2003. (In Russian)
2. Guan Xiujuan. On the Mechanism of Translation Context. *Zhongguo Eyu Jiaoxue*. 2011. No. 3. P. 89–92. (In Chinese)
3. Luo Xuanming. From “Hard Translation” to “Easy Interpretation”: Lu Xun’s Translation and Chinese Modernity. *Zhongguo Fanyi*. 2016. No. 5. P. 32–37. (In Chinese)
4. Huang Zhonglian. An Exploration of the Reasons for Yan Fu’s Successful Translation into Western Thought. *Haerbin gongye daxue xuebao (Social Science Edition)*. 2014. No. 1. P. 74–83. (In Chinese)
5. Huang Zhonglian. Adaptation and Choice: An Exploration of Yan Fu’s Thought on Translation. *Shanghai Fanyi*. 2009. No. 4. P. 7–11. (In Chinese)
6. Guan Xiujuan. Chinese Translation of Russian and Soviet Literature During the War Inspires National Fighting Spirit. *Zhongguo Shehui kexuebao*. 2016. P. 5. (In Chinese)
7. Xi Jin. Gypsy — Afterword. In: Pushkin A. S. *Gypsy*. Transl. by Qu Qiubai. Shanghai, Wenyi xinchaoshe, 1940. (In Chinese)
8. Lu Xun. Newsletter About Translation. *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe. 1981. Vol. 4. P. 549–552. (In Chinese)
9. Guan Xiujuan. On the Reconstruction of Images in Literary Translation. *Eluosi Wenyi*. 2013. No. 1. P. 20–26. (In Chinese)
10. Furmanov D. A. *Xia Boyang (Translated by Guo Dingyi)*. Shanghai, Sanlian shudian chubanshe, 1951. (In Chinese)
11. Li Jinshu. The Context of the Anti-Japanese War and the Popularization Tendency of Translation. *Waiguo yuwen*. 2016. No. 1. P. 129–133. (In Chinese)
12. Li Jin. *On the Translation of Soviet and Russian Literature into Chinese in the 1930s–1940s*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2006. (In Chinese)

Перевод О. П. Родионовой

Дун Сяо
(Нанкинский университет, Китай)

ПОПУЛЯРНОСТЬ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЕ

Аннотация: Константин Сергеевич Станиславский — самый влиятельный театральный режиссер советской эпохи первой половины XX в. Созданная им система, в основе которой лежит «искусство переживания», оказала глубокое воздействие на сценическое искусство XX в. Проникнув в Китай в 1940-х гг., она сыграла очень важную роль в развитии современного китайского драматического искусства 1950–1960-х гг. В 1960–1970-х система Станиславского подверглась в Китае осуждению. И хотя в конце 1970-х гг. ее реабилитировали, однако в связи с ростом популярности идей Брехта ее значение ослабло. Можно сказать, что участь системы Станиславского в Китае — это типичный пример, который отражает тенденцию Китая принимать и интерпретировать русскую и советскую литературу и искусство. Эта тенденция в некоторой степени замаскировала подлинную ценность русской и советской литературы и искусства, не позволив театральным кругам Китая в должной мере перенять русский и советский опыт, что заслуживает переосмысления.

Ключевые слова: Станиславский, Брехт, русская и советская литература и искусство, китайская современная драма.

Dong Xiao
(Nanjing University, China)

POPULARITY OF STANISLAVSKY IN CHINA

Abstract: Konstantin Sergeevich Stanislavsky is the most influential theater director of the Soviet era in the first half of the 20th century. The system he created, which is based on the “art of experiencing”, had a profound impact on the performing arts of the 20th century. Since it was introduced into China in the 1940s, it has played a very important role in the development of contemporary Chinese drama performance art in the 1950–1960 years. In the 1960–1970, Stanislavsky was criticized in China. Since the late 1970s, although Stanislavsky has been vindicated in China, his importance has correspondingly weakened with the popularity of Brecht. It can be said that the encounter of Stanislavsky in China is a typical example, reflecting acceptance and interpretation of Russian Soviet literature and art in China. To some extent, this tendency obscures the real value of Russian Soviet literature and art. It is a problem worthy of reflection.

Keywords: Stanislavsky, Brecht, Soviet-Russian art, Chinese contemporary theatre.

ВВЕДЕНИЕ

Система К. С. Станиславского проникла в Китай еще в 40-х гг. XX в. и на протяжении более полувека оказывала глубокое влияние на развитие китайского современного драматического театра. В этой связи следует отметить, что некоторые китайские драматурги принимают систему Станиславского полностью, другие — заимствуют из нее лучшие наработки, третьи — предвзято осуждают,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.26

а большинство попросту ее не понимают или домысливают как им вздумается. Неудивительно, что в Китае XX в. пострадала вся русская и советская литература, и Станиславский полностью копировал ее судьбу. Поэтому, разобравшись во влиянии театральных идей К. С. Станиславского на Китай, мы не только точнее представим настоящий облик его идей, но, что более важно, обобщим различные проблемы развития китайской драматургии, а также проследим настроение и закономерности принятия Китаем русской и советской литературы и искусства в XX в.

1. ОБ ИСТОРИИ ПРИНЯТИЯ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЕ

Принятие в Китае системы К. С. Станиславского происходило на фоне широкого влияния на Китай русской и советской литературы и искусства, что отражало общую закономерность их распространения в Китае. Ниже рассмотрим четыре исторических этапа, которые демонстрируют, насколько по-разному проходило принятие системы Станиславского в Китае.

Первый этап длился с начала XX в. вплоть до образования в 1949 г. Китайской Народной Республики. В этот период китайские театральные круги успели прикоснуться, понять, принять, восхититься идеями Станиславского, а также усомниться в них. В 1930-е гг., когда в Китае стали распространяться идеи постановок по Станиславскому, китайские театральные работники, особенно те из них, что находились на антияпонских базах и в освобожденных районах, проявляли большой интерес к таким идеям. Такие известные труды Станиславского, как «Основы актерского мастерства», «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» и др., были переведены на китайский язык. Размышления китайских драматургов над основными вопросами сценического искусства сопровождались процессом осмысления системы Станиславского.

Первоначальное принятие в Китае системы К. С. Станиславского было типичной копией принятия в то время всей иностранной литературы и искусства: выбор объектов заимствования наряду с мотивацией отличался самостоятельностью и свободой, при этом диапазон выбора был чрезвычайно широк. Начиная с движения за новую культуру («движение 4 мая»), возникновение и развитие современной китайской культуры происходило под влиянием всестороннего принятия иностранных культур. Благодаря положительному, открытому настрою и свободе в принятии культур, влияние иностранной литературы и искусства в Китае в целом проходило адекватно, что сыграло положительную роль и благотворно сказалось на здоровом развитии китайской литературы и искусства. Именно на таком фоне перенимались театральные идеи Станиславского. Поэтому китайские театральные деятели приняли Станиславского осознанно и на основе свободного выбора, именно свобода выбора определила целенаправленное перенимание опыта. Таким образом, распространению идей К. С. Станиславского в Китае было положено прекрасное начало.

Второй этап длился с 1949 г. вплоть до начавшейся в 1966 г. «культурной революции». После основания Нового Китая в стране сформировалась специфическая политическая атмосфера, которая предполагала полное принятие советской культуры и искусства. Соответственно, существующий прежде ничем не ограниченный самостоятельный выбор ушел в небытие. В Китай была отправлена группа советских драматургов, которым надлежало обучить китайских театральных деятелей системе Станиславского. В современном Китае система Станиславского получила невиданное ранее распространение и в 1950–1960-х гг. стала самой влиятельной зарубежной теорией драмы в Китае. Подобная ситуация произошла со всей советской литературой, которая стала в Китае самой распространенной и самой влиятельной. В этот исторический период отношение китайских деятелей литературы и искусства к русской и советской литературе и искусству претерпело большие изменения. Преклоняясь перед советской литературой и искусством, китайские театральные деятели точно так же преклонялись перед системой Станиславского. В китайских театральных кругах принцип «следовать Станиславскому» превратился в обычное явление. Это демонстрировало общий настрой китайских драматургов того времени, которые признали систему Станиславского. В Китае не только издавались известные сочинения К. С. Станиславского, но и в большом количестве появлялись статьи о его системе. В то же время китайские драматурги стали совершенно сознательно обращаться к этой системе в сценической практике. Это, безусловно, способствовало развитию китайской драматургии. Например, такие научные работы, как «Режиссерское художественное творчество» и «Становление системы Станиславского» Цзяо Цзюйиня, а также «Актерская теория творчества» Чэнь Чжою, отразили достижения китайских драматургов в исследовании теории актерской игры. Режиссер Сунь Вэйши при постановке пьес «Как закалялась сталь» и «Дядя Ваня», а также основатель Пекинского народного художественного театра Цзяо Цзюйинь при постановке пьес «Канава Драконов ус» и «Егор Булычов и другие» сознательно использовали идеи из системы Станиславского. Однако очевидно и слепое преклонение китайских театральных деятелей перед данной системой. Такого рода ситуацию спровоцировали общие настроения в отношении советской культуры, царившие в то время в культурной сфере Китая. Хотя преподавание системы Станиславского советскими специалистами, с одной стороны, было для китайских драматургов полезно, в той специфической атмосфере, пропитанной советскими идеями, советские драматурги частично искажали содержание системы Станиславского, вызывая у китайских слушателей замешательство. Поскольку на середину 1950-х гг. в Советском Союзе приходился так называемый период «оттепели», то в эти годы произошла переоценка раннее репрессированных писателей и художников. Для советского театрального мира реабилитация талантливого режиссера Вс. Э. Мейерхольда, о котором прежде замалчивали критики, оказала определенное влияние и на систему Станиславского. Ведь Мейерхольд, когда-то резко противостоявший Станиславскому, оказался жертвой сталинской эпохи, в то время как сам Станиславский «блистательно» выступал в роли «народного

артиста». Поэтому в процессе «оттепельного» переосмысления сталинской эпохи сомнения в системе Станиславского выглядели вполне понятно. Заряженные такими исторически обусловленными настроениями советские специалисты, преподавая систему Станиславского в Китае, вольно или невольно примешивали к ней и драматическую концепцию Мейерхольда. Например, кто-то из ученых отметил, что в 1954 г., когда в Шанхайской театральной академии систему Станиславского преподавал советский специалист П. В. Лесли, такой метод, как натуралистическое подражание сценам из реальной жизни, был назван им не иначе как «топорным», что поставило китайских студентов в тупик [1, с. 209].

Своеобразная атмосфера в китайском обществе 1950-х гг. высветила статус господствующей идеологии, что негативно сказалось на понимании идей К. С. Станиславского. Некоторые понятия в системе Станиславского, такие как «сверхзадача», «сквозное действие», «эмоциональная память» и др., в глазах китайских драматургов могли сознательно сочетаться с политической атмосферой того времени, в результате чего приобрели поверхностное, узкое понимание. Например, понятие «сверхзадача» связывалось с пропагандой генеральной линии. Наше идеологизированное понимание системы Станиславского, став сильно усеченным, повлияло на последующий ее упадок в современном Китае. Ведь, как бы то ни было, а идеологизация замаскировала даже самые свежие идеи системы Станиславского. В то время такая ситуация была характерна для восприятия всей русской и советской литературы и искусства в Китае, что после 1980-х гг. вызвало к ним равнодушие. В целом после образования КНР распространение идей Станиславского шло в ногу с тенденциями китайской культуры того времени. Это означало что признание системы Станиславского китайскими театральными деятелями основывалось на глубоко осознанной идеологической потребности. Но даже под влиянием той социальной атмосферы, из-за которой Китай в целом тяготел к Советскому Союзу, китайские драматурги в этой системе сомневались. С одной стороны, это происходило потому, что оставалась неясной диалектическая связь между принятием теории К. С. Станиславского и продолжением национальных традиций китайской драмы; с другой стороны, это было связано с идеологизацией системы Станиславского. Поэтому возник вопрос о том, согласуются ли такие понятия Станиславского, как «сверхзадача», «сквозное действие», «общее сценическое самочувствие», «душевная жизнь роли» и др., с продвижением новых политических идей в современной китайской драматургии? Может ли такая система гарантировать правильность идеологической позиции китайской драматургии в сценической практике? Такого рода сомнения китайских драматургов в свою очередь рождали у них сомнения и в некоторых концепциях Станиславского, потому как основные принципы его системы базировались не на идеологии, а на высоком искусстве. В этой связи можно вспомнить события конца 1959 — начала 1960 г., когда под ярлыком «крупный, иностранный, классический» в Пекине и Шанхае развернулась борьба с системой Станиславского. Позже, во времена «культурной революции», это переросло во всестороннюю и обстоятельную критику системы Станиславского.

Третий этап принятия системы Станиславского пришелся на «культурную революцию» (1966–1976). В этот особый период К. С. Станиславский, как и почти все советские писатели, был полностью низвергнут. В то время большая часть критики иностранных культур являлась политически-утилитарной, содержала явные крайности и резкие оценки, что совершенно не соответствовало научной критике. Осуждение системы Станиславского показало крайнее упрощение и идеологизацию его театральных идей. Примером этого могут послужить две критические статьи, опубликованные в журналах «Вэньхуэйбао» и «Хунци» в июле 1969 г. [2; 3]. В этих статьях театральные идеи Станиславского привязываются за уши к идеологии царского правительства России и к буржуазному мировоззрению. Такая критика состояла в опровержении общей концепции К. С. Станиславского о практике сценического искусства. Таким образом, конкретные требования Станиславского к актерам, такие как глубокое и тонкое сценическое погружение в психологию героев, ощущение «душевной жизни роли», поиск внутренней основы сценических действий, разработка так называемого сквозного действия, а также воплощение сверхзадачи, схватывание ритма спектакля, ощущение подтекста и т. д., вдруг стали свидетельством того, что он якобы пропагандирует буржуазную гуманитарную идеологию.

Четвертый этап восприятия К. С. Станиславского в Китае пришелся на период политики реформ и открытости, который начался после завершения «культурной революции». Задачей китайских литературных и художественных кругов в новую эпоху стало переосмысление поспешного отрицания и резкой критики иностранных культур во время «культурной революции». Именно в такой обстановке Китай сделал осознанный выбор активно заимствовать западные литературные тенденции. Пострадавшие в период «культурной революции» советская литература и искусство благодаря «наведению порядка» какое-то время, примерно около десяти лет, благополучно там процветали, после чего незаметно и быстро потонули в потоке западной литературы и искусства. Несложно понять, в каком положении находился тогда современный китайский театр: стремясь как можно быстрее выйти из изоляции, китайские драматурги приступили к переоценке системы Станиславского, отвергая ее резкую критику в период «культурной революции». Однако после короткого периода реабилитации Станиславский вновь попал в затруднительное положение. На этот раз оно было связано с новым видением перспектив развития китайского театра. На фоне притока свежих западных идей, огромного любопытства китайских драматургов к современным европейским и американским театральным концепциям, а самое главное, из-за того, что все это происходило на основе поверхностного, одностороннего и идеологизированного понимания системы Станиславского, совершенно естественно, что последняя, как и вся советская литература и искусство, снова столкнулись в Китае с холодным отношением. Более пристальное внимание современных китайских драматургов в то время привлекали имена Всеволода Мейерхольда (как нетипичного советского театрального режиссера и бунтаря), Бертольда Брехта, Ежи Гротовского, Питера Брука и др. Особый интерес в 1980-е гг. вызвала в Ки-

тае уникальная театральная концепция Брехта. Поэтому, с одной стороны, в это время система Станиславского получила в Китае более объективную и справедливую оценку, чем когда-либо[1]. Но, с другой стороны, из-за того, что китайский народ не вполне точно понял систему Станиславского, совершенно естественно, что слепое восхищение концепцией Брехта ускорило беспристрастный отказ от системы Станиславского. Именно в таких условиях система Станиславского существовала в Китае более тридцати лет с момента проведения политики реформ и открытости.

Система Станиславского оказалась в современном Китае точно в таком же положении, что и советские писатели: хотя отказ от советской литературы был вызван потребностью того времени расширить кругозор и выйти в мир, однако легкость, с которой Китай от нее отказался, также означала игнорирование значительного количества ценного содержания в советской литературе, что отнюдь не способствовало процветанию современной китайской литературы. Точно такой же отказ от богатой на идеи системы Станиславского не способствовал здоровому развитию современной китайской драматургии. Система Станиславского оказалась в современном Китае в довольно интересном и неловком положении: с одной стороны, китайские театральные деятели стремились избавиться от ее влияния, независимо от того, действительно ли это влияние повредило здоровому развитию китайского театра; с другой стороны, китайские драматурги пусть и бессознательно, но все равно использовали в своей практике некоторые идеи К. С. Станиславского. Для современной китайской драматургии система Станиславского стала навязчивой «страстью», а Станиславский — вездесущей «тенью».

2. СПОРЫ О ТЕАТРАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЙСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРУГАХ

Оглядываясь назад на процесс принятия К. С. Станиславского в Китае, можно обнаружить, что, несмотря на ее полное принятие в 1950–1960-е гг., во время «культурной революции» она была раскритикована. Пренебрежительное отношение к системе в 1980-е и последующие годы говорит о ее поверхностном и расплывчатом понимании в Китае.

До «культурной революции» обсуждение системы Станиславского в театральных кругах Китая имело две особенности: во-первых, система Станиславского воспринималась сугубо как образец традиционной реалистической художественной концепции. Поэтому такое важное для К. С. Станиславского понятие, как «сценическая правда», в основном понималось как сходство сценического представления с реальной жизнью. При этом терялся ключевой гуманитарный смысл выражения «душевная жизнь роли», и, как следствие, упускалась связь

[1] См. подробнее: [4; 7], а также статьи Гу Минчжу «Система Станиславского и китайское драматическое ис-кусство», Тун Даомина «Дискуссия о драме», «Цзяо Цзюйинь и Станиславский» и др.

между подчеркнутой Станиславским сценической правдой и изображением внутреннего мира персонажей. Кроме того, можно говорить о непонимании акцента Станиславского на выражении мысли драматурга и, как следствие, о непонимании так называемой сверхзадачи сценического действа. Во-вторых, обсуждение системы Станиславского в театральных кругах Китая могло быть осложнено требованием развития национализации китайской драмы.

Во времена «культурной революции» критика Станиславского представляла собой набор политизированных бранных штампов. Например, обобщение Станиславским законов театрально-сценического искусства упрощенно расценивалось как «стремление к главенствующей роли искусства, противостояние тенденциям» [5].

Только после окончания «культурной революции» в китайских театральных кругах началась действительно научная дискуссия о системе Станиславского. Однако в силу особой обстановки того времени эта дискуссия сопровождалась как одобрением системы, так и сомнениями. Если одобрению системы способствовало исправление прежде упрощенных и грубых методов, то сомнения в ней рождались из-за погони за европейскими и американскими театральными концепциями, особенно этому способствовало преклонение перед таким принципом театральной техники, как «эффект отчуждения», выдвинутый немецким драматургом Б. Брехтом.

Китайские драматурги Тун Даомин, Сунь Хуэйчжу, Ляо Бэнь и др. проделали скрупулезную работу, чтобы правильно понять ценность системы Станиславского и изменить сложившиеся в отношении нее предрассудки. Они раскрыли традиционно-реалистический характер данной системы, а также присущую ей жизненную силу, обобщили вклад системы в развитие различных жанров спектакля в XX в. В частности, путем анализа классических пьес, в том числе пьес, поставленных Пекинским народным художественным театром, они обобщили роль системы Станиславского в развитии китайской драматургии, подчеркнув ее значение в новую эпоху. Тун Даомин также высказал свое мнение касательно той исключительной роли, которую сыграли в формировании системы Станиславского В. И. Немирович-Данченко и Е. Б. Вахтангов. Кроме того, в 1978 и 1980 гг. на страницах журнала «Сицзюй ишу» («Искусство драмы») состоялись две научные дискуссии о теоретическом наследии К. С. Станиславского. В них рассматривались обходные пути, которые прокладывали китайские драматурги в процессе принятия системы Станиславского, исправлялись некоторые недоразумения в отношении понимания системы, что способствовало углубленному пониманию системы в театральных кругах Китая. После окончания «культурной революции» указанные дискуссии, развернутые китайскими учеными и драматургами в журнале «Сицзюй ишу», дали наиболее объективную оценку системы Станиславского.

Сомнения в системе Станиславского в основном были связаны с сомнениями в отношении концепции традиционного реализма, которые возникали в Китае после начала политики реформ и открытости. В начале 1980-х гг. влияние не-

мецкого драматурга и режиссера Брехта в китайских театральных кругах росло день ото дня. Такого рода «брехтовский бум» напрямую вызвал очередные сомнения в системе Станиславского. В центр разгоревшихся дискуссий встали следующие вопросы: не отстала ли система Станиславского с ее тяготением к «искусству переживания» от сегодняшнего дня? Не помешает ли признание системы Станиславского дальнейшему развитию китайской драматургии и завершению национализации драмы? По своей глубине и широте размышлений дискуссии середины 1980-х гг. значительно превзошли все предшествующие обсуждения. Однако и в них по-прежнему существовали однобокие и крайние взгляды. Они нашли свое воплощение в общей тенденции под названием «возвышение Брехта, низвержение Станиславского». Стоит отметить, что примерно в тот же период в литературоведческих кругах Китая развернулись горячие дискуссии о Г. Лукаче и Б. Брехте. Интересно, что в этих научных дебатах также присутствовал феномен «возвышения Брехта, низвержения Станиславского». И это неслучайно, ведь и Лукач, и Станиславский оба были сторонниками традиционного реализма в литературе и искусстве. При этом внутренняя мотивация выбора между «возвысить» и «низвергнуть» легко объяснима: после более чем полувекового господства в литературе и искусстве реализма китайские литературно-художественные круги изо всех сил жаждали вырваться за рамки этой традиции. Именно поэтому Брехт одержал верх. Но проблема в том, что, будь то «возвышение Брехта и низвержение Станиславского» или «возвышение Брехта и низвержение Лукача», данные феномены демонстрировали более чем упрощенное отношение к вещам: хотя Лукач был достаточно консервативен и отрицал модернизм, при этом он обладал глубоким пониманием модернистской литературы и искусства, прекрасно разбирался в характере традиционного реализма, а также обладал сильной теоретической убедительностью и проницательностью. Однако мы проигнорировали глубокое теоретическое понимание Лукачем этих вопросов; подобным же образом, попав под влияние «возвышения Брехта и низвержения Станиславского» мы проигнорировали проверенные временем идеи Станиславского о реализме и при этом не заметили некоторого экстремизма и однобокости в, казалось бы, новых сценических идеях Брехта. Преклонение перед брехтовскими «эффектами отчуждения и остранения» и при этом противостояние «искусству переживания» Станиславского; преклонение перед моделью эпического театра, за который ратовал Брехт, и при этом противостояние традиционному реализму Станиславского происходили одновременно с обновлением концепции современной китайской драмы. Какое-то время в китайских театральных кругах существовал высокий спрос на «дилетантские» сценические представления, в результате этого стремление к сценической независимости вывело сцену из «тени» литературы. Уже только одно это демонстрировало субъективное неприятие Станиславского, поскольку Станиславский, напротив, всегда подчеркивал тесную связь между сценой и литературой. Такого рода отказ отражал царившую среди китайских драматургов психологическую тревогу: современный китайский театр нуждался в срочном лечении. В результате одним из наиболее

подходящих рецептов для него стала театральная концепция Брехта. Представляется, что причина отсталости современной китайской драмы состояла в том, что мы не желали полностью выйти за рамки системы Станиславского; похоже, что она стала основным препятствием, сдерживающим развитие современной китайской драмы. В этом состоит огромное непонимание данной системы [6]. В целом за последние тридцать лет разного рода сомнения относительно системы Станиславского в Китае хотя в основном и были связаны со стремлением к субъективному художественному новаторству, однако также показывают, что мы еще очень далеки от точного понимания ее художественной ценности.

За последние тридцать лет в китайских театральных кругах реализм системы Станиславского практически повсеместно подвергался сомнениям. Ввиду многолетнего влияния системы Станиславского на китайских драматургов призыв последних выйти наконец за ее рамки отражает стремление китайских театральных кругов к новому художественному развитию. Это связано с общей тенденцией литературных и художественных кругов Китая, которые с началом политики реформ и открытости стремились вырваться за рамки реализма. Тем не менее уместно ли китайским литературным и художественным кругам подвергать сомнению систему Станиславского? Точно ли причиной того, что китайская драма топчется на месте, является система Станиславского? Действительно ли она является камнем преткновения в развитии современной китайской драмы? Мешает ли поверхностное понимание системы Станиславского художественному новаторству? Вот те вопросы, на которые необходимо срочно ответить для того, чтобы обеспечить развитие современного китайского драматического искусства.

Литература

1. 胡导. 戏剧表演学.北京：中国戏剧出版社，2018. [*Ху Дао*. Драматический спектакль. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
2. 鲍蔚文.不要轻易放过斯坦尼斯拉夫斯基这个反面教员//文汇报.1969年7月24日. [*Бао Юйвэнь*. Не давайте спуску лицемеру Станиславскому // Вэньхуэйбао. 1969. 24 июля.] (На кит. яз.)
3. 评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”// 红旗.1969. 第6、7期合刊. 58–67页. [О «системе» Станиславского // Хунци.1969. № 6–7. С. 58–67.] (На кит. яз.)
4. 胡星亮.二十世纪中国戏剧思潮. 北京：中国戏剧出版社，1998. [*Ху Синлян*. Мысль китайской драмы XX века. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)
5. 苏琼. 斯坦尼斯拉夫斯基研究在20世纪的中国 // 俄罗斯文艺. 2001.第1期.104–110页. [*Су Цюн*. Исследование Станиславского в Китае в XX в. // Элосы вэньи. 2001. № 1. С. 104–110.] (На кит. яз.)
6. 朱彬博.从斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的影子里走出来 // 戏剧文学. 2016.第12 期. 119–124页. [*Чжу Биньбо*. Выход из тени исполнительской системы Станиславского // Сицзюй вэньсюэ. 2016. № 12. С. 119–124.] (На кит. яз.)
7. 田本相.新时期戏剧述论. 北京:中国戏剧出版社，1999. [*Тянь Бэньсян*. Рассуждения о новой драме. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)

References

1. Hu Dao. *Dramatic Performance*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2018. (In Chinese)
2. Bao Yuwen. Don't Give in to the Hypocrite Stanislavsky. *Wenhuibao*. 1969. July 24. (In Chinese)
3. About the "System" of Stanislavsky. *Hongqi*. 1969. No. 6–7. P. 58–67. (In Chinese)
4. Hu Xingliang. *The Thought of Chinese Drama of the 20th century*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1998. (In Chinese)
5. Su Qiong. Stanislavsky's Research in China in the 20th century. *Elosy wenyi*. 2001. No. 1. P. 104–110. (In Chinese)
6. Zhu Binbo. Exit From the Shadow of Stanislavsky's Performing System. *Xiju wenxue*. 2016. No. 12. P. 119–124. (In Chinese)
7. Tian Benxiang. *Reflections on the New Drama*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1999. (In Chinese)

Перевод О. П. Родионовой

Иконникова Е. А.
(Сахалинский государственный университет, Россия)

ПРАВОСЛАВНЫЕ ЦЕРКВИ ХАРБИНА В КНИГАХ НАТАЛЬИ ИЛЬИНОЙ

Аннотация: Образы православных церквей в книгах Натальи Ильиной фрагментарны, но при внимательном чтении они позволяют восстановить культурный облик Харбина в первой половине XX в. Наталья Ильина никогда не пишет полные названия храмов и чаще всего использует в книгах слово «церковь». При этом писательница рассказывает о самых разных православных местах Харбина, например Свято-Никольский (Свято-Николаевский) собор (недалеко от него писательница жила в первые годы пребывания в Харбине), а также ряд других харбинских церквей: Софийский собор (храм Святой Софии, Свято-Софийская церковь), храм Иверской иконы Божьей Матери, Алексеевская церковь в Модягоу (название одного из районов Харбина), Казанско-Богородицкий мужской монастырь и церковь Успения Пресвятой Богородицы. В прозе Натальи Ильиной православная церковь ассоциируется не только с религией, но с пространством, в которым герои книг мечтают о своем будущем, переживают трудные времена личной и общественной жизни, вспоминают Россию.

Ключевые слова: православные храмы, Харбин, Наталья Ильина, эмигрантская проза.

Ikonnikova Elena
(Sakhalin State University, Russia)

ORTHODOX CHURCHES OF HARBIN IN THE BOOKS OF NATALIA ILYINA

Abstract: The images of Orthodox churches in the Natalia Ilyina's books are fragmentary, but with careful reading they allow us to restore the cultural image of Harbin in the first half of the twentieth century. Natalia Ilyina never writes the full names of temples and, most often, uses the word "church" in books. The writer tells about a variety of Orthodox places in Harbin: St. Nicholas Cathedral (St. Nicholas Cathedral) Cathedral (not far from it the writer lived in the first years of her stay in Harbin), as well as a number of other Harbin churches: St. Sophia Cathedral (the Church of St. Sophia, St. Sophia Church), the temple of the Iver Icon of the Mother of God, the Alekseevskaya Church in Modyagou (the name of one of the districts of Harbin), the Kazan-Bogoroditsky Monastery and the Church of the Assumption of the Blessed Virgin. Natalia Ilyina associates the Orthodox Church not only with religion, but with the space in which the heroes of the books dream about their future, go through difficult times of personal and public life, and remember Russia.

Keywords: Orthodox churches, Harbin, Natalia Ilyina, the prose of emigrants.

Современный многомилионный Харбин меняется день ото дня. С географической карты мегаполиса исчезают разные памятники, на их место приходят новые, привлекающие внимание туристов и других гостей города. Прежнее лицо Харбина продолжает сохраняться в литературных произведениях, созданных

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.27

поколением писателей первой половины XX в. Особенно отчетливо эта сохранность проявляется в книгах русских эмигрантов, для которых Харбин запомнился разными памятниками, имевшими прямую или отдаленную связь с родиной.

Так, например, художественные образы харбинской гостиницы «Модерн» или сети магазинов «Чурин» неизменно обнаруживаются в романах, повестях, стихотворениях или в мемуарной литературе знаменитых авторов того времени: у Арсения Несмелова (1889–1945), Всеволода Н. Иванова (1888–1971), Лариссы Андерсен (1911–2012) и многих других. Обширный материал о культовых местах с русской историей можно найти и в книгах Натальи Ильиной (1914–1994), с 1920 до 1936 г. жившей в Харбине и позже создавшей автобиографические книги «Дороги и судьбы» (1985) и «Встречи» (1987).

Есть в творческой биографии Натальи Ильиной и художественные произведения: роман «Возвращение» (в двух томах) был ее дипломной работой в Литературном институте им. М. Горького. Первоначально «Возвращение» было напечатано в журнале «Знамя», а позже появилась книжная версия в «Советском писателе» (1957, 1966). Издаваемые большими тиражами книги Натальи Ильиной вызывали негодование среди эмигрантов: писательницу обвиняли в необъективности и в искажении фактов (об этом можно прочитать в работах Юстины Крузенштерн-Петерец, Рене Герра и др.). Сама Наталья Ильина позже признавалась в том, что не все ей нравится в дебютном романе. Между тем современным читателями может быть интересно личностное восприятие Харбина как города, ставшего родным для тысяч эмигрантов из России.

Обстоятельно, в числе прочего, у Натальи Ильиной описываются православные церкви в Харбине: при этом практически никогда писательницей ни в ее романе «Возвращение», ни в автобиографической прозе не упоминаются полные названия храмов. Однако, скорее всего, в романе или в других образцах прозы под одним общим наименованием «церковь» (а в отдельных случаях — собор) описываются совершенно разные места; чаще это Свято-Никольский (Свято-Николаевский) собор (недалеко от которого жила писательница в первые годы пребывания в Харбине), а также ряд других православных церквей в Харбине: Софийский собор (храм Святой Софии, Свято-Софийская церковь), храм Иверской иконы Божьей Матери, а также Алексеевская церковь в Модягоу (название одного из районов Харбина), Казанско-Богородицкий мужской монастырь и церковь Успения Пресвятой Богородицы.

СИМВОЛ ПРЕЖНЕГО ХАРБИНА

Свято-Никольский собор был открыт в 1899 г. и размещался на площади в центре Нового города на пересечении Большого и Хорватовского проспектов. Расположенный на возвышении храм можно было увидеть на дороге, которая вела с железнодорожного вокзала в Старый Харбин. В 1966 г. собор был разрушен, и сегодня, пожалуй, только художественные произведения Натальи Ильиной хранят образ этого места. Семья писательницы жила в Новом городе,

поэтому упоминание об этой части города в прозе Натальи Ильиной самые частотные. И харбинские годы героини романа «Возвращение» (а это прежде всего Таня Арсеньева и ее семья) связаны с «саманным домиком», «где было прожито столько лет» [1, с. 272].

Вот как описывает Свято-Никольский собор Наталья Ильина в автобиографической книге «Дороги и судьбы»: «…на главной площади, на холме (от него круто вниз, мимо правления КВЖД, сбегала широкая улица, упиравшаяся в вокзал), возвышался, царил над городом деревянный собор с шестигранным куполом, а над ним гораздо ниже, по бокам крыши, маленькие луковицы с крестами. Мне кажется, зодчий пытался создать нечто похожее на древнюю русскую церковь, но в чем-то переборщил, не было в соборе присущего этим церквам скромного величия, а было нечто пряничное… Наиболее удаленном от реки, но самым зеленым и уютным был третий район города, преимущественно одноэтажный» [2, с. 26–27]. Этот подробное описание храма прочитывается в автобиографическом очерке «“Дядюшка профессор” и дядя Александр Дмитриевич». Вновь к образу этой же церкви писательница возвращается в другом очерке своей книги «Отец», начиная историю с вопроса о храме:

— *А Собор?*
— *Ну что ты! Его давно уже нет!* [3, с. 534]

То есть после долгой разлуки с отцом героиня очерка говорит именно о Харбине и о Свято-Никольском соборе, вновь подробно восстанавливая в своей памяти черты близкого места, недалеко от которого жила ее семья: «…в эти секунды я видела его бревенчатые стены, его шестигранный купол, а по бокам маленькие луковицы, с крестами, он стоял на главной площади, на холме, царил над городом, мне трудно было вообразить город без него, без “медного голоса” его колоколов, были еще церкви, но он — главный, там служились все торжественные молебны и панихиды, а мы, школьницы, забегали туда перед экзаменом свечку поставить…» [3, с. 534]. Такое внимание к собору не случайно, ведь в 1920–1930 гг. храм был символом русской части Харбина.

Кроме того, именно в этом храме находилась икона Николая Угодника, перед которой молились и ставили свечи русские эмигранты очерка «Отец» и автор повествования. Другая икона Николая Угодника, как известно, находилась в здании Харбинского железнодорожного вокзала и была особенно почитаема китайцами.

Разные упоминания о Свято-Никольском соборе прочитываются и в романе Натальи Ильиной «Возращение». В книге собор не называется никаким именем, однако описываемые события вокруг этого места и в нем позволяют считать, что речь идет именно о Свято-Никольском соборе. Так, в романе рассказывается о редакции газеты «Русская мысль»: «Помещение для редакции и типографии сняли на центральной площади Нового города, напротив собора» [1, с. 32].

В первой книге романа в нескольких эпизодах возникает фигура епископа Мефодия (1856–1931), упокоившегося в склепе Свято-Никольского собора. Наталья Ильина пишет о молебнах епископа в соборе и за его пределами. Например, епископа Мефодия основатели газеты «Русская мысль» (Калитин, Горячев и Караваев) просят отслужить молебен в новом помещении редакции: «Молебен служил епископ Камчатский и Петропавловский Мефодий — молодой еще человек с вороной бородой и синеватыми цыганскими белками огневых глаз» [1, с. 33]. В представлении маловерующего юриста Караваева церковь должна стать силой, сплачивающей людей, и «молебен в помещении редакции произведет на старозаветных харбинцев благоприятное впечатление» [1, с. 32]. Вновь эпизодический образ собора возникает летом 1918 г., когда сотрудники «Русской мысли» идут в собор на панихиду по «государе императоре Николае Втором» [1, с. 39]. Мать одной из главных героинь, Тани (в ее образе угадывается сама Наталья Ильина), вместе с редакцией газеты идет в собор: «В церкви было очень душно. <…> Лучи солнца, проникавшие в церковь через разноцветные стекла окон, казались красными, фиолетовыми, зелеными; в них дрожали пылинки. Сурово смотрели темные лица угодников, освещенные желтыми огоньками свечей» [1, с. 39].

И при этом описании возникает еще одно назначение православной церкви для эмигрантов — это память о родине, плач о «навсегда ушедшей жизни». Неслучайно однажды дождливым вечером проходившему по Соборной площади Калитину, смотрящему на «черный силуэт собора», на «голые ветки окружавших собор деревьев», «на мгновение почудилось, что он в России, в Москве» [1, с. 48].

Приводятся в романе «Возвращение» и другие узнаваемые описания Свято-Никольского собора. Мать Тани Софья Павловна ранним утром выходит из своей части города (Нового города), чтобы попасть в Модягоу (еще один район Харбина). Немолодая женщина идет пешком и неизменно проходит по «вокзальному проспекту», где стоит деревянный собор, «похожий на пряничный домик: строители явно пытались подражать старинной русской архитектуре» [1, с. 24].

В жизни многих персонажей «Возвращения» собор имеет важное значение: во время молебна Калитин думает о далекой родине; Караваев размышляет о церкви как о связующей эмигрантов силе; Софья Павловна именно в церкви начинает видеть Николая II «в ореоле мученика»; няня Прасковья Андреева после вечерней службы в «первую неделю Великого поста» умирает и остается «вечно лежать» «в чужой земле»; художник Неньянский осенью восхищается удивительно «четкими» контурами куполов собора, которые начинает писать маслом без надежды на то, что картину купят «богатые харбинцы». В апреле 1931 г. в переполненном соборе вступают в брак Ирочка Нилова и Миша (Майкл Степанович) Чуркин, а пятнадцатилетняя Таня, глядя на несущего над головой невесты венец Игоря Ламанского мечтает, чтобы юноша обратил на нее внимание. В собор прибегают Таня и Галя, чтобы поставить свечи о благополучной сдаче экзаменов. Во время бракосочетания своей ученицы Ирочки Софья Павловна вспоминает свою собственную свадьбу в «полковой церкви» в России.

Теснее других персонажей, связанных с собором, оказывается художник Неньянский. Но для него собор — это произведение искусства. Художник любуется осенним видом церкви и задумывает создать картину, которую, скорее всего, не сможет продать китайским любителям живописи: «Художнику казалось, что вид из его окна этой осенью особенно хорош: в прозрачном воздухе контуры уже тронутых золотом деревьев и куполов собора были удивительно четкими». И далее: «Художник посвистывал, мешая краски. Он смотрел на купол собора в утреннем освещении» [1, с. 215]. Изображается Натальей Ильиной собор и в зимнее время года: «Шел снег. На купола собора рано опускались декабрьские сумерки» [1, с. 216]. Звон церковных колоколов напоминает художнику, живущему на чердаке, о времени: после обедни, в двенадцать часов дня по округе разливаются колокольные звуки.

В романе «Возвращение» собор — это не только место общения с Богом. Под сводами церкви венчаются русские харбинцы с надеждой на благополучие будущей жизни, а вовлеченные в круговорот политических событий люди здесь же предполагают разные варианты спасения России.

Колокольный звон, далеко разносящийся по округе, свидетельствует и о церковных праздниках, и о других событиях, к которым русские харбинцы никогда не были равнодушными.

В 2009 г. по инициативе китайского предпринимателя Хуан Цзусяна копия этого собора была восстановлена для туристов в пригороде Харбина (в районе Волга). И возможно, что с этого времени начинается история храма в XXI в., однако уже просто как туристического объекта, иллюстрирующего часть русской духовной культуры за рубежом.

ОТ МУДРОСТИ ДУХОВНОЙ К МУДРОСТИ ИСТОРИЧЕСКОЙ

Сегодня Харбин для многих гостей открывается нередко именно с Софийского собора: объяснение этому состоит в удобном местоположении храма и в его широкой известности во всем Китае. Этот трехглавый собор был построен в марте 1907 г. и более чем за столетнею историю пережил много событий. Сегодня в реконструированном соборе находится архитектурный музей истории Харбина с многочисленными фотографиями и макетами того, как рождался город. Но в первые десятилетия своего существования в этом месте собирались многие православные эмигранты. И собор отвечал не только религиозным потребностям, но являлся средством сохранения русской истории. Авторы книги «Русский Харбин» (2015) справедливо пишут, что «обращение к киевскому Софийскому собору в Харбине означало желание утвердить свои национально-православные истоки и культуру через символическое подобие известной святыне. Никакого архитектурного подобия формам киевского собора нет, но это посвящение имело выражение в интерьере: при входе в церковь прихожан встречали сцены “Послы Владимировы в Софийском соборе в Царьграде” и “Крещение киевлян при Владимире”» [4, с. 44].

Лаконичное упоминание об этом соборе есть и у Натальи Ильиной. В очерке «Отец» рассказывается, что Свято-Никольский собор разрушен, а героиня задает вопрос о других православных местах города:

> — *А другие церкви как? Там было много церквей. Софийский храм, например… И еще…* [3, с. 535].

В ответ звучит подтверждение, что какие-то церкви еще продолжают действовать: эти слова переносят героиню в 1920–1930-е гг. А после разговора о церковной жизни в Харбине возникают другие картины из прошлого: магазин «Чурина» и купленные там вещи; кинотеатр «Ориант» и увиденные там фильмы. Город, в котором героиня провела много лет прежде, выстраивается из названий звучащих по-русски улиц (Новоторговая, Вокзальный проспект, улица Пристани, «шумная» Китайская) и из воспоминаний о живших в Харбине друзьях и подругах.

ИВЕРСКИЙ СОБОР ХАРБИНА

Церковь Святой Софии была построена немногим позже, чем храм в честь Иверской иконы Божьей Матери (район Пристани), возникший в 1907–1908 гг. и воплощавший собою чуть ли не единственный оплот православия в Китае того времени. При этом храм отличало несколько вещей: ярославский стиль в оформлении и особое назначение — по инициативе протоиерея Сергия Брадучана (1874–1940) нужно было возвести новую церковь для духовного окормления Вооруженных сил Российской империи.

Вместе с тем храм являлся еще и напоминанием о погибших во время разных войн соотечественниках. Иверской храм «был первым крупным храмом-памятником русским воинам, погибшим на Дальнем Востоке в военных событиях в 1898–1900 гг. и Русско-японскую войну 1904–1905 гг. не только в Китае и Японии, но и в России» [4, с. 41].

В 1930-е гг. Иверский храм был еще одним центром образовательной, культурной и исторической жизни в Харбине. Возможно, что именно это место описывает Наталья Ильина в очерке «Отец»: «Я вдруг ясно увидела церковь из красного и белого кирпича с голубой луковицей купола, с четырехгранной крышей колокольни, а над ней маленький и тоже голубой купол, на какой улице стояла эта церковь? Как же я все забыла, десятилетиями не возвращалась память к этому городу…» [2, с. 536].

Храм располагался на улице Офицерской, поэтому его часто называли «военным». И именно у стен Иверской церкви осенью 1920 г. произошло перезахоронение тела участника Первой мировой и Гражданской войн Владимира Каппеля (1883–1920), которому поэт Александр Котомкин-Савинский (1885–1964) посвятил свои стихи «На смерть Каппеля» (январь, 1920). Эти стихи, впервые прочитанные в Чите, могли бы прозвучать и рядом с Иверской церковью, когда тело военачальника вновь опускали в землю:

…И песню про Каппеля сложит народ,
И Каппеля имя, и подвиг без меры
Средь славных героев вовек не умрет…
Склони же колени пред Символом веры
И встань за Отчизну, родимый народ!

Александр Котомкин-Савинский дружил с писателем Александром Куприным (1870–1938) и лично знал «августейшего поэта» Константина Романова (1858–1915), писавшего под инициалами К. Р. На смерть Владимира Каппеля откликнулся не только Александр Котомкин-Савинский. В романе Натальи Ильиной «Возвращение» звучат строчки из стихотворения Арсения Несмелого «Броневик», в котором есть несколько упоминаний о российском военачальнике и его последователях:

…ободранный и загнанный в тупик,
Ржавеет «каппель», белый броневик.
Вдали перекликаются свистки
Локомотивов… Лязгают фаркопы,
Кричат китайцы… И совсем близки
Веселой жизни путаные тропы, —
Но жизнь невозвратимо далека
От пушек ржавого броневика.

В романе эти стихи «сильным баритоном» читает поэт Евсеев, в образе которого отчасти угадываются черты скорее не самого Арсения Несмелова, а Леонида Ещина (1897–1930), отца которого звали Евсеем (фамилия Евсеев —очевидно, производная от отчества поэта).

При этом в «Возвращении» есть еще один герой — поэт Нежданов. Его образ — это прямая отсылка к Арсению Несмелову, который, как и его литературный персонаж, работал под псевдонимом Николая Дозорова.

Стихотворение «Броневик» было написано Арсением Несмеловым в городе Цицикаре в 1928 г. в то время, когда тело Владимира Каппеля уже упокоилось у стен Иверской церкви (а в декабре 2006 г. останки генерал-лейтенанта Русской армии были торжественно перенесены в Читу). В приводимых в романе строчках стихотворения «каппелем» называется бронемашина. Это и другие неофициальные производные от фамилии Владимира Каппеля слова существовали в речи не только харбинцев, но и всех тех, кто наблюдал за судьбой России после революции 1917 г.: например, «каппелевцами» или «каппелевской армией» называли участников Великого Сибирского Ледяного похода (отступление в декабре 1919 — январе 1920 г. белогвардейских сил под командованием Владимира Каппеля).

Интересно, что о самом Владимире Каппеле Арсений Несмелов пишет в стихотворении, посвященном Леониду Ещину:

Докатились. Верней докапали
Единицами: рота, взвод…
И разбилась фаланга Каппеля
О бетон крепостных высот…

Леонид Ещин был участником Великого Сибирского Ледяного похода, в котором, как известно, и погиб прославленный военачальник.

В романе «Возвращение» поэт Евсеев в гостях у Софьи Павловны Арсеньевой рассказывает «о январе 1920 года», когда «части генерала Каппеля, превратившись в огромные обозы, в тридцатиградусный мороз переходили реку Кан, и лед не выдерживал, сани провалились…» [1, с. 55]. После этой страшной истории Софья Павловна, «растерянная, растревоженная, долго не могла уснуть…» [1, с. 55].

Есть в финале первой книги романа «Возвращение» еще одно косвенное упоминание о Владимире Каппеле: уже живя в Шанхае, Таня Арсеньева декабрьским вечером идет в «маленький зал кинематографа», где смотрит фильм «Чапаев» (1934). В фильме есть запоминающаяся сцена, квазиисторического характера. Каппелевская армия устрашающе двигается на красноармейцев во главе с Василием Чапаевым (1887–1919). Этот киноэпизод в романе Натальи Ильиной передается следующими словами: «Черные ряды. Барабанный бой. Сверкающие погоны. Идут. Падают, но ряды опять смыкаются, и опять они идут. Это страшно. Они все ближе. Они идут, чтобы убить. <…> Идут, идут» [1, с. 508].

Долгие годы на Иверской церкви не было крестов, ее кровля протекала, а стены разрушались. Еще совсем недавно трудно было найти этот храм, потому что со всех сторон он был обставлен современными строениями, а об истинном назначении этого места не догадывались даже старожилы. Во время реконструкции вокзала в 2018 г. церковь была реставрирована, и в наши дни она неизменно привлекает внимание тех, кто живет в Харбине или приезжает в этот город. Однако, как и Свято-Никольский собор, это место сегодня воплощает только архитектурную часть русской православной культуры.

ЦЕРКОВНАЯ ЖИЗНЬ МОДЯГОУ И ОКРАИНЫ НОВОГО ГОРОДА

Кроме того, сюжетное действие первой книги романа «Возвращение» фрагментарно разворачивается и через обращение к образу Свято-Алексеевской церкви в Модягоу (Церковь в честь святителя Алексия Московского, чудотворца). В девятой главе первой части первого тома романа «Возвращение» при рассказе о том, как Таня начинает учиться в ХСМЛ (Христианский союз молодых людей), упоминается о священнике Петре Богоявленском — «настоятеле церкви в Модягоу» [1, с. 121], который настаивает на возвращении в письмо дореформенной буквы «ять» при обучении детей. Называется в романе и Гоголевская улица, недалеко от которой находилась построенная в 1912 г. Свято-Алексеевская церковь, в которой сегодня размещается костел Католической патриотической ассоциации.

Описывается в романе «Возвращение» и окраина Модягоу, где в то время находился Казанско-Богородицкий мужской монастырь, основанный в 1922 г.: «На горизонте был виден монастырь, белые постройки, зеленые луковицы церквей» [1, с. 269].

Во второй половине первой книги романа «Возвращения» часть событий происходит в кладбищенской церкви Нового города в Харбине. Вероятнее всего, Наталья Ильина описывает Успенскую церковь (церковь Успения Пресвятой Богородицы), возникшую в 1908 г.

О панихиде в кладбищенской церкви думает Калитин на девятый день после смерти своей жены Марьи Константиновны и замечает, что после обедни и благословения священника в церкви еще остается много женщин. Пожалуй, во второй части десятой главы романа содержится самое распространенное описание церкви: ее местоположения («церковь находилась километрах в двух от окраины Нового города» [1, с. 317]) и нового состояния («церкви на окраинах были переполнены» [1, с. 317] во время пребывания в Харбине японцев). Ощущение неизвестности в жизни Калитина и других эмигрантов подчеркивается и холодом, стоявшим в церкви в первый день Рождества: «В церкви было не топлено, у священника с редкой седой бородой изо рта шел пар…» [1, с. 317]. Но при всем этом и кладбищенская церковь воспринимается как место, в котором можно обрести душевное равновесие: «Церковь с ее иконами, лампадами, золотыми ризами и прекрасными песнопениями, — убежище, в котором можно на время укрыться, на время забыть о страшном государстве “Маньчжоу-Го”» [1, с. 317].

Подробно описывается потерянность Калитина, в одиночестве блуждающего зимой 1933 г. по харбинскому кладбищу, которое еще недавно представляло собой бескрайнее поле, а сейчас усеяно старыми и новыми могилами, среди которых есть захоронения няни семьи Арсеньевых и поэта Евсеева.

Опустошенным уходит Калитин с кладбища через ведущие к аллее с вязами ворота. И удаляясь от кладбища, герой слышит звон церковных колоколов, собирающий паству к вечернему богослужению.

Совсем редкие образы монастырей и церквей обнаруживаются и в «шанхайских» частях романа Натальи Ильиной: уже вышедшая замуж Таня удивляется тому, что один из героев совсем недавно был в Москве и видел Новодевичье кладбище.

Описание харбинских православных храмов Натальей Ильиной не имеет прямого сюжетного повествования, но, скорее всего, является частью того городского ландшафта, который был необходим для создания общего мира русских эмигрантов. Для зрелого поколения церковь — это символ скоротечности жизни, для молодых персонажей — это надежда на встречу с неизвестной родиной (многие из героев вместе со своими семьями были вывезены в детском бессознательном возрасте за границу). Восстановление названий церквей, в которых происходят разные события в книгах писательницы, дает возможность нового и более интересного прочтения эмигрантской прозы. Благодаря художественной литературе Натальи Ильиной и других писателей, останется литературная карта

Харбина: от разных общественных мест (магазинов, гостиниц, кафе и ресторанов) до центров культурной и религиозной жизни (к которой относятся и православные церкви).

Литература

1. *Ильина Н. И.* Возвращение. В 2 кн. Книга первая. М.: Советский писатель, 1969.
2. *Ильина Н. И.* «Дядюшка профессор» и дядя Александр Дмитриевич // Ильина Н. И. Дороги и судьбы. М.: Московский рабочий, 1991.
3. *Ильина Н. И.* Отец // Ильина Н. И. Дороги и судьбы. М.: Московский рабочий, 1991.
4. *Забияко А. А., Забияко А. П., Левошко С. С., Хисамутдинов А. А.* Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронтира. Благовещенск: Амур. гос. ун-т, 2015.

References

1. Ilyina N. I. *Return*. In 2 books. Book first. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1969. (In Russian)
2. Ilyina N. I. "Uncle Professor" and Uncle Alexander Dmitrievich. In: Ilyina N. I. *Roads and destinies*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1991. (In Russian)
3. Ilyina N. I. Father In: Ilyina N. I. *Roads and destinies*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1991. (In Russian)
4. Zabiyako A. A., Zabiyako A. P., Levoshko S. S., Khisamutdinov A. A. *Russian Harbin: Experience in the conditions of the Far Eastern Frontier*. Blagoveshchensk: Amur State University, 2015. (In Russian)

Ли Синьмэй
(Фуданьский университет, Китай)

ПЕРЕВОД И РАСПРОСТРАНЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ: ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Аннотация: Данная статья посвящена обзору перевода и распространения современной русской литературы в КНР. Статья состоит из трех частей. В первой части представлены имеющися достижения в переводе и распространении современной русской литературы в Китае. По количеству изданий переводных книг современных русских писателей можно разделить на четыре ранга. К первому рангу относится Александр Солженицын, у которого существует 26 изданий переводных произведений. Во второй ранг входят 5 писателей, у каждого из которых имеется от 10 до 20 изданий переводных работ. Это Николай Леонов, Юрий Бондарев, Даниил Гранин, Виктор Астафьев, Сергей Лукьяненко. В третий ранг включен 21 писатель, каждый из которых имеет от 2 до 8 изданий переводных книг, например Людмила Улицкая, Валентин Распутин, Владимир Маканин и др. К четвертому рангу можно отнести 37 писателей, у которых переведено на китайский язык по одному произведению отдельными книгами. Во второй части статьи дается детальный анализ основных стимулов перевода и распространения современной русской литературы в Китае. Китайские издательства играют самую большую роль в этом отношении. Различные журналы тоже вносят вклад в издание переводных произведений. В последние годы правительства Китая и России активно поддерживают взаимный перевод и издание литературных произведений. В третьей части статьи выдвигаются проблемы в организации перевода и распространении современной русской литературы в Китае, а также предлагаются соответствующие реконмендации и советы по решению этих проблем.

Ключевые слова: современная русская литература, перевод, распространение, Китай.

Li Xinmei
(Fudan University, China)

TRANSLATIONS AND DISSEMINATION OF CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE IN CHINA: ACHIEVEMENTS, CHALLENGES AND ADVICES

Abstract: This article is devoted to the review of translations and dissemination of contemporary Russian literature in China, which begins in the mid-1980s. It contains three parts. The first part presents the achievements in the translation and dissemination of contemporary Russian literature in China. According to the number of editions of translated individual books, contemporary Russian writers are divided into four ranks. Alexander Solzhenitsyn belongs to the first rank, who has 26 editions of translated works. The second rank includes 5 writers with 10–20 editions of translated works. They are Nikolai Leonov, Yuri Bondarev, Daniil Granin, Viktor Astafiev and Sergey Lukyanenko. The third rank includes 21 writers with 2–8 editions of translated books. For example, Lyudmila Ulitskaya, Valentin Rasputin, Vladimir Makanin and others. The fourth rank includes 37 writers who have one work translated into Chinese in a separate book.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.28

The second part of the article provides a detailed analysis of the main incentives for the translation and dissemination of contemporary Russian literature in China.Chinese publishing houses play the biggest role in organizing translation and release. Many translated works are also published in various magazines. In recent years, the governments of Russia and China actively support the publication of literary works. The third part of the article puts forward problems in the organization of translation and dissemination of contemporary Russian literature in China, as well as offers appropriate recommendations and tips for solving these problems.

Keywords: contemporary Russian literature, translation, dissemination, China.

1. ДОСТИГНУТЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ПО ПЕРЕВОДУ И РАСПРОСТРАНЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КНР

Как известно, Китай и Россия имеют 300-летнюю историю культурного обмена и коммуникации. Но перевод и широкое распространение русской литературы в Китае начинается только с XX в. Этот процесс продолжается по настоящее время, несмотря на десятилетний перерыв в отношениях между двумя странами во время «культурной революции» (1966–1976). Русская литература с середины 1980-х гг. в глазах китайцев является современной, и с тех пор интерес к ее переводу и распространению непрерывно растет.

1.1. Перевод и выпуск переводных произведений в китайских издательствах

На сегодняшний день существуют минимум 215 изданий произведений современных писателей, включая 202 издания отдельных писателей и 13 изданий сборников разных писателей, поэтов и драматургов. По количеству изданий переводных книг современных русских писателей можно разделить на четыре ранга.

К первому рангу относится лауреат Нобелевской премии Александр Солженицын. Существует 26 изданий переводных произведений писателя (см. табл. 1), включая отдельные произведения: «Один день Ивана Денисовича», «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус», «Бодался теленок с дубом», «В круге первом», «Красное колесо. Тома 1–3», «Хрестоматия по творчеству А. И. Солженицына», «Абрикосовое варенье: сборник рассказов и повести 90-х годов А. И. Солженицына». Причем «Один день Ивана Денисовича» имеет пять переводных версий, «Архипелаг ГУЛАГ» и «Раковый корпус» — по две.

Во второй ранг входят 5 писателей, у каждого из которых существует от 10 до 20 изданий переводных произведений (см. табл. 2). Например, у **Николая Леонова,** работающего в детективном жанре, переведено 16 книг в 18 изданиях, среди них «Обречен на победу» и «Ловушка» вышли в двух вариантах перевода. У **Юрия Бондарева** переведено 10 книг в 18 изданиях. Среди них «Игра» вышла в пяти вариантах перевода, и версия Ван Ляо выдержала два издания. «Берег»

Таблица 1. **Переведенные произведения Солженицына с середины 1980 гг.**

Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Один день Ивана Денисовича, 伊凡·杰尼索维奇的一天	Линь Фоюань, 林佛园	1988
	Сы Жэнь и др., 斯人等	1999
		2008
	Цзян Минхэ и др., 姜明河等	2000
	Ли Чжэ, 李哲	2008
	Цао Сулин и др., 曹苏玲等	2012
Архипелаг ГУЛАГ, 古拉格群岛	Тянь Давэй и др., 田大畏等	1991
		1996
		2006
		2015
	Ху Сюесин, 胡学星	2015
Раковый корпус, 癌症楼	Цзян Минхэ, 姜明河	1991
		2000
		2007
	Ма Сяоли, 马小丽	2001
Бодался теленок с дубом, 牛犊顶橡树	Чэнь Шусянь и др., 陈淑贤等	1998
		2000
		2011
В круге первом, 第一圈	Цзин Лимин, 景黎明	2000
		2010
		2016
Красное колесо, 红轮. Т. 1;	Хэ Маочжэн и др., 何茂正等	2010
Т. 2;	Чжу Баочэнь, 朱宝宸	2012
Т. 3	Хэ Маочжэн и др., 何茂正等	2013
Хрестоматия по творчеству А. И. Солженицына, 索尔仁尼琴读本	Чжан Цзяньхуа, 张建华	2012
Абрикосовое варенье: сборник рассказов и повестей 90-х годов А. И. Солженицына, 杏子酱：索尔仁尼琴中短篇小说集	Ли Синьмэй, 李新梅	2015

Таблица 2. **Переводные произведения 5 писателей с 10–20 изданиями**

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Николай Леонов 18 изданий (16 книг)	Обречен на победу, 稳操胜券; 注定胜利	Чэнь Синьхуа и др., 陈新华等	1998
		Фэн Цзин-яо, Мэй Лин, 冯京瑶，梅凌	1998
	Ловушка, 陷阱; 美色陷阱	Лю Нань и др., 柳楠等	1988
		Сунь Жулинь, 孙汝林	2001
	Новая жизнь сыщика Гурова, 神探古罗夫	Ли Хэлин и др., 李鹤龄等	1998
	Операция «Викинг», 《海盗》行动	Ван Пань и др., 王攀等	1998
	Мы с тобой одной крови, 同室操戈	Чжоу Цзюяьин и др., 周俊英等	1998
	Таежная полиция, 讨厌的警察	Гу Синъя, Сунь Цзинсюань, 谷兴亚、孙静萱	1998
	Удачи тебе, сыщик! 马戏团的幽灵	Ван Цзию, Гао Гоци, 王吉有、高国琪	1999
	Ипподром, 跑马场	Чжэн Хун Вэй, Ян Ли, 郑洪炜、杨莉	2001
	Смерть в прямом эфире, 直播室谋杀案	Ли Вэньхоу, 李文厚	2001
	Наемный убийца, 雇佣杀手	Пу Ипин, Фань Юйсин, 蒲一平、范雨星	2001
	Шакалы, 嗜血豺狼	Пу Ипин, 蒲一平	2001
	Дьявол в раю, 天堂魔鬼	Пу Ипин, Сунь Жулинь, 蒲一平、孙汝林	2001
	Защита Гурова, 义救死囚	Пу Ипин, 蒲一平	2001
	Бросок кобры, 毒蛇出洞	Чэнь Цзиган, 陈继刚	2001
	Мщение справедливо, 蹄下阴谋	Сунь Жулинь, 孙汝林	2001
	Выстрел в спину, 背后一枪	Чжэн Хунвэй, Ян Ли, 郑洪炜、杨莉	2005
Юрий Бондарев 18 изданий (10 книг)	Горячий снег, 热的雪	Чжу Чунь и др., 朱纯等	1984
			1995
	Батальоны просят огня, 营里请求炮火支援	Чжан Мянь, Чэн Цзяцзюянь и др., 张勉、程家钧等	1986

Продолжение табл. 2

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Юрий Бондарев 18 изданий (10 книг)	Мгновения, 瞬间	Ван Цзыин, 王子英	1986
	Берег, 岸	Со Си, 索熙	1986
			1998
		Ши Чжун, 史钟	1994
	Игра, 戏; 女演员之死; 新星之殒; 人生舞台; 女演员之死	Фань Гоэнь, Шу Тао, 范国恩、述弢	1986
		Сюй Чжэньли, 胥真理	1987
		Шань Ю, Кай Ши, 珊友、开石	1987
		Ван Ляо, 王燎	1987
			1997
		Вэн Вэньда, Чжан Цзисинь, 翁文达、张继馨	1992
	Сборник эссе, 美·孤寂·女人的气质: 邦达列夫人生、艺术随想集	Лю Тун-ин, 刘同英	1989
	Выбор, 选择	Ван Ляо, Пань Гуйчжэнь, 王燎、潘桂珍	1997
	Бермудский треугольник, 百慕大三角	Янь Хунбо, 闫洪波	2002
	Последние залпы, 最后的炮轰	Мэн Циншу, 孟庆枢	2003
	Искушение, 诱惑	Ши Госюн, 石国雄	2006
Даниил Гранин 11 изданий (7 книг)	Картина, 一幅画	Чжан Пэйвэнь, Лу Мэй, 张佩文、陆玫	1983
		Чжан Бинхэн, 张秉衡	1983
	Клавдия Вилор, 女政委	Юй Цисян, Ван Син, 俞启骧、王醒	1985
	После свадьбы, 婚后	Ван Биннань, 王秉楠	1986
	Иду на грозу, 驯雷记	Фэн Чжаоюй, 冯昭玙	1993
	Эта странная жизнь, 奇特的一生	Хоу Хуаньхун, Тан Цзицы, 侯焕闳、唐其慈	2001
			2004
			2013
			2016

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
	Зубр, 强者	Фань Цзюань, Тун Гэ, 范娟、佟舸	2003
	Мой лейтенант, 我的中尉	Ван Лие, Ли Чуньюй, 王立业、李春雨	2013
Виктор Астафьев 11 изданий (5 книг)	Царь-рыба, 鱼王	Ся Чжунъи и др., 夏仲翼等	1997
			2017
		Янь И, 严已	1988
	Пастух и пастушка, 牧童与牧女	Бай Чуньжэнь, Ван Чжунци, 白春仁、王忠琪	1986
			1997
		Ся Чжун-и, 夏仲翼	2004
	Печальный детектив, 忧郁的侦探; 悲伤的侦探	Сюй Сяньсюй и др., 许贤绪等	1988
		Юй Ичжун, 余一中	1989
	Сборник эссе Астафьева, 阿斯塔菲耶夫散文选	Чэнь Шусянь, Чжан Дабэнь, 陈淑贤、张大本	1995
			2009
	Затеси, 树号		2017
Сергей Лукьяненко 10 изданий (8 книг)	Дневной Дозор, 守日人	Ян Кэ, 杨可	2007
	Ночной Дозор, 守夜人	Юй Гопань, Цинь И, 于国畔、秦一	2007
	Последний Дозор, 最后的守护人	Чжан Цзюньсян, Фань Цзецин, 张俊翔、范洁清	2008
			2014
	Сумеречный Дозор, 黄昏使者	У Цзяньпин, 吴健平	2008
	Звезды — холодные игрушки, 星星是冰冷的玩具	Сяо Чучжой, 肖楚舟	2011
	Танцы на снегу, 雪舞者	Чэнь Цуйэ, 陈翠娥	2012
	Новый Дозор, 新守护人	Ян Кэ, 杨可	2014
	Я мышь, 我是老鼠; 老鼠	Юй Хэ, 于贺	2020
			2021

имеет две переводные версии, и версия Со Си выдержала два издания. «Горячий снег» имеет только один переводной вариант, но переиздан два раза. У **Даниила Гранина** на китайском языке издано 7 книг в 11 изданиях, среди которых «Картина» имеет две переводные версии. «Эта странная жизнь» имеет один вариант пе-

ревода, но выдержала четыре издания. У **Виктора Астафьева** переведены и опубликованы 5 книг в 11 изданиях, среди которых «Царь-рыба» имеет две переводные версии, причем одна версия — в двух изданиях. «Пастух и пастушка» тоже имеет две переводные версии, и одна из них вышла в двух изданиях. «Печальный детектив» также имеет два варианта перевода, но издан по одному разу. У **Сергея Лукьяненко,** работающего в жанре научной фантастики, переведено 8 книг в 10 изданиях, среди них «Последний Дозор» и «Я мышь» изданы по два раза.

В третий ранг можно включить 21 писателя, каждый из которых имеет от 2 до 8 изданий переводных произведений (см. табл. 3). Например, из творчества **Людмилы Улицкой** переведено и опубликовано 6 книг в 8 изданиях, среди которых «Медея и ее дети» и «Казус Кукоцкого» вышли уже в двух изданиях. У **Валентина Распутина** переведено и опубликовано 5 произведений в 8 изданиях. «Живи и помни» имеет две версии перевода, причем одна из них издана три раза. У **Владимира Маканина** переведено 7 произведений, и все они пока изданы по одному разу. У **Евгения Евтушенко** выпущено 4 книги, и «Ягодные места» изданы два раза. У **Юрия Полякова** тоже выпущено 4 книги, но все они пока изданы по одному разу. У **Алексея Варламова, Владимира Сорокина, Юрия Козлова, Владимира Шарова, Дмитрия Глуховского*** — по три. У **Виктора Пелевина, Виктора Ерофеева, Людмилы Петрушевской** переведено только по две книги, зато у них всех одна книга выдержала два издания. В одном издании и одной переводной версии вышли по два произведения у **Владимира Карпова, Михаила Шишкина, Сергея Довлатова, Ольги Славниковой, Евгения Шишкина**, **Александра Григоренко, Михаила Тарковского, Николая Климонтовича.**

К четвертому рангу можно отнести 37 писателей, у которых в отдельной книге переведено на китайский язык по одному произведению (см. табл. 4). Это Булат Окуджава, Анатолий Азольский, Марк Харитонов, Андрей Сергеев, Александр Морозов, Михаил Бутов, Георгий Владимов, Владимир Березин, Михаил Попов, Александр Проханов, Татьяна Толстая, Сергей Есин, Захар Прилепин, Александр Иличевский, Михаил Елизаров, Борис Акунин*, Олег Павлов, Венедикт Ерофеев, Роман Сенчин, Альберт Лиханов, Андрей Волос, Олег Ермаков, Антон Уткин, Андрей Битов, Владимир Благов, Александр Дорофеев, Нина Дашевская, Екатерина Каретникова, Юрий Нечипоренко, Ирина Костевич, Владислав Крапивин, Михаил Попов, Елена Колядина, Гузель Яхина, Анатолий Найман, Анатолий Королев, Александр Кабаков.

Кроме переведенных книг отдельных писателей, в Китае также переведены и изданы 13 сборников произведений нескольких писателей (см. табл. 5), в том числе 4 сборника поэтических произведений, 7 сборников прозаических произведений, 2 сборника драматургических произведений. Но следует признать, что до сих пор не издано ни одной отдельной книги современного поэта или драматурга.

* Здесь и далее звездочкой отмечены авторы, внесенные Минюстом РФ в список иностранных агентов.

Таблица 3. **Переведенные произведния писателей с 2–8 изданиями**

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Людмила Улицкая 8 изданий (6 книг)	Медея и ее дети, 美狄娅和她的孩子们	Ли Иннань, Инь Чэн, 李英男、尹城	1999
			2015
	Казус Кукоцкого, 库克茨基医生的病案	Чэнь Фан, 陈方	2003
			2018
	Искренне ваш Шурик, 您忠实的舒里克	Жэнь Хэ, 任河	2005
	Лестница Якова, 雅科夫的梯子	Жэнь Гуансюань, 任光宣	2018
	Сонечка, 索尼奇卡	Ли Иннань, 李英男	2020
	Веселые похороны, 欢乐的葬礼	Чжан Хуэйюй, Сюй Кай, 张慧玉、徐开	2021
Валетин Распутин 8 изданий (5 книг)	Живи и помни, 活下去, 并且要记住	Ван Найчжо и др., 王乃倬等	1997
		Инь Синь, Хуй Мэй, 吟馨、慧梅	2004
			2008
			2017
	Прощание с Матерой, 告别马焦拉	Дун Лиу, 董立武	1999
	Видение: сборник рассказов и повестей Распутина, 幻象·拉斯普京新作选	Жэнь Гуансюань, Лю Вэньфэй, 任光宣、刘文飞	2004
	Дочь Ивана, мать Ивана, 伊万的女儿，伊万的母亲	Ши Наньчжэн, 石南征	2005
	Эти 20 убийственных лет: беседы с Валентином Распутиным, 这灾难绵绵的20年	Ван Лие, Ли Чуньюй, 王立业、李春雨	2013
Владимир Маканин 7 изданий (7 книг)	Старые книги, 书市上的斯薇特兰娜	Лю Жо, Пэй Цзяцинь, 刘若、裴家勤	1985
	Андеграунд, или Герой нашего времени, 地下人,或当代英雄	Тянь Давэй, 田大畏	2002
	Один и одна, 一男一女	Лю Жомэй, 柳若梅	2003
	Лаз, 洞口		2003
	Стол, покрытый сукном и с графином в середине, 审讯桌	Янь Юнсин, 严永兴	2003
	Предтеча, 先驱者	Хоу Вэйхун и др., 侯玮红等	2003
	Отдушина, 透气孔		2006

Продолжение табл. 3

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Евгений Евтушенко 5 изданий (4 книги)	Ягодные места, 浆果处处	Чжан Цаожэнь и др., 张草纫等	1986
			1998
	Мама и нейтронная бомба, 妈妈与中子弹	Су Хан, 苏杭	1997
	Избранные стихи Евтушенко, 叶甫图申科诗选	Пу Ипин, 蒲一平	1998
	Не умирай прежде смерти, 不要在死期之前死去	Мяо Хуа, Лю Мяохуан, 淼华、柳苗梅	1999
Юрий Поляков 4 издания (4 книги)	Замыслил я побег… 无望的逃离	Чжан Цзяньхуа, 张建华	2002
	Козленок в молоке, 羊奶煮羊羔	Гу Синъя, 谷兴亚	2006
	Грибной царь, 蘑菇王	Шан Цин, 尚清	2007
	Небо падших, 堕落者的天堂	Чжан Цзяньхуа, 张建华	2021
Алексей Варламов 3 издания (3 книги)	Рождение: сборник повестей Варламова, 瓦尔拉莫夫小说集：生	Юй Ичжун, 余一中	2002
	Затонувший ковчег, 沉没的方舟	Мяо Шу, 苗澍	2003
	Мысленный волк, 臆想之狼译	Юй Минцин, 于明清	2018
Владимир Сорокин 3 издания (3 книги)	Метель, 暴风雪	Жэнь Минли, 任明丽	2012
	День опричника, 特辖军的一天	Сюй Чжэнья, 徐振亚	2015
	Теллурия, 碲钉国	Ван Цзунху, 王宗琥	2018
Юрий Козлов 3 издания (3 книги)	Ночная охота, 夜猎	Чжэн Юнван, Фу Синхуань, 郑永旺、傅星寰	1999
	Колодец пророков, 预言家之井	Хуан Мэй, Мяо Шу, 黄玫、苗澍	2003
	sВОбоДА, 自由	Сунь Цюхуа, Ван Сяочянь и др., 孙秋花等	2018
Владимир Шаров 3 издания (3 книги)	Старая девочка, 圣女	Ли Су, 李肃	2003
	Будьте как дети, 像孩子一样	Чжао Гуйлянь, 赵桂莲	2015
	До и во время, 此前与此刻	Чэнь Сунъянь, 陈松岩	2016

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Дмитрий Глуховский* 3 издания (3 книги)	Метро 2033, 地铁2033	Сунь Юэ, 孙越	2011
	Метро 2034, 地铁2034	Ли Южань, 李悠然	2012
	Текст, 活在你手机里的我	Ли Синьмэй李新梅	2019
Виктор Пелевин 3 издания (2 книги)	Generation «П», 《百事》一代	Лю Вэньфэй, 刘文飞	2001
			2018
	Чапаев и Пустота, 夏伯阳与虚空	Чжэн Тиу, 郑体武	2004
Виктор Ерофеев 3 издания (2 книги)	Хороший Сталин, 好的斯大林 我的父亲	Чэнь Шусянь, 陈淑贤	2005
			2018
	Русская красавица, 俄罗斯美女	Лю Вэньфэй, 刘文飞	2005
Людмила Петрушевская 3 издания (2 книги)	Номер Один, или В садах других возможностей, 异度花园	Чэнь Фан, 陈方	2012
	Лабиринт, 迷宫	Лу Сюэин, 路雪莹	2015
			2021
Владимир Карпов 2 издания (2 книги)	Судьба разведчика, 特工生涯	Гао Юань, Цзяо Гуантянь, 高苑、焦广田	2003
	Генералиссимус, 大元帅斯大林	Хэ Хунцзян и др., 何宏江等	2005
Михаил Шишкин 2 издания (2 книги)	Взятие Измаила, 攻克伊兹梅尔	У Цзяю, 吴嘉佑	2003
	Венерин волос, 爱神草	У Цзяю, У Цзэлинь, 吴嘉佑、吴泽霖	2007
Сергей Довлатов 2 издания (2 книги)	Чемодан, 手提箱	Лю Сяньпин, 刘宪平	2005
	Наши, 我们一家人		2007
Ольга Славникова 2 издания (2 книги)	Легкая голова, 脑残	Чжан Сяодун, Фу Лань, 张晓东、富澜	2011
	2017	Чжан Цзюяьсян, 张俊翔	2011
Евгений Шишкин 2 издания (2 книги)	Бесова душа, 魔鬼的灵魂	Вэнь Юйся, 温玉霞	2015
	Закон сохранения любви, 爱情守恒定律	Вэнь Чжэсянь и др., 温哲仙等	2016

Окончание табл. 3

Автор	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Александр Григоренко 2 издания (2 книги)	Мэбэт, 泰加林人的故事	Ван Ляньцэнь, 王莲涔	2016
	Три имени судьбы. Собачье Ухо, 命运的三个名字.狗耳朵	Коу Сяохуа, 寇小桦	2016
Михаил Тарковский 2 издания (2 книги)	Тойота-Креста, 丰田-克列斯特	Вэй Шэнцзунь, 魏圣尊	2016
	Енисей, отпусти! 叶尼塞，放手吧！	Ло Шумань, 罗舒曼	2016
Николай Климонтович 2 издания (2 книги)	Мы, значит, армяне, а вы на гобое, 步履维艰：我们是亚美尼亚人，您是吹双簧管的	Е Хун, 叶红	2018
	Парадокс о европейце, 一个欧洲人的悖论	Чэнь Фан, Ху Ин, 陈方、胡颖	2018

Таблица 4. **Переведенные произведения 37 писателей с одним изданием**

Писатель	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Булат Окуджава	Упраздненный театр, 被取消的演出	Линь Ли, Тан Цзинцзе, 林立、唐敬杰	2003
Анатолий Азольский	Клетка, 兽笼	Сюй Фэнцай, Янь Юнсин, 许凤才、严永兴	
Марк Харитонов	Линия судьбы, или Сундучок Милашевича, 命运线	Янь Юнсин, 严永兴	
Андрей Сергеев	Альбом для марок, 集邮册	Сюй Фэнцай, Го Пэйдун, Се Чжоу, 许凤才、郭培东、谢周	
Александр Морозов	Чужие письма, 他人的书信	Хэ Юньбо, Цзэн Чуньин, 何云波、曾春英	
Михаил Бутов	Свобода, 自由	Вань Хайсун, Ван Цзыси, 万海松、王子羲	
Георгий Владимов	Генерал и его армия, 将军和他的部队	Се Бо, Чжан Ланьфэнь, 谢波、张兰芬	
Владимир Березин	Свидетель, 见证人	Хуан Мэй, 黄玫	
Михаил Попов	Пора ехать в Сараево, 该去萨拉热窝了	Чжао Хун, 赵红	2003

Писатель	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Александр Проханов	Господин Гексоген, 黑炸药先生	Лю Вэньфэй, 刘文飞	2003
Татьяна Толстая	Кысь, 野猫精	Чэнь Сюньмин, 陈训明	2005
Сергей Есин	Имитатор, 模仿者	Лю Сяньпин, 刘宪平	2007
Захар Прилепин	Санькя, 萨尼卡	Ван Цзунху, 王宗琥	2008
Александр Иличевский	Матисс, 马蒂斯	Чжан Цзюньсян и др., 张俊翔等	2009
Михаил Елизаров	Библиотекарь, 图书管理员	Лю Вэньфэй и др., 刘文飞等	2010
Борис Акунин*	Ф. М., 密码 (FM)	Цинь И, 秦一	2012
Олег Павлов	Казенная сказка, 官家童话	Лин Цзяньхоу, Чжао Гуйлянь, 凌建侯、赵桂莲	2014
Венедикт Ерофеев	Москва — Петушки, 从莫斯科到佩图什基	Чжан Бин, 张冰	2014
Роман Сенчин	Елтышевы, 叶尔特舍夫一家	Чжан Цзюньсян, 张俊翔	2014
Альберт Лиханов	Девочка, которой все равно, 无所谓的小女孩	Чжао Чжэньюй, 赵振宇	2015
Андрей Волос	Возвращение в Панджруд, 回到潘日鲁德	Чжан Цзяньхуа, Ван Цзунху, 张建华、王宗琥	2015
Олег Ермаков	Знак зверя, 野兽的标记	Лю Сяньпин, Ван Цзясин, 刘宪平、王加兴	2015
Антон Уткип	Хоровод, 环舞	Лу Сюэин, 路雪莹	2015
Андрей Битов	Пушкинский дом, 普希金之家	Ван Цзясин, Ху Сюэсин, Лю Хунбо, 王加兴、胡学星、刘洪波	2016
Владимир Благов	Сфинкс. Школьный роман, 斯芬克斯：校园罗曼史	Чжао Чжэньюй, 赵振宇	2016
Александр Дорофеев	Божий узел, 上帝的结	Ян Синьюэ, 杨心悦	2016
Нина Дашевская	Скрипка неизвестного мастера, 无名制琴师的小提琴	Ван Янь, 王琰	2016
Екатерина Каретникова	Штурман пятого моря, 第五片海的航海长	Чэнь Сяо, 陈肖	2016

Окончание табл. 4

Писатель	Название произведения	Переводчик	Год выпуска
Юрий Нечипоренко	Смеяться и свистеть, 笑与哨	Янь Ди, 杨笛	2016
Ирина Костевич	Мне 14 уже два года, 漫长的十四岁	Сяо Чучжой, 肖楚舟	2016
Владислав Крапивин	Трое с площади Карронад, 加农广场三兄弟	Ши Цзяо, 石娇	2016
Михаил Попов	Идея, 伊杰娅	Ли Хунмэй, 李宏梅	2016
Елена Колядина	Цветочный крест, 鲜花十字架	Чжао Гуйлянь, 赵桂莲	2017
Гузель Яхина	Зулейха открывает глаза, 祖列依哈睁开了眼睛	Чжан Цзе, Се Юньцай, 张杰、谢云才	2017
Анатолий Найман	Б. Б. и др., 知识分子们的那些荒唐事	Хуан Сяоминь, 黄晓敏	2018
Анатолий Королев	Гений местности, 地灵	Хуан Дунцзин, 黄东晶	2018
Александр Кабаков	Московские сказки, 莫斯科童话	Му Синьхуа, Чжан Боно, 穆新华、张博诺	2021

Таблица 5. **Переведенные и изданные 13 сборников нескольких писателей**

Количество сборников	Название сборника	Переводчик	Год выпуска
4 сборника (поэзия)	Сборник стихов современных поэтов Санкт-Петербурга, 星耀涅瓦河：圣彼得堡当代作家作品选	Чжэн Тиу и др., 郑体武等	2003
	Избранные современные стихотворения России, 当代俄罗斯诗选	У Ланьхань и др., 乌兰汗等	2006
	Избранные современные стихотворения России и Китая, 缪斯:莫斯科：中俄当代诗人作品选	Сунь Юе, Го Сяоцун, 孙越、郭小聪	2006
	Сборник стихов амурских поэтов, 六月的丁香到处开放：俄罗斯阿穆尔州最新诗选	Гу Юй, 谷羽	2008

Количество сборников	Название сборника	Переводчик	Год выпуска
7 сборников (проза)	Избранные рассказы новой России, 玛利亚,你不要哭 : 新俄罗斯短篇小说精选	Ву Цзэлинь, 吴泽霖	1999
	Избранные повести новой России, 在你的城门里 : 新俄罗斯中篇小说精选	Чжоу Цичао, 周启超	1999
	Сборник современных русских прозаических, произведений, 俄罗斯当代小说集	Чжан Цзяньхуа, 张建华	2006
	Избранные современные русские повести и рассказы, 当代俄罗斯中短篇小说选	Елена Шубина	2006
	Изумрудная рыбка: Палатные рассказы. Мандариновые острова (Николай Назаркин, Андрей Жвалевский, Евгения Пастернак), 祖母绿色的鱼：病房里的故事	Лю Сяоминь и др., 刘晓敏等	2016
	Секретный пес. Место силы. Собаки не ошибаются (Станислав Востоков, Ольга Колпакова, Сергей Георгиев), 神秘的狗	Цюй Пэй и др., 屈佩等	2016
	Сборник рассказов восьми современных русских писателей: Жизнь после смерти, 潮166 复活	Сяо Чжуй и др., 萧惆等	2022
2 сборника (драматургия)	Избранные современные пьесы России, 俄罗斯现代剧作选	Ша Цзинь, 沙金	2009
	Сборник современной русской драматургии. Пять томов, 俄罗斯当代戏剧集（1–5卷）	Су Линь, 苏玲	2018

1.2. Публикация и распространение современной русской литературы в журналах

Стоит отметить, что многие переводные произведения выходят не отдельными книгами, а в различных журналах. Переводом современной русской литературы в основном занимаются следующие пять журналов (см. табл. 6): «Русская литература и искусство» (*Элосы вэньи*) (до 1994 г. назывался «Советская литература» (*Сулянь вэньсюэ*), «Илинь», «Иностранная литература и искусство» (*Вайго вэньи*), «Мировая литература» (*Шицзе вэньсюэ*) и «Современная иностранная литература» (*Дандай вайго вэньсюэ*). По нашей статистике, с середины 1980-х гг. по сегодняшний день в «Русской литературе и искусстве» опубликованы порядка

100 произведений малой формы из современной русской литературы, в «Илине» — около 50, в «Иностранной литературе и искусстве» — как минимум 40, в «Мировой литературе» и в «Современной иностранной литературе» — по крайней мере по 30.

Таблица 6. **Публикация современной русской литературы в журналах**

Название журнала	Количество публикаций
«Русская литература и искусство», 《俄罗斯文艺》	порядка 100
«Илинь», 《译林》	около 50
«Иностраная литература и искусство», 《外国文艺》	минимум 40
«Мировая литература», 《世界文学》	по крайней мере 30
«Современная иностранная литература», 《当代外国文学》	по крайней мере 30

Помимо уже упомянутых авторов, в журналах можно познакомиться с творчеством многих других писателей и поэтов, таких как Борис Екимов, Семен Липкин, Вячеслав Пьецух, Анатолий Ким, Виктория Токарева, Инна Лиснянская, Леонид Бородин, Владимир Войнович, Дина Рубина, Василий Белов, Юрий Буйда, Борис Евсеев, Кирилл Кобрин, Ирина Ермакова, Елена Чижова, Петр Алешкин, Дмитрий Быков*, Ирина Богатырева, Алиса Ганиева, Евгений Бабушкин, Андрей Антипин и др. Благодаря переводам китайцам постепенно открывается более полная картина современной русской литературы. В журналах также публикуются в основном прозаические произведения, а стихотворных и драматургических довольно мало.

В целом можно выделить следующие тенденции и характерные особенности издания и публикации переводов современной русской литературы в КНР.

1. Переводные произведения современных русских писателей принадлежат к разным направлениям и школам, таким как реализм, постмодернизм, неомодернизм, массовая литература, детская литература, женская проза. Это полностью соответствует плюрализму развития современной русской литературы, а также говорит о том, что новейшая русская литература может быстро и своевременно быть воспринята в Китае. Но произведения реалистического стиля пользуются самой большой популярностью, особенно те произведения, которые обращаются к проблемам нравственности, человечности и социальных реалий. Об этом свидетельствует неоднократный перевод и издание произведений Александра Солженицына, Юрия Бондарева, Даниила Гранина, Виктора Астафьева, Валентина Распутина, Людмилы Улицкой и Владимира Маканина. Детектив и научная фантастика Николая Леонова и Сергея Лукьяненко тоже привлекают внимание молодых китайских читателей, но они не входят в поле зрения профессиональных читателей. Постмодернистские произведения и другие экспериментальные

Таблица 7. **Переводные произведения лауреатов различных премий**

Название премии	Автор, название произведения, год получения премии, перевод на китайский язык
Премия «Русский Букер»	Марк Харитонов, «Линия судьбы, или Сундучок Милашевича» (1992) 《命运线》 Владимир Маканин, «Лаз» (1992) 《洞口》 Владимир Маканин, «Стол, покрытый сукном и с графином в середине» (1993) 《审讯桌》 Людмила Улицкая, «Сонечка» (1993) 《索尼奇卡》 Булат Окуджава, «Упраздненный театр» (1994) 《被取消的演出》 Георгий Владимов, «Генерал и его армия» (1995) 《将军和他的部队》 Олег Павлов, «Казенная сказка» (1995) 《官家童话》 Андрей Сергеев, «Альбом для марок» (1996) 《集邮册》 Анатолий Азольский, «Клетка» (1997) 《兽笼》 Людмила Улицкая, «Медея и ее дети» (1997) 《美狄娅和她的孩子们》 Александр Морозов, «Чужие письма» (1998) 《他人的书信》 Михаил Бутов, «Свобода» (1999) 《自由》 Михаил Шишкин, «Взятие Измаила» (2000) 《攻克伊兹梅尔》 Людмила Улицкая, «Казус Кукоцкого» (2001) 《库科茨基医生的病案》 Людмила Петрушевская, «Номер Один, или в Садах других возможностей» (2004) 《异度花园》 Ольга Славникова, «2017» (2006) 《2017》 Александр Иличевский, «Матисс» (2007) 《马蒂斯》 Михаил Елизаров, «Библиотекарь» (2008) 《图书管理员》 Роман Сенчин, «Елтышевы» (2009) 《叶尔特舍夫一家》 Елена Колядина, «Цветочный крест» (2010) 《鲜花十字架》 Захар Прилепин, «Санькя» (2011) 《萨尼卡》 Ольга Славникова, «Легкая голова» (2012) 《脑残》 Андрей Волос, «Возвращение в Панджруд» (2013) 《回到潘日鲁德》 Гузель Яхина, «Зулейха открывает глаза» (2015) 《祖列依哈睁开了眼睛》
Премия «Большая книга»	Михаил Шишкин, «Венерин волос» (2006) 《爱神草》 Владимир Сорокин, «Метель» (2011) 《暴风雪》 Даниил Гранин, «Мой лейтенант» (2012) 《我的中尉》 Владимир Сорокин, «Теллурия» (2014) 《碲钉国》 Гузель Яхина, «Зулейха открывает глаза» (2015) 《祖列依哈睁开了眼睛》 Людмила Улицкая, «Лестница Якова» (2016) 《雅科夫的梯子》
Премия Александра Солженицына	Валентин Распутин (2000) Алексей Варламов (2006) Виктор Астафьев (2009) Олег Павлов (2012)
Премия «Ясная Поляна»	Захар Прилепин, «Санькя» (2007) 《萨尼卡》 Валентин Распутин «Живи и помни» (2012) 《活下去，并且要记住》 Юрий Бондарев «Батальоны просят огня» и «Последние залпы» (2013) 《营里请求炮火支援》，《最后的炮轰》 Гузель Яхина, «Зулейха открывает глаза» (2015) 《祖列依哈睁开了眼睛》

произведения переводятся и читаются в Китае, но они не вызывают настоящего интереса у большинства китайских читателей.

2. Ведущее место занимают произведения, удостоенные разных литературных премий (см. табл. 7). Так, среди переводных книг 24 из них были удостоены премии «Русский Букер», а 6 — премии «Большая книга». Кроме того, Александр Солженицын получил Нобелевскую премию, Валентин Распутин, Виктор Астафьев, Олег Павлов — премию Александра Солженицына. Также Юрий Бондарев, Валентин Распутин, Захар Прилепин и Гузель Яхина были удостоены премии «Ясная Поляна».

Нет сомнений, что многие произведения, получившие разные литературные премии, имеют относительно высокую художественную ценность. Но их перевод в большей степени зависит от издательств, которые всегда ставят на первое место популярность писателя и конкретного произведения.

3. Основная доля переведенных произведений приходится на прозу. Хотя изданы некоторые сборники поэтических и драматургических произведений, но следует признать, что до сих пор не издано ни одной отдельной книги современного поэта или драматурга. В журналах также публикуются в основном прозаические произведения, а стихотворных и драматургических довольно мало. Это говорит о том, что китайских читателей больше привлекают повествовательные произведения.

2. ОСНОВНЫЕ СТИМУЛЫ ПЕРЕВОДА И РАСПРОСТРАНЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ

2.1. Организация перевода и выпуска книг издательствами

В связи с авторскими правами на перевод китайские издательства играют главную роль в организации перевода и публикации произведений современных русских писателей. Надо признать, что издательств, которые заинтересованы в этом, довольно много во всем Китае: около 50 издательств принимают участвие в организации перевода и выпуска произведений российских авторов. Но самые успешные из них находятся в крупных городах, таких как Пекин, Шанхай, Нанкин, Гуйлинь, Сиань, Тяньцзинь. В этой области наиболее заметны такие издательства, как «Народная литература» (*Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ*) в Пекине, Шанхайское издательство переводной литературы (*Шанхай ивэнь чубаньшэ*), Лицзянское издательство (*Лицзян чубаньшэ*) в Гуйлине, издательство «Масса» в Пекине (*Цюньчжун чубаньшэ*), Издательство китайского международного радио (*Чжунго гоцзи гуанбо чубаньшэ*) в Пекине, издательство «Илинь» (*Илинь чубаньшэ*) в Нанкине, Китайское издательство молодежи в Пекине (*Чжунго цинянь чубаньшэ*), Издательство иностранной литературы (*Вайго вэньсюэ чубаньшэ*) в Пекине и др. (см. табл. 8). Они выделяются не только общим количеством переведенных произведений, но и своей престижностью.

Таблица 8. **Наиболее известные издательства по выпуску переводных книг**

Название издательства	Местонахождение	Количество выпущенных книг (минимум)
Издательство «Народная литература», 人民文学出版社	Пекин	32
Шанхайское издательство переводной литературы, 上海译文出版社	Шанхай	17
Лицзянское издательство, 漓江出版社	Гуйлинь	15
Издательство «Масса», 群众出版社	Пекин	12
Издательство китайского международного радио, 中国国际广播出版社	Пекин	12
Издательство «Илинь», 译林出版社	Нанкин	10
Китайское издательство молодежи в Пекине, 中国青年出版社	Пекин	9
Издательство иностранной литературы, 外国文学出版社	Пекин	8
Издательство литературы и искусства «Тайбай», 太白文艺出版社	Сиань	8
Издательство литературыи искусства «Байхуа», 百花文艺出版社	Тяньцзинь	7
Издательство Пекинского университета, 北京大学出版社	Пекин	6
Издательство литературы и искусства «Октябрь», 北京十月文艺出版社	Пекин	5
Издательство «Куньлунь», 昆仑出版社	Пекин	5

Особенно следует отметить издательство «Народная литература», учредившее премию «Лучший зарубежный роман XXI века» (см. табл. 9), которая ежегодно вручается в КНР с 2002 г. Этой премии уже удостоены 11 произведений современной русской литературы.

На рубеже XX–XXI веков благодаря переводным проектам по современной русской литературе стали заметными некоторые ранее малоизвестные издательства. Например, в 1999 г. издательство «Куньлунь» (*Куньлунь чубаньшэ*) организовало перевод и выпуск книжной серии «Новая русская литература» (см. табл. 10). В этой серии вышли семь книг современной русской литературы, включая два сборника.

Таблица 9. **Переводные произведения, удостоенные премии «Лучший зарубежный роман XXI века» в Китае**

Год получения премии	Название произведения	Автор	Переводчик
2002	Замыслил я побег… 无望的逃离	Юрий Поляков	Чжан Цзяньхуа, 张建华
2003	Господин Гексоген, 黑炸药先生	Александр Проханов	Лю Вэньфэй, 刘文飞
2004	Дочь Ивана, мать Ивана, 伊万的女儿，伊万的母亲	Валентин Распутин	Ши Наньчжэн, 石南征
2005	Искренне ваш Шурик, 您忠实的舒里克	Людила Улицкая	Жэнь Хэ, 任河
2006	Венерин волос, 爱神草	Михаил Шишкин	У Цзяю, У Цзэлинь, 吴嘉佑、吴泽霖
2007	Санькя, 萨尼卡	Захар Прилепин	Ван Цзунху, Чжан Цзяньхуа, 王宗琥、张建华
2009	Библиотекарь, 图书管理员	Михаил Елизаров	Лю Вэньфэй и др., 刘文飞等
2011	Легкая голова, 脑残	Ольга Славникова	Чжан Сяодун, Фу Лань, 张晓东、富澜
2012	Метель, 暴风雪	Владимир Сорокин	Жэнь Минли, 任明丽
2017	Зулейха открывает глаза, 祖列依哈睁开了眼睛	Гузель Яхина	Чжан Цзе, Се Юньцай, 张杰、谢云才
2018	Текст, 活在你手机里的我	Дмитрий Глуховский*	Ли Синьмэй, 李新梅

В 2003 г. большой интерес у читателей вызвала книжная серия «Новая русская экспериментальная проза» от Китайского издательства молодежи (*Чжунго циннянь чубаньшэ*). В данную серию включены произведения шести современных писателей (см. табл. 11).

В том же году настоящую сенсанцию вызвало издание «Серии книг лауреатов премии “Русский Букер”», выпущенное Лицзянским издательством (*Лицзян чубаньшэ*). В эту серию вошли все десять книг, которые были удостоены премии «Русский Букер» в период с 1992 по 2001 г. (см. табл. 12).

Кроме того, в XXI в. значительно расширяется круг издательств, участвующих в проектах по изданию произведений современной русской литературы. Одни издательства раньше совсем не занимались русской литературой, а дру-

Таблица 10. **Книжная серия «Новая русская литература», выпущенная издательством «Куньлунь» в 1999 г.**

Название произведения	Автор	Переводчик
Не умирай прежде смерти, 不要在死期之前死去	Евгений Евтушенко	Мяо Хуа, Лю Мяохуан, 淼华、柳苗黄
Цинковые мальчики, 锌皮娃娃兵	Светлана Алексиевич	У Ланьхань, Тянь Давэй, 乌兰汗、田大畏
Медея и ее дети, 美狄娅和她的孩子们	Людмила Улицкая	Ли Иннань, Инь Чэн, 李英男、尹城
Ночная охота, 夜猎	Юрий Козлов	Чжэн Юнван, Фу Синхуань, 郑永旺、傅星寰
Искушение, 诱惑	Юрий Бондарев	Ши Госюн, 石国雄
Избранные рассказы новой России, 玛利亚,你不要哭 : 新俄罗斯短篇小说精选	сборник	Ву Цзэлинь, 吴泽霖
Избранные повести новой России, 在你的城门里 : 新俄罗斯中篇小说精选	сборник	Чжоу Цичао, 周启超

Таблица 11. **Книжная серия «Новая русская экспериментальная проза», выпущенная Китайским издательством молодежи в 2003 г.**

Название произведения	Автор	Переводчик
Свидетель, 见证人	Владимир Березин	Хуан Мэй, 黄玫
Колодец пророков, 预言家之井	Юрий Козлов	Хуан Мэй, Мяо Шу, 黄玫、苗澍
Пора ехать в Сараево, 该去萨拉热窝了	Михаил Попов	Чжао Хун, 赵红
Старая девочка, 圣女	Владимир Шаров	Ли Су, 李肃
Затонувший ковчег, 沉没的方舟	Алексей Варламов	Мяо Шу, 苗澍
Один и одна, 一男一女	Владимир Маканин	Лю Жомэй, 柳若梅

Таблица 12. **Серия книг лауреатов премии «Русский Букер», выпущенная Лицзянским издательством в 2003 г.**

Название произведения	Автор	Переводчик
Линия судьбы, или Сундучок Милашевича (1992), 命运线	Марк Харитонов	Янь Юнсин, 严永兴
Стол, покрытый сукном и с графином в середине (1993), 审讯桌	Владимир Маканин	

Окончание табл. 12

Название произведения	Автор	Переводчик
Упраздненный театр (1994), 被取消的演出	Булат Окуджава	Линь Ли, Тан Цзинцзе, 林立、唐敬杰
Генерал и его армия (1995), 将军和他的部队	Георгий Владимов	Се Бо, Чжан Ланьфэнь, 谢波、张兰芬
Альбом для марок (1996), 集邮册	Андрей Сергеев	Сюй Фэнцай, Го Пэйдун, Се Чжоу, 许凤才、郭培东、谢周
Клетка (1997), 兽笼	Анатолий Азольский	Сюй Фэнцай, Янь Юнсин, 许凤才、严永兴
Чужие письма (1998), 他人的书信	Александр Морозов	Хэ Юньбо, Цзэн Чуньин, 何云波、曾春英
Свобода (1999), 自由	Михаил Бутов	Вань Хайсун, Ван Цзыси, 万海松、王子羲
Взятие Измаила (2000), 攻克伊兹梅尔	Михаил Шишкин	У Цзяю, 吴嘉佑
Казус Кукоцкого (2001), 库科茨基医生的病案	Людмила Улицкая	Чэнь Фан, 陈方

гие — специализировались на научных трудах. Все они теперь начали издавать произведения современной русской литературы. Это говорит о растущем интересе китайских издателей и читателей к современной русской литературе.

2.2. Квалифицированная работа переводчиков

«Успешное распространение иностранной литературы, помимо ее художественных достоинств, интереса читателя и заинтересованности издательств, невозможно в отсутствие квалифицированных переводчиков» [1, с. 141]. В переводе современной русской литературы приняли участие более 40 специалистов. Все они занимаются переводом в свободное от основной работы время. По профессии они преподаватели в вузах, исследователи в разных институтах Китайской академии гуманитарных наук, редакторы в издательствах и журналах.

Среди них есть представители разных поколений.

1) *30–40-е гг.*: Чжан Цзяньхуа (张建华), Жэнь Гуансюань (任光宣), Юй Ичжун (余一中), Ши Наньчжэн (石南征), Ли Иннань (李英男), У Цзэлинь (吴泽霖), Чэнь Шусянь (陈淑贤), Тянь Давэй (田大畏), Ся Чжунъи (夏仲翼), Чжоу Цичао (周启超), Ши Госюн (石国雄), Гу Юй (谷羽)， Янь Юнсин (严永兴), Сюй Сяньсюй (许贤绪), Бай Чуньжэнь (白春仁), Инь Чэн (尹城), Гу Синъя (谷兴亚), Сюй Чжэнья (徐振亚), Чэнь Сюньмин (陈训明), Тань Дэлин(谭得伶) и др.;

2) *50–60-е гг.*: Лю Вэньфэй (刘文飞), Хоу Вэйхун (侯玮红), Чжэн Тиу (郑体武), Ван Лие (王立业), Чжао Гуйлянь (赵桂莲), Чжан Бин (张冰), Лю Сяньпин (刘宪平), У Цзяю (吴嘉佑), Ван Цзясин (王家兴), Ян Кэ (杨可), Сюй Фэнцай (许凤才), Вэнь Юйся (温玉霞), Хуан Мэй (黄玫), Чэнь Сун-янь (陈松岩), Чжао Хун (赵红), Ли Су (李肃), Хэ Юньбо (何云波) и др.;

3) *70–80-е гг.*: Чэнь Фан (陈方), Ван Цзунху (王宗琥), Чжан Цзюньсян (张俊翔), Ли Синьмэй (李新梅), Мяо Шу (苗澍), Лю Жомэй (柳若梅), Юй Минцин (于明清), Чжан Сяодун (张晓东), Вань Хайсун (万海松), Жэнь Минли (任明丽), Ли Чуньюй (李春雨), Чжан Дунмэй(张冬梅), Сюэ Жаньжань (薛冉冉) и др.

Можно сказать, в Китае сформирована благоприятная ситуация с переводчиками-русистами, что является большим потенциалом для продвижения дальнейшего перевода русской литературы.

2.3. Поддержка государства

В последние годы с развитием и углублением дружественных отношений между Россией и Китаем правительства обеих стран активно поддерживают издания литературных произведений. Например, в мае 2013 г. страны подписали «Меморандум о сотрудничестве по проекту взаимного перевода классических и современных литературных произведений». Стороны договорились о том, что за шесть лет будет переведено по крайней мере 100 литературных произведений. В рамках данного проекта 14 китайских издательств занимаются организацией перевода и издания. По состоянию на 2022 г. уже переведено и опубликовано больше 30 произведений современной русской литературы (см. табл. 13). Стоит отметить, что среди них имеется более десяти произедений детской литературы.

Таблица 13. **Изданные переводные книги современных русских писателей в рамках меморандума между Китаем и Россией**

Автор	Название произведения	Год выпуска
Сергей Есин	Имитатор, 模仿者	2007
Ольга Славникова	Легкая голова, 脑残	2011
Олег Ермаков	Знак зверя, 野兽的标记	2015
Андрей Волос	Возвращение в Панджруд, 回到潘日鲁德	2015
Евгений Шишкин	Бесова душа, 魔鬼的灵魂	2015
Владимир Шаров	Будьте как дети, 像孩子一样	2015
Людмила Улицкая	Медея и ее дети, 美狄娅和她的孩子们	2015
Альберт Лиханов	Девочка, которой все равно, 无所谓的小女孩	2015
Андрей Битов	Пушкинский дом, 普希金之家	2016

Окончание табл. 13

Автор	Название произведения	Год выпуска
Владимир Благов	Сфинкс. Школьный роман, 斯芬克斯：校园罗曼史	2016
Александр Дорофеев	Божий узел, 上帝的结	2016
Нина Дашевская	Скрипка неизвестного мастера, 无名制琴师的小提琴	2016
Екатерина Каретникова	Штурман пятого моря, 第五片海的航海长	2016
Юрий Нечипоренко	Смеяться и свистеть, 笑与哨	2016
Ирина Костевич	Мне 14 уже два года, 漫长的十四岁	2016
Владислав Крапивин	Трое с площади Карронад, 加农广场三兄弟	2016
Михаил Попов	Идея, 伊杰娅	2016
Александр Григоренко	Мэбэт, 泰加林人的故事	2016
Александр Григоренко	Три имени судьбы. Собачье Ухо, 命运的三个名字·狗耳朵	2016
Михаил Тарковский	Тойота-Креста, 丰田-克列斯特	2016
Михаил Тарковский	Енисей, отпусти! 叶尼塞，放手吧！	2016
Николай Климонтович	Мы, значит, армяне, а вы на гобое, 步履维艰：我们是亚美尼亚人，您是吹双簧管的	2018
Николай Климонтович	Парадокс о европейце, 一个欧洲人的悖论	2018
Анатолий Найман	Б. Б. и др., 知识分子们的那些荒唐事	2018
Анатолий Королев	Гений местности, 地灵	2018
Александр Кабаков	Московские сказки, 莫斯科童话	2021
Николай Назаркин, Андрей Жвалевский, Евгения Пастернак	Изумрудная рыбка: Палатные рассказы. Мандариновые острова, 祖母绿色的鱼：病房里的故事	2016
Станислав Востоков, Ольга Колпакова, Сергей Георгиев	Секретный пес. Место силы. Собаки не ошибаются, 神秘的狗	2016
Андрей Жвалевский, Евгения Пастернак	Новый год в 7 «А», 七年级一班的新年	2016
Пятитомный сборник	Сборник современной русской драматургии. Пять томов, 俄罗斯当代戏剧集（1–5卷）	2018
Сборник рассказов восьми писателей	Жизнь после смерти, 潮166 复活	2022

3. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ ПЕРЕВОДУ И РАСПРОСТРАНЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КНР

3.1. Проблемы и рекомендации по отбору произведений для перевода

Отбором произведений современной русской литературы для перевода и издания в Китае в основном занимаются издательства, которые всегда ставят на первое место популярность писателя и конкретного произведения. В результате литературные премии становятся главным критерием отбора произведений. Большинство писателей, произведения которых переведены на китайский язык, награждались различными премиями. Но такой критерий отбора произведений неразумен. Ведь сегодня литературные премии «имеют и литературное, и очень сильное экономическое значение» [2, с. 92]. В итоге многие переведенные произведения не вызывают интереса у простых читателей.

Чтобы отобрать самые лучшие произведения современной русской литературы для перевода, китайские издательства должны обратиться к советам не только своих специалистов-консультантов, но и переводчиков и читателей, в том числе китайских и русских. Ведь все переводчики и читатели, которые могут читать русскую литературу в оригинале, обычно хорошо знают русский язык и русскую культуру. Если издательства будут периодически проводить социологический опрос среди переводчиков и читателей с просьбой порекомендовать лучшие произведения русских писателей, то отобранные произведения для перевода будут более разнообразными и интересными, что, может быть, вызовет настоящий интерес среди китайских читателей.

3.2. Проблемы и рекомендации в отношении к переводчикам

Хотя выше мы перечислили большое количество переводчиков-русистов, но нет ни одного профессионального переводчика русской литературы на китайский язык. Все они занимаются переводом только в свободное от основной работы время. Например, переводная работа в китайских вузах не считается научным трудом, так что много преподавателей предпочитают исследовательскую работу переводческой. Кроме того, в современном Китае за перевод платят меньше, что не соответствует работе переводчиков. В результате не все китайские русисты, которые овладели русским языком, хотят заниматься литературным переводом.

Перевод произведений современной русской литературы является нелегким делом. Чтобы стимулировать желание и активность лучших русистов участвовать в литературном переводе, китайская и русская стороны должны принять меры и политику поощрения. Например, установить логичную политику справедливо оценивать труд переводчиков, создать фонд для предложения денежного вознаграждения переводчикам. А для повышения уровня переводов произведений современных русских писателей на китайский язык имеет смысл с по-

мощью издательств или частным образом привлекать к сотрудничеству русских переводчиков-китаистов, помощников или консультантов. Это поможет преодолеть трудности в процессе перевода, повысит эффективность деятельности переводчика и однозначно улучшит качество переводной работы.

3.3. Проблемы и рекомендации по распространению и популяризации современной русской литературы среди китайских читателей

Переводы современной русской литературы в подавляющем большинстве выпускаются тиражами ниже 5000 экземпляров. Это несравнимо ни с тиражами русской классики, ни с тиражами современной европейской, западной и японской литератур. Это объясняется тремя основными причинами. Во-первых, многие современные писатели находятся в процессе становления и поэтому не оказывают заметного влияния на китайских читателей. Во-вторых, современные китайские читатели подвергаются сильному влиянию европейской, западной и японской культур и поэтому чаще обращаются к литературе этих стран и регионов. В-третьих, несмотря на активную организацию китайскими издательствами перевода и выпуска переводных книг, они мало обращают внимание на пропаганду опубликованных изданий. На самом деле эти книги продаются сами по себе в книжных магазинах и в интернете.

Чтобы повысить тираж выпуска переводных произведений современной русской литературы в Китае, прежде всего нужно вызвать интерес у китайских читателей, которые изначально проявляют интерес к иностранной литературе и покупают ее. Для этого необходимо усилить распространение и пропаганду переводных изданий. Для популяризации современной русской литературы, переведенной на китайский язык, издательства не должны ограничиваться показом переводных произведений на книжных выставках. Им необходимо проводить постоянную работу в целях ознакомления и пропаганды новых переводных книг в крупных городах Китая, таких как Пекин, Шанхай, Шэньчжэнь, Нанкин, Сиань, Гуйлинь и др. При этом важно устраивать встречи китайских читателей с русскими писателями, в том числе в режиме онлайн, привлекать переводчиков и исследователей для участия в таких мероприятиях.

3.4. Проблемы и рекомендации по российской государственной поддержке в продвижении современной русской литературы в Китае

До недавнего времени распространением и продвижением современной русской литературы в Китае занимались в основном китайские издатели, переводчики и исследователи без участия российской стороны. Считаем это нелогичным и неэффективным.

Чтобы достигнуть больших успехов на этом поприще, нужны российская государственная поддержка и содействие. Например, генеральные посольства и консульства России в КНР могли бы создать всевозможные проекты по сотруд-

ничеству с китайской стороной для распространения и популяризации современной литературы в Китае. Для эффективного сотрудничества в этой области важно, чтобы данные организации с помощью культурных центров проявляли инициативу и совместными усилиями могли бы добиться положительного результата в решении этого вопроса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная русская литература активно переводится и широко распространяется в Китае благодаря организационной работе китайских издательств и журналов, квалифицированной работе переводчиков-русистов, а также поддержке китайского правительства. Надо признать, что из-за большого выбора в литературе и западной ориентации китайских читателей она не пользуется такой популярностью, как русская классика XIX в., а только вызывает настоящий интерес у профессионалов. Как отмечает известный китайский издатель: «В аспекте культурного обмена Китая и России две культуры сталкиваются с беспрецедентной тенденцией развития в планах идеологии, политического строя, образования, а также науки и техники. Так что издатели должны идти в ногу с эпохой и вносить свой вклад в обогащение национальной культуры и продвижение культурного обмена двух стран» [3, с. 34].

Литература

1. *Родионов А. А.* О переводах новейшей китайской прозы на русский язык после распада СССР // Вестник СПбГУ. Востоковедение и африканистика. 2010. № 2. С. 137–149.
2. Литературная премия как факт литературной жизни // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 88–122.
3. 王钦仁：满足时代之需—俄罗斯文学在中国的翻译出版之路，《出版广角》，2006年第7期，第31–34页。[*Ван Циньжэнь*. Удовлетворение потребностей эпохи — процесс перевода и выпуска русской литературы в Китае // Площадка издания. 2006. № 17. С. 31–34.] (На кит. яз.)

References

1. Rodionov A. A. On translations of the latest Chinese prose into Russian after the collapse of the USSR. *Vestnik of Saint Petersburg University. Oriental and African Studies*. 2010. No. 2. P. 137–149. (In Russian)
2. Literary prize as a fact of literary life. *Questions of literature*. 2006. No. 2. P. 88–122. (In Russian)
3. Wang Qinren. Meeting the needs of the times — the road to translation and publication of Russian literature in China. *Wide Angle Publishing*. 2006. No. 17. P. 31–34. (In Chinese)

Лю Ядин
(Сычуаньский университет, Китай)

ВНЕДРЕНИЕ ТИПОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ О ПРИРОДЕ КИТАЙСКОГО ПОЭТА ЮАНЬ МЭЯ И РУССКОГО ПОЭТА Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Аннотация: Типология в лингвистических исследованиях довольно успешно применяется в Китае, Великобритании и США, однако ее применение в сравнительных исследованиях в литературоведении можно наблюдать только в Советском Союзе, в исследованиях же китайской и англоязычной литературы таких примеров нет. В данной статье проведено сравнительно-типологическое исследование стихотворений о природе китайского поэта XVIII в. Юань Мэя (1716–1797) и его современника — русского поэта Гавриилы Романовича Державина (1743–1816) с трех точек зрения: идейной, образной и структурной. С идейной точки зрения Юань Мэй достигает тесного контакта с природой без божественного посредничества, а Г. Р. Державин, напротив, создает триединую взаимосвязь человека, Бога и природы. В аспекте образа Юань Мэй отдает предпочтение статичным зарисовкам, Державин склонен наблюдать за природой как за динамичным процессом. С точки зрения структуры в стихотворениях Юань Мэя больше объективных описаний от третьего лица, играющего роль наблюдателя, а у Державина ярче прослеживается включенность говорящего. В статье также описан метод сопоставительного изучения литературы разных стран на мезо- и макроуровнях с помощью типологии.

Ключевые слова: типология, Юань Мэй, Державин, стихи о природе, сравнительное изучение.

Liu Yading
(Sichuan University, China)

LITERATURE TRANSPLANTATION OF TYPOLOGY: A COMPARATIVE STUDY OF YUAN MEI'S AND G. R. DERZHAVIN'S NATURE POEMS

Abstract: The application of typology to linguistic research has obtained abundance production in China, Britain and the United States, but there are no examples of its application in Chinese and English literature studies, except for some cases of comparative literature studies in the Soviet Union. This paper compares the nature poems of Chinese poet Yuan Mei and Russian poet Derzhavin in the 18th century from three levels: concept, imagery and texture. From the conceptual level, Yuan Mei (the subjectivity) keeps close contact with nature (the objectivity) without the help of God as an intermediary, while Derzhavin creates the trinity of man, god and nature. From the level of imagery, Yuan Mei is fonder of static description, and Derzhavin is more interested in tracking the dynamic process of nature. From the textural level, the third person description of the objective "speaker" in Yuan Mei's poems is more frequent, while the "speaker's" participation in Derzhavin's poems is more noticeable. This paper also describes a method of making a mesoscopic and macroscopic comparative study of different countries' literature by means of typology.

Keywords: typology, Yuan Mei, Derzhavin, nature poems, comparative study.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.29

1. ТИПОЛОГИЯ: ОТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ К ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

В новой «Британской энциклопедии» есть следующее определение типологии: «типология находится в авангарде наук и используется реже, чем систематика, но ее описание необходимо только как способ для дальнейшего изучения явления, по которому должны быть сделаны выводы. Типология различает схожие структуры, которые обусловлены замыслом исследователя и зависят от способа изложения явления. Эти структуры ограничены периодом интерпретации» [1, p. 221]. В настоящее время в китайских и зарубежных лингвистических исследованиях типология широко используется в межъязыковом сопоставительном исследовании. У Р. Х. Робинса есть глава «Сравнение языков» в «Теории общего языкознания», первый раздел которой называется «Сравнительное историческое языкознание», а второй — «Типологическое сравнение». Во втором разделе он утверждает: «Типология на самом деле является методом доказательства формы и системы, отвечает на вопрос, который задает человек, сталкиваясь с новым для себя языком: “На какой язык похож этот язык?”» [2, p. 267]. В этой книге представлены методы типологического анализа с точки зрения фонетики, языка, грамматики, структуры, лексики и т. д. Книга посвящена общей применимости и иерархии языковой типологии. Уильям Крофт исследует значение типологических методов в многообразии языков мира: «Задача лингвистической типологии состоит в том, чтобы исследовать разнообразие естественного языка для лучшего его понимания. Основной принцип типологии заключается в необходимости в полной мере учитывать широту языкового строя (начиная с временного периода и доступности информации), чтобы охватить разнообразие языков и их ограниченность. В лингвистических исследованиях типология используется как эмпирический, сравнительный и продуктивный метод» [3, p. 340]. Роберт Диксон и Александра Айхенвальд изучили с типологической точки зрения актантную структуру. Они проанализировали четыре состояния актанта: актантную деривацию, фокусирование актанта, актантное подчинение, его генеративную роль и на основе этого провели сравнительное исследование языков гуарани, навахо, а также филиппинского, кайова-таноанских, английского и алгонкинских языков [4, p. 71–113]. Это является мезоисследованием. Джозеф Гринберг, представитель современной языковой типологии, изучал связь между морфемами и порядком слов посредством выборочного рассмотрения тридцати языков Европы, Азии и Африки, пытаясь определить универсальность высказываний и найти общие принципы. Это является макроисследованием [5, p. 45–60]. Очевидно, в типологических исследованиях лингвистики исключается взаимное влияние (хотя некоторые вышеупомянутые языки являются коренными языками бассейна Амазонки, но исследователи полагают, что между ними нет родственных связей). Лингвистическая типология подчеркивает и выделяет межъязыковые сравнения, пытаясь найти общность человеческих языков или индивидуальность определенных языков в как можно большем количестве межъязыковых сравнений [6, с. 8]. В целом типология изучает отношения между разными языками; на

грамматическом, фонологическом, лексическом и семантическом уровнях можно использовать типологию языков для изучения их общности [7, с. 187–196].

В китайских и английских академических кругах в настоящее время автору еще не встречались случаи применения типологии в литературных исследованиях. В связи с этим заслуживают внимания работы некоторых российских и советских литературоведов, внедривших типологию в литературоведение. Сходные литературные явления, не имеющие родственных этнических связей, стали областью применения типологии. Например, в статье «Японская средневековая лирика и ее европейское соответствие» И. А. Борониной описывается сходство между самурайскими песнями периода Хэйан (794–1185) в Японии и средневековой лирикой провансальских трубадуров во Франции. Автор отмечает: «В данной работе остановимся только на типологических соотношениях — на схождениях литературных явлений, развивающихся самостоятельно и независимо друг от друга» [8, с. 547]. В основу сравнения двух литературных явлений Боронина заложила эстетические принципы, основное содержание поэзии, тематико-жанровую структуру и поэтический язык: «Проведенный нами сравнительно-типологический анализ хэйанской лирики и лирической поэзии трубадуров показал, что оба литературных явления обнаруживают между собой сходство в области и идейного содержания, и общих эстетических принципов, регламентирующих как содержание, так и формы и средства его выражения» [8, с. 557]. Статья взята из сборника «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада», изданного Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН СССР. В предисловии, написанном Б. Л. Рифтиным, ясно сказано, что существует два вида отношений между восточной и западной литературой: типологические отношения и фактологические отношения (которые в академических кругах Китая называют отношениями взаимовлияния) [9, с. 9–11]. Основоположник советского китаеведения — академик В. М. Алексеев — хотя и не употреблял таких терминов, как «типология» или «типологический анализ», тем не менее проводил сравнительно-типологические исследования. В 1944 г. он опубликовал статью «Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве». Чтобы написать ее, он использовал «Оды свободной формы» китайского поэта Лу Цзи (261–303), а также перевел «Сочинения» Цао Пи[1] на русский язык и поместил их в приложение к статье [10, с. 345–384]. Он также написал «Француз Буало и его китайские современники», проведя анализ сходств и различий между Никола Буало[2] и китайскими поэтами династии Мин (1368–1644) Юань Хуаном и Сун Лянем. Уровень сравнения в этой статье вполне ясен: В. М. Алексеев прежде всего рассматривает Буало и двух китайских поэтов с точки зрения их места в национальной культуре того времени, затем анализирует сходство основных представлений поэтов Франции и Китая, далее касается их восприятия прошлого и приходит к выводу: «Таким образом, и по прошествии 13–16 веков две крайние

[1] Цао Пи (187–226) — император царства Вэй, великий китайский поэт и военачальник.

[2] Никола Буало (1636–1711) — французский поэт.

антиподические культуры произвели поэтов-дидактиков человечески схожими, хотя и говорящими на разных языках» [11, с. 396]. В 1980-е гг. известный литературовед и искусствовед М. Б. Храпченко написал статью «Типологическое изучение литературы», в которой размышлял о том, как использовать типологические методы в литературоведении[3].

Судя по работам советских ученых, типология при переходе из языкознания в литературоведение прошла адаптацию: исключаются фактические связи между различными этническими группами, не проводятся исследования взаимовлияния, обширные исследования с большим количеством данных сменяются на локальные, необходимым условием для сравнения явлений является единый временной период, делается упор на сравнение иерархических или параллельных систем. В области литературоведческих исследований многие ученые заметили, что сами литературные произведения имеют иерархию. Например, польский исследователь Роман Ингарден выдвинул идею, что «литературные произведения есть иерархические формирования», и попытался обобщить распространенную иерархию литературных произведений, выделяя несколько уровней: уровень фонетического построения, уровень отдельных смысловых единиц или целой структуры и уровень ряда наблюдений [12, с. 48–194]. Это метод иерархической классификации от микро к макро, который соответствует композиции самого литературного произведения. Что касается изучения жанра поэзии, М. Л. Гаспаров выделил следующие три уровня: верхний уровень — идейно-образный, средний — стилистический, нижний — звуковой или фонический [13, с. 11–26]. Это больше соответствует композиционным характеристикам поэзии. Данная статья основана на методе трехуровневого анализа, принятого М. Л. Гаспаровым, но в соответствии с объектом исследования вносятся некоторые коррективы, а именно используются три уровня: идейный, образный и структурный, — и проводится типологический анализ стихотворений о природе поэтов-современников: китайского поэта Юань Мэя (1716–1797) и русского поэта Г. Р. Державина (1743–1816). На идейном уровне мы пытаемся ответить на вопрос, какая идея выражает собой природу. На образном уровне отвечаем, что представлено в природе. На структурном — находим ответ, какая связь между описанием природы в стихотворении и речью лирического героя (от какого лица он говорит о природе).

2. ИДЕЙНЫЙ УРОВЕНЬ: СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОСВЯЗЬ ЧЕЛОВЕКА И БОГА

В этой статье впервые проводится типологическое сравнительное исследование поэзии о природе поэтов Юань Мэя и Г. Р. Державина на идейном уровне, то, как они видят связь природы и Бога. Особенно уделяется внимание выбору: продвигаться по служебной лестнице или уйти в затворничество, стать ближе к природе.

[3] См.: *Храпченко М. Б.* Типологическое изучение литературы // Его «Познание литературы и искусства». М., 1984. С. 175–209.

Природа, сочувственная человеку, — так видит ее Юань Мэй. Вдыхать весну и грустить осенью, окидывать взором горы и водные глади рек — вот частая тема поэзии Юань Мэя. В стихотворении «Облачный дом Цаншань» из сборника «Двадцать четыре песни в Суйюане» говорится: «Любуюсь цветами, улыбаюсь горам. Делюсь с горами собранными травами» [14, с. 350] — в этом звучит духовная основа отношений Юань Мэя с природой. В стихотворении «Встреча весны» мы наблюдаем такие строки: «Неудивительно, что приход весны неуловим: хорошее раскрывается позднее. Через годы слива бурно цветет, а конец ивы у ворот уже близится. Тепло растекается по воздуху, раздается капель звон, и зеленое знамя все продвигается вперед. Нет сомнений, что Владыка Востока не будет править как чиновник и винить меня в том, что я не спешу на службу» [14, с. 80]. В произведении «Проводы весны» автор пишет следующее: «Прощальная песнь кукушки на дереве сообщает, что Владыка Востока покидает уездный город. Долгое пребывание тяготит, и налегке, не прихватив опавших лепестков, он отправляется в путь. Отныне начался приглушенный период, и только на вершинах гор еще ощущается его присутствие. Если бы я знал, что за столкновением со старым знакомым будет скорое прощание, то не спешил бы так к нему навстречу» [14, с. 80]. О Владыке Востока говорится в произведении «Чуские строфы. Девять од. Владыка Востока»: «Верховный Владыка, божество, храм находится на востоке царства Чу» [15, с. 110]. Согласно концепции «Пяти элементов», систематизированной в трудах Цзоу Яня (древнекитайский натурфилософ, 336–280 гг. до н. э.), в философском трактате *Хуайнань-цзы* («Мудрецы из Хуайнаня») восток соотносится с весной, поэтому Владыка Востока считается божеством весны. Мы видим, что Юань Мэй избирает собственный стиль: он развеял божественность Владыки Востока, а себя наделил простыми человеческими чувствами. Он, словно близкий друг, подшучивает над Владыкой: «Нет сомнений, что Владыка Востока не будет править как чиновник и винить меня в том, что я не спешу на службу» или «Если бы я знал, что за встречей со старым знакомым будет скорое прощание, то не спешил бы так к нему на встречу». Эти два стихотворения перекликаются: встреча и проводы весны, пение кукушки, зеленое знамя, намерения Владыки Востока и чувства поэта — все это формирует эмоциональную взаимосвязь с природой. «Пещера ветра»: «Тысячи камней воздвигнуты на земле, а на небе есть пещера ветра. Поток его согревает и охлаждает, различает он восток и запад. Прислушиваешься — словно слышишь голос, направляет он облака в пустоту. Улыбаясь, я обмахиваюсь веером и тоже могу творить волшебство» [14, с. 723]. В этом стихотворении поэт обращается непосредственно к создателю «Пещеры ветра»: «Улыбаясь, я обмахиваюсь веером…» — автор как бы уподобляет себя природе, которая представлена как живое существо. Юань Мэй также вдыхает жизнь в неодушевленные объекты природы, например в «Горе Нефритовой богини»: «Не говори, что статуэтка из яшмы не стареет: даже у осени вески покрываются инеем» [14, с. 725]. Явления природы скорбят и радуются вместе с поэтом в стихотворении «Под фонарями в Дигане слушаю флейту»: «Извилистые воды Янцзы отразились в сердце гостей», — а также в стихах «Вековое дере-

во в южных горах», «Пион к пиону». Еще Теодор Липпс говорил об эмпатии как об акте проецирования себя в объект восприятия.

Для сравнения посмотрим, как Юань Мэй описывает божественных персонажей в пейзажной лирике. Даже когда он говорит о природе и храмах, связанных с мудрецами, он не обожествляет этих мудрецов. В 11-м томе поэтического сборника «Домик отшельника в Цяншане», в стихотворениях «Храм Лингу», «Восемнадцать мелодий холма Сяолин», «На могиле правителя Чжуншаня», «На могиле Лян Уди» и др. описываются достижения мудрецов, но подчеркивается, что даже они не избежали смерти: «Все желают выразить свое почтение, но кто уже различит кости императора?» [14, с. 228] Юань Мэй в тексте «Буддизм — одно из девяти направлений философских школ» порицает воззрения буддистов и напрямую говорит о смерти: «Если ты умрешь и будешь сожжен, ты исчезнешь и храм твой будет только для духа» [14, с. 185]. В произведениях Юань Мэя приводится большое количество мифологических персонажей из классики, предшествующей эпохе Цинь (221–202 гг. до н. э.). Он не столько подчеркивает их божественную сущность, сколько раскрывает их человеческую природу. Например, Владыка Востока в стихотворениях «Встреча весны» и «Проводы весны» показан как близкий автору человек. С учетом особого отношения Юань Мэя к жизни и смерти [16, с. 45] в его произведениях появление мифических фигур является возрождением китайской традиции, передача и использование древних знаний в современности. Это сильно отличается от образа «божественных» персонажей в творчестве Гавриила Державина. В характере сочувствия к людям Юань Мэй не полагается на посредников в виде богов и достигает прямой субъектно-объектной взаимосвязи с природой.

У Державина человек совместно с Богом наслаждается красотой природы. Объектами его вдохновения становятся пейзажи, смена времен года, флора и фауна, например, соловьи, пчелы, оводы, незабудки и т. д. В его стихах объекты природы и природные явления всегда сопровождаются божественными силами или даже ими создаются, поэтому в картины природы у него часто проникают божественные обстоятельства. В стихотворении «Гром» он пишет:

И в миг единый миллионы
Кто дланию возжег планет?
О боже! се твои законы,
Твой взор миры творит, блюдет.
Как сталью камень сыплет искры
Так от твоей струятся митры
В мрак солнцы средь безмерных мест [17, с. 312].

Образ грома, описанный здесь Г. Р. Державиным, показывает, что, кроме взгляда поэта на природу вещей, явлений природы, есть еще то, что обусловлено волей Бога. В данном стихотворении присутствует как Бог в общем смысле, так и в образе Митра [18, с. 154–155] — бога света и доброты в древних Индии и Ираке. Рассматривая стихи Державина, можно обнаружить, что боги различных ре-

лигий являются спутниками природы или создателями природных явлений. Часто встречаются у него персонажи греческой мифологии. В «Водопаде» он призывает Минерву (Афину), Аполлона, Марса и других греческих мифологических персонажей, чтобы сопровождать Г. А. Потемкина. В «Зиме» муза, отвечая на вопрос поэта, говорит: «Ах, где хариты?» Комментаторы сборника стихотворений, к которому мы обращаемся, считают, что это метафора для благородных дам, почитаемых поэтом. Он называет их именем древнегреческого мифологического персонажа — богини красоты Хариты [17, с. 438]. В стихотворении «Рождение красоты» поэт в деталях описал, как во время пира Зевс внезапно решил из морских волн создать богиню Афродиту. В «Прогулке в Царском Селе» появляется богиня правосудия [18, с. 84–85]:

И как между столпов
И зданиев Фемиды,
Сооруженных ей
Героев росских в славу… [17, с. 172].

В самом начале стихотворения «Желания зимы» автор упоминает двух богов из древнегреческой мифологии, Борея и Эола, которые создают суровую картину зимы:

На кабаке Борея
Эол ударил в нюни… [17, с. 117].

Элементы православной культуры также используются в описании природы, например в «Громе»:

О гром! гроза духов тех гордых
Кем колебался звезд престол!

Комментаторы считают, что это заимствованный образ падшего ангела Люцифера [17, с. 442]. У Державина встречаются боги языческих времен древнерусского народа в стихотворении «На счастье»:

В те дни, как скипетром любезным
Она Перун к странам железным… [17, с. 127].

Перун — языческий бог-громовержец в Древней Руси [18, с. 306]. В «Деревенской жизни» поэт постоянно обращается к языческим древнерусским богам, таким как Лель (Амур), Лада (Венера), Услад (Бахус) [17, с. 436]. Так, он воскрешает память о древней эпохе русского народа. Следует также отметить, что Державин написал поэму «Бог», которая подтверждает православные убеждения поэта, по мнению М. М. Дунаева [19, с. 284]. По широкому кругу использования мифологических образов из разных культурных источников нетрудно обнаружить, что Державин часто обращается к образу Бога. Природа одухотворена благодаря

Богу, благодаря людям описана ее красота, поэтому Державин создал неразрывную троицу «человек — бог — природа». В произведениях Юань Мэя и Гавриила Романовича Державина во многом схожи принципы описания природы, но отличается отношение между человеком и богом, что приводит и к различию во взглядах на природу.

Что касается жизненного пути, то два поэта воплощают и другое значение «естественного» или «природного», а именно того, что «не по принуждению»[4]. Если окинуть взором всю жизнь писателей, то их устремления были то схожими, то разнились. Оба считали, что государственная служба претит их характеру, жаждали вернуться к природе и в конечном счете достигли этого через свои литературные произведения. В ранние годы цели их были одинаковые: поступить на государственную службу или пойти в армию, занять высокую должность в провинции или стать «служителем науки». В возрасте 21 года Юань Мэй навестил своего дядю, который служил в резиденции генерал-губернатора Цзинь Хуна в провинции Гуаньси. Губернатор Цзинь по достоинству оценил таланты Юань Мэя, приказал ему сочинить «рифмованную прозу под барабаны». Юань Мэй взялся за кисть и проявил настоящее мастерство, впечатлив чиновника. Тот предложил ему попробовать держать экзамен для назначения на должность. Хотя рекомендация Цзинь Хуна не сработала, Юань Мэй выдержал экзамен на третьем году правления Цяньлуна (1711–1799), а в следующем году сдал на степень *цзиньши*, поступил в Академию Ханьлинь, оказавшись в числе лучших. Однако неудача на экзамене по маньчжурскому языку не позволила ему пойти по пути ученого: оставалось только принять предложение на должность начальника уезда в Цзянань.

Г. Р. Державин родился в 1743 г. в обедневшей аристократической семье в Казанской губернии. Когда ему было одиннадцать лет, его отец умер от болезни и мать отдала его в классическую гимназию. В 1762 г. в возрасте девятнадцати лет он поступил в армию и участвовал в подавлении Пугачевского восстания. В свободное время он писал стихи. Императрица Екатерина II наградила солдат, внесших вклад в усмирение мятежа, а Державин получил поместье с тремя сотнями крепостных. Он оставил военную службу в 1773 г. и вошел в Сенат в 1777 г. В 1782 г. он написал «Благодарность Фелице», посвященную императрице, и с 1784 по 1788 г. был губернатором Оренбургским и Тамбовским. Позже он служил секретарем Екатерины II, но не снискал ее доверия: его отправили разбираться со сложными судебными делами и выполнять поручения по вопросам потерпевших. В 1802–1803 гг. занимает должность министра юстиции [20, с. 22]. К этому моменту Гавриила Романович, кажется, уже воплотил цели, которые ставил перед собой Юань Мэй в молодые годы: он продвинулся и на военном

[4] См. словарную статью «природа» (自然) в словаре «Цихай» издания 1936 г.: «непринужденный» (言无勉强也). Как раз в русском переводе «Дао Дэ цзина» выражение «Природа Дао» (道法自然) перевели в значении «непринужденный». А. Маслов отмечает: «Дао же самодостаточно» (道是自足的) (*Маслов А.* Загадки, тайны и коды «Дао дэ цзина». Ростов н/Д, Феникс, 2005. С. 181).

поприще, и был придворным чиновником. На 13-м году правления Цяньлуна (1749) Юань Мэй ушел в отставку, купил в Цзянине сад «Суйчжи» и начал там строительство. Место получило название «Суйюань» — место уединения. Там он жил спокойно в отставке, писал о пейзажах, его окружавших, обменивался с друзьями поэтическими экспромтами, был наставником для молодых людей — проводил жизнь «за стихами и вином». Он часто декламировал свои стихи [21; 22]. В то время Юань Мэй в определенной степени вел ту жизнь, которую так жаждал, но не мог достичь Державин. Когда Державин был губернатором и министром, бóльшая часть его стихов была о политике и военных делах, связанных со страной. Тем не менее он всегда выражал восхищение природными пейзажами и сельской размеренной жизнью в своих стихах, таких как «Осень во время осады Очакова». В 1798 г. он пишет «Похвалу сельской жизни»:

Блажен! — кто, удалясь от дел,
Подобно смертным первородным,
Орет отеческий удел
Не откупным трудом — свободным…
Но садит он в саду своем
Кусты и овощи цветущи;
Иль диких древ, кривым ножом,
Обрезав пни, и плод дающи
Черенья прививает к ним… [17, с. 270–271].

После выхода на пенсию в 1803 г. он укрылся в своем имении «Званка» в Новгородской губернии и написал множество «песен о природе», например «Лебедь» (1804), «Цыганская пляска» (1805), «Евгению. Жизнь Званская» (1807), «Крестьянский праздник» (1807).

Когда Юань Мэй только ушел в отставку, он написал 11 стихотворений «Чувственные стихи в Суйюане». В первых двух говорится о радости жизни в уединении после ухода со службы. В первом: «Чиновниками не рождаются, долго идут они по пути службы. Этот вкус мне уже знаком, могу поменять свою сущность. Смотря на человеческие страсти, зачем ждать конца весны? Облака скитаются по небу, и нет у них повода» [14, с. 111]. Во втором: «Счастье и гнев не связаны с вещами, но рождаются случайно. Взлеты и падения — это не судьба, а случайность. Когда не идет чтение — сворачиваешь свиток и продолжаешь путь. Зайдя в бамбуковый лес, можно услышать звук родниковой воды» [14, с. 111]. Интересно, что поэт будто вступает в диалог с Гавриилом Державиным, находящимся на другом конце света. «Деревенская жизнь» Державина, написанная в 1802 г., словно содержит «отголоски» стихотворения китайского поэта:

Что нужды мне до града?
В деревне я живу;
Мне лент и звезд не надо,
Вельможей не слыву;
О том лишь я стараюсь,

Чтоб счастливо прожить;
Со всеми обнимаюсь,
И всех хочу любить.
Кто ведает, что будет?
Севодни мой лишь день,
А завтра всяк забудет,
И все пройдет как тень.
Зачем же мне способну
Минуту потерять,
Печаль и скуку злобну
Пирушкой не прогнать;
Сокровищ мне не надо:
Богат, с женой коль лад;
Богат, коль Лель и Лада
Мне дружны, и Услад [17, с. 289].

Когда Державин был министром юстиции, ему было уже под шестьдесят, о его загруженности и усталости от служебных дел можно судить по рабочему журналу. Настроения в стихотворениях Державина очень близки «Чувственным стихам в Суйюане» Юань Мэя, но радостью сельской жизни он наслаждался почти на 30 лет позже, чем китайский поэт.

3. ОБРАЗНЫЙ УРОВЕНЬ: КОПИРОВАНИЕ СТАТИЧЕСКОГО И ОТСЛЕЖИВАНИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО

С типологической точки зрения в произведениях поэтов можно сравнить построение образов. Смена времен года, скоротечность времени — все это вызывает печаль как у Юань Мэя, так и у Г. Р. Державина. В сборнике поэзии «Гора Сяоцаншань» мы видим у Юань Мэя все четыре времени года, а Державин в промежутке с 1803 по 1804 г. написал стихотворения: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». В связи с ограничением объема статьи мы делаем типологический анализ весны и осени в стихотворениях двух поэтов. Обращая внимание на восприятие весны и осенней грусти в стихах, а также на «аллюзии», мы находим сходства и различия образов у китайского и русского поэтов.

Ощущение весны — общая тема Юань Мэя и Гавриилы Державина. В 11-м томе сборника «Гора Сяоцаншань» есть пять стихотворений под общим названием «Весеннее воодушевление», которые заслуживают отдельного внимания. «Весеннее воодушевление» отражает подъем и радость, которые испытывает Юань Мэй после того, как построил Суйюань и переехал в него. В пятом стихотворении говорится: «Угощаю вином Богиню цветов и с благоговением исполняю ей ритуальную мелодию. После смерти я бы хотел превратиться во флейту, чтобы звуки ее продолжали радовать в этом мире. Молодость минует, тело одряхлеет. Полюбившаяся певица поет о прекрасных видах, и сердце устремляется в спокойное место — мою деревню» [14, с. 241]. Здесь первые два предложения и последние два представляют собой будто бы разные стихотво-

рения. Первые говорят о фантазиях, последние — о чувствах. Господин Цянь Чжуншу[5], передавая слова Ван Мэнлоу[6], сказал, что стихи Юань Мэя «сродни звукам лютни» [23, с. 331]. Судя по приведенному выше стихотворению, это высказывание вполне заслуженно. Распивая вино и избавляясь от обыденности, поэт может напрямую столкнуться с «божеством цветов» и исполнить музыку. В эпоху Мин (1368–1644) государственный цензор Фэн Инцзин (1555–1606) в работе «Обширное толкование времен года» дает название «богине цветов» — Нюйи (女夷). В трактате «Мудрецы из Хуайнаня. Небесные тела и явления» говорится: «Нюйи играет на барабане и поет, чтобы сохранить гармонию, вырастить сотни зерен, животных и растений». Следовательно, «богиня цветов» — это божество всего, что растет весной и летом [24, с. 35, 151]. Под негой опьянения, в разгар поэтического вдохновения реальность и фантазия, живое и мертвое — все сливается в единое целое. Первые строки насыщенные и громкие, последующие — затихающие и еле различимые. Они требуют глубокого понимания и оставляют терпкое послевкусие давно прошедших эпох. Конечно, судя по возрасту Юань Мэя в то время, сложно сказать, что его новые стихи могут быть с «архаичным» послевкусием.

Державин в стихотворении под названием «Весна» пишет:

Тает зима дыханьем Фавона,
Взгляда бежит прекрасной весны;
Мчится Нева к Бельту на лоно,
С брега суда спущены.
Снегом леса не блещут, ни горы,
Стогнов согреть не пышет огонь;
Ломят стада, играя, затворы,
Рыща, ржет на поле конь.
Нимфы в лугу, под лунным сияньем,
Став в хоровод, вечерней зарей,
В песнях поют весну с восклицаньем,
Пляшут, топочут стопой.
Солнце лучом лиловым на взморье
Бросит как огнь, Петрополь вкушать
Свежий зефир валит в лукоморье;
Едешь и ты там гулять.
Едешь — и зришь злак, небо, лес, воды,
Милу жену, вкруг рощу сынов;
Прелесть всю зришь с собой ты природы,
Счастлив сим, счастлив ты, Львов! [17, с. 298–299]

Стихотворение написано Г. Р. Державиным своему другу и свояку Н. А. Львову, который в то время служил на таможне в Кронштадте. Поэма

[5] Цянь Чжуншу (1910–1998) — писатель, переводчик.

[6] Ван Мэнлоу, настоящее имя Ван Вэньчжи (1730–1802), — писатель, каллиграф.

начинается с описания древнегреческого и римского мифологического персонажа Фавна (Фавон). Дыханье Фавна — это зефир [18, с. 556–557, 663]. Зефир упоминается в эпосе Гомера. В девятой песне «Илиады» есть следующее описание:

Словно два быстрые ветра волнуют понт многорыбный,
Шумный Борей и Зефир, кои, из Фракии дуя,
Вдруг налетают, свирепые; вдруг почерневшие зыби
Грозно холмятся и множество пороста хлещут из моря… [25, с. 176].

Однако в последующие эпохи Зефир представляют не таким порывистым ветром, а скорее мягким и теплым. В 1742 г. М. В. Ломоносов в «Оде на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны» написал: «Душа ее зефира тише, и зрак прекраснее рая» [26, с. 85]. В третьем четверостишии «Весны» мифические фигуры выступают главными героями, которые танцуют и воспевают радость весны. В четвертом четверостишии появляются реальный мир и город Санкт-Петербург, который относится к миру людей и непосредственно к тому, кому написано стихотворение, — Львову. В пятом четверостишии поэт пишет о радующей глаз природе: злаки, небо, лес, вода — все это отражает счастливую жизнь Львова. Внимательно читая это стихотворение, кажется, что можно обнаружить постепенный процесс перехода от вдохновения божественным к крупному плану природы, затем от крупного плана к малому фону — рукотворной природе (городу), а затем к миру человека. В пятом стихотворении «Весеннего воодушевления» автор тоже в начале говорит о магических образах, а потом о человеческих чувствах. Сравнивая стихи о весне двух поэтов, мы видим, что, хотя большие «поэтические смыслы» похожи, Державин делает акцент на чувственном удовольствии, в то время как Юань Мэй делает упор на осмысление жизни, Державин проявляет инициативу, а Юань Мэй наслаждается спокойствием.

Среди произведений Юань Мэя много стихотворений об осени. В девятом томе поэтического сборника «Домик отшельника в Цяншане» есть «Два стихотворения о проводах осени». В первом говорится: «Осенний ветер гонит осень, спрашивая, куда она хочет. Тени деревьев тонки, насекомые стрекочут ночь напролет. Аромат цветов сходит, вода остывает. С этих пор в душу закралась зимы грусть, наигрываю на *цине* “Ступая по инею”» [14, с. 201]. Во втором: «Стою со скрещенными руками, облокотившись на перила, в одинокой обители все идет не так. Накрапывает дождь, гуси в спешке улетают. Хотя кленовые листья еще алеют, зелень листьев лотоса все тускнеет. Как можно осень — старика преклонных лет — из года в год отправлять прочь?» [14, с. 201]. В обоих стихотворениях есть отсылки к далекому прошлому, например «гнать осень» — образно «искусно ездить», «Ступая по инею» — старинная пьеса для *циня*, «грусть зимы» — образно «унылое настроение» и т. д. Выражение «Гнать осень» взято из энциклопедического текста времен воюющих

царств (403–221 гг. до н. э.) под названием «Вёсны и осени господина Люя». В 24-м томе «Большие помыслы» написано следующее: «Инь Жу учился управлять экипажем. Спустя три года так и не освоил это и очень печалился. Ему приснилось, что он научился [мастерству езды] “гнать осень” у своего учителя». Гао Ю[7] комментировал: «“Гнать осень” есть способ управлять экипажем» [27, с. 214]. Именно из-за цитирования классики стихотворение будто бы идет вразрез с принципом одухотворенности в настоящем Юань Мэя, однако он простым языком говорит о тени дерева, стрекоте насекомых, аромате цветов, прохладе воды, дожде, полете гусей, о красных кленовых листьях и редеющих листьях лотоса, чтобы явить взору читателя вид уходящей осени. И хотя в стихотворении «Накрапывает дождь, гуси в спешке улетают» есть некое движение, в целом это статичная зарисовка осеннего пейзажа.

Когда Державин писал о пейзажах, он часто изображал динамичную смену времен года в одном стихотворении. Например, в написанном в 1788 г. произведении «Осень во время осады Очакова» изображается такая картина:

Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные криле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий.
Сгустил туманы в облака,
Давнул, — и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.
Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листьи
Расстлались всюду по тропам…
Борей на Осень хмурит брови
И Зиму с севера зовет:
Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом;
И снег, и мраз, и иней сыплет
И воды претворяет в льды;
От хладного ее дыханья
Природы взор оцепенел [17, с. 121–122].

В этом стихотворении важную роль играют мифологические персонажи, а динамичная картина изображает сбор урожая после напряженной сельскохозяйственной работы и приближение зимы. Автор неоднократно обращается

[7] Гао Ю (ум. 212) — ученый и чиновник времен династии Восточная Хань (25–220).

к богу зимы — Борею. Его появление привносит динамику в осенний пейзаж, вдыхает жизнь в неодушевленные предметы. Несмотря на то, что в России давно была принята, как говорил З. Фрейд, монотеистическая религия — православие, в данном стихотворении обращаются к мифам Древний Греции, и особый эффект дает анимизм — вселение душ во все сущее. По сравнению с двумя стихотворениями об осени Юань Мэя, где больше статичных картин, динамика в пейзажах у Г. Р. Державина более очевидна. Разумеется, в стихотворениях о природе у Юань Мэя тоже немало динамичных сцен, но все же он уступает в этом русскому поэту.

4. СТРУКТУРНЫЙ УРОВЕНЬ: СКРЫТОЕ ВДОХНОВЕНИЕ И ПРОЯВЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

С точки зрения типологии при изучении структурного уровня мы можем найти сходства и различия конструктивных приемов в стихотворениях о природе Юань Мэя и Г. Р. Державина. «Так называемая структура отвечает на вопросы о составе внешних слоев произведения, таких как язык, звук, образ, композиция его частей, стиль» [27, с. 21]. Мы не будем касаться всех аспектов структуры ввиду ограничения объема статьи, а преимущественно осветим лирического героя, который выполняет функцию выражения чувств, а также его структурную взаимосвязь с описанием природы в стихотворениях двух поэтов-натуралистов. По мнению Л. Г. Киршнера и С. Р. Манделла, в поэзии «говорящий описывает события, передает читателю эмоции и идеи» [29, p. 823]. В стихах о природе у Юань Мэя и Державина роль лирического героя совпадает и разнится.

В стихах о природе Юань Мэя лирический герой в основном играет роль всезнающего рассказчика от третьего лица. Он объективно описывает природные явления и не дает никакой оценки описываемых вещей, так что природа говорит как бы сама за себя. В 16-м томе поэтического сборника «Домик отшельника в Цяншане» есть «Десять песен в Чжаньюане, написанные для учителя Цзянь Фанбо», они описывают каждую сцену в усадьбе Чжаньюань, и лирический герой преимущественно излагает события от третьего лица, например в «Уединении под старым деревом»: «Старое дерево готово к весне, карниз беседки закрывал его несколько лет. Балки словно отодвинулись назад и зелень заслонила небо. Дождь шелестит по листьям, ветви тянутся к солнцу. Начало закладывается на месте старого фундамента, как и при случайной встрече с мудрецами древности» [14, с. 356]. Здесь говорящий как наблюдатель совершенно не вмешивается в описанные явления. В стихотворении «Флигель, обнимающий гору» есть следующие строки: «Флигель высится на камне, обнимает горы пик. Лунный свет в ночи проникает через окна, вьюнки затянули двор. Сажусь днем и сожалею, что скрылось солнце, иду и чувствую, как ложится густая тень. Птицы спрашивают отшельника: как далеко все мирское?» [14, с. 256] В этом стихотворении, кроме слов «сожалею» и «чувствую», раскрывающих отношение говорящего, остальное также

представлено безоценочно. В «Храме бамбукового леса» описывается лишь храм, куда лирический герой будто манит нас за собой: «Ухо дивится буддийским словам, слышен легкий перезвон колокольчиков» [14, с. 614]. В 28-м томе сборника «Домик отшельника в Цяншане» в таких стихотворениях, как «Пик Тяньчжу», «Скала Лаосэн», «Каменная стела Мэйжэнь», «Пик Чжаньци», «Пик Чжоби» присутствуют описания от третьего лица.

В стихотворениях Державина повествование от третьего лица можно увидеть, например, в стихотворении «Крестьянин и дуб»:

Рубил крестьянин дуб близ корня топором;
Звучало дерево, пускало шум и гром,
И листья на ветвях хотя и трепетали,
Близ корня видючи топор,
Но, в утешение себе, с собой болтали,
По лесу распуская всякий вздор.

И дуб надеялся на корень свой, гордился
И презирал мужичий труд;
Мужик же все трудился
И думал между тем: «Пускай их врут:
Как корень подсеку, и ветви упадут!» [17, с. 287]

Почти все стихотворение представляет собой сцену, где лирический герой кажется богоподобным всемогущим «рассказчиком», который может проникнуть в «мысли» дерева и крестьянина, говорить от их лица, но без какой-либо оценки. Такой невидимый говорящий редко встречается в стихах Державина, в его произведениях чаще присутствует обращение ко второму лицу — «к тебе». Например, в стихотворении «Радуга» герой говорит о радуге во втором лице, он наделяет ее эмоциями и жизнью, но совершенно не раскрывает свои эмоции. В произведении «Орел» герой постоянно обращается к птице «на ты», изображая его, парящего в горах. В «Ласточке» говорящий так же использует второе лицо и через диалог фактически смотрит на мир глазами птицы, а в конце стихотворения появляется сам: «Душа моя! гостья ты мира». В первом четверостишии «Пчелка» так же присутствует первое лицо:

Пчелка златая!
Что ты жужжишь?
Все вкруг летая,
Прочь не летишь?
Или ты любишь
Лизу мою? [17, с. 245]

Можно сделать вывод, что в стихотворениях о природе Г. Р. Державина говорящий появляется чаще и отчетливее, чем в произведениях Юань Мэя.

Есть также некоторые структуры, при которых природа описывается таким образом, что говорящий напоминает рассказчика от третьего лица в романе, однако в центре внимания находится субъективность говорящего как поэта через обращение к истории и древним мудрецам, использование мифологических аллюзий, объединение разнообразных духовных элементов, то есть всячески проявляется «я» над «описанием». Пятисложные стихотворения (пять иероглифов в одной строке) Юань Мэя «Переправляясь через реку Хуайхэ, напеваю четыре стиха» примечательны тем, что поэт создал несколько художественных структур, взаимосвязанных друг с другом. В первом из четырех стихотворений описание происходит от третьего лица, создается пейзажный фон и эмоциональное пространство: «Бамбуковый шест с плеском входит в реку, все явления природы растворяются в воде. Радость, свобода от мирской пыли захватывают в чистоте лунного света» [14, с. 116]. Во втором говорящий превращается в мудреца и выступает посредником между небом и землей: «Един дух во всем мире, забвение бескрайне» [14, с. 116]. Там же он наблюдает за переменами и говорит об осмыслении жизни, заглядывает в будущее: «Срок в сто лет не пройден и до половины. Смотрю на широту рек и знаю, что путь мой долог». В третьем стихе говорящий уносится мыслями в древность и упоминает случай из жизни высокопоставленного чиновника Хань Точжоу (1152–1207) из династии Южная Сун (1152–1207): «Желтый закат, и небо содрогается, вспоминая героев древности. Хань Цзи из Южной Сун здесь, чтобы увидеть военную выправку» [14, с. 116]. Трагическая смерть Хань Точжоу не может не вызвать сожалений у говорящего: «С трудом иду к берегу озера Сиху, в пьяном забытье не различаю восточную и южную вершины. Поднимаю руки — земля содрогается, опускаю — вокруг пустота и дымка» [14, с. 117]. В четвертом стихотворении говорится о скрытых чувствах лирического героя на аудиенции с правителем. Здесь герой стал единым целым с самим автором. Вспоминая свое назначение правителем округа Гаою и как этому препятствовало Министерство чинов, герой также упоминает ужасные картины во время разлива реки Хуанхэ и с воодушевлением говорит: «Почему бы не решиться повести за собой людей и с грустью оставить земли? Траты на обуздание потока оставить на новые деревни» [14, с. 117]. Далее он представляет: «Как можно докладывать в светлый зал императора и при этом жаловаться восточным наместникам?» [14, с. 117] Из объективного повествования проявляется субъективный взгляд Юань Мэя. «Переправляясь через реку Хуайхэ, напеваю четыре стиха» воплощает конфуцианские качества Юань Мэя. Несмотря на все сложности службы, уединившись в саду, он, кажется, испытывает физический и душевный покой, но лицом к лицу с природой вспоминает древних, оплакивает трудную жизнь людей, чувствует бедствия и не может не думать о помощи народу и правителю. Третье и четвертое стихотворения будто перекликаются друг с другом, а мысли о гибели царства Хань (403–230 гг. до н. э.) снова вызывают у героя тягостные чувства: «Все в мире поистине имеет свой конец» [14, с. 117]. Четыре части стихотворения сливаются в единое целое: природа, человек, история, подлинный путь — все это придает глубокий смысл

и жизненную силу стихотворению. В семисложном стихотворении (семь иероглифов в строке) «Наблюдая за водопадом Лунцю, слагаю стихи» лирический герой использует буддийские образы для описания удивительной картины водопада и восклицает: «Пусть присвоит он себе все чудеса мирозданья» [14, с. 722]. В стихотворении «Поднимаясь на вершину Хуашань, слагаю стихи» говорящий задействовал культурное наследие конфуцианства, буддизма и даосизма, чтобы передать красочные и динамичные пейзажи горы Тяньтайшань. Можно проследить, что в относительно больших произведениях говорящий часто вдохновляет читателя природой, и ярким акцентом является собственное восклицание говорящего.

Заслуживает внимания стихотворение Г. Р. Державина «Ключ». Воспевая струящийся родник, говорящий раскрывает три уровня смысла. В начале описание происходит от первого лица:

Источник шумный и прозрачный.
Текущий с горной высоты,
Луга поящий, долы злачны,
Кропящий перлами цветы,
О, коль ты мне приятен зришься! [17, с. 83]

Это живое изображение реально существующего Гребеневского ключа в Подмосковье. Первый смысловой уровень — отражение реальности. В середине и конце стихотворения говорящий прямо выражает свои эмоции:

Сгорая стихотворства страстью,
К тебе я прихожу, ручей:
Завидую пиита счастью,
Вкусившего воды твоей,
Парнасским лавром увенчанна [17, с. 84].

Здесь автор делает отсылку к Касталийскому источнику на горе Парнас — священной горе Аполлона и месте пребывания муз. Это второй уровень смысла — мифологический, который уже тяготеет к уровню светских представлений. В последней строфе герой восклицает:

Да честь твоя пройдет все грады,
Как эхо с гор сквозь лес дремуч:
Творца бессмертной «Россиады»,
Священный Гребеневский ключ,
Поил водой ты стихотворства [17, с. 85].

Получается, Державин представил Гребеневский ключ — место, где жил русский поэт Михаил Матвеевич Херасков — Касталийским источником, вдохновлявшим поэтов в древнегреческой мифологии. В этом выражается уважение и зависть к поэту-современнику Хераскову, написавшему «Россиаду». Это смыс-

ловой уровень светских представлений. В стихотворении Гребеневский ключ, созданный природой, сливается с мифическим Касталийским источником. Сочетание реальных мест, мифологических образов и светских представлений образует сложную и гармоничную художественную структуру. В «Водопаде» автор сначала сделал объективное описание водопада, а затем сравнил его с жизнью Григория Потемкина, таким образом природа и жизнь человека стали связаны воедино.

* * *

Согласно определению в новой «Британской энциклопедии», типология ориентируется на структурный уровень изучаемого объекта и ограничивает объект изучения интерпретируемым периодом. Поэтому в данной статье для проведения трехуровневого сравнительного исследования поэзии о природе были выбраны поэты из Китая и России, жившие в одно время. Сравнительное типологическое изучение показало, что стихи Юань Мэя и Г. Р. Державина имеют как сходства, так и различия. С идейной точки зрения Юань Мэй достигает субъектно-объектного взаимодействия человека с природой без посредничества с Богом, в то время как Державин, напротив, создает триединую связь Бога, человека и природы. В ранние годы у них были схожие интересы, и, хотя их карьера была разной, поэты достигли одной цели: оба, воспевая природу, обращались к лучшим человеческим чувствам. С точки зрения образа в поэзии Юань Мэя чаще встречается статическое описание, а Державин больше стремится к динамическим процессам в природе. Что касается уровня структуры, в стихах Юань Мэя больше описаний от третьего лица, а вмешательство говорящего в стихах Державина более очевидно. У обоих прослеживается сильное единение лирического героя с природой. Хотя Юань Мэй и Державин жили и писали в одно и то же время и хотя их разделяли тысячи километров, и встретиться им было не суждено, но любовь к природе и ее отражение у них похожи. Через стихи они стали «затворниками посреди природы», что говорит об отсутствии границ для умонастроений людей из разных точек мира. Если брать в расчет идею беспрепятственного общения между человеком, Богом и природой, представленного в произведениях Державина, то так называемый шаблон в академических кругах западной поэзии о том, что человек и природа разделены, в данной статье не будет учитываться.

В этой статье предпринималась попытка внедрить типологию из лингвистики в область литературных исследований на микроуровне. Когда типология применяется к произведениям со сходными сюжетами поэтов-современников из разных стран, она фактически достигает цели, которую типология ставит в лингвистических исследованиях, а именно: «определить общность изложения, найти единые принципы». Так можно ли применить типологию к мезо- и макролитературоведению? Возможно. Что касается типологических методов, масштабные мультиязычные сопоставительные исследования, применяемые в линг-

вистике, еще не использовались в литературоведении. Мы полагаем, что сейчас уже идет работа в этом направлении. Ранее Р. Х. Робинс задавался вопросом: «на какой язык похож данный язык». Согласно классификации Аарне — Томпсона, используемой в исследовании фольклора [30–32], внесение одинаковых элементов сказок народов мира в базу данных, а затем ее анализ с помощью больших данных смогут найти ответ на вопрос: «на какую сказку похожа эта сказка?», а также помогут построить макрокарту схожих элементов сказок различных народов. Это доказывает, что существует большой потенциал для внедрения типологии в литературоведение.

Литература

1. The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes. Vol. 10. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1980.
2. *Robins R. H.* General Linguistics. Beijing: Foreign Language and Research Press, 2000.
3. *Croft W.* Typology // The Handbook of Linguistics. 2001. P. 337–368.
4. *Dixon R. M. W., Aikhenvald. A. Y.* A Typolgy of Argument-Determined Construction // Essays on Language Funtion and Language Type. 1997. P. 71–113.
5. Greenberg J. H.《某些跟语序有关的语法普遍现象》// 国外语言学. 1984. 第2期. 45–60 页. [*Гринберг Й. Х.* Некоторые явления о порядке слов // Зарубежная лингвистика. 1984. № 2. С. 45–60.] (На кит. яз.)
6. 陆丙甫、金立鑫主编《语言类型学教程》. 北京: 北京大学出版社，2015. [Учебный курс по лингвистической типологии / отв. ред. Лу Бинфу, Цзинь Лисинь. Пекин: Бэйцзиндасюэ чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
7. 方经民《现代语言学方法论》. 郑州: 河南人民出版社，1993. [*Фан Цзинминь*. Методология современной лингвистики. Ханчжоу: Хэнань жэньминь чубаньшэ, 1993.] (На кит. яз.)
8. *Боронина И. А.* Японская средневековая лирика и ее европейское соответствие // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974. С. 540–576.
9. *Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974. С. 9–11
10. *Алексеев В. М.* Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи // Труды по китайской литературе. Кн. 1. М.: Восточная литература, 2002. С. 345–384.
11. *Алексеев В. М.* Француз Буало и его китайские современники // Труды по китайской литературе. Кн. 1. М.: Восточная литература, 2002. С. 385–408.
12. 罗曼·英加登《论文学作品》. 开封: 河南大学出版社，2008. [*Ингарден Р.* Рассуждение о литературном произведении. Кайфэн: Хэнань чубаньшэ, 2008.] (На кит. яз.)
13. *Гаспаров М. Л.* «Снова тучи надо мною…»: Методика анализа // О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 11–26.
14. [清]袁枚《小仓山房诗文集》. 上海: 上海古籍出版社，1988. [*Юань Мэй (Цин)*. Сборник стихотворений «Домик отшельника в Цяншане». Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 1988.] (На кит. яз.)
15. 袁珂《中国神话传说词典》. 上海: 古籍出版社，1986. [*Юань Кэ*. Словарь китайской мифологии и легенд. Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 1986.] (На кит. яз.)
16. 王志英《袁枚传》. 下. 南京: 南京大学出版社，2011. [*Ван Чжиин*. Биография Юань Мэя. Ч. 2. Нанкин: Наньцзиндасюэ чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)

17. *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957.
18. «Мифы народов мира». Т. 2 / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Большая российская энциклопедия, 2000.
19. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Т. 1. М.: Христианская литература, 2001.
20. *Замостьянов А. А.* Гаврила Державин: Падал я, вставал в мой век… М.: Молодая гвардия, 2013.
21. 王英志《前言》, 載《袁枚全集》壹. 南京：江蘇古籍出版社，1993. [Предисловие Ван Инчжи к первому тому «Полного собрания сочинений Юань Мэя». Нанкин: Цзянсу чубаньшэ, 1993.] (На кит. яз.)
22. 王英志《袁枚評傳》// 中國思想家評傳叢書. 南京：南京大學出版社，2002. 48–79页. [*Ван Инчжи*. Биография Юань Мэя. Собрание биографий мыслителей Китая. Нанкин: Наньцзиньдасюэ чубаньшэ, 2002. С. 48–79.] (На кит. яз.)
23. 《钱钟书集·谈艺录》. 上海: 生活、读书、新知三联书店， 2013. [Сборник записей Цянь Чжуншу. Шанхай: Книжный магазин «Саньлянь», 2013.] (На кит. яз.)
24. 袁珂《中国神话大词典》. 北京: 华夏出版社，2015. [*Юань Кэ*. Большой словарь китайской мифологии. Пекин: Хуася чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
25. *Гомер*. Илиада. Одиссея. М.: Эксмо, 2009.
26. *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986.
27. 《吕氏春秋》. 上海：上海古籍出版社，1989. [«Вёсны и осени господина Люя». Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 1989.] (На кит. яз.)
28. *Lee Haring*. How to Read a Folktale: The 'Ibonia' Epic from Madagascar // World Oral Literature Series. Vol. 4. Cambrige: Open Book Publishers, 2013. P. 1–166.
29. *Kirszner L. G., Mandell S. R.* Literature: Reading, Reacting, Writing. Beijing: Peking University Press, 2006.
30. [美]斯蒂·汤普森《世界民间故事分类学》. 上海: 文艺出版社，1991. [*Томпсон С.* Указатель сказочных типов. Шанхай: Вэньи чубаньшэ, 1991.] (На кит. яз.)
31. 丁乃通《中国民间故事类型索引》. 武汉: 华中师范大学出版社，2008. [*Дин Найтун*. Указатель сюжетов китайских сказок. Ухань: Хуачжун шифаньдасюэ чубаньшэ, 2008.] (На кит. яз.)
32. *Ashliman D. L.* A Guide to Folktales in the English Language: Based on the Aarne-Thompson Classification System (Bibliographies and Indexes in World Literature). New York: Greenwood Press, 1987.

References

1. *The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes*. Vol. 10. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1980.
2. Robins R. H. *General Linguistics*. Beijing, Foreign Language and Research Press, 2000.
3. Croft W. Typology. *The Handbook of Linguistics*. 2001. P. 337–368.
4. Dixon R. M. W., Aikhenvald. A. Y. A Typolgy of Argument-Determined Construction. *Essays on Language Funtion and Language Type*. 1997. P. 71–113.
5. Greenberg J. H. Some phenomena about word order. *Foreign Linguistics*. 1984. No. 2. P. 45–60. (In Chinese)
6. *Course on linguistic typology*. Eds Lu Bingfu, Jin Lixin. Beijing, Beijingdaxue chubanshe, 2015. (In Chinese)
7. Fan Jingmin. *Methodology of modern linguistics*. Hangzhou, Henan Renmin chubanshe, 1993. (In Chinese)

8. Boronina I. A. Japanese medieval lyrics and its European correspondence. *Typology and relationships of medieval literatures of the East and West*. Moscow, Nauka Publ., 1974. P. 540–576. (In Russian)
9. Riftin B. L. Typology and relationships of medieval literatures. *Typology and relationships of medieval literatures of the East and West*. Moscow, Nauka Publ., 1974. P. 9–11. (In Russian)
10. Alekseev V. M. Roman Horace and Chinese Lu Ji. *Works on Chinese literature. Book 1*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002. P. 345–384. (In Russian)
11. Alekseev V. M. Frenchman Boileau and his Chinese contemporaries. *Works on Chinese literature. Book 1*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002. P. 385–408. (In Russian)
12. Ingarden R. *Discourse on a literary work*. Kaifeng, Henan chubanshe, 2008. (In Chinese)
13. Gasparov M. L. "Again clouds over me…": Methods of analysis. *About Russian poetry*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. P. 11–26. (In Russian)
14. Yuan Mei (Qin). *Collection of poems "The hermit's house in Qiangshan"*. Shanghai, Guji chubanshe, 1988. (In Chinese)
15. Yuan Ke. *Dictionary of Chinese mythology and legends*. Shanghai, Guji chubanshe, 1986. (In Chinese)
16. Wang Zhiying. *Biography of Yuan Mei*. Vol. 2. Nanjing, Nanjing Daxue chubanshe, 2011. (In Chinese)
17. Derzhavin G. R. *Poems*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. (In Russian)
18. *Myths of the peoples of the World*. Vol. 2. Chief ed. S. A. Tokarev. Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2000. (In Russian)
19. Dunaev. M. M. *Orthodoxy and Russian literature*. Vol. 1. Moscow, Khristianskaia literatura Publ., 2001. (In Russian)
20. Zamostyanov A. A. *Gavrila Derzhavin: I fell, I got up in my age…* Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2013. (In Russian)
21. *Wang Yingzhi's Preface to 1st Vol. of Yuan Mei's Complete Works*. Nanjing, Jiangsu chubanshe, 1993. (In Chinese)
22. Wang Yingzhi. Biography of Yuan Mei. *Collection of biographies of Chinese thinkers*. Nanjing, Nanjingdaxue chubanshe, 2002. P. 48–79. (In Chinese)
23. *A collection of Qian Zhongshu's notes*. Shanghai, Sanlian shudian, 2013. (In Chinese)
24. Yuan Ke. *Big Dictionary of Chinese Mythology*. Beijing, Huaxia chubanshe, 2015. (In Chinese)
25. Homer. *Iliad. Odyssey*. Moscow, Eksmo Publ., 2009. (In Russian)
26. Lomonosov M. V. *Selected works*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1986. (In Russian)
27. *"Lü's Springs and Autumns"*. Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House, 1989. (In Chinese)
28. Lee Haring. How to Read a Folktale: The 'Ibonia' Epic from Madagascar. *World Oral Literature Series*. Vol. 4. Cambrige, Open Book Publishers, 2013. P. 1–166.
29. Kirszner L. G., Mandell S. R. Literature: Reading, Reacting, Writing. Beijing, Peking University Press, 2006.
30. Thompson S. *Index of folktale types*. Shanghai, Wenyi chubanshe, 1991. (In Chinese)
31. Ding Naitong. *Index of Chinese Folktale Types*. Wuhan, Huazhong shifandaxue chubanshe, 2008. (In Chinese)
32. Ashliman D. L. *A Guide to Folktales in the English Language: Based on the Aarne-Thompson Classification System (Bibliographies and Indexes in World Literature)*. New York, Greenwood Press, 1987.

Перевод М. В. Ефремовой

Петрова М. П.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОНГОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Аннотация: Статья посвящена истории изучения и преподавания монгольской литературы в Санкт-Петербургском университете. Монгольской литературой в этом учебном заведении начали заниматься еще в XIX в. В 1855 г. факультет восточных языков был переведен из Казани в Санкт-Петербург в рамках реорганизации востоковедной науки в России. Впервые изучением монгольской литературы на кафедре начал систематически заниматься А. М. Позднеев (1851–1920). Исследования в области монгольской литературы значительно развил и углубил академик Б. Я. Владимирцов (1884–1931). Огромный вклад в изучение монгольской литературы внес выдающийся академик С. А. Козин (1879–1956). С 1937 по 1976 г. на кафедре монгольской филологии преподавала Т. А. Бурдукова (1912–1987). В 1953 г. после окончания аспирантуры на кафедре монгольской филологии начала свою педагогическую деятельность Л. К. Герасимович (1923–2015). В 1987 г. на работу в качестве ассистента кафедры монгольской филологии была принята М. П. Петрова (род. 1964). За более чем полувековой период существования Восточного факультета в стенах Санкт-Петербургского университета на кафедре монгольской филологии (позднее — монголоведения и тибетологии) сложилась прочная традиция изучения и преподавания новой и новейшей монгольской литературы. И сегодня мы можем говорить о наличии в СПбГУ собственной научной школы исследования истории развития литературы монголоязычных народов мира.

Ключевые слова: монгольская литература, кафедра монгольской филологии, кафедра монголоведения и тибетологии, Восточный факультет, ЛГУ, СПбГУ.

Petrova Maria
(St. Petersburg State University, Russia)

TRADITIONS OF STUDYING AND TEACHING MODERN MONGOLIAN LITERATURE AT ST. PETERSBURG STATE UNIVERSITY

Abstract: Study of Mongolian literature at St. Petersburg University began in the 19th century. In 1855, as part of the reorganization of Oriental studies in Russia, Faculty of Oriental Languages was transferred from Kazan to St. Petersburg. A. M. Pozdneev (1851–1920) was the first to systematically study Mongolian literature at the department. Academician B. Ya. Vladimirtsov (1884–1931) significantly developed and deepened research in the field of Mongolian literature. An outstanding academician S. A. Kozin (1879–1956) made a huge contribution to the study of Mongolian literature. From 1937 to 1976 T. A. Burdukova (1912–1987) taught at the Department of Mongolian Philology. In 1953, after completing her postgraduate studies at the Department of Mongolian Philology, L. K. Gerasimovich (1923–2015) began her teaching career. In 1987, M. P. Petrova (born 1964) was hired as an assistant at the Department of Mongolian Philology. For more than half a century of the existence of the Faculty of Asian

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.30

and African Studies within the walls of St. Petersburg University, the Department of Mongolian Philology (later — department of Mongolian Studies and Tibetology) has developed a strong tradition of studying and teaching new and latest Mongolian literature. And today we can talk about the presence at St. Petersburg State University of its own scientific school of research into the history of the development of literature of the Mongolian-speaking peoples of the world.

Keywords: Mongolian literature, Department of Mongolian Philology, Department of Mongolian Studies and Tibetology, Faculty of Asian and African Studies, Leningrad State University, St. Petersburg State University.

Изучением монгольской литературы в Санкт-Петербургском университете начали заниматься еще в XIX в. В 1855 г. в рамках реорганизации востоковедной науки в России факультет восточных языков был переведен из Казани в Санкт-Петербург. Кафедра монгольского и калмыцкого языков, которую возглавил ординарный профессор А. В. Попов (1808–1865), входила в состав монголо-калмыцко-маньчжурского разряда. На протяжении почти 40 лет кафедру возглавлял выдающийся монголовед и калмыковед К. Ф. Голстунский (1831–1899). В эти годы «кафедра имела хотя и незначительно выраженную, но тем не менее заметную калмыцкую ориентацию, о чем говорят учебные планы, читавшиеся курсы, ежегодные экспедиции студентов в калмыцкие степи» [1, с. 14].

Изучением монгольской литературы на кафедре впервые систематически начал заниматься Алексей Матвеевич Позднеев (1851–1920). Он поступил в Санкт-Петербургский Императорский университет в 1872 г. После окончания учебы в 1876 г. А. М. Позднеев был командирован Министерством народного просвещения в составе экспедиции Русского географического общества во главе с Г. Н. Потаниным в Монголию. Из этой экспедиции исследователь привез богатые рукописные материалы, которые легли в основу его магистерской диссертации «Образцы народной литературы монгольских племен». Она была издана отдельной монографией в 1880 г. [2]. «А. М. Позднеев хорошо знал кочевой быт монголов, с присущими ему разобщенностью и отсутствием общественных институтов. Особенностями образа жизни объяснял он многие характерные черты художественного творчества монголов: их безграничную преданность домашнему очагу, друзьям и соседям, созерцательность, присущую людям, живущим в тесной и постоянной связи с природой, стремление именно у нее найти ответ на многие жизненные вопросы», — пишет профессор Л. К. Герасимович [3, с. 10–11].

Позднеев стал первым профессором, начавшим читать курс лекций по истории монгольской литературы. Это был, по сути, обзор памятников монгольской письменности, записанный и изданный позже его учениками [4]. В 1892 г. А. М. Позднеев был вновь командирован в Монголию Министерством иностранных дел. Из этой своей поездки он привез коллекцию книг, насчитывавшую более двухсот экземпляров, среди которых 108-томный «Ганчжур», составленный при Лигдан-хане в XVII в. Ныне это основа «Позднеевского фонда» Рукописного отдела библиотеки Восточного факультета. Профессор Позднеев проработал на

кафедре до 1899 г., когда был командирован во Владивосток, где возглавил вновь открытый Восточный институт.

Исследования в области монгольской литературы значительно развил и углубил академик Борис Яковлевич Владимирцов (1884–1931). Впервые в истории мирового монголоведения он написал обзорную статью [5], проанализировав выдающиеся памятники средневековой монгольской литературы, а не просто памятники письменности, как это сделал в своих лекциях А. М. Позднеев. Издав ряд монгольских литературных памятников, таких как «Надписи на скалах халхаского Цогту-таджи», «Волшебный мертвец», «Монголо-ойратский героический эпос», «Панчатантра», Б. Я. Владимирцов доказал существование монгольской национальной средневековой литературы. В своей «Сравнительной грамматике монгольского письменного языка и халхаского наречия» академик касается проблем монгольского стихосложения и доказывает существование динамического ударения, падающего на первый слог [6].

Огромный вклад в изучение монгольской литературы внес выдающийся академик Сергей Андреевич Козин (1879–1956). После себя он оставил фундаментальные труды по основным историко-эпическим письменным памятникам монголоязычных народов. Его перу принадлежат несколько десятков научных статей по различным вопросам монгольского литературоведения и текстологии. С. А. Козин окончил Восточный факультет Императорского Санкт-Петербургского университета в 1903 г. по китайско-маньчжурско-монгольскому разряду. Однако в течение ряда лет его деятельность не была связана с наукой. В 1906–1914 гг. Козин работал в составе экспедиций по статистико-экономическому и этнографическому обследованию монгольских племен — сначала в Калмыкии, а затем в Монголии. В 1914–1917 гг. был финансовым советником правительства Монголии [7].

В 1920-е гг. активно занимался организацией и преподаванием в Ленинградском институте живых восточных языков (ЛИЖВЯ). В 1944 г. после второго открытия Восточного факультета С. А. Козин принял на себя заведование кафедрой монгольской филологии и обязанности декана.

В 1935 г. С. А. Козин опубликовал перевод монгольской версии «Гесериады» [8]. В 1940 г. в его переводе выходит знаменитый эпос калмыцкого народа «Джангариада» [9]. В следующем году Козин издал монументальный труд «Сокровенное сказание» [10], который содержит идейно-художественный анализ произведения, перевод текста, транскрипцию и словарь памятника. «Это исследование С. А. Козина вызвало неоднозначные оценки. Критиковался перевод за неточности и русификацию стиля (Б. И. Панкратов). Можно соглашаться с этой критикой или оспаривать ее, но безотносительно ко всему перевод С. А. Козина до сих пор остается единственным переводом самого значительного памятника монгольской литературы на русский язык. Возможные и даже неизбежные при таком масштабе работы неточности перевода не могут быть противопоставлены его блестящей стилистике, сохранившей “аромат” подлинника и одновременно близкой к художественному стилю русского фольклора», — пишет профессор

Л. К. Герасимович [3, с. 15]. В 2002 г. Товарищество научных изданий КМК предприняло переиздание этого фундаментального труда [11].

В 1948 г. С. А. Козин издает еще один свой труд «Эпос монгольских народов» [12]. Автор также подвергся критике за идеализацию личности Чингис-хана и неоднозначную оценку образа Гесера. Однако большое значение до сих пор имеет очерк развития письменностей и литератур монголоязычных народов XIII–XVIII вв., представленный автором во введении. Из многочисленных научных статей Козина несомненный интерес представляет перевод памятника монгольской литературы XVII–XVIII вв. «Шастры о беседе мальчика-сироты с девятью витязями Чингис-хана» [13]. Во введении к статье академик Козин дает подробный историко-лингвистический анализ имен девяти сподвижников Чингис-хана.

С 1937 по 1976 г. на кафедре монгольской филологии преподавала Таисия Алексеевна Бурдукова (1912–1987). Дочь выдающегося монголоведа А. В. Бурдукова (1883–1943), она стала достойной продолжательницей дела своего отца. Сразу после войны она защитила кандидатскую диссертацию по теме «Бурятская историческая хроника Шираб Нимбои Хобитуева», в 1947 г. получила звание доцента. «За годы своей работы в университете Бурдуковой были разработаны курсы разговорного монгольского и калмыцкого языков, истории старой и современной калмыцкой и монгольской литературы, спецкурс по монгольскому фольклору. Ею были подготовлены к печати, но так и не увидели свет «Хрестоматия по современному монгольскому языку», «Хрестоматия по современной монгольской литературе» и «Хрестоматия по синьцзян-ойратскому языку» [14, с. 11–13]. Все эти и многие другие материалы находятся в настоящее время в Архиве востоковедов ИВР РАН в Санкт-Петербурге. Т. А. Бурдукова перевела на русский язык и опубликовала избранные произведения классиков монгольской литературы XX в. Д. Нацагдоржа [15] и Ц. Дамдинсурэна [16], а также многих других авторов.

В 1953 г. после окончания аспирантуры на кафедре монгольской филологии начала свою педагогическую деятельность Людмила Константиновна Герасимович (1923–2015). Она проработала на Восточном факультете 46 лет вплоть до 1999 г. С 1973 по 1987 г. возглавляла кафедру монгольской филологии, будучи ее заведующей.

В 1950 г. Л. К. Герасимович с успехом оканчивает университет и поступает в аспирантуру. В 1953 г. она защищает диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук по теме: «Творчество современного монгольского писателя Ц. Дамдинсурэна». В 1976 г. Герасимович защищает докторскую диссертацию на тему: «Монгольское стихосложение. (Опыт экспериментально-фонетического исследования)». Результаты этой научной работы нашли отражение в ее монографии «Монгольское стихосложение» [17]. Здесь исследователь впервые в монголоведной науке комплексно осветила вопрос о ритмической природе монгольского стихосложения, обратившись к проблеме соотношения законов языка и просодии. В 1965 г. выходит ее новая монография «Литература Монгольской Народной Республики 1921–1964 годов» [18]. Сегодня мы можем сказать,

что это полномасштабное исследование очень важного для развития литературы в Монголии периода — времени не только господства метода социалистического реализма, но и становления новой жанровой системы, появления нового типа писателя-творца, обогащения образной системы поэзии, прозы и драматургии. Эта монография была издана в США на английском языке [19]. В 1991 г. выходит в свет еще одно монографическое исследование Л. К. Герасимович «Литература Монгольской Народной Республики 1965–1985. Очерки прозы» [20]. В ней автор не только дает исчерпывающую характеристику развития жанров в монгольской прозе, но и рассматривает роль художественной литературы в духовной жизни народа в указанный период. Профессор Герасимович подготовила и много лет читала на кафедре курсы по истории средневековой, новой и новейшей монгольской литературы, такие как «История монгольской литературы начала XIII — XX в.» и «Монгольская литература 1921–1990 гг.», а также спецкурсы «Творчество современного монгольского писателя Ц. Дамдинсурэна» и «Монгольская поэтика». Результатом лекционной работы в ЛГУ/СПбГУ на протяжении нескольких десятилетий стала книга «Монгольская литература XIII — начала XX в. Материалы к лекциям», изданная в 2006 г. [3].

Нельзя не отметить, что помимо научной деятельности Л. К. Герасимович занималась и переводом на русский язык произведений монгольских авторов. Хорошо известны переводы психологических новелл С. Эрдэнэ, рассказов С. Дашдоорова, С. Удвал и М. Цэдэндоржа [21]. Под руководством Л. К. Герасимович было написано множество курсовых и дипломных работ, защищены кандидатские и докторские диссертации, в основном по истории развития монгольской литературы в XX в. Среди ее воспитанников шесть кандидатов наук (А. Пахутова, С. Н. Цеденова, С. Байгалсайхан, М. П. Петрова, Р. В. Ивлева, Н. П. Бьерке (Биткеева) и несколько докторов наук (Л. Г. Скородумова, И. В. Кульганек и другие).

В Монголии высоко оценили вклад Л. К. Герасимович в развитие монголоведения и подготовку высококвалифицированных научных кадров. Дважды, в 1982 и 2003 гг., она была награждена медалью «Найрамдал» («Дружба»), а в 2011 г. получила высшую государственную награду Монголии — орден Алтан Гадас (Полярная Звезда) [22].

В 1987 г. на работу в качестве ассистента кафедры монгольской филологии была принята Мария Павловна Петрова (род. 1964). В 1997 г. она под руководством профессора Л. К. Герасимович защитила кандидатскую диссертацию «Монгольская поэзия 80–90-х годов XX века». Помимо курсов по истории монгольской литературы XX–XXI вв. ею подготовлены спецкурсы «Современная монгольская поэзия» и «Постмодернизм в современной монгольской литературе». Доцент М. П. Петрова является автором более семидесяти научных работ по различным аспектам и проблемам монгольской литературы нового и новейшего времени, а также автором двух монографических исследований «Нүүдэлчний уран зохиолыг шинжлэхуй» [23] («Исследование по литературе кочевников)» и «XX зууны эцэс XXI зууны эхэн уеийн монголын утга зохиол дахь модернизм болон постмодернизм» [24]. («Модернизм и постмодернизм в монгольской литературе конца

XX — начала XXI в.»), вышедших в Улан-Баторе. М. П. Петрова ведет активную работу по переводу современной монгольской поэзии и прозы таких авторов, как Л. Дашням, Д. Батбаяр, Б. Лхагвасурэн, Г. Мэнд-Ооёо, Б. Галсансух, Г. Аюурзана, Ц. Тумэнбаяр. Под научным руководством Петровой пишутся и защищаются курсовые и дипломные работы, а также магистерские диссертации по актуальным проблемам современной монгольской литературы. Среди них выпускная квалификационная работа Д. Е. Куленкова «Монгольские поэты серебряного века (конец XX в.)», ВКР А. Ю. Левошиной «Монгольская женская поэзия на рубеже XX–XXI вв.», ВКР Е. А. Ермоленок «Творчество Л. Ульдзийтугс», магистерские диссертации Е. А. Мальцевой «Монгольский исторический роман на рубеже XX–XXI веков», З. А. Дебеновой «Проза Внутренней Монголии в XX в.». За вклад в развитие монголоведения и подготовку высококвалифицированных научных кадров М. П. Петрова в 2021 г. была награждена высокой правительственной наградой Монголии — медалью «Найрамдал» («Дружба»).

За более чем полувековой период существования Восточного факультета в стенах Санкт-Петербургского университета на кафедре монгольской филологии (позднее — монголоведения и тибетологии) сложилась прочная традиция изучения и преподавания новой и новейшей монгольской литературы. И сегодня мы можем говорить о наличии в СПбГУ собственной научной школы исследования истории развития литературы монголоязычных народов мира.

Литература

1. *Евдокимова Т. Ю., Кульганек И. В.* Страницы из истории монголоведения в СПбГУ// Mongolica-VIII, СПб.: Петербургское востоковедение, 2008. С. 12–27.
2. *Позднеев А. М.* Образцы народной литературы монгольских племен. Т. 1. Народные песни монголов. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1880.
3. *Герасимович Л. К.* Монгольская литература XIII — начала XX века (материалы к лекциям). Элиста: НПП «Джангар», 2006.
4. *Позднеев А. М.* Лекции по истории монгольской литературы, читанные в 1895–1896 акад. году. СПб., 1896.
5. *Владимирцов Б. Я.* Монгольская литература. Литература Востока: сб. ст. Вып. 2. Пг., 1920.
6. *Владимирцов Б. Я.* Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия. Л.: Изд-во АН СССР, 1927.
7. *Даревская Е. М.* Русский советник правительства Монголии в 1914–1916 гг. // С. А. Козин. Восток и Россия: взгляд из Сибири: мат-лы и тезисы докладов к науч.-практ. конф. Иркутск, 16–18 мая 1996 г. Иркутск, 1996.
8. *Козин С. А.* Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искоренителе десяти зол в десяти странах света. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935.
9. *Козин С. А.* Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940.
10. *Козин С. А.* Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. под названием Monyol-un niyuca tobciyan. Юань чао би ши. Монгольский обыденный изборник М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.

11. *Козин С. А.* Сокровенное сказание монголов / пер. С. А. Козина. М., 2002.
12. *Козин С. А.* Эпос монгольских народов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
13. *Козин С. А.* Фрагмент из цикла эпических сказаний о Чингисе // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. 1938. № 20.
14. *Нармаев Б. М.* Т. А. Бурдукова: Библиографические материалы // Mongolica-XI: сб. науч. ст. по монголоведению. СПб: Ин-т восточных рукописей РАН, 2013. С. 11–13.
15. *Нацагдорж Д.* Избранное / пер. с монг. Т. А. Бурдуковой. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1956.
16. *Дамдинсурэн Ц.* Избранное / пер. с монг. Т. А. Бурдуковой. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958.
17. *Герасимович Л. К.* Монгольское стихосложение. Опыт экспериментально-фонетического исследования. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975.
18. *Герасимович Л. К.* Литература Монгольской Народной Республики 1921–1964 годов. Л.: Изд-во ЛГУ, 1965.
19. *Gerasimovich L. K.* History of Modern Mongolian Literature. Bloomington, 1970.
20. *Герасимович Л. К.* Литература Монгольской Народной Республики 1965–1985. Очерки прозы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.
21. Багряный горизонт. Новеллы современных монгольских писателей. М.: Наука,1964.
22. Монголия в жизни Л. К. Герасимович. Воспоминания, письма, фотографии. СПб.: НП-Принт, 2019.
23. *Петрова М. П.* Нүүдэлчний уран зохиолыг шинжлэхуй. Улан-Батор, 2011.
24. *Петрова М. П.* XX зууны эцэс XXI зууны эхэн уеийн монголын утга зохиол дахь модернизм болон постмодернизм. Улан-Батор, 2016.

References

1. Evdokimova T. Yu., Kulganek I. V. Pages from the History of Mongolian Studies at St. Petersburg State University. *Mongolica-VIII*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2008. P. 12–27. (In Russian)
2. Pozdneev A. M. *Samples of folk literature of the Mongolian tribes. Vol. 1. Folk songs of the Mongols*. St. Petersburg, Tip. Imp. akad. nauk Publ., 1880. (In Russian)
3. Gerasimovich L. K. *Mongolian literature of the 13th — early 20th century (materials for lectures)*. Elista, NPP Dzhangar Publ., 2006. (In Russian)
4. Pozdneev A. M. *Lectures on the history of Mongolian literature given in 1895–1896 academic years*. St. Petersburg, 1896. (In Russian)
5. Vladimirtsov B. Ya. *Mongolian Literature. Literature of the East: collected articles*. Iss. 2. Petrograd, 1920. (In Russian)
6. Vladimirtsov B. Ya. *Comparative grammar of the Mongolian written language and the Khalkha dialect*. Leningrad, Academy of Sciences of USSR Press, 1927. (In Russian)
7. Darevskaya E. M. Russian adviser to the government of Mongolia in 1914–1916. In: S. A. Kozin. *East and Russia: A view of Siberia: materials and abstracts of reports for scientific and practical science conference. Irkutsk, May 16–18*. Irkutsk, 1996. (In Russian)
8. Kozin S. A. *Heseriad. The legend of the merciful Geser Mergen Khan, the eradicator of ten evils in ten countries of the world*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of USSR Press, 1935. (In Russian)
9. Kozin S. A. *Dzhangariada. Heroic poem of the Kalmyks. Introduction to the study of the monument and the translation of its Torgut version*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of USSR Press, 1940. (In Russian)

10. Kozin S. A. *Secret story. Mongolian chronicle of 1240 called Monyol-un niyuca tobciyan. Yuan chao bi shi. Mongolian Common Collection*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of USSR Press, 1941. (In Russian)
11. Kozin S. A. *Secret History of the Mongols*. Transl. by S. A. Kozin. Moscow, 2002. (In Russian)
12. Kozin S. A. *Epos of the Mongolian peoples*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of USSR Press, 1948. (In Russian)
13. Kozin S. A. Fragment from the cycle of epic tales about Genghis. *Uchenye zapiski LGU. Seriia filologicheskikh nauk*. 1938. No. 20. (In Russian)
14. Narmaev B. M. T. A. Burdukova: Bibliographic materials. *Mongolica-XI: collection of scientific articles on Mongolian studies*. St. Petersburg, Institute of Oriental Manuscripts of the RAS Press, 2013, pp. 11–13. (In Russian)
15. Natsagdorzh D. *Selected Works*. Transl. by T. A. Burdukova. Moscow, Gos. izd-vo khud. lit-ry Publ., 1956. (In Russian)
16. Damdinsuren Ts. *Selected Works*. Transl. by T. A. Burdukova. Moscow, Gos. izd-vo khud. lit-ry Publ., 1958. (In Russian)
17. Gerasimovich L. K. *Mongolian poetry. Experience of experimental phonetic research*. Leningrad, Leningrad University Press, 1975. (In Russian)
18. Gerasimovich L. K. *Literature of the Mongolian People's Republic 1921–1964*. Leningrad, Leningrad University Press, 1965. (In Russian)
19. Gerasimovich L. K. *History of Modern Mongolian Literature*. Bloomington, 1970.
20. Gerasimovich L. K. *Literature of the Mongolian People's Republic 1965–1985. Prose essays*. Leningrad, Leningrad University Press, 1991. (In Russian)
21. *Crimson horizon. Short stories of modern Mongolian writers*. Moscow, Nauka Publ., 1964. (In Russian)
22. *Mongolia in the life of L. K. Gerasimovich. Memoirs, letters, photographs*. St. Petersburg, NP-Print, 2019. (In Russian)
23. Petrova M. P. *Analysis of nomadic literature*. Ulan-Bator, 2011. (In Mongolian)
24. Petrova M. P. Moder*nism and postmodernism in Mongolian literature at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century*. Ulan-Bator, 2016. (In Mongolian)

Родионов А. А.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ОБ ИСТОРИИ «ПРАВДИВОГО ЖИЗНЕОПИСАНИЯ» — ПЕРВОГО СБОРНИКА ПЕРЕВОДОВ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: В статье с привлечением архивных материалов, обширной научной литературы и информационной системы Пекинского музея Лу Синя исследуется история подготовки и обстоятельства издания первого сборника переводов современной китайской прозы на русский язык — «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая», опубликованного издательством «Молодая гвардия» в 1929 г. Автор приходит к выводу, что публикация сборника «Правдивое жизнеописание» стала закономерным результатом внимания Советского Союза к охваченному революцией Китаю. Недостатки в переводе литературных текстов отражают не только недостаточный уровень владения китайским языком у части переводчиков, но и отсутствие традиций и норм перевода современной китайской литературы в Советском Союзе в конце 1920-х гг. Тем не менее сборник «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» по праву можно считать точкой отсчета в переводе современной китайской литературы на русский язык и началом вовлечения в исследование китайской литературы специалистов по современному Китаю в Советском Союзе.

Ключевые слова: Правдивое жизнеописание, современная китайская проза, художественный перевод, А. И. Хархатов, В. С. Колоколов, М. Д. Кокин.

Rodionov Alexey
(St. Petersburg State University, Russia)

ON HISTORY OF *TRUTHFUL BIOGRAPHY* — THE FIRST ANTHOLOGY OF TRANSLATIONS OF MODERN CHINESE PROSE INTO RUSSIAN LANGUAGE

Abstract: The paper involves archival materials, scientific literature and the information system of the Beijing Lu Xun Museum to examine the history of the preparation and circumstances of the publication of the first collection of translations of modern Chinese prose into Russian — *Truthful Biography. Novellas and Stories of Modern China* published by the Molodaya gvardiya Publishing House in 1929. The author concludes that the publication of the collection *Truthful Biography* was a logical result of the attention of the Soviet Union to the China engulfed by the revolution. Shortcomings in the translation of literary texts reflect not only the insufficient level of Chinese language proficiency among some translators, but also the lack of traditions and norms of translation of modern Chinese literature in the Soviet Union in the late 1920s. Nevertheless, the collection *Truthful Biography. Novellas and Stories of Modern China* can be considered a starting point in the translation of modern Chinese literature into Russian and the beginning of the involvement of specialists in modern China in the Soviet Union in the study of Chinese literature.

Keywords: Truthful Biography, modern Chinese prose, literary translation, A. I. Kharkhatov, V. S. Kolokolov, M. D. Kokin.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

Сборник переводов «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» (редакция и вступительная статья А. И. Хархатова с послесловием В. С. Колоколова) [1] был опубликован в 1929 г. в Москве и открыл советскому читателю мир новой китайской литературы — творчество Лу Синя, Юй Дафу, Чжан Цзыпина и других современных писателей. Эта книга хорошо известна как в России, так и в Китае, ее оценки мы встречаем в трудах отечественных и китайских исследователей, начиная с 1930 г. и до сегодняшних дней (см.: [2–9]). Однако и по прошествии почти ста лет ряд вопросов, причем ключевого характера, по-прежнему остаются непроясненными. Действительно ли этот сборник был первым опытом знакомства советского читателя с современной литературой Китая? Кто и при каких обстоятельствах составлял книгу? По каким принципам и из каких источников были отобраны произведения? Кто являлся переводчиками текстов? Обобщение уже известных, но разрозненных сведений, а также обращение к российским архивным материалам и информационной системе Пекинского музея Лу Синя позволяет не только пролить свет на историю создания «Правдивого жизнеописания», но и выявить характерные особенности российско-китайских литературных связей в 1920–1930-е гг.

О ПЕРВЕНСТВЕ В ИЗДАНИИ

На роль первого сборника переводов современной китайской литературы наряду с книгой «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» (под ред. А. И. Хархатова. М.: Молодая гвардия, 1929) может претендовать и сборник произведений Лу Синя «Правдивая история А-Кея» (под ред. Б. А. Васильева. Л.: Прибой, 1929) [10]. Однако есть факты, доказывающие, что «Правдивое жизнеописание» вышло в конце 1928 — начале 1929 г., а «Правдивая история А-Кея» — как минимум полгода спустя. Прежде всего, регистрационный штамп обязательного экземпляра Государственной публичной библиотеки в Ленинграде датирует поступление «Правдивого жизнеописания» 1928 г., что возможно при фактическом выходе книги в конце 1928 г., даже если она формально датирована 1929 г. Однако даже если в библиотеке штамп был поставлен ошибочно, то это возможно только в самые первые дни 1929 г. Кроме того, рецензия Б. А. Васильева на «Правдивое жизнеописание» подписана датой 20 марта 1929 г., и в своем разгромном тексте он признает первенство «Правдивого жизнеописания»: «Характеризуя всю книгу переводов в целом, следует сказать, что первый опыт (подчеркивание мое. — *А. Р.*) ознакомления нас с современной китайской литературой оказался не вполне удачным. Следует надеяться, что будет обращено внимание на скорейшее появление в русском грамотном переводе основных произведений молодого Китая» [2, с. 295]. При этом Васильев ни словом не упомянул ни о составленном им сборнике произведений Лу Синя, ни о ранее переведенной им самим повести Лу Синя, что говорит о неготовности его книги к печати в момент написания рецензии на «Правдивое жизнеописание». При этом резкость его оценок и значительное время, потраченное на придирчивую

сверку текстов, по-видимому, связаны в том числе и с личным неудовольствием от того, что повесть Лу Синя вышла в чужом, при этом весьма неудачном переводе.

Весьма вероятно, что появление «Правдивого жизнеописания» подтолкнуло Б. А. Васильева к активизации усилий по изданию сборника Лу Синя, о чем пишет и В. В. Станецкий (см. подробнее: [6, с. 7]). При этом кроме повести «Правдивой истории А-Кея» в переводе Б. А. Васильева в сборник были включены семь рассказов Лу Синя в переводе его ленинградских коллег-китаеведов А. А. Штукина и З. В. Казакевич. Скорее всего, эти переводы были выполнены Штукиным и Казакевич в первой половине 1929 г., так как они вернулись в Ленинград только во второй половине 1928 г. и не занимались до того переводами современной литературы. Как указывает Юэ Вэй, «после публикации перевода Б. А. Васильев подарил один экземпляр Цао Цзинхуа и попросил того передать еще один экземпляр господину Лу Синю, на авантитуле он сделал надпись: “На память господину Лу Синю от Б. А. Васильева, август 1929 г.”» [11, с. 129]. Таким образом, книга под редакцией Васильева появилась не позже августа 1929 г., а с учетом времени на перевод и редактирование предположим, что вряд ли она вышла намного раньше августа 1929 г. Однако, говоря о первенстве, нужно иметь в виду, что перевод повести Лу Синя «Подлинная история Акью» М. Д. Кокиным для сборника «Правдивое жизнеописание» был выполнен в 1927 г., а перевод этой повести Б. А. Васильевым — в апреле — июле 1925 г., но последний серьезно задержался с публикацией.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СОЗДАНИЯ

Сборник «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» был выпущен издательством «Молодая гвардия» и стал первой и единственной книгой в серии «Художественная литература современного Китая». Издание вышло средним для того времени тиражом 5000 экземпляров, имело черно-белые иллюстрации и твердый переплет, внешне книга выглядела весьма достойно. Выпуск книг сериями был обычной практикой издательства «Молодая гвардия» в 1920–1930 гг., так ряд книг о Китае вышел в сериях «Библиотека экспедиций и путешествий», «Дешевая библиотека “Молодой гвардии”», «Вопросы текущей политики», «Новости братских секций КИМ» и т. д. При этом доля книг о Китае в издательском плане «Молодой гвардии» была невелика: это 5 книг из 424 изданных в 1927 г., 1 из 380 — в 1928 г., 4 из 279 — в 1929 г., 6 из 1106 — в 1930 г. Это были преимущественно публицистические брошюры о революции в Китае, вроде «Китайской революции на переломе» М. М. Витинга (1928), «Краткой истории китайского комсомола» С. М. Седякина (1929), «Как живет рабочая молодежь в Китае» М. Г. Жданова (1930). Кроме того, в конце 1920-х — начале 1930-х гг. были опубликованы и несколько художественных книг о Китае, написанных советскими авторами, — повесть «Речные люди» В. Н. Марта-Матвеева (1930), сборник стихов для детей «Рикша из Шанхая» Н. Я. Агнивцева (1927),

пьеса «Чи-Лан» В. Н. Карина (1927), путевые зарисовки «Китайские новеллы» О. Эрдберга (О. С. Тарханова) (1929). Таким образом, появление сборника переводов новейшей китайской литературы к 1929 г. было делом давно назревшим; опять же, такие переводы стали появляться на французском и английском языках еще с 1925 г.

В письме редактора сборника «Правдивое жизнеописание» А. И. Хархатова (он же Стефен/Стефан А. И., 1885–1942) к ведущему отечественному специалисту по китайской литературе, профессору Ленинградского университета В. М. Алексееву (1881–1951) от 31 марта 1927 г. содержалась просьба о содействии в составлении и говорилось, что «сборник должен иметь общественное значение» [12, л. 1], то есть он должен был оказаться созвучен тогдашнему вниманию к китайской революции в советском обществе. Можно было ожидать, что серия «Художественная литература современного Китая» окажется продолжительной, но после выхода первой же книги, «Правдивого жизнеописания», она была прервана. Причины этого можно предположить, во-первых, в неудачном опыте «Правдивого жизнеописания», оказавшегося неспособным приобрести должное «общественное значение» и не оправдавшего надежд издательства из-за недостаточной революционности переведенных произведений. Даже сам А. И. Хархатов в предисловии указывал, что «мы не находим картин широко развернутой борьбы рабочего класса и крестьянства, не находим потому, что эта борьба в самом еще разгаре и потому, что еще не выделились писатели из самой этой борющейся среды… Нам приходится довольствоваться тем социальным содержанием, которое молодые китайские писатели используют для художественного ими обобщения» [1, с. 7–8]. Во-вторых, состав сборника и качество перевода были подвергнуты резкой критике со стороны ленинградского китаеведа Б. А. Васильева. В-третьих, высылка в 1931 г. из Москвы на Камчатку репрессированного составителя и куратора серии А. И. Хархатова лишила это направление руководителя. В-четвертых, недостаточное количество в Москве специалистов по китайской литературе и их занятость политико-экономическими исследованиями не позволяли обеспечить потребности художественного перевода. Как указывает М. Ю. Ульянов: «В 20–30-е гг. XX в. в изучении Китая в силу мощнейшего политического заказа возобладало практическое направление. Его центр находился в столице СССР» [13, с. 156]. И действительно, для московских китаеведов А. А. Иванова (Ивина), В. С. Колоколова, Г. С. Кара-Мурзы, А. П. Рогачева, В. Н. Рогова и др. исследование и перевод китайской литературы в конце 1920–1930-х гг. были второстепенными занятиями.

О СОСТАВЕ СБОРНИКА

Сборник составлялся в 1927 г. В вышеупомянутом письме к В. М. Алексееву от 31 марта 1927 г. А. И. Хархатов, обозначенный в выходных данных книги как редактор, пишет о себе как о составителе — «в сборнике, составление которого мне поручено» [12, л. 1]. Хархатов не был китаеведом и не владел китайским язы-

ком (см.: [2, с. 288]), он получил математическое образование в Римском университете, занимался революционной деятельностью и литературным творчеством, но, работая в 1920-х гг. в Народном комиссариате иностранных дел, как минимум один раз побывал в Китае. В его политической брошюре «Китай бурлит. Какие силы борются в Китае» (1926) упоминается посещение станции Маньчжурия, городов Пекина и Чанчуня весной 1925 г. (см. подробнее: [14]). «Китай бурлит» демонстрирует хорошее владение автором фактурой политической и военной борьбы в Китае, глубокое понимание интересов иностранных держав в Китае. Кроме того, А. И. Хархатов написал предисловие к книге А. Голичера «Волнующаяся Азия. Путешествие по Индии, Китаю и Японии» (1927).

На работу в издательство «Молодая гвардия» А. И. Хархатов перешел не позже 1927 г. Тем не менее составление сборника современной китайской прозы было задачей, которую А. И. Хархатов не мог выполнить в одиночку. Известно, что он обратился за помощью как минимум к трем китаеведам: В. М. Алексееву, А. А. Иванову (Ивину) и В. С. Колоколову. В частности, в письме к Алексееву он пишет: «От т. Ивина я узнал, что Ваш б. ученик т. Васильев, с которым я, кстати, познакомился в Китае, перевел произведение Лу-Сюна — биографию A-Q. Тов. Ивин выдвинул предположение, что т. Васильев, возможно, направил рукопись Вам для напечатания. Если бы это оказалось действительно так, то я бы был теперь в состоянии в кратчайший срок добиться напечатания этой рукописи в сборнике» [12, л. 1]. Информация А. А. Ивина была верной, в апреле — июле 1925 г. Б. А. Васильев, находясь на дипломатической работе в Китае, действительно перевел вышеупомянутую повесть Лу Синя. Ивин мог знать об этом как от самого Васильева, так и от Лу Синя, с которым оба они переписывались и встречались (см. Дневники Лу Синя за 1925–1927 г. [15]). В письме Лу Синю от 4 июля 1925 г. Б. А. Васильев указывал: «Биографию и предисловие я уже перевел, вместе с фотографией и полным текстом повести отправил по почте в Москву для публикации. После выхода книги сразу же пришлю экземпляр перевода» (цит. по: [11, с. 129]). Более подробных сведений о том, куда и кому в Москву отправил свой перевод Васильев, не сохранилось. В любом случае изначально планировавшаяся Б. А. Васильевым публикация не состоялась. В сборник, составленный А. И. Хархатовым, перевод Б. А. Васильева также не вошел — вероятнее всего, по той причине, что из-за отсутствия переводчика в СССР (он вернулся из Китая не ранее второй половины 1927 г.) текст перевода так и не был найден, и повесть была отдана на перевод другому специалисту. Тем не менее позже васильевский перевод повести Лу Синя был опубликован в сборнике «Правдивая история А-Кея» (Л.: Прибой, 1929).

В письме к В. М. Алексееву А. И. Хархатов также просил: «Я не сомневаюсь, что Вы, профессор, не откажете мне в Вашем содействии в отборе такого материала, который мог бы дать представление о художественной литературе Китая последнего времени. Всякое Ваше указание было бы крайне ценно. Особенное затруднение мы испытываем в получении готовых переводов китайских литературных (беллетристических) произведений» [12, л. 1]. Неизвестно, что ответил

В. М. Алексеев на это обращение, но он был весьма далек от изучения новейшей литературы, и его гипотетическое влияние на сборник может быть усмотрено лишь во включении в его состав двух средневековых новелл из «Удивительных историй нашего времени и древности».

Что касается А. А. Иванова, то он действительно разбирался в современной китайской литературе, имел публикации на эту тему[1], был знаком со многими китайскими литераторами, включая Лу Синя, и мог бы оказать большую помощь в составлении сборника. Однако его участие вряд ли было продолжительным, так как с мая по декабрь 1927 г. его направили в Пекин корреспондентом газеты «Правда» (см. подробнее: [16, с. 243–244). Кроме того, при большом вкладе в сборник он был бы отмечен как составитель или редактор, а этого не случилось.

Вероятно, какое-то отношение к составлению имеет автор послесловия и консультант переводчиков Всеволод Сергеевич Колоколов — ведущий преподаватель китайского языка в Москве в 1920–1930-х гг., автор нескольких словарей китайского языка, но он в тот период еще не был глубоко погружен в изучение современной китайской литературы. Тем не менее Колоколов мог помочь с отбором произведений, привлечением переводчиков и редактированием переводов. Китайские исследователи Шэ Сяолин и Вэнь Цзянь прямо утверждают, что составителями сборника являлись В. С. Колоколов и М. Д. Кокин (см.: [9, с. 6)], но не приводят доказательств этой гипотезы.

Наконец, в 1927 г. в Москве находилось значительное число молодых китайских революционеров, обучавшихся или работавших в Коммунистическом университете трудящихся Китая им. Сунь Ятсена, многие из них были не чужды литературы и могли высказать полезные рекомендации. В частности, среди них был литератор Гао Шихуа (高世华, он же Гао Синья, 高新亚, 1903–1980), которого китайский ученый Гэ Баоцюань считает сопереводчиком повести Лу Синя «Правдивое жизнеописание A–Q» наряду с М. Д. Кокиным (см. подробнее: [4, с. 19]). Добавим, что Гао Шихуа является прототипом главного героя биографического романа С. М. Третьякова «Дэн Ши-хуа» (1930) (см. об этом также: [7, с. 122]). До обучения в Москве в 1925–1927 гг. он окончил русское отделение Пекинского университета, где в том числе слушал лекции А. А. Иванова и С. М. Третьякова. А. А. Иванов вполне мог рекомендовать его А. И. Хархатову и переводчикам. Кроме того, в 1925–1931 гг. в Москве в Университете трудящихся Китая и в Институте красной профессуры учился и работал писатель и будущий генеральный секретарь ЦК КПК Чжан Вэньтянь (张闻天, 1900–1976), один из рассказов которого вошел в сборник. В 1927–1930 гг. в Университете трудящихся Китая обучался Хуан Цзе (он же Хо Фу, он же В. С. Пухов, 1908–1937) — позже переводчик китайской литературы.

[1] См., например, его статьи: «Китайский язык и китайская литература» // Новый Восток. Кн. 16–17. 1927. С. 304–318; «Новое в современной китайской литературе» // Революционный Восток. 1929. № 6. С. 151–155.

В итоге отбора, не до конца ясного по принципам и участникам, в сборник вошло 13 текстов: рассказ Ван Хуэйцзу (王辉祖, годы жизни неизвестны) «По одной и той же дороге» (辙, 1925); рассказ Ли Левэня (黎烈文, 1904–1972) «Бандит Лода» (脱手罗大, 1926); рассказ Ли Цзиньмина (黎锦明, 1905–1999) «Месть» (复仇, 1926); повесть Лу Синя (鲁迅, 1881–1936) «Правдивое жизнеописание A–Q» (阿Q正传, 1921–1922) и его же рассказ «Кун Ицзи» (孔乙己, 1919); рассказ Тэн Гу (滕固, 1901–1941）«Вновь покрытый лаком идол» （新漆的偶像, 1925); рассказ Цзянь Сяньая (蹇先艾, 1906–1994) «Ночь в начале осени» (初秋之夜, 1926); рассказ Чжан Вэньтяня (张闻天, 1900–1976) «Носимый ветром желтый лист» (飘零的黄叶， 1925); рассказ Чжоу Линцзюнь (周灵均, годы жизни неизвестны) «Скитальчество» (漂泊, 1925); рассказ Чжан Цзыпина (张资平, 1893–1959) «Слезы Иова» (约伯之泪, 1926); рассказ Юй Дафу (郁达夫, 1896–1945) «В пути» (一个人在途上, 1926) и две новеллы из «Удивительных историй нашего времени и древности» — «Найденный сын» (吕大朗还金完骨肉) и «Ученая дева» (苏小妹三难新郎). Кроме переводов литературных текстов сборник снабжен предисловием А. И. Хархатова и послесловием В. С. Колоколова.

Составители отобрали современную прозу, которая рассказывала о тяготах простого народа от войн милитаристов, насилии над крестьянами со стороны богачей и бандитов, страданиях и неприкаянности молодого интеллигента — лишнего человека, моральном разложении китайского чиновничества, косности традиционных нравов. А вот тема революции осталась практически не раскрыта; максимум, что удалось найти составителям, — это сюжеты о мщении народом своим обидчикам и о неправедности богатства. В этом смысле очень характерен открывающий сборник рассказ Ли Цзинмина «Месть», где крестьяне приходят к такому выводу: «Ну, что хорошего в богатстве и власти? — говорили они между собой. — Ты думаешь разбогатеть, я тоже думаю разбогатеть, а в конце концов от этого только вред всему народу. Ведь богатство наживается на спине народа» [1, с. 30]. Общая тональность сборника минорная, что видно даже из названий произведений — бандит, слезы, скитальчество, носимый ветром и т. д., в рассказах почти отсутствуют положительные герои. Советский читатель понимал, что Китаю сейчас тяжело и китайскому народу предстоят еще бóльшие страдания и испытания.

Один из первопроходцев китайской русистики Гэн Цзичжи （耿济之, псевд. Ди Мо 狄谟, 1899–1947）в статье «Китайская литература в СССР» (1936) указывал: «Переводов произведений новой китайской литературы тоже очень мало. “Подлинная история Акью” несколько лет назад уже была переведена на русский язык, также вышел сборник переводов китайских рассказов. Я купил его, и стоило только взглянуть, как стало ясно, что требования к отбору произведений не были высокими, при этом все переводы были выполнены из китайского журнала “Дунфан цзачжи” за один год (возможно за 17-й год республики (1928 г.) — *А. Р.*). Вероятно, господин переводчик оформил годовую подписку на “Дунфан цзачжи” и перевел на русский язык все произведения, что входили в литературную рубрику в конце журнала, назвав это все “Сборником современных китайских

рассказов". Видно, что он добросовестно поработал над переводом, а вот отбору произведений внимания не уделил» [3, с. 381]. Предположение Гэн Цзичжи об источнике текстов в целом верное, но все же нуждается в некоторых уточнениях. Во-первых, восемь произведений из тринадцати действительно публиковались в журнале «Дунфан цзачжи», но не за 1928 г., а за 1925 и 1926 гг. Рассказ Ван Хуэйцзу был опубликован в «Дунфан цзачжи» за 1925 (Т. 22, № 2); рассказ Ли Левэня — в 1926 г. (Т. 23, № 20); рассказ Ли Цзиньмина — в 1926 г. (Т. 23, № 9); рассказ Тэн Гу — в 1925 г. (Т. 22, № 16); рассказ Цзянь Сяньая — в 1926 г. (Т. 23, № 22); рассказ Чжан Цзыпина — в 1926 (Т. 23, № 4); рассказ Чжан Вэньтяня — в 1925 г. (Т. 22, № 12); рассказ Чжоу Линцзюнь — в 1925 г. (Т. 22, № 11). Во-вторых, три произведения никак не связаны с журналом «Дунфан цзачжи» и были привлечены составителем из других источников. Это повесть Лу Синя «Правдивое жизнеописание A–Q», опубликованная в приложении к газете «Чэньбао» (晨报副刊) с 4 декабря 1921 г. до 12 февраля 1922 г., и его рассказ «Кун Ицзи», опубликованный в журнале «Новая молодежь» (新青年, 1919) в шестом томе, четвертом номере. И повесть, и рассказ позже вошли в сборник Лу Синя «Клич» (呐喊, 1923). Кроме того, в сборник «Правдивое жизнеописание» вошел рассказ Юй Дафу «В пути», изначально опубликованный в журнале «Чуанцзао юэкань» (创造月刊, 1926) в первом томе, пятом номере, и затем вошедший в сборник «Холодный пепел» (寒灰集, 1927).

Совершенно прав был Б. А. Васильев, когда указывал: «Основной недостаток книги — несоблюдение художественной пропорции при выборе материала. Такое смешение первоклассных произведений с макулатурой наводит на мысль о случайном подборе по принципу того, что есть в наличности» [2, с. 286]. Отбор авторов и текстов действительно вышел весьма хаотичный. По большому счету из писателей, репрезентативных для облика китайской литературы 1920-х гг., в сборник вошли только Лу Синь, Юй Дафу, Чжан Цзыпин и Цзянь Сяньай. И если переводчик и редактор Ли Левэнь, искусствовед Тэн Гу, политик Чжан Вэньтянь прославились в других областях, то такие имена, как Ван Хуэйцзу и Чжоу Линцзюнь вообще не оставили следа в истории китайской культуры и общества. Между тем в других номерах журнала «Дунфан цзачжи» за 1925 и 1926 гг. присутствовали рассказы таких значимых писателей, как Ван Тунчжао (王统照, 1897–1957), Го Можо (郭沫若, 1892–1978), Ли Цзежэнь (李劼人, 1891–1962), Лу Янь (鲁彦, 1901–1944), Шэнь Цунвэнь (沈从文, 1902–1988), обойденные вниманием составителя. Это можно объяснить тем, что составитель сборника не имел доступа ко всем номерам журнала за эти годы (что маловероятно), но главное — он слабо ориентировался в ландшафте новой китайской литературы. Б. А. Васильев также сетует на «незнакомство переводчика и редактора с литературной жизнью нового Китая» [2, с. 287]. Отдельный вопрос вызывает присутствие в сборнике сокращенного перевода двух средневековых новелл, которое А. И. Хархатов обосновывал следующим образом: «Помещенные в настоящем сборнике два выдающихся в своем роде рассказа старой литературы "Ученая дева" и "Найденыш" и имеют целью подчеркнуть перед читателем контраст между этой старой китайской ли-

тературой, все корни которой лежат в литературной учености, с одной стороны, и застывшем социальном и идеологическом укладе, с другой (роль «рока», награда за «добродетель» и проч.), и брызжущими тревожной и живой жизнью произведениями современных беллетристов, которые к тому же предназначают свои произведения для самых широких масс, стараясь удовлетворить волнующие эти массы запросы» [1, с. 6]. Подобное обоснование выглядит весьма натянутым, так как из старой литературы были выбраны произведения, написанные на разговорном языке и адресованные широкому читателю. По-видимому, все же объяснение лежит в недостаточном количестве доступных составителю переводов современной литературы и возможной рекомендации В. М. Алексеева, использовавшего подобные новеллы как учебные материалы.

В предисловии А. И. Хархатов поясняет выбор произведений, связывает их с революционной и национально-освободительной борьбой, идущей в Китае, а также дает обзор и краткий анализ переведенных текстов, но чувствуется, что предисловие во многом носит извинительный характер. С одной стороны, автор пишет, что «социальное содержание помещенных в сборнике китайских произведений полно для нас самого жгучего интереса, не говоря уже о художественном интересе, который также должен быть весьма значителен ввиду совершенного незнакомства наших читателей с реалистической бытовой китайской литературой. Настоящий сборник, безусловно, заполняет этот пробел» [1, с. 4]. И в этом он прав, отечественный читатель тогда ничего не знал о современной китайской литературе. С другой стороны, А. И. Хархатов признает, что «не все помещенные в настоящем сборнике художественные произведения обладают безукоризненными достоинствами» [1, с. 15]. Кроме того, автор предисловия указывает, что литература отстает от развития революции, но это неизбежно: «Для выражения в художественных образах социальной динамики необходим хотя бы минимальный срок, особенно когда речь идет о Китае, где процессы ломки старых устоев, отношений, идей и привычек наиболее сложны» [1, с. 3]. К сожалению, рассуждения автора предисловия носят весьма поверхностный характер и полны ошибок, и мы согласны с оценкой, данной предисловию Б. А. Васильевым: «Ощущение необходимости дать характеристику переведенному материалу и показать социальное значение произведений заставило А. Хархатова в своем предисловии, к сожалению, лишь на основании переводов, попытаться обобщить и связать мотивы отдельных произведений. Явное незнакомство автора предисловия с китайским языком и с состоянием китайской литературы привело к целому ряду ложных утверждений» [2, с. 288].

Послесловие В. С. Колоколова в книге названо двояко — послесловием и приложением «Несколько слов о китайской письменности». Это эссе действительно больше похоже на приложение, чем на адресное послесловие. Собственно сборнику «Правдивое жизнеописание» в нем посвящены только последние полстраницы из девятистраничного текста. В основном же это вольный очерк истории китайской литературы с точки зрения эволюции китайской письменности и китайского языка. Б. А. Васильев также указывал: «Обращаясь к послесловию

проф. Колоколова “Несколько слов о китайской письменности”, необходимо отметить не совсем понятное отношение такого рода статьи к сборнику переводов» [2, с. 288]. Тем не менее В. С. Колоколов, характеризуя современную литературу Китая, верно указывает на влияние европейской литературы, на рост значения содержания по отношению к форме, на ведущую роль Лу Синя на литературной арене (см. подробнее: [1, с. 364–365]).

ПЕРЕВОДЧИКИ И ПЕРЕВОД

В целом качество перевода в сборнике «Правдивое жизнеописание» весьма далеко от идеала, при этом оно неровное — часть произведений переведены лучше, часть — хуже. На это обращал внимание Б. А. Васильев: «Язык переводов в различных произведениях неодинаков, и интересно отметить подражание в стиле перевода рассказа Цзянь Сянь-ай’я “Ночь в начале осени”, самого по себе интересного как живого наброска общественной жизни, языку серии переводов Ляо-чжай’я, изданных акад. В. М. Алексеевым» [2, с. 291]. В стилистическом отношении положительно выделяются переводы произведений Лу Синя, Тэн Гу, Цзянь Сяньая и средневековых новелл, а самыми неудачными выглядят переводы рассказов Ван Хуэйцзу и Юй Дафу. Одной из характерных стилистических проблем сборника является использование лексики, с выраженным инокультурным колоритом, что особенно ярко проявляется в переводе рассказа Чжан Цзыпина «Слезы Иова», где мы встречаем такие слова, как «магарыч», «шинок», «фиаско», «альма-матер» и т. п., а также в рассказе Ван Хуэйцзу «По одной и той же дороге», где слово «господин» повсеместно переведено как «гражданин». Об этом писал и Б. А. Васильев, указывавший, что «… язык перевода поражает русификациями, мало поддерживающими стиль» [2, с. 291]. Кроме того, переводчики и редактор не выработали единого подхода к переводу названий и примечаний. Например, если переводы произведений Лу Синя и Тэн Гу имеют подробные подстраничные сноски и послетекстовые примечания, а рассказы Ли Цзиньмина, Цзянь Сяньая и Юй Дафу снабжены лишь подстраничными сносками, то к рассказам Ван Хуэйцзу, Ли Ливэня, Чжан Вэньтяня, Чжан Цзыпина и Чжоу Линцзюнь сноски и примечания полностью отсутствуют, хотя они там были бы не лишними. Кроме того, даже если согласиться с избранной переводчиками системой транскрипции китайских личных имен, характерной для московских публикаций 1920–1930-х гг., например Чжан-Цзы-Пин, Цзянь-Сянь-Ай, то обращает на себя внимание огромное количество неточностей в передаче слогов, например Ли-Де-Вэнь вместо Ли-Ле-Вэнь (современная запись Ли Левэнь). Имя писателя Лу Синя встречается в трех вариантах записи — Лу-Сюнь [1, с. 35, 347, 365], Лу-Сунь [1, с. 35] и Лю-Сунь [1, с. 8]. Этот пример в том числе демонстрирует очень низкое качество редактирования и корректуры текста. Складывается впечатление, что редактор и корректор почти не работали с переводами или, по крайней мере, во всем, что касалось китайских имен и реалий, предоставили неопытным переводчикам полную свободу, которую те не заслуживали.

Весьма огорчает вольное обращение переводчиков с текстами и многочисленные фактические ошибки, связанные очевидно с недостаточно глубоким знанием языка и китайских реалий. Так, в повести Лу Синя «Правдивое жизнеописание A–Q» было сокращено и частично перенесено в примечания введение; переводчик объяснил свое волюнтаристское решение таким образом: «Полное цитат и остроумных суждений о различных направлениях в китайской литературе, оно требует детального знания современной литературы Китая и поэтому вряд ли могло бы дойти до русского читателя» [1, с. 347]. Б. А. Васильев, сравнивая перевод повести с оригиналом, писал: «При наличии 98 пропусков, 119 вставок и более 150 неверных мест (из которых половина — абсолютных) русский читатель знакомится с действительно прекрасным произведением Лу-Синя в не соответственном переводе» [2, с. 293]. Китайский ученый Ли Чуньюй, разбирая данный перевод, указывает, что переводчик «пропустил 13 предложений из разных глав повести (более 300 иероглифов) по неизвестной причине» [8, с. 94]. В рецензии Б. А. Васильева применительно к другим текстам отмечено: «В переводе рассказа Ли Цзинь-мин'а "Месть", к сожалению, количество неверных мест превышает 50, при 35 вставках и 13 пропусках» [2, с. 291]. Правда, были и произведения, которые произвели на Б. А. Васильева положительное впечатление: «…следует выделить перевод рассказа Юй Да-Фу "В пути", вернее, "Один в пути", отличающийся хорошим языком и наибольшим приближением к оригиналу. Здесь мы имеем лишь два неверных места, 12 пропусков слов и 4 вставки, не меняющие существа дела» [2, с. 291]. Справедливости ради отметим, что не все претензии Б. А. Васильева обоснованы, например рассказ «Кун-И-Цзи» он предлагает транскрибировать как «Кун И-сы», сам допуская ошибку в последнем слоге. Именно с подачи Васильева у нас прижилась ошибочная транскрипция имени писателя Лу Сюня, которое мы с тех пор неверно записываем как Лу Синь. Б. А. Васильев при этом, возможно, ориентировался на латинизированное имя, которым писатель подписывал некоторые свои письма иностранным адресатам, — Lusin, но это не отменяет нарушение норм транскрипции китайских слогов на русский язык.

Удивительным образом в книге отсутствуют имена переводчиков. Так, знавший об этом издании Лу Синь в письме к Яо Кэ от 5 ноября 1933 г. указывал в отношении перевода повести «Подлинная история Акью»: «Переводов на русский язык имеется два, первый без имени переводчика, а тот, что вышел позже, переведен Б. А. Васильевым» [17].

Библиографический словарь востоковедов — жертв политического террора «Люди и судьбы» называет переводчиками всей книги М. Д. Кокина (1906–1937) совместно с В. С. Колоколовым [18]. Сам М. Д. Кокин в заявлении о зачислении в аспирантуру Ленинградского восточного института от 4 июня 1929 г. писал: «Учась в М. И. В. (Московском институте востоковедения. — *А. Р.*), работал в "Обществе возрождения Китая", прирабатывая переводами ("Правдивое жизнеописание", изд. "Мол. Гвардия")» [19, л. 63]. Однако, судя по стилю перевода, особенностям передачи топонимов, содержанию примечаний и их оформлению, переводчиков было не меньше четырех человек. Первому переводчику принад-

лежат переводы рассказов Ли Цзиньмина, Цзянь Сяньая и обеих средневековых новелл. Второму — переводы повести и рассказа Лу Синя и рассказа Тэн Гу. Третьему — переводы рассказов Ли Левэня, Чжан Вэньтяня, Чжан Цзыпина и Чжоу Линцзюнь. Четвертому — переводы рассказов Ван Хуэйцзу и Юй Дафу.

Одним из них (вероятнее всего, первым переводчиком) был В. С. Колоколов, который в приложении пишет о трудностях, встреченных при переводе, и сам называет себя переводчиком этой книги: «Работа переводчика крайне неблагодарна, ибо, симпатизируя целиком новым течениям китайской литературы, стремящейся выявить физиономию своего народа, не облекшейся в установившиеся формы и прибегающей порой к наивным средствам выражения мысли, он принужден колебаться, выбирая и формы, и содержание, наиболее приемлемые для нашего читателя. Учитывая громадный интерес нашей общественности к Китаю вообще, переводчик надеется, что предлагаемый сборник, несмотря на все свои дефекты, встретит благосклонное внимание и даст некоторое представление о подлинном Китае у советского читателя» [1, с. 365]. В примечаниях переводчика к повести Лу Синя «Правдивое жизнеописание A–Q» сказано: «Другим затруднением были те тонкости, которые чрезвычайно трудно понять без глубокого знания языка (в борьбе с этими тонкостями нам помог профессор В. С. Колоколов), а этого довольно трудно добиться в отношении китайского языка» [1, с. 348]. Таким образом, Колоколов не только сам выполнял переводы, но и консультировал других переводчиков. При этом в архиве В. С. Колоколова и известных списках его публикаций не содержится указаний на его авторство в отношении переводов из этого сборника, что может быть объяснено его неудовлетворенностью качеством редактирования.

Вторым переводчиком был Михаил (Мендель) Давидович Кокин. Как упоминалось выше, о его участии в переводе этой книги свидетельствуют данные словаря «Люди и судьбы», личное дело М. Д. Кокина в Ленинградском восточном институте и исследования китайского ученого Гэ Баоцюаня, утверждавшего о сотрудничестве М. Д. Кокина и Гао Шихуа в переводе повести Лу Синя. М. Д. Кокин в 1925–1927 гг. был студентом В. С. Колоколова в Московском институте востоковедения, где изучал китайский язык. В 1926–1927 гг. Кокин преподавал русский язык китайцам на курсах при Обществе возрождения Китая и состоял аспирантом в Коммунистическом университете трудящихся Китая им. Сунь Ятсена. В сентябре 1927 г. был переведен из Москвы в Ленинград на третий курс Ленинградского восточного института, и его дальнейшая учебная, переводческая и научная деятельность в китаеведении связана с Ленинградом (см. подробнее: [18; 19]). Мы полагаем, что перевод произведений для этого сборника мог быть выполнен М. Д. Кокиным в 1927 г., в ином случае он вряд ли получил бы это задание от московского издательства и смог регулярно консультироваться у В. С. Колоколова.

Личности двух других переводчиков неизвестны, но, скорее всего, это были ученики или младшие коллеги В. С. Колоколова. Известно, что Колоколов имел успешный опыт организации рабочих групп с участием коллег и студентов. Так,

в 1927 г. в Москве вышел «Краткий китайско-русский лексикон», составленный В. С. Колоколовым «при участии Лянь Куня, Хон Ким-Пио и М. Д. Кокина». Таким же образом он мог организовать группу по переводу художественных произведений. Колоколову, как ведущему преподавателю китайского языка в Московском институте перевода, Военной академии РККА и сотруднику Университета трудящихся Китая, подобрать и консультировать переводчиков было проще, чем кому-либо другому в Москве. В частности, кроме М. Д. Кокина среди учеников В. С. Колоколова был и такой позднее прославленный переводчик китайской литературы, как Владимир Николаевич Рогов (1906–1988), обучавшийся в Московском институте востоковедения в 1926–1930 гг. В письме к В. С. Колоколову от 4 июня 1960 г. В. Н. Рогов пишет: «Дорогой мой учитель!.. Много лет тому назад Вы толкнули меня на путь трудного и благородного занятия переводами китайской литературы» [20], а в письме от 23 апреля 1977 г. он указывал: «Под Вашим влиянием пятьдесят лет тому назад, на втором курсе Института востоковедения (то есть в 1927 г. — *А. Р.*) я стал интересоваться Лу Синем» [21]. Разумеется, это не доказывает личного участия В. Н. Рогова в переводе прозы для «Правдивого жизнеописания», но демонстрирует ту роль, которую играл В. С. Колоколов в приобщении студентов к современной китайской литературе и художественному переводу. Если говорить о младших коллегах В. С. Колоколова, то в Университете трудящихся Китая им. Сунь Ятсена существовал Кабинет (позже НИИ) по Китаю и Бюро перевода, где трудились А. А. Штукин (1904–1963), Г. С. Кара-Мурза (1906–1945) и ряд других потенциальных переводчиков (см. подробнее: [22, с. 125–135]).

При всем низком качестве редакторской работы над этой книгой отсутствие указаний на имена переводчиков не могло быть технической ошибкой. Так, страницы 355–356 являются дополнительно вклеенными и содержат список поправок и опечаток. Думается, что случайный пропуск имен переводчиков обязательно был бы замечен и устранен в данной вклейке. Наиболее вероятными представляются два объяснения. Во-первых, среди переводчиков мог быть советский специалист, репрессированный в СССР в 1928–1929 гг., или китайский специалист, перешедший на сторону Гоминьдана в ходе гражданской войны в Китае. Имя такого переводчика стало бы табуированным, и отказ от указания имен оказался единственным способом издать книгу. Во-вторых, что вероятнее, переводчики были настолько не удовлетворены результатами редактирования и корректуры, что предпочли по репутационным соображениям отказаться от указания авторства в самой книге и, кроме М. Д. Кокина, не упоминали об этом впоследствии. По крайней мере, подобное решение вполне соответствовало принципиальному характеру В. С. Колоколова.

Таким образом, публикация сборника «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» в Москве в 1929 г. стала закономерным результатом внимания Советского Союза к охваченному революцией Китаю. Подготовка книги неспециалистом по китайской литературе, а публицистом — бывшим сотрудником Народного комиссариата иностранных дел также отражала тот политический заказ, который существовал в отношении Китая. Вероятное

участие китайских консультантов было свойственно и другим изданиям конца 1920–1930-х гг. Недостатки в переводе литературных текстов отражают не только недостаточный уровень владения китайским языком у некоторых переводчиков, но и отсутствие традиций и норм перевода современной китайской литературы в Советском Союзе в конце 1920-х гг. Не менее закономерной оказалась и резкая критика сборника со стороны академического китаеведения. Тем не менее сборник «Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая» по праву можно считать точкой отсчета в переводе современной китайской литературы на русский язык и началом вовлечения в исследование китайской литературы специалистов по современному Китаю в Советском Союзе.

Литература

1. Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы современного Китая / пер. с кит.; ред. и вступ. ст. А. Хархатова; с послесл. проф. В. Колоколова. М.: Молодая гвардия, 1926.
2. *Васильев Б. А.* Рецензия: Правдивое жизнеописание. Повести и рассказы / пер. с кит.; ред. и вступ. ст. А. Хархатова; с послесл. проф. В. Колоколова (серия «Художественная литература современного Китая»), «Молодая гвардия». 1929 // Записки коллегии востоковедов. 1930. Т. IV. С. 286–295.
3. 狄谟. 中国文学在苏联 // 申报周刊, 1936 年第 1 卷第 16 期，第 381–382 页. [*Ди Мо*. Китайская литература в Советском Союзе // Шэньбао чжоукань. 1936. Т. 1. № 16. С. 381–382.] (На кит. яз.)
4. 戈宝权.《阿Q正传》的世界意义//徐州师范学院学报(哲学社会科学版), 1981年第3期第16–23页. [*Гэ Баоцюань*. Всемирное значение «Подлинной истории Акью» // Сюйчжоу шифань сюэюань сюэбао. 1981. № 3. С. 16–23.] (На кит.яз.)
5. *Серебряков Е. А., Родионов А. А.* Постижение в России духовного и художественного мира Лу Синя // Проблемы литератур Дальнего Востока. Т. 2: мат-лы V междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 27 июня — 1 июля 2012 г. / отв. ред. Е. А. Серебряков, Р. Фудзита. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2012. С. 9–44.
6. *Станецкий В. В.* История и анализ переводов на русский язык повести Лу Синя «Подлинная история А-Кью»: ВКР бакалавра. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2012.
7. 元青, 尹广明. 留学俄国与中国文化的在俄传播 — 以 20 世纪上半叶为中心的研究 // 长白学 刊. 2014年第 3期. 第 119–124 页. [*Юань Цин, Инь Гуанмин*. Обучение в России и распространение китайской культуры в России: исследование, сосредоточенное на первой половине XX века // Чанбай сюэкань. 2014. № 3. С. 119–124.] (На кит. яз.)
8. *Ли Чуньюй*. О переводе и изучении «Подлинной истории A-Q» в России // Иностранные языки в высшей школе. 2018. № 2. С. 92–100.
9. *Шэ Сяолин, Вэнь Цзянь*. Современная китайская художественная проза (1919–1949) в России: ранний перевод, издание и изучение // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2021. Т. 13. Вып. 1. С. 4–18. https://doi.org/10.21638/spbu13.2021.101
10. *Лу Синь*. Правдивая история А-Кея / пер. с кит. под ред. Б. А. Васильева. Л.: Прибой, 1929.
11. 岳 巍. 王希礼与俄译《阿Q 正传》及其他 //读书. 2017年第8期125–132页. [*Юэ Вэй*. Б. А. Васильев, перевод на русский язык «Подлинной истории Акью» и другие вопросы // Душу. 2017. № 8. С. 125–132.] (На кит. яз.)

12. *Стефен А. И.* Письмо к В. М. Алексееву от 31.03.1927 г. // СПбФ АРАН. Ф. 820. Оп. 3. № 747.
13. *Ульянов М. Ю.* Древний Китай в работах советских китаеведов 20–30 гг. XX в. (краткий обзор) // Общество и государство в Китае. 2018. Т. 48. № 2. С. 154–194.
14. *Хархатов А. И.* Китай бурлит. Какие силы борются в Китае. М., Л.: Гос. из-во, 1926.
15. 鲁迅. 日记 [*Лу Синь*. Дневники // Пекинский музей Лу Синя.] URL: http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/works.php?lid=1925&tid=3 (дата обращения: 01.08.2022). (На кит. яз.)
16. *Саран А. Ю.* Российские востоковеды в орловском контексте. Орел: ОРЛИК, 2005.
17. 鲁迅.致姚克 1933年11月5日 [*Лу Синь*. Письмо к Яо Кэ от 05.11.1933 г. // Пекинский музей Лу Синя] URL http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/content.php?id=3433&tid=1&bt=%E7%8E%8B%E5%B8%8C%E7%A4%BC (дата обращения: 01.08.2022). (На кит. яз.)
18. Кокин (псевд. К. Михайлов) Михаил Давидович (1906–1937) // Васильков Я. В., Сорокина М. Ю. Люди и судьбы. Биобиблиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917–1991). СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. URL: https://memory.pvost.org/pages/kokin.html (дата обращения: 01.08.2022).
19. *Кокин М. Д.* Заявление о зачислении в штатные аспиранты // Личное дело Кокина Михаила Давидовича. 01.07.1926 — 21.01.1927. ЦГА Санкт-Петербурга. Ф. Р-7222. Оп. 25. № 88.
20. *Рогов В. Н.* Письмо к В. С. Колоколову от 04.06.1960 г. // Архив востоковедов ИВР РАН. Ф. 144. Оп. 2. № 153.
21. Рогов В. Н. Письмо к В. С. Колоколову от 23.04.1977 г. // Архив востоковедов ИВР РАН. Ф. 144. Оп. 2. № 153.
22. *Дацышен В. Г.* История русского китаеведения 1917–1945 гг. М.: Весь Мир, 2015.

References

1. *Truthful Biography. Novellas and Stories of Modern China*. Transl. from Chinese; ed. and preface by A. Kharkhatov; with afterword by Prof. V. Kolokolov. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1926. (In Russian)
2. Vasiliev B. A. Review on Truthful Biography. Stories and Short-Stories. Transl. from Chinese; ed. and preface by A. Kharkhatov; with afterword by Prof. V. Kolokolov. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1929. *Notes of the Board of Orientalists*. 1930. Vol. 4. P. 286–295. (In Russian)
3. Di Mo. Chinese Literature in Soviet Union. *Shenbao Zhoukan*. 1936. Vol. 1. No. 16. P. 381–382. (In Chinese)
4. Ge Baoquan. On the World Meaning of "The True Story of A–Q". *Bulletin of Xuzhou Normal College*. 1981. No. 3. P. 16–23. (In Chinese)
5. Serebryakov Ye. A., Rodionov A. A. On Study and Translation of Lu Xun's Heritage in Russia. *Issues of Far Eastern Literatures. Vol. 2: papers of the 5th International scientific conference, St. Petersburg, June 27 — July 1, 2012*. Ed. by Ye. A. Serebryakov, R. Fujita. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2012. P. 9–44. (In Russian)
6. Stanetskiy V. V. *History and Analysis of Russian Translations of Lu Xun's Story "The True Story of A–Q"*: Bachelor Thesis. St. Petersburg State University, 2012. (In Russian)
7. Yuan Qing, Yin Guangming. Studying in Russia and the Spread of Chinese Culture in Russia — A Study Centered on the First Half of the 20th Century. *Changbai Journal*. 2014. No. 3. P. 119–124. (In Chinese)

8. Li Chunyu. On the Translation and Research of "The True Story of Ah–Q" in Russia. *Foreign Languages in High Education*. 2018. No. 2. P. 92–100. (In Russian)
9. She Xiaoling, Wen Jian. Modern Chinese Fiction (1919–1949) in Russia: The Early Translation, Publication and Research. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*. 2021. Vol. 13. Iss. 1. P. 4–18. https://doi.org/10.21638/spbu13.2021.101 (In Russian)
10. Lu Xun. *Truthful History of A-Key*. Transl. from Chinese and ed. by B. A. Vasiliev. Leningrad, Priboi Publ., 1929. (In Russian)
11. Yue Wei. B. A. Vasiliev, Russian Translation of "The True Story of A–Q" and Other Issues. *Dushu*. 2017. No. 8. P. 125–132. (In Chinese)
12. Stephen A. I. Letter to V. M. Alexeev. 31.03.1927. *St. Petersburg Branch of the RAS Archive*. Fund 820. Inv. 3. No. 747. (In Russian)
13. Ulyanov M. Yu. Ancient China in the Works by the Soviet Sinologists of the 1920s — 1930s (Brief Survey). *Society and State in China*. 2018. Vol. 48. No. 2. P. 154–194. (In Russian)
14. Kharkhatov A. I. *China is Raging. What Forces are Struggling in China*. Moscow; Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1926. (In Russian)
15. Lu Xun. Diary. *Beijing Lu Xun Museum* URL: http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/works.php?lid=1925&tid=3 (accessed: 01.08.2022). (In Chinese)
16. Saran A. Yu. *Russian Orientalists within Oryol Context*. Oryol, ORLIK Publ., 2005. (In Russian)
17. Lu Xun. Letter to Yao Ke. 05.11.1933. *Beijing Lu Xun Museum*. URL: http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/content.php?id=3433&tid=1&bt=%E7%8E%8B%E5%B8%8C%E7%A4%BC (accessed: 01.08.2022). (In Chinese)
18. Kokin (penname K. Mikhailov) Mikhail Davidovich. In: Vasilkov Ya. V., Sorokina M. Yu. *People and Destinies. A Biographical and Bibliographical Dictionary of Orientalists — Victims of Political Repression during the Soviet Era (1917–1991)*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2003. URL: https://memory.pvost.org/pages/kokin.html (accessed: 01.08.2022).
19. Kokin M. D. Application Letter for Enrollment into Regular Graduate Course. Personal File of Kokin Mikhail Davidovich. 01.07.1926 — 21.01.1927. *Central State Archive of St. Petersburg*. Fund R-7222. Inv. 25. No. 88.
20. Rogov V. N. Letter to V. S. Kolokolov. 04.06.1960. *Archive of Orientalists at the Institute of Oriental Manuscripts of the RAS.* Fund 144. Inv. 2. No. 153.
21. Rogov V. N. Letter to V. S. Kolokolov. 23.04.1977. *Archive of Orientalists at the Institute of Oriental Manuscripts of the RAS.* Fund 144. Inv. 2. No. 153.
22. Datsyshen V. G. History of Russian Sinology in 1917–1945. Moscow: Ves' Mir Publ., 2015. 352 p.

5

ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Балданмаксарова Е. Е.
(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Россия)

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ МОНГОЛО-КИТАЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

Аннотация: Статья посвящена исследованию монголо-китайских литературных связей в период Средневековья. Для литературного процесса средневековой Монголии характерно развитие в широком контексте литературных и культурных взаимосвязей с литературами Центральной Азии, Южной Сибири и Дальнего Востока, что было обусловлено как географическим положением, так и общественно-политической ситуацией страны начиная с XIII в. При изучении проблем монголо-китайских взаимосвязей для нас важно рассмотреть творческий синтез двух сопредельных культур, стимулирующий развитие и взаимообогащение литературно-фольклорных традиций. Для монголо-китайских литературных взаимосвязей характерно развитие в два этапа. Первый этап связан с образованием Юаньской династии монголов в Китае (1271–1368). Именно в этот период закладываются основы для объединения, синтеза двух разных культур в рамках одного государства и дальнейшего развития процесса историко-культурных взаимоотношений. Второй этап характеризуется вхождением Монголии в состав маньчжурской династии Цин Китая (1644–1911). Именно в этот период синтез монголо-китайских фольклорно-литературных традиций достигает своего апогея: появляется новый жанр под названием «книжный сказ» (*бэнсэн улигер*); многочисленные переводы китайской повествовательной прозы, в частности романов, приводят к созданию жанра романа — исторического, семейно-бытового — в монгольской литературе. Заметным достижением в этом жанре стало творчество выдающегося писателя, первого монгольского автора романов В. Инджаннаша.

Ключевые слова: литературные связи в Средневековье, Китай, Монголия, жанр *бэнсэн улигер*, роман, В. Инджаннаш.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.32

Baldanmaksarova Elizabeth

(A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russia)

MEDIEVAL MONGOLO-CHINESE LITERARY RELATIONSHIPS

Abstract: The article is devoted to the study of Mongolian-Chinese literary relations during the Middle Ages. The literary process of medieval Mongolia is characterized by the development in a wide context of literary and cultural relationships with the literatures of Central Asia, South Siberia and the Far East, which was due to both the geographical location and the socio-political situation of the country, starting from the 13th century. When studying the problems of Mongolian-Chinese relations, it is important for us to consider the creative synthesis of two neighboring cultures, which stimulates the development and mutual enrichment of literary and folklore traditions. Mongolian-Chinese literary relations are characterized by development in two stages. The first stage is associated with the formation of the Yuan dynasty of the Mongols in China (1271–1368). It was during this period that the foundations were laid for the unification, synthesis of two different cultures within the framework of one state and the further development of the process of historical and cultural relations. The second stage is characterized by the entry of Mongolia into the Manchu Qing Dynasty of China (1644–1911). It was during this period that the synthesis of the Mongolian-Chinese folklore and literary traditions reached its apogee: a new genre appeared called "book tale" (*bensen uliger*); numerous translations of Chinese narrative prose, in particular novels, lead to the creation of the genre of the novel — historical, family and everyday — in Mongolian literature. A notable achievement in this genre was the work of the outstanding writer, the first Mongolian author of novels, V. Injannash.

Keywords: literary connections in the Middle Ages, China, Mongolia, genre *bensen uliger*, novel, V. Injannash.

Монгольская литература принадлежит к числу «молодых» литератур, зародившихся в Средние века. Однако, в отличие от других восточных литератур, в частности индийской и китайской, в которых имеется этап древности и ранее создание письменности и удобного материала для письма, переход к письменности у монголов произошел значительно позднее и потому быстро. Монголы создали свой алфавит на основе тюркской (уйгурской) модели, восходящей к согдийскому алфавиту эстрангело, и довольно быстро перешли от очень тяжелой и громоздкой техники письма на скалах, камнях — к бересте, а затем и к бумаге. Из древних монгольских летописей известно, что монголы до XIII в. знали и другие письмена. Как считал профессор Императорского Санкт-Петербургского университета А. М. Позднеев, задолго до эпохи Чингисхана (даже во времена его далекого предка Бодончара) монголы пользовались китайскими иероглифами. В частности, он отмечал, что «постоянные сношения с Китаем потребовали новых порядков, и тогда, почувствовав нужду в письме, монголы начали употреблять китайские иероглифы, не приспосабливая их, однако, к своему языку, как это сделали японцы, корейцы и др.» [1, с. 2].

Монгольская литература возникает в первой половине XIII в. — почти в одно время с образованием Великого Монгольского государства. «Стремительное возвышение Монгольской империи на мировой арене довольно полно

отразилось в первом дошедшем до нас историко-литературном произведении монголов “Сокровенное сказание монголов” (*Mongyol-un niyuča tobčiyan*, 1240) или “Секретной истории монгольской династии Юань” (元朝秘史; *Юань-чао-ми/би ши*). Его ценность, несомненно, в том, что оно было написано непосредственно по свежим следам великих исторических событий начала XIII в. автором, который (если судить по тексту) принимал в них активное участие и был близок к Чингисхану и его сподвижникам» [2, с. 508].

XIII–XIV века занимают особое место в истории монгольской литературы. В течение этого периода происходит формирование и становление литературы средневекового типа. Содержание и форма раннемонгольской литературы определяются теми общественными проблемами и противоречиями, которые характерны для феодального строя. Именно в этот период формируются средневековые методы изображения, литературные традиции, система жанров и стиль. Большую роль в развитии литературного процесса этого и последующего периодов сыграли иноязычные художественные традиции, которые расширили эстетические возможности литературы. Формирование новых представлений в теории литературы, как и в словесности, шло за счет индо-тибето-монгольских литературных связей, переводной литературы и заимствований, а также буддизма, который стал государственной религией, начиная с Юаньской династии (1271–1368), основанной внуком Чингисхана Хубилаем (1215–1294). В этот период монголо-китайские литературные связи получают свое наибольшее развитие. В столице монгольской державы Юань — Ханбалгасуне, или по-китайски Дайду (современный Пекин), — была основана Академия литературы для изучения и подготовки к печати книг по истории и культуре монголов. Там совместно работали литераторы и историки из Монголии, Китая, Персии, Тибета. Руководство осуществлялось монгольскими учеными. Например, под руководством монгольского ученого Тогто, согласно традициям и опыту создания китайских династийных историй, были написаны «Ляо ши» («История государства Ляо»), «Цзинь ши» («История государства Цзинь») и «Сун ши» («История государства Сун»). Из конфуцианского канона была переведена «Книга сыновней почтительности», две антологии цзиньских поэтов «Чжун-чжоу цзи» и «Хэфэнь чжу лаоши цзи».

Известный востоковед, специалист по истории монгольских и тунгусо-маньчжурских народов М. В. Воробьев считал, что «“Поучения Чингисхана” обнаруживают следы влияния цзиньско-китайского жанра “княжеского зерцала”, излагающего правила жизненного уклада и царствования правителя» [3, с. 31]. Роль проводника некоторых элементов китайской культуры у монголов приводит доктор исторических наук, китаист, тангутовед Е. И. Кычанов, затрагивая проблему тангутско-монгольских культурных связей. Анализ сходства функциональной роли парных изречений как одной из ведущих форм паремического речетворчества [4, с. 201–207], музыкального творчества и буддизма у тангутов, тибетцев и монголов Кычанов объясняет культурно-историческими связями и взаимовлиянием, а также общностью социально-культурных процессов. В XIII в.

в Монгольской империи появляется государственное учреждение по книгоиздательству — «Улсын судрын яам», создаются специальные школы, мастерские для обучения издательскому делу. В этот период особенно много было издано словарей, что было связано с бурным развитием переводной литературы: «Монголо-персидский словарь» (1245), «Монголо-арабский словарь» (1247), «Уйгуро-монгольский словарь» (1280), большой «Китайско-монгольский словарь» (XIV в.).

Немецкий ученый Б. Лауфер в своей книге «Очерк монгольской литературы» [5, с. 18–22] предложил следующую классификацию видов монгольской письменности: 1) уйгурское письмо (около 1204 г.); 2) китайско-монгольское (в период с 1210 по 1220 г.); 3) квадратное письмо (около 1269 г.); 4) собственно монгольское (с 1311 г.). Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что монгольская письменная культура, у истоков которой стояла, безусловно, тюркская доминанта, развивалась в пределах великого центральноазиатского и дальневосточного культурного ареала — близко от его центра, которым стали Тибет и Китай, чтобы впоследствии испытывать подавляющее их влияние. Если говорить о структурных частях литературного наследия монголов, то можно выделить следующие три крупных этапа: исконный, генетически унаследованный, прамонгольский слой, тесно связанный с тюркской традицией; индо-тибетский буддийский историко-литературный слой; китайско-маньчжурский, обусловленный особенностями исторического развития.

Монголо-китайские историко-литературные связи после некоторого перерыва вновь возобновляются начиная с конца XVII в. и продолжались вплоть до 20-х гг. XX в. Переход Монголии в подданство Маньчжурской империи Цин (1644–1911), несмотря на ожесточенное политическое сопротивление, в литературном плане положительно сказалось в целом на развитии монгольской литературы. Вовлеченность в дальневосточную литературную традицию, знакомство с многовековым опытом китайской литературы в разных жанрах оживили литературную жизнь Монголии, обогатили и расширили ее жанровые возможности.

Особенно полюбились монголам китайские прозаические произведения. Переводились романы исторические, фантастические с элементами чудесного, любовно-бытовые, сатирические и др. Наибольшей популярностью пользовались романы: «Государыня Чжун» (или «История переродившейся феи Чжун»), «Троецарствие» (XIV в.) Ло Гуань-чжуна; «Речные заводи» (*Шуйху чжуань*, XIV в.) Ши Най-аня; «Сон в красном тереме» (*Ши тоу цзи*, XVIII в.) Цао Сюэциня; «Путешествие на Запад» У Чэн-эня; «Повествование о династии Западная Хань», «Цзинь, Пин, Мэй» («Цветы сливы в золотой вазе», 1617) Ланьлинского насмешника (подлинное имя автора неизвестно), созданные при династии Мин. А также полюбились монголам «Рассказы Ляо Чжая о вещах невероятных», «Лисьи чары» Пу Сунлина и др. Изучение монгольского каталога переводов с китайского из фонда Института восточных рукописей РАН (с 1991 по 2008 г. — Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН), поступившего в 1864 г. в Азиатский музей, позволил известным синологам Б. Л. Рифтину и В. И. Семанову прийти к выводу о том, что «к середине XIX в. на монгольский язык было

переведено не менее 17 произведений китайской повествовательной прозы» [6, с. 248]. В общей же сложности, включая рукописи, хранящиеся не только в России, но и в Монголии, Германии, в Королевской библиотеке Копенгагена, в Библиотеке японского парламента в Токио, «на монгольский язык было переведено около 70 произведений китайской повествовательной прозы (романов и повестей)» [6, с. 250].

Особенность монгольских переводов с китайского языка заключалась в том, что это были не переводы в нашем современном понимании. Они представляли собой, можно сказать, особые интерпретации, которые могли иметь несколько вариантов и транслироваться в традициях устного сказа: со вступлением или зачином, который мог быть и в стихотворной форме, обращениями, вводными рассказами, введением описаний, использованием трафаретных выражений или словосочетаний, обрывами повествования в самом интересном месте, заключительными стихами и другими художественными приемами. Все это излагалось профессиональными рассказчиками, иногда под аккомпанемент музыкального инструмента.

Еще одна особенность заключалась в том, что при существовании книгопечатания у монголов в форме ксилографии многие переводы сохранились в рукописных списках. Особый отпечаток, безусловно, на монгольские переводы китайских романов наложило и то, что некоторые из них были переведены через посредничество другого языка, а именно — с маньчжурского. Назову лишь некоторые из них: «Государыня Чжун» (1729), «Троецарствие» (60-е гг. XIX в.), «Цзинь, Пин, Мэй» (втор. пол. XIX в.), новеллы «Удивительные истории» Пу Сунлина (1920-е гг.). Однако одной из главных особенностей переводов китайских романов является доступный и простой язык, использование стилевых и изобразительных возможностей художественного слова, что значительно импонировало массовому читателю по сравнению с переводами буддийской канонической литературы с тибетского языка. Другой особенностью являлся пересказ китайских романов в устной форме под аккомпанемент моринхура (аналог скрипки или, можно сказать, монгольская скрипка) с использованием вставных стихов. Б. Л. Рифтин и В. И. Семанов отмечают, что «монгольские переводчики сделали больше других для ознакомления своих читателей с китайской повествовательной литературой, имеющей в целом яркий демократический характер» [6, с. 277].

Результатом взаимодействия двух соседних литератур — центральноазиатской и дальневосточной — явилось рождение нового монгольского жанра *бэнсэн улигэр* (букв. «книжные сказы»)[1], возникшего в XVIII в. и засвидетельствовавшего синтез двух культур. Монгольские литераторы, позаимствовав сюжет китайских романов, сохранили прозо-поэтическую структуру, характерную для

[1] Данный фольклорный жанр в свое название включает два слова — китайское *бэньцзы* («книга, тетрадь») и монгольское *улигер* («эпос, эпическое сказание») — и представляет собой живое исполнение монгольскими сказителями китайских романов. Об этом жанре см.: [7, с. 280–314].

повествовательной традиции монголов, обращались к образам своих национальных героев, к традиционному музыкальному оформлению (пение, речитатив, игра на моринхуре), использовали свои художественно-изобразительные средства и сохранили стиль, художественную манеру исполнения, импровизацию, ориентацию на живой отклик аудитории. Все это свидетельствует о творческом подходе монголов к реализации перевода и устной трансляции китайской прозы, т. е. в этом новом жанре творчески осуществилось взаимовлияние, взаимодействие двух культур.

В рамках традиции «книжных сказов» складывается новый повествовательный подвид, всецело посвященный современной тематике, который самими сказителями был определен как *«новый сказ»*. Одно из таких уникальных произведений, особенно важное для понимания проблем генезиса романа был рассмотрен известным монголоведом С. Ю. Неклюдовым в статье «Пути сложения сюжетного повествования в монгольской традиционной прозе» [8, с. 254–263]. «Пламя гнева» (*Хилэнгийн гал*) Чойнхора Неклюдов рассматривает, ссылаясь на Рифтина, как одно из пограничных фольклорно-литературных произведений, которое «в целом может быть охарактеризовано как “народный роман” авантюрно-социального типа, построенный на использовании и литературных традиций, и эпического фольклора. <…> Каждая сцена разработана весьма пластично, наглядно и драматизировано, наподобие того, как это делается в китайском профессиональном прозаическом сказе» [9, с. 272–291]. Можно констатировать, что жанр «книжного сказа» (*бэнсэн улигер*), его разновидность в форме «нового сказа», которые возникли под непосредственным влиянием китайской прозаической литературы, явились одним из фундаментов, основой для формирования и становления жанра монгольского романа.

Одним из первых на монгольский язык был переведен роман «Путешествие на Запад» (XVI в.) У Чэнъэня. При переводе роман получил в традициях монгольской повествовательной литературы длинное название «История, повествующая о том, как Танский лама отправился в Западный край» (*Tangsan blam-a-yin barayun yaǰar odduysan-i temdegslegsen teüke*) и отсылает нас к известному путешественнику, буддийскому монаху Сюань-цзану (VII в.). Изменение названия не было случайным. Обратимся к высказываниям известных китаистов: «Монгольские книжники в отличие от китайских, больше интересовавшихся забавными приключениями подлинного главного персонажа произведения — царя обезьян Сунь У-куна, бунтаря и своеобразного богоборца, восприняли этот роман как некое буддийское откровение, как историю постижения человеком (Сюань-цзаном) буддийского учения» [6, с. 244]. Монгольский переводчик Аран, завершивший работу над текстом в 1721 г., в начале и в конце своего перевода обращается к читателям, чтобы они серьезно отнеслись к чтению романа и постарались проникнуться его смыслом, ибо он поможет им достойно преодолеть океан жизни. Популярность романа «Путешествие на Запад» У Чэнъэня в Монголии сказалась и на других видах искусства.

Например, дворцовым художником Богдо-гэгэна VIII[2] Тайджи Дахданом в начале XX в. были написаны крупноформатные альбомы иллюстраций, цветные или тушью, к каждому эпизоду романа, которые в настоящее время хранятся в Государственной библиотеке Монголии. Эпизоды из романа изображались на воротах дворца Богдо-гэгэна VIII и на здании Чойджин-ламы[3]. Отрывки из романа ставились на театральной сцене в Урге (старое название Улан-Батора) в 20-х гг. XX в. Издание китайской художественной литературы, переведенной на монгольский язык, было сосредоточено в печатнях буддийских монастырей в Западной и Южной Монголии, в Пекине, в Бурятии. Например, в 1923 г. литератор Тэмэгэту организовал в Пекине издательство «Книжное общество монгольской словесности» (*Мэнвэнь шушэ*), где опубликовал в своем переводе литографическое издание «Троецарствия» на монгольском языке с комментариями и иллюстрациями. Этот же текст романа был издан во Внутренней Монголии в 1959 г. [6, с. 249; 10, с. 232]. Известно, что роман-эпопея «Троецарствие» получил большое распространение в Монголии с середины XIX в.

Наибольшее влияние на генезис жанра романа в монгольской литературе XIX в. оказали выдающиеся произведения китайской классической прозы и практика их перевода. Обращение к китайской прозе как к образцу жанра романа приводит к появлению авторских текстов. Одним из первых авторов, кто начал разрабатывать данный жанр, был Лхаванноровын Ванчинбал (1794–1847)[4]. Им был начат в 1830 г. первый в истории монгольской литературы исторический роман «Синяя книга» (*Их Юань улсын мандсан төрийн хөх судар*)[5], посвященный образованию Монгольского государства и Юаньской династии. Он успел написать лишь восемь глав, поскольку помешала начавшаяся «опиумная война» 1840 г. против английских агрессоров, куда он был призван, и вскоре после ее окончания умер в 1847 г. Однако он сумел привить любовь к литературе и творчеству своим сыновьям. Один из его сыновей — Ванчинбалын Инджаннаш (1837–1892) по праву считается основателем нового прозаического направления в монгольской литературе. Он стоял у истоков жанра романа, и ему удалось творчески соединить национальную повествовательную традицию с достижениями китайского классического романа. Инджаннаш продолжил незаконченный роман отца «Синяя книга» (*Хөх судар*),

[2] Богдо-гэгэн VIII — титулованное имя восьмого теократического правителя Монголии (1869–1924). Титул Богдо появился в годы правления маньчжурской династии Цин в Китае (1644–1911).

[3] Чойджин-лама — государственный прорицатель (оракул), лама Лувсан Хайдав (Лопсанг Кедруп, 1871–1918), младший брат Богдо-гэгэна VIII.

[4] Лхаванноровын Ванчинбал — представитель аристократии Южной Монголии, один из высокопоставленных чиновников, получивший хорошее образование и в совершенстве владевший двумя языками — родным монгольским и государственным китайским.

[5] Букв.: «Синяя сутра правления великой Юаньской династии». В монголоведении утвердилось сокращенное название романа — «Синяя книга».

основанный на историко-литературном памятнике «Сокровенное сказание монголов» (1240), на монгольских и китайских исторических сочинениях и летописях XIII–XIX вв. Написанию этого романа он посвятил большую часть своей жизни — около двадцати лет, с 1870 по 1890 г. Недаром роман сразу после появления привлек внимание читателей и знатоков истории и литературы своей тематикой, содержанием, авторским осмыслением, интерпретацией исторических процессов и явлений, а также художественным мастерством. Инджаннаш написал с 9-й по 69-ю главы романа. Причем «дошедший до нас вариант из 69 глав (а это в современном издании две тысячи с лишним страниц!) не считается, однако, законченным», — отмечает С. Ю. Неклюдов, ссылаясь на Г. И. Михайлова и Гомбоджаба [8, с. 239].

Роман-эпопея имеет своеобразную композицию, заданную Л. Ванчинбалом. Одна глава посвящалась событиям одного года, таким образом структурно роман подчинялся строгой хронологической последовательности изложения событий, что роднит его с историческими летописями. Однако каждая глава начиналась четверостишием с изложением того, о чем будет идти речь, и заканчивалась послесловием, написанным языком, близким к разговорному, и выражающим моральную сентенцию, или стихами, содержащими резюме по главе. Внутри главы органично включались различные фольклорные и литературные жанры, содержание вбирало в себя несколько сюжетных ходов, где водоразделом служили определенные слова и выражения. Такое строение глав, безусловно, продиктовано композицией классических китайских романов, что послужило образцом для В. Инджаннаша. Как пример можно указать на «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна.

К роману «Синяя сутра» Инджаннаш написал обширное предисловие «Краткие пояснения» [11, с. 5–99], в котором изложил свои мировоззренческие установки, интерпретацию, свое отношение к изображаемым в романе историческим событиям, выведенным героям, буддийской индо-тибетской культурной традиции, философским учениям древнего Китая, рассуждает о фундаментальных основах человеческого бытия — о смысле жизни, об исторической памяти и славе, о счастье и несчастье, об уме и глупости, о богатстве материальном и духовном, о труде и творчестве, о животворном принципе «метод и мудрость» (*арга билиг / инь-ян*), касается проблемы соотношения художественного вымысла и реальной действительности и др.

Обосновывая актуальность обращения к исторической теме, к личности Чингисхана и к монгольским ханам Юаньской династии, В. Инджаннаш связал необходимость создания романа о монгольской истории XIII–XIV вв. с политическим и экономическим положением Южной Монголии в XIX в., с современным ему морально-нравственным состоянием, образовательным уровнем монгольского общества в Цинском государстве. Он сетует, что, хотя образованных монголов много в трехстах монгольских хошунах[6], но они в основном

[6] Хошун — название административного района в Монголии до 1921 г.

читают на китайском языке, увлечены тысячелетней историей Китая, хорошо осведомлены о династиях Сянь, Шан, Чжоу, Цинь, Алтан Улс (Ляо), Сун, Тан и др., а историю собственного народа — синих монголов[7] — совсем не знают и не интересуются, многие утратили желание обучаться по-монгольски.

Инджаннаш признается, что ему нравится заниматься литературным трудом. Его мечта, как он пишет, — собрать на кончике пера все основные события минувших столетий, преодолеть муки творчества и испытать радость от открытия новых возможностей художественного слова. Касаясь проблемы особенностей жанра «Синей книги», Инджаннаш отмечает, что он писал не историческое сочинение, не летопись, а старался художественными средствами оживить романное повествование, чтобы вызвать интерес у читателей. А для этого он обращается к вымыслу, к мифопоэтическим мотивам, включает в ткань повествования различные рассказы фантастического характера, содержащие элементы чудесного, волшебного свойства, кроме подлинных исторических личностей вводит вымышленных героев и даже существ из параллельных миров (божеств, гениев-хранителей, различных духов и др.). А это, подчеркнем, нисколько не противоречит, а только лишний раз подтверждает, что роман Инджаннаша написан в русле традиций всей восточной литературы, в которой иррациональное, мистическое, как известно, было присуще изначально. В «Синей книге» автор, опираясь на историческую достоверность изображаемого материала, на фольклорные, литературные повествовательные традиции и на опыт китайских классических романов, выработал свой новаторский метод художественного изложения исторических событий и тем самым создал новое романное направление в монгольской литературе, обогатив и расширив возможности национальных художественных традиций в области жанрообразования.

Резюмируя, отметим, что благодаря многочисленным переводам китайских классических романов на монгольский язык, их пересказу в устной форме под музыкальное сопровождение, появлению новых фольклорно-литературных жанровых разновидностей, созданию собственно национальных повестей и романов «монгольская литература, всегда сохранявшая свою национальную самобытность, оказалась включенной в орбиту общедальневосточных, а отчасти и юго-восточноазиатских литературных взаимосвязей» [6, с. 277].

---

[7] В древнемонгольских текстах (шаманских) и в летописях встречается выражение «народы пяти цветов»: синие монголы, красные китайцы, черные тибетцы, желтые туркестанцы, белые корейцы. Однако это первая часть единого монгольского понятия «народы пяти цветов и четыре чужих» (*табун үнгэ дүрбэн хари улус*), или в сокращенной форме: «пять цветных и четыре чужих», которое образует общий смысл только в связке друг с другом. Считается, что эта формула восходит к древнеазиатскому эзотерическому учению о четырех противоположностях и пяти первоэлементах (четыре и пять). В качестве философемы государственности она восходит к общей для кочевников и китайцев диалектике пяти первоэлементов (стихий) и учению о четырех сторонах (владыках) света.

Литература

1. *Позднеев А. М.* Лекции по истории монгольской литературы, читанные в Санкт-Петерб. университете в 1895/96 акад. году. СПб., 1896. Т. 1; Владивосток, 1908. Т. 3.
2. *Балданмаксарова Е. Е.* Проблемы рецепции, перевода и интерпретации «Сокровенного сказания монголов» (1240) в российском востоковедении (на примере труда С. А. Козина) // Ориенталистика. 2020. Т. 4. № 2. С. 504–524. https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-2-504-524
3. *Воробьев М. В.* Культурные взаимосвязи между монголами и чжурчжэнями (цзиньцями) в XII–XIII вв. // Литературные связи Монголии. М.: Наука, 1981. С. 23–38.
4. *Кычанов Е. И.* Парные изречения как одна из ведущих форм изречений народов Центральной Азии, ее возможные истоки и пути распространения // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: тезисы и доклады восьмой научной конференции. Ленинград, 1978. М.: Наука, 1978. С. 201–206.
5. *Лауфер Б.* Очерк монгольской литературы / ред., предисл. Б. Я. Владимирцова; пер. с нем. В. А. Казакевича. Л., 1927. С. 18–22.
6. *Рифтин Б. Л., Семанов В. И.* Монгольские переводы старинных китайских романов и повестей // Литературные связи Монголии. М.: Наука, 1981. С. 234–279.
7. *Рифтин Б. Л., Цэрэнсодном Д.* Сказ *бэнсэн улигэр и* проблема литературно-фольклорных взаимосвязей // Литературные связи Монголии. М.: Наука, 1981. С. 280–314.
8. *Неклюдов С. Ю.* Пути сложения сюжетного повествования в монгольской традиционной прозе // Монгольская литература. Очерки из истории XIII — первой половины XX в.: сб. ст. / сост. К. Н. Яцковская. М.: Ин-т востоковедения РАН, 1997. С. 236–272.
9. *Рифтин Б. Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: Наука, 1970.
10. *Хурэл-Батор Л.* Переводная литература XIX — начала XX века // Монгольская литература. Очерки из истории XIII — первой половины XX в.: сб. ст. / сост. К. Н. Яцковская. М.: Ин-т востоковедения, 1997. С. 229–235.
11. *Инжаннаш В.* Товчит толь // Инжаннаш В. Их Юань улсын мандсан төрийн Хөх судар. Хөх хото: Өвөр Монголын ардын хэвлэлийн хороо, 1989. 5–99 х. [*Инджаннаш В.* Краткие пояснения // Инджаннаш В. Синяя сутра о расцвете Великой империи Юань. Хух-Хото: Государственное книжное издательство Внутренней Монголии, 1989. С. 5–99.] (На монг. яз.)

References

1. Pozdneev A. M. *Lectures on the history of Mongolian literature delivered in St. Petersburg. university in 1895/96 academic year*. St. Petersburg, 1896. Vol. 1; Vladivostok, 1908. Vol. 3. (In Russian)
2. Baldanmaksarova E. E. Problems of reception, translation and interpretation of The Secret History of the Mongols (1240) in Russian Oriental Studies (on the example of the work of S. A. Kozin). *Orientalism*. 2020. Vol. 4. No. 2. 504–524. https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-2-504-524 (In Russian)
3. Vorobyov M. V. Cultural relations between the Mongols and the Jurchens (Jinqi) in the XII–XIII centuries. *Literary connections of Mongolia*. Moscow, Nauka Publ., 1981. P. 23–38. (In Russian)
4. Kychanov E. I. Paired sayings as one of the leading forms of sayings of the peoples of Central Asia, its possible origins and ways of distribution. *Theoretical problems of studying the*

literature of the Far East: abstracts and reports of the 8th scientific conference. Leningrad, 1978. Moscow, Nauka Publ., 1978. P. 201–206. (In Russian)

5. Laufer B. *Essay on Mongolian literature*. Ed., foreword by B. Ya. Vladimirtsova; transl. from German by V. A. Kazakevich. Leningrad, 1927. P. 18–22. (In Russian)
6. Riftin B. L., Semanov V. I. Mongolian translations of ancient Chinese novels and stories. *Literary connections of the Mongolia*. Moscow, Nauka Publ., 1981. P. 234–279. (In Russian)
7. Riftin B. L., Tserensodnom D. Skaz bensen uliger and the problem of literary and folklore relationships. *Literary connections of the Mongolia*. Moscow, Nauka Publ., 1981. P. 280–314. (In Russian)
8. Neklyudov S. Yu. Ways of adding plot narrative in Mongolian traditional prose. *Mongolian Literature. Essays from the history of the 13th — the first half of the 20th century*: collected papers. Comp. by K. N. Yatskovskaya. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS, 1997. P. 236–272. (In Russian)
9. Riftin B. L. *Historical epic and folklore tradition in China. (Oral and book versions of the "Three Kingdoms")*. Moscow, Nauka Publ., 1970. (In Russian)
10. Khurel-Bator L. Translated literature of the 19th — early 20th centuries. *Mongolian literature. Essays from the history of the 13th — the first half of the 20th century*: collected papers. Comp. by K. N. Yatskovskaya. Moscow, Institute of Oriental Studies of the RAS Press, 1997. P. 229–235. (In Russian)
11. Injannash V. Brief Explanations. In: Injannash V. *The Blue Sutra on the Rise of the Great Yuan Empire*. Hohhot, State Book Publishing House of Inner Mongolia, 1989. P. 5–99. (In Mongolian)

Бреславец Т. И., Винокурова Т. В.
(Дальневосточный федеральный университет, Россия)

СТРОФЫ О ЛЮБВИ В ПОЭМЕ СОГИ

Аннотация: Статья посвящена особенностям творчества Иио Соги, автора «связанных строф» (*рэнга*). Освещаются способы представления любовной лирики в поэме «Соги докугин нанихито хякуин» («Сто строф поэта Соги», 1499). Обсуждаются вопросы воздействия предшествующей классической литературы на творчество поэта, специфики внутрилитературной преемственности в истории средневекового японского стиха. Выявляются имплицитные смыслы любовных строф. Обнаружены прецедентные тексты, с которыми строфы поэмы устанавливают ассоциативные связи. Интертекстуальность выступает смыслообразующим началом поэзии рэнга.

Ключевые слова: Иио Соги, любовная лирика, интертекстуальность.

Breslavets Tatiana, Vinokurova Tatiana
(Far Eastern Federal University, Russia)

LOVE STANZAS IN SOGI'S POEM

Abstract: The article is devoted to the peculiarities of the work of Iyo Soga, the author of "connected stanzas" (*renga*). The ways of presenting love lyrics in the poem *Sogi dokugin nanihito hyakuin* (*One hundred stanzas of the poet Sogi*, 1499) are highlighted. The issues of the influence of the previous classical literature on the poet's work, the specifics of intra-literary continuity in the history of medieval Japanese verse are discussed. The implicit meanings of love stanzas are revealed. Precedent texts with which the stanzas of the poem establish associative links are found. Intertextuality acts as the meaning-forming beginning of renga poetry.

Keywords: Iio Sogi, love lyrics, intertextuality.

В традиционной японской литературе особое место занимает поэзия *рэнга* — связанных строф. Это песни-цепочки, слагаемые несколькими поэтами, состоящие из трехстиший и двустиший. Необходимо отметить, что у японцев «склонность отождествлять все процессы, происходящие в мире, с тем, что происходит в природе, стала причиной убежденности в том, что ничто на свете не имеет ни четкого начала, ни четкого конца и что конец одного всегда начало другого, а начало чего-то — всегда конец предыдущего, подобно круговороту времен года» [1, с. 70]. Поэзию *рэнга* можно считать воплощением этой идеи.

В результате развития жанра появились индивидуальные *рэнга* выдающихся мастеров, включающие сто строф. Известным произведением поэта Иио Соги (1421–1502) стала поэма «Соги докугин нанихито хякуин» («Сто строф поэта Соги», 1499), которую Кониси Дзинъити назвал высшим проявлением красоты *рэнга* [2, с. 54].

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.33

Своеобразие языка и стиля поэзии *рэнга* заключается в применении многочисленных реминисценций из произведений предшествующей литературы, большим знатоком которой был Соги. Об этом свидетельствуют его работы, связанные с прозой и поэзией придворной литературы, а также комментарии (1493) к антологии «Хякунинъиссю» («По одному стихотворению от ста поэтов», 1235), охватывающей всю историю классического стиха [3, с. 268–288].

Вопрос о реминисценциях в поэзии Соги является малоизученным, но требует специального рассмотрения, поскольку касается проблем интертекстуальности как смыслообразующего средства поэзии *рэнга*, включающей массу прецедентных явлений. Творчество Соги освещали такие исследователи средневековой японской литературы, как Кониси Дзинъити [2], Акадзэ Синго [3], Канэко Киндзиро [4], Эрл Майнер [5] и др. Поэма Соги на русский язык не переводилась, но есть перевод на английский язык [5, p. 229–251]. Вариативность интертекстуальных связей обсуждается с привлечением работы Н. А. Фатеевой [6], с опорой на сравнительно-литературный метод исследования.

Целью является изучение реминисценций как феномена внутрилитературной преемственности в средневековой японской поэзии. В задачи входит перевод и анализ строф о любви из поэмы Соги, насыщенных аллюзивным материалом, выяснение специфики межтекстового дискурса.

Свою поэму Соги, вероятно, задумывал как последнее наставление ученикам по вопросам искусства поэзии — конструирования стихотворной цепи. Она вызывала восхищение, была признана шедевром мастера, полным жизненных чувств и артистизма [7, p. 445].

В поэме Соги, несмотря на фрагментарность поэтического повествования, допустимо выделение тематических общностей, восходящих к традиции формирования поэтических императорских антологий (*тёкусэнсю*) и поэм из ста строф танка (*хякусю*) [8, с. 139–147]. Четверть строф поэмы — 25 из 100 — проникнуты мотивами любви, которые переплетаются с мотивами сезонной лирики. С осенними пейзажами связано 19 строф, что делает осень преобладающим фактором времени в любовных историях. Рассмотрим одну из них [4, с. 199–200, № 32–36]:

露名残なく起きや別れむ

Цую нагори наку	*Роса исчезнет без следа —*
Оки я вакарэму	*И расстанешься без сожаленья?*

Предполагается, что в росе отражен блеск луны. Этот мотив нашел претворение во многих стихах предшествующей поэзии, формируя ее мегатекст. В японской классике сложилась система сезонной лексики (*киго*), в которой роса является признаком осени, ее образ стал конвенциональным символом бренности бытия, а исчезновение росы — знаком утрат, скорби, уныния.

Готоба-ин

Аки но цую я	*Осенняя роса*
Тамото ни итаку	*На рукаве обильно собралась,*

Мусубураму	*Не слезы?*
Нагаки ё акадзу	*Значит долгой ночью не наскучит*
Ядору цуки кана	*Тут гостить красавице-луне!* [9, с. 151]

Луна воспринимается как аллегория друга. В *танка* присутствует радость любования луной, а *рэнга* говорит о расставании с ней, но сожаления оно не вызывает, поскольку сменяемость природных явлений закономерна.

Строфа Соги принадлежит любовной лирике. «Нагори» обладает двойным содержанием как омонимическая метафора (*какэкотоба*) — «расставание» и «след». Фразу *нагори наку* можно трактовать как «расставание без сожаления» (о человеке) или «исчезновение без следа» (о росе). Глагол *оку* означает «просыпаться», «пробуждаться» (о человеке) и «выпадать» (о росе). Благодаря аллюзивному ряду лексики наблюдается наслоение смыслов.

Закономерно возникает ассоциация с эпизодом из «Ямато моногатари» («Рассказы о Ямато», X в.), но с учетом контраста описанных мотивов. Герой, оставивший в горах тетушку, заменившую ему родителей, глубоко раскаивается, испытывает чувство сожаления:

Ва га кокоро	*Мое сердце*
Нагусамэканэцу	*Не может утешиться.*
Сарасина я	*В Сарасина,*
Обасутэяма ни	*Над горой Обасутэяма,*
Тэру цуки о митэ	*Вижу, как сияет луна* [10, с. 328].

Обращение к луне сопряжено с драматическими событиями. Обасутэяма — гора, где, согласно легенде, брошенная тетушка в одиночестве созерцает луну. «Подругой луны» назвал ее Мацуо Басё (1644–1694):

Омокагэ я	*Видение!*
Оба хитори наку	*Одинокая тетушка плачет —*
Цуки но томо	*Подруга луны* [11, с. 149].

В японской поэзии луна неизменно сохраняет статус спутника и друга:

Фудзивара Тэйка

Нами но уэ но	*Над волнами видна луна.*
Цуки о мияко но	*Как из столицы друг,*
Томо то ситэ	*Она его сопровождает.*
Акаси но сэто о	*Через пролив Акаси*
Идзуру фунабито	*Лодочник выходит в море* [12, с. 208].

В строфе *рэнга* обнаруживается многослойность ассоциаций, вызванных образом луны, но их осознание возможно, только если проследить латентную связь луны с росой. *Рэнга* прибегает к классической традиции *танка*, но усложняет ее и формирует новую традицию — *хайку*, являясь связующим звеном между двумя

поэтическими феноменами. Если роса исчезает, то наступает рассвет — время расставания влюбленных:

身にしめる風のみ袖の記念にて

Ми ни симэру	*Пронизывая душу,*
Кадзэ номи содэ но	*Только ветер в рукавах*
Катами нитэ	*На память остается.*

Тема расставания утверждается как одна из наиболее популярных в любовной лирике. Строфа несет мотив воспоминаний о рукавах, что влюбленные, по обычаю, кладут в изголовье. Сцена разлуки звучит в стихотворении Фудзивара Тэйка (1162–1241):

Сиротаэ но	*Белотканые*
Содэ но вакарэ ни	*Рукава разлучаются,*
Цую отитэ	*Росой покрытые,*
Ми ни симу иро но	*И, холодом пронизывая душу,*
Акикадзэ дзо фуку	*Осенний ветер дует!* [9, с. 404]

В строфах Соги наблюдается присутствие семантически насыщенной лексики, которая в традиционной японской поэзии служила атрибутом любовной и осенней тематики, — «роса», «расставаться», «рукава», «пронизывающий ветер», «прощальный подарок». Она включается в устойчивые обороты речи и требует от поэта особой виртуозности для придания стихам новизны. В таких обстоятельствах точно установить источник заимствования представляется затруднительным.

Строка *содэ но катами нитэ* — «в рукавах на память остается» порождает ретроспективную цепь стихов неизвестных поэтов и знаменитых авторов — Аривара Нарихира (825–880), Фудзивара Сюндзэй (1114–1204), Фудзивара Тэйка. Если первоначально это были воспоминания о нежном аромате цветов, оставшемся на рукавах, то в дальнейшем к этим воспоминаниям прибавилась мысль об одиночестве, прозвучавшая в строфе Соги. Нельзя не признать, что «прототекст как бы изживает сам себя: внимание сосредоточивается не на нем, а на степени его искажения» [6, с. 14]. Строфа ассоциативно возвращает к образу рукавов, струящих аромат, из стихотворения неизвестного поэта:

Сацуки мацу	*Ждущих лета*
Ханататибана но	*Цветов померанца*
Ка о кагэба	*Аромат вдыхаю —*
Мукаси но хито но	*И рукавов далекого друга*
Содэ но ка дзо суру	*Чувствую аромат!* [13, с. 105]

Можно провести аналогию и со стихотворением Аривара Нарихира:

Умэ но хана	*Сливы цветы*
Ка о номи содэ ни	*Лишь аромат на рукаве*
Тодомэокитэ	*Оставили,*

Ва га омоу хито ва	*А та, о ком мечтаю,*
Отодзурэ мо сэну	*Даже вестей не шлет* [9, с. 423].

Если мечты Аривара Нарихира непосредственно связаны с цветами сливы как с «ароматом любви», то Фудзивара Сюндзэй обращается к цветам померанцев, размышляя о быстротечности жизни, ее эфемерности и зыбкости:

Тарэ ка мата	*Кто вновь*
Ханататибана ни	*Среди цветущих померанцев*
Омоиидэн	*Вспомнит,*
Варэ мо мукаси но	*Когда и я далеким*
Хито то наринаба	*Другом стану?* [9, с. 101]

Поэт, утративший мечты и любовь, устремляет взор в будущее, прозревая печальный «аромат одиночества».

В японской поэзии разлука нередко соотносится с образом рукава, увлажненного слезами, и в стихотворении Фудзивара Тэйка на рукав падают слезы воспоминаний о прошлой любви, в которых отражается свет луны и соперничает с ароматом сливы:

Умэ но хана	*Сливы цветы*
Ниои о уцусу	*Аромат источают,*
Содэ но уэ ни	*И на рукаве*
Ноки мору цуки но	*Сквозь застреху льющийся*
Кагэ дзо арасоу	*Свет луны с ним спорит!* [9, с. 50]

Изысканное сочинение поэта вобрало спектр известных поэтических образов и представило их в идиостиле «чарующей красоты избыточного чувства» (*ёдзё ёэн*). Его мотивы можно увидеть в *танка* неизвестного автора:

Умэ га ка о	*Рукав благоухает,*
Содэ ни уцуситэ	*Пропитанный ароматом*
Тодомэтэба	*Цветущих слив.*
Хару ва сугу то мо	*Пусть быстролетная пройдет весна,*
Катами нарамаси	*Но только б этот дар ее остался* [13, с. 77].

Воспоминанием о весне и обычаем «перемены одежд» (*коромогаэ*) *танка* перекликается с сочинением другого поэта:

Ки-но Аритомо

Сакура иро ни	*Выкрашу платье*
Коромо ва фукаку	*Ярким цветом сакуры.*
Сомэтэ киму	*Его сохраню*
Хана но тиринаму	*Подарком на память,*
Ноти но катами ни	*Когда цветы облетят* [13, с. 83].

В новом жанре трансформацию классической традиции отразила строфа из антологии *рэнга* «Бунна сэнку дайити хякуин» («Первые сто строф из тысячи строф годов Бунна», 1355):

Гусай

Камигаки но
Цуки то умэ то но
Содэ фурэтэ

В обители богов
Соприкоснулись рукава —
Лунный свет и сливы аромат [4, с. 104].

В трехстишии говорится о святилище Китано. 25-го числа 2-й луны 903 г. знаменитый поэт-изгнанник Сугавара Митидзанэ (845–903) скончался в Дадзайфу (о. Кюсю). С тех пор в святилище Китано устраивается ежегодный фестиваль, связанный с этой датой. Строфа Гусай изображает поклонение богам — руки соединяются в молитве.

Можно заключить, сославшись на размышления Н. А. Фатеевой о русской литературе, что «…отдаленные претексты, не связанные друг с другом до этого момента, вступают друг с другом в связь, в свою очередь порождая все новые ряды молниеносно множащихся связей» [6, с. 46].

Однако по поводу строфы Соги критик Канэко Киндзиро предупреждает: то, что осталось в рукавах, — это не аромат, а ветер, пронизывающий меня, — образ, рисующий картину холодной осени и унылого одинокого существования [4, с. 199]. В связи с этим нельзя не обратиться к стихам Фудзивара Сюндзэй, описывающим осень в Фукакуса:

Юу сарэба
Нобэ но акикадзэ
Ми ни симитэ
Удзура наку нари
Фукакуса но сато

Вечер наступает —
И осенний ветер в поле
Меня пронизывает,
Перепел кричит
В глухом селении Фукакуса [14, с. 73].

Мотив горести усиливается, если строфу Соги соотнести с элегическим пятистишием:

Готоба-ин

Наки хито но
Катами но кумо я
Сигурураму
Юубэ но амэ ни
Иро ва миэнэдо

Прощальный дар
Покинувшего нас — облако,
Что дождиком прольется?
Хотя в вечернем ливне
След его не различим [9, с. 254].

Автор представляет, как дым от погребального костра превращается в облако и проливается дождем. Названные формулы свое оригинальное звучание обретают в зависимости от контекста и наделяют его многоголосием. В строфе Соги душу пронизывает горечь расставания на рассвете.

Прощаясь с кавалером, дама обращается к нему с легким вопросом: расстанется ли он с ней безучастно, а затем констатирует свою покинутость. В строфе совмещается ассоциативное поле «дара весны» и «погребального дара». Их контрастность ведет к созданию пародийного эффекта, в котором звучит отклик на самоиронию, распространенную в классической традиции — в поэзии Оно-но Комати, Исэ и других поэтесс.

堪へ来し方のゆふべにぞ成る

Таэкоси ката но	*Долго терпела*
Юубэ ни дзо нару	*А вот и вечер настал!*

Дама надеялась на встречу, но кавалер не пришел. В *рэнга* звучит мотив напрасного ожидания, характерный для придворной поэзии. «Вечер» соотносится со звоном колокола, возвещающего о времени любовного свидания — ситуация, представленная в лирике Фудзивара Тэйка:

Тоси мо хэну	*Годы минули*
Инору тикири ва	*В мольбах и завереньях.*
Хацусэяма	*В Оноэ, на горе Хацусэ,*
Оноэ но канэ но	*Вечерний колокол звонит*
Ёсо но юугурэ	*Уже другим влюбленным* [9, с. 350].

Покинутому колокольный звон говорит о пустых надеждах. Далее этот мотив отозвался в *рэнга* «Бунна сэнку дайити хякуин»:

Нидзё Ёсимото

Ириаи мо	*Вечером*
Вакарэ но канэ но	*Напомнит о разлуке*
Коэ нару ни	*Колокольный звон* [4, с. 116].

Любовные строфы поэта Соги передают чувство разочарования, которое стало продолжением настроений осенней грусти и печали. Каждый вечер даму охватывают страдания. «Вечером — о чем? — лишь об осени и вспомнишь», — этой фразой закономерно связать строфы *рэнга*:

Готоба-ин

Миватасэба	*Окинешь взором —*
Ямамото касуму	*В дымке у подножия горы*
Минасэгава	*Виднеется река Минасэ…*
Юубэ ва аки то	*А вечером — о чем? —*
Нани омоикэн	*Лишь об осени и вспомнишь* [9, с. 48].

Трехстишие *танка* описывает весенний вечер, реку Минасэ в тумане, а двустишие оказывается печальной мыслью об осени и соотносится с высказыванием писательницы Сэй Сёна-гон (966–1017): «Осенью — сумерки. Закатное солн-

це, бросая яркие лучи, близится к зубцам гор» (пер. В. Н. Марковой [15, с. 21]). Поэзии *рэнга* свойственны переклички не только с поэтическим наследием, но и с памятниками придворной прозы, благодаря чему поэма Соги включается в широкий культурно-литературный контекст. Об этом свидетельствует также исследование о влиянии «Исэ моногатари» («Повесть об Исэ», X в.) на содержание 13-й и 14-й строф поэмы [7]:

思ふなよ忘れんもこそ心なれ

Омоу на ё	*Не вспоминай!*
Васурэн мо косо	*Ведь постараться забыть*
Кокоро нарэ	*Сердце хочет.*

Использование частиц, подчеркивающих мысль (*омоу на ё*) в правилах *рэнга* называется *гэдзи*, что можно расценить и как обозначение цезуры. Обращение к персонажу предыдущей строфы выдвигается как один из способов связи строф и развития сюжета. Разрыв с кавалером обсуждается эмоционально насыщенно. Глаголу «вспоминать» (*омоу*) противопоставляется глагол «забыть» (*васуру*), противоречивые чувства овладевают «сердцем» (*кокоро*).

つらきにのみやならはさるべき

Цураки ни номи я	*Неужели только к огорчениям*
Наравасарубэки	*Придется привыкать?*

Прилагательное *кураси* — «горестный» — зафиксировано в словаре любовной лексики. Дама смиряется с бессердечием кавалера, со своим безысходным положением. В строфах наблюдается волнообразное эмоциональное движение. Истории несчастливой любви посвящено пять строф, хотя, согласно требованиям *рэнга*, достаточно трех. Их негативный настрой вносит мрачные краски в поэтическое повествование.

Поэзию любви Соги посвящает женщине, героине известных романов — «Гэндзи моногатари», «Сагоромо моногатари». Выразителен этот образ и в дневнике «Кагэро никки». В строфах поэмы автор минимальными средствами излагает сюжет, связанный с судьбой героини и особенностями придворной куртуазии. Для адекватного понимания *рэнга* необходимо обратиться к произведениям классической эпохи, составляющим узнаваемый фон этих строф — «женский мир», обрисованный Мурасаки Сикибу [16, с. 88].

В поэме Соги мотивы любовной лирики переходят от одной условной строфы к другой и консолидируют повествование. Строфы о любви обладают поэтической и культурной памятью, а классическая литература выполняет в них роль фоновых знаний. В поэме связь с предшественниками устанавливается разнообразными нитями ассоциаций, при этом выстраивается цепь поэтических текстов, в которой сложно выделить актуальное звено как свидетельство реминисценции. Стихи неизвестных авторов можно считать наиболее ранними, их следует принять за исходную точку интертекстуальных параллелей.

Интертекстуальность, возникшая на ранней стадии развития японского стиха, в *рэнга* обретает законченное воплощение, придает поэзии статус интеллектуальной игры. *Рэнга* рассчитана на расширенное когнитивное пространство реципиента и требует дальнейшего всестороннего изучения.

Литература

1. *Герасимова М. П.* Имплицитность японского искусства. Причины и следствия // Японские исследования. 2017. № 4. С. 62–79.
2. 小西甚一. 宗祇. 東京：筑摩, 1971. [*Кониси Дзинъити*. Соги. Токио: Тикума, 1979.] (На яп. яз.)
3. 赤瀬信吾. 宗祇が都に帰る時 // 秘儀としての和歌. 東京：有精堂、1995. 268–288 頁. [*Акадзэ Синго*. Возвращение Соги в столицу // Таинство японской поэзии. Токио: Юсэйдо, 1995. С. 268–288.] (На яп. яз.)
4. 連歌俳諧集 // 日本古典文学全集 32. 東京：小学館, 1975. [Собрание поэзии рэнга и хайкай // Полное собрание классической японской литературы. Т. 32. Токио: Сёгакукан, 1974.] (На яп. яз.)
5. *Miner E.* Japanese Linked Poetry. Princeton: Princeton University Press, 1979.
6. *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000.
7. *Schalow P. G.* Five Portraits of Male Friendship in the *Ise monogatari* // Harvard Journal of Asiatic Studies. 2000. Vol. 60. No. 2. P. 445–488.
8. *Бреславец Т. И.* Прекрасные песни прошлого. Владивосток: Изд-во Дальневост. фед. ун-та, 2020.
9. 新古今和歌集 // 日本古典文学全集 26. 東京：小学館, 1979. [Новое собрание старых и новых японских песен // Полное собрание классической японской литературы. Т. 26. Токио: Сёгакукан, 1979.] (На яп. яз.)
10. 大和物語 // 日本古典文学大系 9. 東京：岩波, 1970. [Рассказы о Ямато // Серия памятников классической японской литературы. Т. 9. Токио: Иванами, 1970.] (На яп. яз.)
11. 松尾芭蕉集 // 日本古典文学全集 41. 東京：小学館, 1975. [Собрание сочинений Мацуо Басё // Полное собрание классической японской литературы. Т. 41. Токио: Сёгакукан, 1972.] (На яп. яз.)
12. 藤原定家全歌集 上. 東京：筑摩, 2017. [Полное собрание стихотворений Фудзивара Тэйка. Т. 1. Токио: Тикума, 2017.] (На яп. яз.)
13. 古今和歌集 // 日本古典文学全集 7 . 東京：小学館, 1975. [Собрание старых и новых японских песен // Полное собрание классической японской литературы. Т. 7. Токио: Сёгакукан, 1975.] (На яп. яз.)
14. 歌論集 // 日本古典文学全集 50. 東京：小学館, 1975. [Собрание трактатов по теории японской поэзии танка // Полное собрание классической японской литературы. Т. 50. Токио: Сёгакукан, 1975.] (На яп. яз.)
15. *Сэй-сёнагон.* Записки у изголовья. М.: Художественная литература, 1975.
16. *Сисаури В. И.* Японский роман X–XII вв. СПб.: Нестор-История, 2011.

References

1. Gerasimova M. P. The implicitness of Japanese art. Causes and effects. *Japanese studies*. 2017. No. 4. P. 62–79. (In Russian)
2. Konishi Jin'ichi. *Sōgi*. Tōkyō, Chikuma, 1979. (In Japanese)
3. Akaze Shingo. The return of Sōgi to the capital. *The Sacrament of Japanese Poetry*. Tōkyō, Yūseidō, 1995. P. 268–288. (In Japanese)
4. Collection of Renga and Haikai Poetry. *Complete Collection of Classical Japanese Literature*. Tōkyō, Shōgakukan, 1974. Vol. 32. (In Japanese)
5. Miner E. *Japanese Linked Poetry*. Princeton, Princeton University Press, 1979.
6. Fateeva N. A. *Counterpoint of intertextuality, or Intertext in the world of texts*. Moscow, Agar Publ., 2000. (In Russian)
7. Schalow P. G. Five Portraits of Male Friendship in the *Ise monogatari*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 2000. Vol. 60. No. 2. P. 445–488.
8. Breslavets T. I. *Beautiful Songs of the Past*. Vladivostok, Far Eastern Federal University Press, 2020. (In Russian)
9. New Collection of Old and New Japanese Songs. *Complete Collection of Classical Japanese Literature*. Vol. 26. Tōkyō: Shōgakukan, 1979. (In Japanese)
10. Stories about Yamato. *A Series of Monuments of Classical Japanese Literature*. Vol. 9. Tōkyō, Iwanami, 1970. (In Japanese)
11. Collected Works of Matsuo Basho. *Complete Collection of Classical Japanese Literature*. Vol. 41. Tōkyō, Shōgakukan, 1972. (In Japanese)
12. *The Complete Poems of Fujiwara Teika*. Vol. 1. Tōkyō, Chikuma, 2017. (In Japanese)
13. Collection of Old and New Japanese Songs. *Complete Collection of Classical Japanese Literature*. Vol. 7. Tōkyō, Shōgakukan, 1975. (In Japanese)
14. Collection of Treatises on the Theory of Japanese Tanka Poetry. *Complete Collection of Classical Japanese Literature*. Vol. 50. Tōkyō, Shōgakukan, 1975. (In Japanese)
15. Sei-shōnagon. *The Pillow Notes*. Moscow, Khudozhestvennaina literatura Publ., 1975. (In Russian)
16. Sisauri V. I. *Japanese Novel X–XII Centuries*. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011. (In Russian)

Гурьева А. А.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ: «ПЕРСИКОВЫЙ ИСТОЧНИК» И «ПУТЕШЕСТВИЕ ВО СНЕ» В ЮЖНОКОРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: Статья посвящена современной репрезентации двух классических сюжетов: «Персиковый источник» и «Путешествие во сне». Они пришли в корейскую литературу из китайской традиции и получили самостоятельное развитие. В статье выявлены и проанализированы случаи обращения к этим моделям в южнокорейской поэзии и прозе. Рассмотрение текстов показало, что Персиковый источник как социальная утопия встречается как в ироническом контексте, так и в качестве оппозиции к суете городской жизни, однако центральной становится идея тщетного поиска идеала, который в результате оказывается ложным, иллюзорным. «Перевернутая» модель путешествия во сне была исследована А. Ф. Троцевич на примере произведения с элементами экзистенциализма — рассказа Ким Сынока «Поездка в Мучжин. Путевые записи». В тексте произведено сравнение с другим произведением, в котором герой утрачивает возможность пробудиться ото сна после осознания своих заблуждений. Для рассмотрения особенностей трансформации традиционных сюжетных моделей в статье рассматриваются произведения таких южнокорейских авторов, как Чхве Инхо, Чон Хёнчжон, Ким Сынок, Ха Ильчжи и др.

Ключевые слова: современная корейская литература, корейская литературная традиция, *Персиковый источник*, *Путешествие во сне*, сюжетные модели.

Guryeva Anastasia
(St. Petersburg State University, Russia)

LITERARY TRADITION IN CONTEMPORARY CONTEXT: *PEACH BLOSSOM SPRING* AND *DREAM JOURNEY* IN SOUTH KOREAN LITERATURE

Abstract: The paper deals with contemporary representations of two classical plot models: *Peach Blossom Spring* (武陵桃源) and *Dream Journey* (夢遊錄) originated in Chinese literature tradition and were peculiarly developed in pre-modern Korean literature. The paper discusses their representations in South Korean poetry and prose. The analysis shows, that *Peach Blossom Spring* as a social utopia enters Korean literature both in an ironical context and as an opposition to the city life preoccupied with everyday vanity. The majority cases is when it serves the base for contemporary stories of an ideal place quest with the protagonist realizing the false character of the ideal. The case of the reversed usage of the *Dream Journey* plot in the existential story *The Journey to Mujun* by Kim Seung-ok has been analysed by the A. F. Trotsevich. The paper will render another case with a lost opportunity to wake up after the realization of mistakes. The paper bases on the works of widely known South Korean writers/poets as Choe In-ho, Jeong Hyon-jong, Ha Il-ji and others making the conclusion on the main transformational trends in the plot models.

Keywords: contemporary Korean literature, Korean literary tradition, *Peach Blossom Spring*, *Dream Journey*, plot models.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.34

Одной из составляющих развития современной корейской литературы является использование элементов корейской и общей дальневосточной/восточноазиатской литературной традиции. Среди большого их множества можно выделить следующие группы: 1) сюжеты и их элементы; 2) символы, метафоры, аллюзии; 3) особенности структуры, пространственно-временные и иные модели; 4) общие особенности миропонимания, модели мировосприятия (см. подробнее: [1]).

Литературная традиция как часть той или иной культуры оказывает влияние на формирование картины мира носителей этой культуры. Соответственно, обращение к таким элементам может быть подсознательным, являться результатом воспроизведения автором индивидуального мировосприятия, в котором проявляются и общекультурные черты.

В статье будут рассматриваться два примера, которые используются авторами осознанно. Это современная репрезентация двух классических сюжетов: «Персиковый источник» (*тохвавонги*, 桃花源記) и «Путешествие во сне» (*монюрок*, 夢遊錄). Оба сюжета пришли в корейскую литературу из китайской традиции и получили самостоятельное развитие в корейской литературе. Цель статьи заключается в том, чтобы определить тенденции в обращении к этим сюжетам в современной южнокорейской литературе в сопоставлении с традиционной литературой. Более подробно анализируются случаи использования этих сюжетов в качестве модели построения сюжета современного произведения[1].

1. ПЕРСИКОВЫЙ ИСТОЧНИК

Сюжет о Персиковом источнике — первой социальной утопии — принадлежит кисти древнекитайского поэта Тао Юаньмина (陶淵明, 365–427). Это известное повествование о рыбаке из местечка Улин (武陵), который случайно обнаружил идеальное сообщество людей, живущих возделыванием земли, но впоследствии дорогу к ним найти никто не смог.

Аллюзии на произведение Тао Юаньмина встречаются в корейской литературе разных эпох и жанров. Один из наиболее известных примеров — эссе[2] ведущего поэта эпохи Корё (918–1392) Ли Илло (이인로, 1152–1220) «Горы Чирисан. Долина журавлей» (*Чирисан чхонхактонги*, 智異山 青鶴洞記). Лирический герой произведения полагает, что в Корее существует свой «Персиковый источник» — «Долина журавлей в горах Чирисан», однако поиски ее успехом не увенчались (см. подробнее: [2, с. 72]). В поэзии на родном языке эпохи Чосон (1392–1897) нередко встречаются мотивы близости Персикового источника — литературного намека на идеальность пространства, воспеваемого в стихотворении. Например:

[1] Все упоминающиеся в статье произведения прозы, кроме произведений Чхве Инхо «Глубокая синяя ночь» и «Дыра» и романа Ха Ильчжи «Республика Ужупис», опубликованы в переводе на русский язык. Ограничения в объеме работы не позволяют указать выходные данные в каждом конкретном случае.

[2] Произведение написано в жанре *супхиль* (隨筆, «следую за кистью»).

У горы Сисайшань реет в воздухе белая цапля,
Набирает вес окунь, цвет персика кружит в потоке,
Изумрудный бамбук — головной мне убор, и мне ива — накидка,
Но тут ветер и дождь преградили дорогу, назад пути нет.
И мне жаль, что не делит со мной этой жизни
Чжан Чжи-хэ, знаменитый рыбак и отшельник-поэт
(пер. А. А. Гурьевой) [3, с. 59].

В одном из стихотворений на корейском языке — *чапка* (кор. 잡가, «Малая песнь о Чхунхян», яп. *Со Чхунхян-га*, 小春香歌) можно усмотреть двойную аллюзию, связанную с этим сюжетом. В тексте неизвестный автор вводит распространенную ассоциацию между деревом ивы и Тао Юаньмином, посадившим возле своего дома пять ивовых деревьев: среди объектов пространства, по которым можно найти дом девушки Чхунхян, упоминаются пять ив, и сказано, что их посадил Учитель Долины журавлей (*Хактон сонсэн* 학동선생). Возможно, здесь сыграло свою роль и то, что события истории о Чхунхян происходят в городе Намвоне близ гор Чирисан, в которых Ли Илло искал корейское идеальное пространство [4].

В южнокорейской литературе традиционное значение «Персикового источника» сохраняется, однако обыгрывается в новых контекстах.

Характерным примером является рассказ писательницы Пак Вансо (박완서, 1931–2011) «Дети райской земли» (*Нактхоый аидыль*, 낙토의 아이들, 1978), где отсылка к «Персиковому источнику» служит горькой иронии. Так, метафорическое название района — Мурын (корейское чтение иероглифов, обозначающих Улин, 武陵) — указывает на фешенебельность места, однако оно же оттеняет то, с каким презрением его обитатели воспринимают людей, живущих более скромно (подробный анализ рассказа см.: [5]).

В другом примере, произведении Ли Чхончжуна (이청준, 1939–2008) «Песни Западного края» (*Сопхёнчже*, 서편제, 1976), связь с «Персиковым источником» еще более сложна. Место, в котором происходит действие второй части повести, называется Долиной журавля (*Сонхактон*, 선학동), что практически совпадает с названием идеального пространства в эссе Ли Илло (*Чхонхактон*, 청학동). Символика названия многогранна, но в контексте рассматриваемой в статье темы важно обратить внимание на то, как в сюжетной линии раскрывается мотив невозможности найти объект стремления. Так, главного героя в это место привели воспоминания о детстве, проведенном с отчимом и с любимой им сводной сестрой, с которой они давно были разлучены. Однако вместо прекрасного водного пространства с прославленным отражением гор, создающим образ журавля, главный герой обнаруживает осушенные земли и переживает несостоявшуюся встречу.

Можно сказать, что тщетный поиск некоего идеала становится моделью, которая ложится в основу этой части произведения, что позволяет произвести сопоставление с произведением Тао Юаньмина. При этом в случае с повестью «Песни Западного края» можно говорить о противопоставлении реального на-

стоящего и образа прошлого, ушедшего навсегда и потому недосягаемого. Отметим, что две части повести экранизированы ведущим южнокорейским режиссером Им Гвонтхэком (임권택, род. 1934), и в экранизации второй части под названием «Тысячелетний журавль» (*Чхоннёнхак*, 청년학) режиссер делает акцент на контрасте между настоящим и прошлым, показывая, как в воображении героя пространство вновь наполняется водой[3].

Еще одним произведением, в котором можно обнаружить схожую сюжетную модель, является рассказ Чхве Инхо (최인호, 1945–2013) «Глубокая синяя ночь» (*Кипко пхурын пам*, 깊고 푸른 밤). Два героя путешествуют по Соединенным Штатам Америки, куда планируют эмигрировать. Лучшим для жизни местом им представляется Лос-Анджелес (как известно, там существует корейская община), однако парадоксальным образом они никак не могут найти дорогу до города, постоянно сбиваясь с пути. В конце повествования герои глубокой ночью оказываются на берегу океана, где приходят к решению вернуться домой. Подобно герою произведения Тао Юань-мина, герои рассказа Чхве Инхо тщетно ищут идеальное пространство, однако в итоге им открывается иллюзорность этого идеала. Осознание ошибочности стремлений происходит в неслучайной обстановке — в литературной традиции Восточной Азии важнейшую роль играет лунная ночь. В корейской литературе это сакрализованное время часто выступает в паре с элементом ритуального пространства — берегом воды [6]. Здесь эти элементы соединились.

Примеры обращения к сюжетной модели, восходящей к «Персиковому источнику», можно найти и в литературе XXI в. Роман Ха Ильчжи (하일지, род. 1955) «Республика Ужупис» (*Учжупхисы конхвагук*, 우주피스 공화국) повествует о герое, который приезжает в Вильнюс, где прошло его раннее детство. Причиной его визита становится необходимость забрать прах отца, некогда находившегося в Литве на дипломатической службе, но для героя важно также найти Ужупис, который представляется ему особым местом[4]. Поиски не приносят успеха: Ужупис совсем рядом, но остается недосягаемым, что приводит героя к отчаянию [7]. Это произведение о поиске самого себя базируется на модели тщетного стремления к идеальному пространству, но с дополнительными деталями, свойственными рассмотренным выше произведениям. Это, в первую очередь, идея ошибочного выбора идеала, его иллюзорности.

Тем самым в основе сюжета в приведенных примерах находится идея безрезультатного поиска некоего идеального места/общества. Однако, в отличие от

[3] Исследованием этого киновоплощения занималась профессор Стокгольмского университета Соня Хойслер, которая обратила наше внимание на значимость данной сцены в фильме.

[4] Краткий анализ произведения был изложен в докладе Ким Сонсу «The imagination of Korean Literature and the Possibility of Literature Education on the Baltic States — Focused on Lee Moon-yeol's "Lithuanian Woman" and Hailji's "The Republic of UZUPIS"», представленном на XVI конференции Научной ассоциации Central and Eastern European Society of Koreanology (CEESOK) Conference «The comparative approach and prospects on education of local and Korean culture (and literature) in Central and East Europe» (Латвийский университет, 2017).

«Персикового источника», этот идеал не просто недостижим, скорее, он оказывается несуществующим: исчезнувшим (как в произведении «Песни Западного края») или ложным, придуманным героями (как в произведениях «Глубокая синяя ночь» или «Республика Ужупис»).

Если в прозаических текстах, где можно усмотреть связь с произведением «Персиковый источник», развивается преимущественно тема утраченного идеала, в поэзии можно найти пример более позитивного (и тем самым более традиционного) контекста обращения к произведению Тао Юаньмина. Это стихотворение Чон Хёнчжона (정현종, род. 1939) «Душа — семядоля» (*Маымын ттоннип*, 마음은 떡잎).

Тот мальчик
Не сказал весь день ни слова.
На Персиковый ездили источник
Смотреть на волны персиков в цвету,
И мальчик тот, племянник друга из деревни,
О чем бы ни спросил сеулец-дядя,
Ни слова
Не сказал ему в ответ.
Да, это так, конец двадцатого столетья,
И в свете твоего молчанья
Слова — неврозы крупных городов,
Слова — цивилизации болезнь.
<…> [5]

(Пер. А. А. Гурьевой)

Обратим внимание на языковую сторону. Обозначение Персикового источника здесь несколько видоизменено. Автор употребил не классический вариант обозначения: 桃花源 (*тохвавон*) или 武陵桃源 (*Мурын товон*), т. е. «Персиковый источник в Улине», а 桃灘 (*Тотхан*), букв. «Персиковая отмель» — такое название носит место неподалеку от города Намвона, т. е. рядом с горами Чирисан, где еще в эпоху Корё Ли Илло искал идеальное место. Известно, что в XVI в. будущий герой Имчжинской войны (1592–1598) Пён Сачжон (변사정, 1529–1596) посадил здесь персиковые деревья и взял псевдоним «Персиковая отмель» [8]. Здесь можно усмотреть попытку «локализовать» прославленное идеальное место.

Интересно также, что иероглифическое название *Тотхан* (桃灘) отчасти дублируется в тексте стихотворения посредством слов корейского происхождения (*поксаккот мулькёль*, 복사꽃 물결, букв. «волны цветов персика») — это прием, который встречается в традиционной корейской поэзии в жанре *каса*. Попробуем проследить, есть ли в этом случае связь с «оригинальным» Персиковым источником Тао Юаньмина.

Стихотворение строится на противопоставлении городского и сельского пространств, к тому же оно написано поэтом, в творчестве которого в последние

[5] Оригинал произведения взят из [9, с. 38–39].

годы критики усматривают приверженность экологической тематике. Персиковый источник не только выступает здесь символом идеального пространства, но и открывает группу «даосских» элементов в тексте. Тема «Персикового источника», связанного с именем поэта-отшельника Тао Юаньмина, поддержана даосской идеей предпочтительности отсутствия слов, а также введением в текст традиционной для даосской мысли «безопорной опоры»[6], которая в стихотворении выражена строкой: «*То твое отсутствие словес — надежно*». Можно предположить, что эта группа элементов служит иносказательному призыву «Возвратиться к садам и полям» по примеру Тао Юаньмина, автора одноименного стихотворения (歸園田居). Примечательно совпадение ряда элементов стихотворения Чон Хёнчжона с краткострочным стихотворением *сичжо* неизвестного автора (XVIII–XIX вв.):

Эй, пастушок, сидишь ты боком на бычке,
А он ступает по траве высокой.
Ответь, что знаешь ты об этом мире,
О том, что плохо в нем и хорошо?
А мальчик тот на дудочке играет
И только улыбается в ответ
(Пер. А. А. Гурьевой) [3, с. 72].

В основу текста *сичжо* ложится противопоставление двух типов мировоззрений: вовлеченности в жизнь социума (что хорошо и что плохо в мире) и удаленности от мира (нежелание участвовать в обсуждении мирских дел). Суетная попытка представителя первого типа установить диалог с мальчиком — представителем второго типа неуспешна. Отсутствие слов и игра на дудочке позволяют усмотреть в образе мальчика черты даосского персонажа, а общность двух текстов — продолжить ряд даосских элементов в стихотворении Чон Хёнчжона [10].

2. ПУТЕШЕСТВИЕ ВО СНЕ

Отдельно коснемся темы путешествия во сне *монюрок* и ее развития в современной южнокорейской литературе[7]. Вслед за китайской литературой в корейских текстах путешествие во сне служит развитию сюжетов об осознании главным героем правильности выбранного пути в результате переживания во сне той жизни, к которой он было начал стремиться в период сомнений. Наиболее ранним воплощением этого сюжета в корейской литературе считается помещенная в историческое сочинение «Самгук юса» (1281) история о монахе Чосине [2, с. 180–181]. Впоследствии к сюжетной модели *монюрок* обращаются

[6] Имеется в виду идея того, что надежной опорой может служить объект, который сам не имеет опоры (например, облако).

[7] Проблемой сна в корейской традиционной литературе занимались также западные ученые, например Марион Эггерт [11].

ведущие литераторы эпохи Чосон: Ким Сисып (김시습, 1435–1493), Лим Чже (임제, 1549–1587). Ким Сисып преимущественно реализует классический вариант сюжета в буддийском контексте, передавая мысль о тщетности стремления к земным благам. Лим Чже использует эту модель, чтобы привести читателя к мысли о необходимости избегать государственной службы — источника несчастий. Его герои во сне встречаются с жертвами убеждений, соответствующих основным конфуцианских отношениям [2, с. 145]. Таким образом, выводы о правильности того или иного пути в этом случае приходят не обязательно герои, но уже читатели, знакомящиеся с произведением.

В XVII в. в корейской литературе появляется тип произведений «романы-сны». Знаменитый «Облачный сон девяти»[8] (*Ку ун мон*, 九雲夢) Ким Манчжуна (김만중, 1637–1692) задает образец, позднее по его мотивам неизвестным автором создается роман «Сон в нефритовом павильоне» (*Оннумон*, 玉樓夢). Если в произведениях Ким Сисыпа или Лим Чже сон служит соприкосновению персонажей с невидимым миром, что является поворотной точкой в их мировосприятии, то в романах во сне герой проживает целую жизнь (как и монах Чосин в архетипическом для корейской литературы сюжете).

В основе «путешествий во сне» находится оппозиция «сон-явь», в которой сон служит осознанию главным героем той или иной истины, как правило, выбору правильного пути. Однако, как доказывает А. Ф. Троцевич, в буддийском контексте оппозиции «снимаются» композиционными особенностями произведения, поскольку буддизм стремится к снятию противоречий [12]. Отметим также, что сама модель «сон-явь» в корейской литературе также восходит к древним китайским сюжетам и включает еще более широкий диапазон произведений. Например, на оппозиции «сон-явь» строится произведение неизвестного автора «Весенний сон» (*Чхунмён-гок*, 춘면곡), в которой содержатся явные аллюзии на притчу о китайском мыслителе Чжуан-цзы 莊子 (369?–286 до н. э.), которому приснилось, что он бабочка [13].

В литературе XX в. можно обнаружить немало примеров использования сюжетной модели путешествия во сне или мотива сна. Примечательно, что одним из первых обращений стало произведение, в основу которого легла история о монахе Чосине — наиболее ранний в корейской литературе пример сюжета о прожитой во сне жизни. Роман, который так и называется «Сон» (*Ккум*, 꿈), стал последним произведением известного писателя начала XX в., представителя просветительского движения Ли Гвансу (이광수, 1892–1950). А. Ф. Троцевич, переводчик романа «Сон» (а также «Сон в заоблачных высях»), производит сравнение его сюжета с историей из «Самгук юса». Повествование в романе более подробно и более эмоционально. Исследовательница предполагает, что это произведение стало ответом Ли Гвансу тем, кто осуждал писателя за сотрудничество с японцами. «Соотечественники ожидали покаяния, а он ответил старинной буд-

[8] Другой вариант перевода, также предложенный переводчицей романа А. Ф. Троцевич, — «Сон в заоблачных высях».

дийской притчей о “заблудшем монахе”: слава и падение — не более чем краткое мгновение сна» [14, с. 19].

Это не единственное произведение на тему сна, основанное на образце из традиционной литературы. В двух примерах из южнокорейской литературы на источник сюжета указывает само название. Роман Чхве Инхуна (최인훈, 1936–2018), одноименный первому роману-сну в корейской литературе — «Ку ун мон», сюжетно различается с ним, но строится на размытых гранях между сном и явью[9]. В названии повести Чхве Инхо «Изображение путешествия во сне к Персиковому источнику» (*Моню товондо*, 夢遊桃源圖) соединились обе сюжетные линии: сон и Персиковый источник, однако произведение основывается на еще одной истории из «Самгук юса» — повествовании о Томи и его верной супруге. Поскольку в фокусе статьи находятся прежде всего трансформации традиционных сюжетов, не будем останавливаться на этих двух примерах подробно.

В некоторых произведениях актуализируется сам мотив «жизнь-сон». Исследовательница женского направления в южнокорейской прозе Ли Сан Юн выявляет традиционный слой произведения Пак Вансо «Сон марионетки» (*Ккокту-гаксиый ккум*, 꼭두각시의 꿈), в котором в главный мужской персонаж осознает свою слабость и зависимость и решает начать другую жизнь. Переворот в его сознании подобен пробуждению от сна и дан в соответствующих определениях (слово «сон» вынесено в название произведения). Ли Сан Юн пишет: «Мотив жизни-сна, популярный в традиционной литературе, связан с буддизмом, идеей поиска пути к внутренней гармонии. В данном рассказе главный герой пробуждается от “сна” в ином качестве: он приобретает реальный жизненный опыт и понял, что прежний его путь был ложным, поэтому и определяет для себя другую дорогу сам» [16, с. 27].

Характерным примером осовременивания именно сюжетной основы «путешествия во сне» служит рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи» (*Мучжин кихэн*, 무진기행) одного из крупнейших южнокорейских прозаиков — Ким Сынока (김승옥, род. в 1941). А. Ф. Троцевич исследует это произведение как образец того, как «вписывается западный экзистенциализм в корейский культурный пейзаж» [17, с. 60]. Это исследование можно назвать первым опытом постановки вопроса о связи традиционной и современной корейской прозы. Ниже изложим основные выводы Троцевич и разовьем их.

Главный герой успешен благодаря удачной женитьбе, но роль зятя влиятельного человека давит на него. Для психологического восстановления он едет в родной городок, где происходит встреча с женщиной, вернувшая его к изначальным искренним жизненным установкам, возродив подлинные чувства. Однако намерение героя связать жизнь с этой женщиной обрывается телеграммой, вызывающей его в Сеул, куда он уезжает, даже не объяснившись. Обращая внимание на

[9] Сопоставление этого произведения с романом Ким Манчжуна производится, например, в [15].

различные символические элементы в тексте[10], А. Ф. Троцевич показывает, что в соответствии с классическим романом-сном в произведении «даны два пространства — истинной реальности и мира заблуждений» [17, с. 62], однако мимолетными в рассказе оказываются именно истинные ценности, «с реальностью же связан суетный мир страстей». Внезапность «пробуждения» приходом телеграммы — еще один буддийский элемент. Однако традиционные представления скорректированы современным прагматическим миром [17, с. 63].

Таким образом, здесь можно говорить о «перевернутой» модели сюжета «путешествие во сне»: в каком-то смысле герой живет во сне, пробуждаясь к настоящей жизни только во время путешествия. Однако эта подлинность жизни одновременно оказывается иллюзорной и недоступной для главного героя, омраченного искаженными ценностями мира. Возможно, это тоже своего рода снятие оппозиций. Примечательно, что автор указывает на слабость центрального персонажа еще на первых страницах произведения, когда герой вспоминает, как скрывался от призыва во время Корейской войны: долгое время он провел в «задней комнате», куда его поместила мать. Обратим внимание на символику: в странах китайской ойкумены замкнутое пространство — пространство *инь*, то есть оно связано с женщиной. Вспомним устойчивое поэтическое выражение *токсук конбан* (獨宿空房, «пустая комната, в которой я сплю в одиночестве») — символ женской тоски в разлуке с милым, часто встречающееся в корейской традиционной поэзии. Здесь такое место становится пространством героя. Можно вспомнить минимум два других примера из литературы XX в., где ассоциация героя с таким пространством указывает на его несостоятельность (иногда и в прямом смысле физиологическую): рассказ Ли Сана (이상, 1910–1937) «Крылья» (*Нальгэ*, 날개) и рассказ Хван Сунвона (황순원, 1915–2000) «Трактовка чисел» (*Сутчапхури*, 숫자풀이). Неслучайно в рассказе Ким Сынока также герой признается, что, прячась в комнате, он занимался рукоблудием, словно активизируя мужское начало в себе. Тем самым, герой изначально обладал зависимой природой, и его стремления молодости были иллюзией.

Рассказ нашел мощный отклик среди читателей. В 1967 г. он был экранизирован. Оба произведения (литературное и кинематографическое) были положительно восприняты аудиторией и оказали влияние на развитие художественной традиции. Исследовательница современной корейской прозы И. В. Цой пишет, что они «были не случайностью, а неизбежным результатом экспериментирования, которое вылилось в рождение новой культурной волны» [18, с. 633].

[10] Важную роль в произведенном исследовательницей анализе играет название городка — Мучжин, что значит «туманная переправа». Туман — один из ключевых знаков омрачения. Отметим, что именно словом «Туман» называет свою экранизацию режиссер Ким Суён (김수영, 1929–2023), поставивший фильм по произведению Ким Сынока. С нашей точки зрения, «говорящим» является и второй элемент названия: переправа. В литературной традиции любая водная переправа являлась символом любовного соединения, и эта символика неоднократно поддерживается в тексте. Признание героев происходит на мосту, а их свидание — на волнорезах.

Место, которое стало фоном для истории — Сунчхонский залив, — и в наши дни рекламируется в связи с рассказом, причем с акцентом на особые заложенные в него жизненные смыслы: «Приезжайте и обретите смысл рассказа “Поездка в Мучжин. Путевые заметки”». В 1990-х гг. рядом с железнодорожной станцией Синчхон-ёк существовало кафе под названием «Мучжин кихэн», где собирались представители неформальной культурной среды. Кафе было лишено особого антуража, и в этой непритязательности, простоте люди искусства находили атмосферу, располагавшую к искреннему общению[11]. Возможно, название кафе апеллировало к идее ценности того настоящего, ненаносного, которое некогда просыпалось в главном герое во время посещения Мучжина.

Еще один пример специфической трансформации рассматриваемой сюжетной модели — произведение Чхве Инхо «Дыра» (*Кумон*, 구멍, 1999). Насколько нам известно, это произведение прежде не вводилось в научный оборот, в связи с чем представим его содержание более подробно.

В начале произведения читатель видит главного героя — врача-хирурга средних лет, у которого многое в жизни находится в неблагополучном состоянии: развод с женой, начинающийся в результате злоупотребления алкоголем тремор рук — угроза карьере. Неслучайно его утро начинается в странной молодежной компании, упрекающей его за агрессивное поведение во время попойки накануне. Днем герой получает послание из прошлого — записанный на кассету рассказ девушки, с которой он когда-то встречался и которая внезапно ушла от него. Слушая запись, он понимает, что девушка (бывшая пациентка, намного моложе него самого) искала в нем опору и тепло настоящих отношений, которые он, ослепленный страстью, подменил агрессивной физиологией. Герой отправляется на поиски девушки, адреса которой никогда не знал. Ее имя и диагноз слишком распространенные, чтобы в базе пациентов можно было найти точные данные. Обходя разных ее однофамилиц, он сталкивается с разными судьбами, преимущественно трагическими. Параллельно он дослушивает кассету до конца, слышит, что девушка придет к нему домой, спешит туда и, будучи за рулем в состоянии алкогольного опьянения, случайно сбивает ее насмерть. Не в силах пережить это, он кончает с собой.

Автор применяет прием «временного несовпадения», когда какое-то событие происходит после того, как в повествовании встречаются следствия произошедшего. Этот прием автор уже использовал в своем репрезентативном рассказе «Чужая комната», в финале которого жена пишет мужу записку, которую он уже прочел в самом начале рассказа. Однако в романе это не просто инструмент создания ощущения ирреальности, необычной атмосферы или передачи состояния главного героя. Врач постоянно испытывает флешбэки, вспоминая события предыдущего дня, как будто он уже был в этих местах, хотя побывал в них впервые,

[11] Кафе еще существовало в 2000 г., но вскоре в результате развития территории старые здания, прилегающие к станции, были снесены. Судьба кафе (возможность перемещения в другую локацию) нам неизвестна.

в поисках девушки, например в первый раз оказывается в клубе, где знакомится с людьми, рядом с которыми на первых страницах произведения он проснулся после вчерашней вечеринки. Но главное временно́е несовпадение заключается в том, что новость о человеке, бросившемся в автомобиле в реку Ханган, которую он слышал утром в начале повествования, оказывается новостью о нем самом. Роман заканчивается монологом героя о том, что он понял: эти поиски были сном, сном уже умершего человека [19].

Здесь можно усмотреть следующую идею. Путешествуя по городу в поисках девушки — уже во сне после смерти, герой осознает свое состояние: алкоголь и страсть повлекли за собой распад в отношениях с самыми близкими людьми, деградацию в профессиональной сфере. Но осознание приходит тогда, когда уже ничего нельзя изменить, то есть после гибели героя, ставшей результатом его духовной гибели.

Это еще один вариант трансформации модели «путешествия во сне». Произведение также имеет рамочную композицию, но это не выражено очевидно вплоть до финальных страниц. Герой находится в омрачении, как и герои традиционных произведений, но после «просветления» — в данном случае — осознания своего состояния — он уже не может проснуться и встать на верный путь. Судьба героя трагична, но, представляя ее такой, автор думает о читателях.

Пониманию видения автором своего героя и того, что с ним произошло, служит, в частности, символика названия. Режиссер одноименной кинокартины Ким Гукхён (김국형, род. 1964), который тесно общался с автором романа в процессе работы над фильмом и тем самым имел возможность обсудить с ним скрытые смыслы, прокомментировал его так. Это черная дыра, которая затягивает героя. Неслучайно Чхве Инхо утвердил англоязычный вариант названия именно как «Black Hole». Кроме того, в названии подразумевается также женское лоно, в которое психологически оказывается затянут герой, построивший отношения с героиней на страсти[12].

Неслучайно отдельные критики предлагают выбрать «дыру» кодом доступа к прочтению произведений Чхве Инхо. Дыра понимается в традиционном ракурсе взаимодействия оппозиций как «инструмент, который объясняет истину путем парадокса и который доступен лишь писательскому взору» (역설적으로 진실의 가치를 설명하는, 작지만 필요불가결한 중층의 소도구) [20].

Обратим особое внимание на то, что критик Хван Догён (황도경) акцентирует конечную роль этой дыры (к тому же он называет ее каналом встречи с врагом рода человеческого) как «доказательства, научающего свету вне дыры» (구멍 밖의 밝음을 가르치는 증거). С его точки зрения, такой способ прочтения произведений Чхве Инхо служит точкой начала осознания читателем самого себя (‘자기존재의 시발점’이라는 독법 (讀法)) [20]. Тем самым, сталкиваясь с дырой

[12] Благодарю кинорежиссера, профессора Сеульского института искусств Ким Гукхёна (김국형) за любезно предоставленный комментарий и рассказ о процессе работы над созданием фильма.

и видя последствия ее воздействия, читатель призван обратиться к пространству света вне этой дыры.

Здесь возможны христианские коннотации. Известно, что Чхве Инхо активно обратился к вере как прихожанин католической церкви. При этом прием обращения к теме низкого в человеке и самого недостойного в его природе с целью отвратить читателя от неприглядного поведения и его результатов является также вполне традиционным. Характерный пример — сюжетные истории *пхэсоль*, особенно периода XV–XVI вв. [2, с. 116]. Использование такого приема можно обнаружить в творчестве первого мастера короткого рассказа Ким Донина (김동인, 1900–1951), а также в кинотворчестве режиссера Ким Гидока, известного в России как Ким Кидук (김기덕, 1960–2020).

* * *

Подводя итоги рассмотрения темы использования двух традиционных сюжетов в современной литературе, можно обратить внимание как на формальную сторону, так и на содержательную. С формальной точки зрения можно говорить о типах обращения к этим сюжетам современными авторами: прямая аллюзия (название, лексическое обозначение, тот же образ, хоть и обозначенный иначе лексически), введение в текст мотива, связанного с этими сюжетами (например, жизнь-сон), а также построение произведения на соответствующей сюжетной модели (тщетный поиск идеального пространства, переживание опыта, приводящего к осознанию своих заблуждений, который фигурально изображается как пребывание во сне). Характер современных проблем, интересующих авторов XX и XXI вв., вносит существенные коррективы в традиционное развитие сюжетов. Тщетность поиска идеала, как правило, осознается в связи с осознанием ложности, ошибочности самого идеала, а не его труднодоступности, как в традиционной литературе. Буддийская мысль об иллюзорности суетных стремлений в традиционных романах-снах в современных произведениях может изменяться по-разному. Иллюзорным может оказаться желание жить искренне и не зависеть от социальных ожиданий. Выбор ошибочного в противопоставление истинному может вести к трагическим событиям, даже к смерти. Можно вспомнить о произведениях Лим Чже, который также использовал сон как возможность задуматься о судьбе людей, погибших за свои убеждения. Однако в современных текстах оппозиция подлинного и ложного необязательно связана с выбором именно жизненного пути, за которым стоит некая идея или мировоззрение. Герои просто живут, как живется, их выбор пути — жизненная прагматика или как раз отсутствие поиска пути. Осмысленность этому придает автор, обращаясь таким образом к читателям.

Актуализации поставленных вопросов служат как узнаваемость ситуаций и типажей, так и антураж, работающий на то, чтобы оттенить эти проблемы, также знакомый по другим современным произведениям. Образы суеты и бездушия большого города, изображение атмосферы разобщенности людей, непонятости

и одиночества среди толпы окружающих привычны для современной мировой литературы. Культурно обусловленная сюжетная основа придает произведениям тот эмоциональный колорит, который делает произведение самобытным, но и не превращает в недоступное пониманию представителю иной культурной среды.

Отметим еще один момент. Исследователь традиционной литературы А. Ф. Троцевич, которая подняла вопрос о культурной основе современной южнокорейской прозы, подходит к нему с точки зрения западного влияния на корейскую литературу. Так и называется, например, ее новаторский доклад: «Несколько слов о западном влиянии в современной корейской прозе» [17]. В данной статье мы переставляем акценты, ставя задачей продемонстрировать наличие традиционной основы в современных текстах, которые не воспринимаются современным читателем в связи с литературной традицией. Действительно, произведения корейской современной литературы позиционируются в самой Корее как связанные с тем или иным философским/литературным течением, которое зародилось на Западе и стало известно корейцам в начале XX в. в ходе знакомства с западной культурой. Однако, что немаловажно, в южнокорейской литературе эти течения уже воспринимаются как часть корейской современной культуры. Соответственно, эти произведения представляют собой образцы [корейского] экзистенциализма/модернизма/постмодернизма и т. д., и таким же образом исследуются и за пределами Кореи. В связи с этим им нередко отказано в свя́зи с корейской традиционной литературой, которая понимается как совершенно иной, пройденный этап.

С учетом сказанного выше, обращаясь к теме традиционных сюжетов в современной литературе, мы стремимся выявить глубинный слой, что служит объяснению специфики произведения, подчас самой его сути. Этот слой, восходя к литературной традиции, может быть частью общего мировоззрения и тем самым восприниматься корейским читателем органично и естественно, пусть и без обязательных ассоциаций с конкретными литературными произведениями. Это следует подчеркнуть: для понимания глубины произведения образованный корейский читатель может обойтись без воспроизведения в памяти тех или иных образцов родной литературы, в которых встречались использованные современным автором традиционные элементы — это органичная часть мировосприятия. Общий культурный фон помогает целостному восприятию произведения. При этом именно этой целостности может не хватать читателю, не являющемуся носителем корейской культуры, и расшифровка «глубинного» в произведении, послойное выявление особенностей текста служат именно попыткой восстановить картину мира, которая легла в основу произведения. Безусловно, эта картина мира всегда индивидуализирована, но не равняется авторскому замыслу, хотя в существенной степени объясняет его специфику.

Литература

1. *Guryeva A. A.* General Trends of Traditional Elements Usage in Contemporary South Korean Poetry // Проблемы литератур Дальнего Востока. Т. 2: мат-лы VIII междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 24–28 августа 2018 г. СПб.: НП-Принт, 2018. 164–172.
2. *Троцевич А. Ф.* История корейской традиционной литературы (до XX в.). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004.
3. Песни Великого спокойствия при южном ветре / пер. с кор. А. А. Гурьевой. СПб.: Гиперион, 2019.
4. *Guryeva A. A.* Two Famous Stories Represented in Verse (Ch'unhyang and Sukhyang in Poetical Antologoes of Late Choson) // St. Petersburg Annual of Asian and African Studies. Vol. 2. СПб., 2013. P. 71–76.
5. *Ли Сан Юн.* Рассказ в творчестве современных писательниц Республики Корея (Пак Вансо, Син Кёнсук и Ын Хигён): дис. … канд. филол. наук. М., 2007.
6. *Никитина М. И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М.: Наука, 1982.
7. 우주피스 공화국은 가도 가도 닿을 수 없고 // 부산일보. [Республика Ужупис — идешь, идешь, а коснуться не можешь // Пусан ильбо.] URL: https://mobile.busan.com/view/busan/view.php?code=20090424000181 (дата обращения: 17.08.2022). (На кор. яз.)
8. 도탄정사 // 지리산 아흔아홉골. [Официальная история Тотхана // Девяносто девять ущелий Чирисана.] URL: http://jiri99.com/bbs/board.php?bo_table=jiri31&wr_id=299 (дата обращения: 21.07.2022). (На кор. яз.)
9. 정현종. 갈증이며 생물인. 서울. 문학과 지성사. 1999. [*Чон Хёнчжон*. Жажда и источник. Сеул: Мунхакква чисонса. 1999.] (На кор. яз.).
10. *Гурьева А. А.* Антология традиционной корейской поэзии «Намхун тхэпхён-га (Песни Великого спокойствия при южном ветре)» (по ксилографу из коллекции Института Восточных Рукописей РАН): дис. … канд. филол. наук. СПб., 2012.
11. *Eggert M.* Traditional Korean Ideas on Dreams // A Collection of Theses on Korean Studies. Seoul: Korea Foundation, 1995. P. 191–214.
12. *Троцевич А. Ф.* Корейский средневековый роман. М.: Наука, 1986.
13. *Гурьева А. А.* О некоторых особенностях корейской любовной поэзии на родном языке второй половины эпохи Чосон (на примере поэм-каса «Тоска в разлуке» и «Весенний сон») // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. Вып. 4. С. 214–224.
14. Сон. Буддийская проза Кореи / пер. с кит. и кор. А. Ф. Троцевич. СПб.: Гиперион, 2022. (Серия «Корейская традиционная литература. Собрание бестселлеров»).
15. 임금희. 최인훈의 소설 <구운몽> 연구 // 새국어교육. 한국국어교육학회. 2005. 371–398 쪽. [*Им Гымхи*. Исследование романа «Ку ун мон» Чхве Инхуна // Сэ куго кёюк. 2005. С. 371–398.] (На кор. яз.)
16. *Ли Сан Юн.* Творчество Пак Вансо. Рассказ «Сон марионетки» (1977) // Вестник Центра Корейского языка и культуры. Вып. 7. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. С. 21–29.
17. *Троцевич А. Ф.* Несколько слов о западном влиянии в современной корейской прозе (Ким Сынок. Рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи». 1964 г.) // «100 лет петербургскому корееведению»: мат-лы междунар. конф., посвященной столетию корееведения в С.-Петербургском университете. 14–16 октября 1997 г. СПб., 1997. С. 60–64.
18. *Цой И. В.* Рассказ Ким Сынока «Поездка в Мучжин. Путевые записи» и экранизация Ким Суёна «Туман» // Проблемы литератур Дальнего Востока: избр. мат-лы IX

международ. науч. конф., Санкт-Петербург, 28–30 января 2021 г. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та., 2021. С. 622–635.
19. 최인호. 구멍. 열림원. 1999. [*Чхве Инхо*. Дыра. Сеул: Ёлливон, 1999.] (На кор. яз.)
20. ‘구멍’이란 코드로 본 최인호 // 서울신문. [Читая Чхве Инхо посредством кода, называемого «дыра» // Соуль синмун.] URL: https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20040909026004 (дата обращения 08.08.2022). (На кор. яз.)

References

1. Guryeva A. A. General Trends of Traditional Elements Usage in Contemporary South Korean Poetry. *Issues of Far Eastern Literatures Vol. 2: selected papers of the 8th International scientific conference, St. Petersburg, August 24–28, 2018*. St. Petersburg, NP-Print, 2018. P. 164–172.
2. Trotsevich A. F. *History of Korean Traditional Literature (before 20th century)*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2004. (In Russian)
3. *Songs of the Great Peace at South Wind*. Transl. from Korean by A. A. Guryeva. St. Petersburg, Giperion Publ., 2019. (In Russian)
4. Guryeva A. A. Two Famous Stories Represented in Verse (Ch’unhyang and Sukhyang in Poetical Antologoes of Late Choson). *St. Petersburg Annual of Asian and Africal Studies*. Vol. 2. St. Petersburg, 2013. P. 71–76.
5. Li San Yun. *Short Story in Works by Contemporary Female Writers of the Republic of Korea (Pak Wanseo, Sin Kyoung-suk and Eun Hui-gyeong)*: PhD thesis. Moscow, 2007. (In Russian)
6. Nikitina M. I. *Ancient Korean Poetry in Relation with Ritual and Myth*. Moscow, Nauka Publ., 1982. (In Russian)
7. The Republic of Uzupis — the more you go, you can’t reach it. *Pusan ilbo*. URL: https://mobile.busan.com/view/busan/view.php?code=20090424000181 (accessed: 17.08.2022). (In Korean)
8. Official history of Dotan. *Ninety-nine gorges of Jirisan*. URL: http://jiri99.com/bbs/board.php?bo_table=jiri31&wr_id=299 (accessed: 21.07.2022). (In Korean)
9. Jeong Hyeon-jong. *Thirst and Brook*. Seoul, Munhakkwa jiseongsa, 1999. (In Korean)
10. Guryeva A. A. *Anthology of Traditional Korean Poetry “Namhun taepyeong-ga (Songs of the Great Peace at South Wind)” (basing on the block-print from the Institute of Oriental Manuscripts, RAS)*: PhD thesis. St. Petersburg, 2012. (In Russian)
11. Eggert M. Traditional Korean Ideas on Dreams. *A Collection of Theses on Korean Studies*. Seoul, Korea Foundation, 1995. P. 191–214.
12. Trotsevich A. F. *Korean Medieval Novel*. Moscow, Nauka Publ., 1986. (In Russian)
13. Guryeva A. A. On Some Features of Korean Love Poetry in Vernacular of Joseon Period (basing on the kasa-poems “Longing in Separation” and “Spring Sleep”). *Vestnik of Saint-Petersburg University*. *Series 9*. Iss. 4. P. 214–224. (In Russian)
14. *Dream. Buddhist prose of Korea*. Transl. from Classical Chinese and Korean by A. F. Trotsevich. St. Petersburg, Giperion Publ., 2022. (Series “Korean Traditional Literature. Collection of Bestsellers”). (In Russian)
15. Im Geum-hee. Study on Choe Inhun’s Novel “Ku Un Mong”. *Sae Kugeo kyoyuk*. Seoul, Hanguk kugeo kyoyuk hakhwe, 2005. P. 371–398. (In Korean)
16. Li San Yun. Pak Wanseo’s Works. The Short Story “Dream of the Marionette” (1977). *Proceedings of the Center of Korean Language and Culture. Issue 7*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2004. P. 21–29. (In Russian)

17. Trotsevich A. F. Some Words on the Western Influence on Contemporary Korean Prose (Kim Seung-ok "Mujin kihaeng". 1964). "*100 years of the Korean Studies at St. Petersburg University": proceedings of the International conference. October 14–16, 1997*. St. Petersburg, 1997. P. 60–64. (In Russian)
18. Tsoy Inna. Kim Seung-ok's Story *A Journey to Mujin* and Kim SooYong's Film Adaptation *Mist*. *Issues of Far Eastern Literatures: selected papers of the 9th International scientific conference, St. Petersburg. January 28–30, 2021*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2021. P. 622–635. (In Russian)
19. Choe Inho. *Black hole*. Seoul, Yeollimwon. 1999. (In Korean)
20. Reading Choe In-ho by the "Hole" code. *Seoul Newspaper*. URL: https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20040909026004 (accessed: 08.08.2022). (In Korean)

Дресслер Я. Р.
(Гамбургский университет, Германия)

СИАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА НА ЗАРЕ ВЕСТЕРНИЗАЦИИ

Аннотация: До появления печатных технологий в XIX в. сиамская литература распространялась и передавалась только в форме рукописей. Неблагоприятные климатические условия, различные негативные исторические события и отсутствие специализированных учреждений, отвечающих за сохранность литературных рукописей, препятствуют современным усилиям ученых по восстановлению истории сиамской литературы. Для того чтобы расширить доказательную базу, имеющуюся в распоряжении исследователей досовременной сиамской литературы, были взяты качественные и количественные данные из инвентаризационных списков двух рукописных собраний, которые до сих пор находились во владении принца-патриарха Пхра Параманучита Чинорота (1790–1853) и принца Ракроннарета (1791–1848). Несмотря на ограниченные количество и объем этих записей, они дают ценное представление о размерах и содержании двух частных библиотек, доступе их владельцев к древним и современным литературным текстам, а также о вкусах высокообразованной элитарной читательской аудитории середины XIX в.

Ключевые слова: Сиамская литература, рукописные культуры, библиотеки досовременного периода.

Dressler Jan R.
(University of Hamburg, Germany)

NINETEENTH CENTURY SIAMESE LITERATURE AT THE DAWN OF WESTERNIZATION

Abstract: Until the introduction of printing technology during the 19th century, Siamese literature was disseminated and passed on in manuscript form only. Unfavorable climatic conditions, various adverse historical events and a lack of institutions responsible for the preservation of literary manuscripts hamper modern-day scholarly efforts to reconstruct Siamese literary history. In order to broaden the evidential basis available to scholars of pre-modern Siamese literature, qualitative as well as quantitative data were drawn from inventory lists of two manuscript collections, which hitherto had been in the possession of Prince-Patriarch Phra Paramanuchit Chinorot (1790–1853) and Prince Rakronnaret (1791–1848). Despite these records' limited number and scope, they offer valuable insights into the size and composition of two private libraries, access to ancient and contemporary literary texts, as well as into the tastes of a highly educated mid-19th-century elite readership.

Keywords: Siamese literature, manuscript cultures, pre-modern libraries.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.35

ВВЕДЕНИЕ

Политическая история Сиамского королевства (современный Таиланд) традиционно делится на три отдельных периода[1]. Начиная с момента его легендарного основания в 1351 г. и до его падения под натиском войск династии Конбаун в 1767 г. старое королевство было сосредоточено вокруг города Аютия. До ее полного разрушения бывшая политическая столица была почти единственным центром культурного производства и потребления. В годы после крушения старого порядка (1767–1782) центр политической власти переместился в Тхонбури, где изначально харизматичный и великодушный правитель частично китайского происхождения попытался собрать воедино осколки старой империи и распространить свое покровительство в попытке возродить национальную культуру, включая религиозную и светскую литературу. Однако на усиливавшиеся социальные, экономические и политические вызовы король Таксин отвечал все более жесткими методами, пока заговор высокопоставленных чиновников в результате не положил конец правлению этого короля, чье царствование переросло в тиранию. Лидер переворота, бывший министром на службе прежнего режима, взошел на трон в 1782 г., основал новую династию с центром в Бангкоке и восстановил стабильный политический и общественный порядок. Король Рама I и последующие короли династии Чакри также руководили процессом возрождения сиамской литературы. Благодаря установлению договорных отношений с европейскими державами (начиная с договора Боуринга 1855 г.) Сиамское королевство смогло сохранить свою формальную политическую независимость даже в эпоху империализма. Внедрение и более широкое использование печатного станка во второй половине XIX в. вскоре положили конец многовековой рукописной культуре Сиама и привели к появлению широкой читающей публики, сфокусированной, вместо рукописей, на чтении газет и книг.

Исследования истории сиамской литературы осложняются рядом технических, организационных и культурных факторов. К ним относятся огромные потери в области культурного наследия, вызванные уничтожением старой столицы в 1767 г. Затем бумажные рукописи, как старые, так и новые, подвергались воздействию климатических и жилищно-бытовых условий, вряд ли способствовавших их длительной сохранности. В то время как религиозные заслуги считались связанными с процессом благочестивого копирования буддийских рукописей и передачи их в дар храмам, светская литература не имела такого привилегированного статуса. Буддийские монастыри и королевский дворец, более того, обладали подлинными библиотеками и архивами, в которых хранение письменных материалов было институционализировано. Частные собрания рукописей, с другой стороны, зависели в своем сохранении от индивидуальной, а также семейной инициативы.

---

[1] Я хочу поблагодарить Рейчел В. Харрисон (Школа востоковедения и африканистики, Лондонский университет) и мою коллегу Пхантхипху Чыанчат (Гамбургский университет) за их мысли и предложения.

Современные дискурсы литературных кругов также исчезли, поскольку до наших дней не дошло почти ни одного дневника или письма интеллектуалов досовременной эпохи — если они вообще когда-либо существовали. Столь же редки пометки о владении в рукописях, а также явные ссылки в литературных текстах на более ранние труды. Поэтому неудивительно, что в научных работах по истории литературы [1–5] досовременные сиамские авторы предстают схематично описанными персонажами, а читательская аудитория — практически невидимой. То, что такие работы по истории вряд ли могут передать, так это понимание человеческого опыта, состоявшего в процессах сочинения, чтения, коллекционирования и обмена литературой, того, что на самом деле читалось, кем и когда. В некоторой степени эти пробелы могут быть восполнены историческими исследованиями и антологиями литературы, которые могут быть обнаружены, датированы и оценены довольно точно. Это справедливо, например, по отношению к проведенному врачом Ост-Индской компании Джоном Лейденом во время его пребывания на Пенанге в 1805 г. общепризнанно поверхностному исследованию наименований сиамских литературных текстов, известных его информантам [6, p. 247–253]. Другой подобный пример — это впечатляющее собрание каменных плит, расписанных по приказу короля Рамы III в 1830-х и 1840-х гг. цитатами и выдержками из религиозной и светской литературы и выставленных в Вате Пхра Четупхон (Вате Пхо) в Бангкоке [7, I, p. 37–44].

Однако данная статья основана на первоисточниках из Национальной библиотеки Таиланда, которые еще не получили должного внимания. Они включают инвентаризационные списки двух частных собраний традиционных рукописей середины XIX в. После того, как Параманучит Чинорот и Ракроннарет, два принца из высшего сословия сиамского общества, скончались в 1848 и 1853 гг. соответственно, сиамские чиновники записали ключевую информацию о содержании их собраний рукописей, которые в конечном итоге попали в королевский архив [8; 9]. Ценность этих источников обусловлена прежде всего тем, что они документируют читательские привычки сиамских аристократов непосредственно перед полномасштабным открытием Сиамского королевства для западного культурного влияния.

ЖИЗНЬ ПРИНЦА-ПАТРИАРХА ПАРАМАНУЧИТА ЧИНОРОТА

Пхра Онг Чао Васукри, покойный принц-патриарх Параманучит Чинорот, родился 11 декабря 1790 г. и был сыном короля Рамы I и наложницы, возможно, китайского происхождения по имени Чуи. Косвенные свидетельства говорят о том, что молодой принц Васукри вступил в религиозную общину (в качестве послушника) в Ват Пхра Четупхон 9 июля 1802 г., вместе с принцами Суринтхрараком, Чатом и Анурактхеветом. В отличие от большинства сиамских аристократов своего времени, принц принял решение отказаться от роскошной мирской жизни и начал усердно изучать пали и буддизм под руководством Пхра Пхоннарата, выдающегося ученого своей эпохи. Спустя всего несколько лет после того,

как в 1811 г. принц Васукри принял монашеский сан в 1814 г. он был назначен настоятелем Вата Пхо королем Рамой II, сводным братом принца, во время королевского визита в этот храм [10, с. 1–45].

Когда в октябре 1831 г. король Рама III в очередной раз посетил этот монастырь, он не мог не заметить ветхое состояние зданий храма, являвшееся следствием недостаточной заботы в течение десятилетий. После осмотра монарх распорядился провести капитальный ремонт главного храма, а также возвести представительную резиденцию для его царственного настоятеля. В годы правления короля Рамы III принцу Параманучиту был не только доверен контроль над 61 монастырем, находившимся под королевским патронажем в центральном регионе королевства, но и время от времени король обращался к нему за предоставлением научных заключений по широкому спектру политических вопросов, которые выходили за рамки сугубо административной сферы и затрагивали этические принципы [10, с. 62–6, 74–94, 103–104]. Также на протяжении всего правления третьего короля из династии Чакри Пхра Параманучит давал советы принцу Монгкуту, который до этого оказался отстранен от борьбы за престол после смерти своего отца в 1824 г. и принял решение выжидать своего часа, оставаясь в статусе монаха.

Сразу же после восшествия принца Монгкута на престол в 1851 г., чему Пхра Параманучит как высокочтимый старший член королевской семьи способствовал, король Рама IV присвоил своему бывшему советнику и доверенному лицу титул *кром сомдет*, тем самым возвысив его над всеми другими монахами в Сиамском королевстве. Однако принц-патриарх недолго пользовался своим новым почетным титулом, поскольку 9 декабря 1853 г. он скончался. На следующий день после его кончины король Рама IV приказал передать личное собрание рукописей покойного принца-патриарха в королевский дворец. Легенда гласит, что для перевозки библиотеки принца Параманучита потребовалось семь слонов. Вскоре после этого его тело было кремировано в рамках пышной церемонии на главной площади столицы (Санам Луанг) 8 апреля 1854 г. [10, с. 190–198, 234–239, 251–252].

Подобно тому, как он сам получил свое образование в Вате Пхо от ведущего буддийского ученого своего времени Пхра Пхоннарата, Пхра Параманучит Чинорот мог считать своими учениками многочисленных младших членов королевской семьи, таких как принцы Монгкут, Чутхамани, Маха Мала, Крайсонвичит и Вонгсатхиратсанит, некоторые из которых стали затем интеллектуалами и поэтами следующего поколения после него [10, с. 48–49].

Несмотря на религиозный запрет на гадание, сочинение стихов и рассуждения о царской власти и военных действиях, якобы введенный самим основателем буддийской религии [11, с. 70–72], принц-патриарх следовал традициям своей эпохи и сословия и оставался плодовитым автором прозы и поэзии на протяжении всей своей монашеской карьеры. Принц был чрезвычайно усердным поэтом, часто он трудился над своими стихами всю ночь до утра, эта привычка иногда вынуждала его доверенных слуг и соратников прибегать к манипуляциям

с часами принца в попытках побудить уважаемого поэта наконец-то отправиться спать [10, с. 55, 71]. Однако, действуя в соответствии со своим общественным положением, принц-монах в своих сочинениях не затрагивал тем рискованного характера и даже воздерживался от использования стихотворного метра — *клон*, предположительно из-за его довольно частого использования поэтами досовременных времен в литературных изображениях сексуальных связей [10, с. 187–188]. Тем не менее произведения принца-патриарха охватывают широкий спектр тем и жанров, включая руководства по гаданию, придворным церемониям, наставления по нравственности и стихосложению, буддийскую литературу, светскую поэзию и историографию.

СОБРАНИЕ ПРИНЦА ПАРАМАНУЧИТА

Сразу же после того, как собрание рукописей принца было доставлено в королевский дворец, была составлена опись его письменного имущества. Традиционная черная складная книга (*самут тхай дам*), хранящаяся в настоящее время в Национальной библиотеке Таиланда, на самом деле содержит два списка рукописей, найденных в резиденции принца, которые, очевидно, были составлены двумя разными писцами [8].

Первый инвентаризационный список, датированный 10 декабря 1853 г., состоит из неупорядоченных наименований рукописей или кратких описаний оглавлений, которые иногда дополняются информацией о количестве рукописей, входящих в более крупные собрания. Однако большинство записей из первого списка не содержат информации о фактическом количестве рукописей, из которых они состоят. Общее число 163 основано на предположении, что все специально не отмеченные записи в первом списке состояли из одной рукописи. Второй недатированный инвентаризационный список, включенный в тот же документ, представляет собой попытку систематизации. Хотя он и не предоставляет информации о справочниках и административных документах в составе собрания, в нем зато приведены и количественно определены в упорядоченном виде те рукописи, которые содержат литературные тексты и другие сочинения, считающиеся ценными, за редким исключением. В отличие от первого, все записи во втором списке содержат информацию о конкретном количестве рукописей (всего 91 том), а также о применяемом способе письма (карандаш или чернила).

После объединения данных обоих инвентаризационных списков и отнесения рукописей — пусть и произвольно — к различным категориям и предполагаемым целям их создания, возникает более четкое представление о привычках принца, связанных с коллекционированием, чтением и написанием текстов[2].

[2] В ряде случаев была записана недостаточная информация о содержании некоторых рукописей, отдельные произведения еще не удалось идентифицировать, а отнесение нескольких текстов к предварительно установленным категориям иногда было произвольным.

Из общего числа, составляющего примерно 160 рукописей, большую часть, около 60 томов, можно описать как учебные пособия, охватывающие различные области знаний. По 20–25 томов относятся к каждой из следующих категорий: историографии, литературе, религиозным сочинениям, а также все еще не идентифицированным или не поддающимся идентификации текстам, в то время как остальная часть собрания состоит из административных документов.

Обнаруженные среди административных документов две рукописи, хранящие послания, которыми обменивались священнослужители, а также четыре тома, содержащие записи переговоров между сиамским Советом министров и сэром Джеймсом Бруком во время дипломатической миссии последнего в Сиам в 1850 г., свидетельствуют об определенном интересе принца-патриарха к делам за пределами узких стен его монастыря.

Страсть к историографии, которую принц Параманучит разделял со своим учителем Пхра Пхоннаратом, отразилась в количестве хранившихся у него рукописей, содержащих хроники различных видов. Среди них хроника Северного Сиама (1 том), различные хроники в кратком изложении (4 тома), а также части неустановленной расширенной версии хроники Аютии (нумерованные как тома 2–7, 9–14, 22, 24).

Более трети от общего количества рукописей, найденных в резиденции принца-патриарха, представлено руководствами и трактатами по довольно широкому кругу вопросов, таких как, например, защитные заклинания, диаграммы и ритуалы (направленные на призыв дождя, снижение риска наводнений и т. д.), придворные церемонии, гадания, слоноводство, стихосложение, молитвы и ведение войны, такого рода рукописи составляют неожиданно значительную часть этой частной библиотеки.

С другой стороны, около 25 рукописей, содержащих более или менее идентифицируемые литературные тексты, составляют — что довольно удивительно — лишь скромную часть собрания. Литература Королевства Аютия представлена тремя текстами всего в шести томах; это «Анирут» (2 тома), «Лилит Анухитвичай» (1 том), а также оригинальная старшая часть «Самуттхакхот» (3 тома).

Согласно инвентаризационным спискам, литературные тексты, относящиеся к Бангкокскому периоду, также были представлены на удивление мало, учитывая репутацию принца-патриарха как человека, обладавшего незаурядным поэтическим талантом, которой он пользовался как при жизни, так и после нее. Большинство из них в действительности являлись собственными сочинениями принца Параманучита, такими как «Таленг Пхай» (5 томов), «Лилит Хэ Катхин» (3 тома), «Саппхасит» (3 тома) и дополнительные части ранее незавершенного отрывка из «Самуттхакхот» аютийского периода (2 тома).

В то время как «Кхлонг Ват Четупхон» (1 том) мог быть также сочинением самого Пхра Параманучита, такие произведения, как панегирик неизвестному королю, «Сансын Пхра Киат» (2 тома), «Кхлонг Пхет Пхуан» (1 том), а также части «Ратчатхират» (2 тома) являлись одними из немногих текстов других авторов, которые принц приобрел в течение своей жизни.

ЖИЗНЬ ПРИНЦА РАКРОННАРЕТА

Покойный принц Ракроннарет родился 26 декабря 1791 г. и был наречен именем Пхра Онг Чао Крайсон, он был 33-м ребенком короля Рамы I, рожденным в браке с наложницей Кэо Ной [12, с. 17–18]. Согласно легенде, молодой принц прилежно изучал буддизм и очень рано проявил особый интерес к гаданиям [13, p. 337].

После того как его сводный брат, принц Исарасунтхон, взошел на сиамский престол, король Рама II в 1809 г. пожаловал принцу Крайсону титул Кром Мын Ракроннарет и назначил его руководителем Крома Сангкхакари, департамента, ведавшего отношениями между королевским дворцом и буддийским духовенством. В этом качестве в 1816 г. принц Ракроннарет расследовал скандальный инцидент с участием широко известных монахов, допустивших серьезные нарушения монастырского кодекса поведения. Решение, вынесенное принцем Ракроннаретом, вызвало недовольство некоторых членов королевской семьи, и они в ответ оклеветали не только судью — принца Ракроннарета, но и принца Четсадабодина, старшего сына короля Рамы I (хотя и от наложницы). Этот опыт заложил основу для политического союза между этими принцами, продлившегося более трех десятилетий [14, I, с. 407, 501–503].

После смерти короля Рамы II в 1824 г. корона перешла не к его любимому сыну, принцу Монгкуту, а к принцу Четсадабодину, самому старшему принцу из второго поколения династии Чакри. Принц Монгкут, который непосредственно перед кончиной своего царственного отца стал буддийским монахом, принял решение оставаться в лоне религии на протяжении всего третьего царствования. В дополнение к его прежним обязанностям король Рама III поручил своему амбициозному сводному брату принцу Ракроннарету руководство Кромом Ванг, Министерством королевского дворца, что влекло за собой передачу ему еще больше обязанностей в области юстиции [15, p. 39]. После смерти сиамского вице-короля в 1832 г. король принял решение не назначать преемника на эту должность, а вместо этого еще больше возвысить ряд старших принцев в иерархии королевской семьи, включая принца Ракроннарета, который получил титул Кром Луанг Ракроннарет [14, I, с. 1112–1113]. Благодаря его постоянному присутствию при дворе и доверию, оказанному ему королем Рамой III, реальное влияние принца Ракроннарета на сиамскую политику постоянно росло. В качестве руководителя различных министерских функций и доверенного лица короля принц продолжал выполнять свои обязанности в сфере юстиции, курировал строительство военных укреплений в Чачынгсао (1834) и Накхон Кхыан Кхане (1844), выступал в качестве советника по вопросам внешней политики и даже организовал продажу субсидированного государством риса во время продовольственного кризиса (1844) [14, I, с. 1154, 1197–1198, 1308, 1317]. Несмотря на значительное денежное жалование, которое он получал, принц Ракроннарет, как утверждается, пополнял свои доходы, принимая взятки от сторон, вовлеченных в судебные споры, которые он рассматривал в качестве судьи, а также за счет продажи должностей в светской и религиозной иерархии [13, p. 337–338].

Король, хотя и был информирован о постоянных нарушениях со стороны принца и его злоупотреблениях властью, не предпринимал никаких действий, кроме разве что вынесения выговоров в отношении своего многолетнего союзника. Однако ближе к концу правления, когда вопрос о престолонаследии вновь замаячил на горизонте, король Рама III, очевидно, попытался обеспечить своим сыновьям более выгодные позиции в предстоящей борьбе, и принц Ракроннарет, серьезный и влиятельный претендент на престол, начал терять расположение своего бывшего друга и покровителя.

Ситуация усугубилась в 1847 г., когда принц Ракроннарет, злоупотребляя своей властью, ввел более высокие, чем обычно, налоги и более тяжелые трудовые повинности в некоторых деревнях, населенных представителями этнической общины монов. Жалобы на несправедливое обращение достигли короля, который в очередной раз лишь отчитал принца. Сам принц в отместку принял меры в отношении жителей деревень, которые осмелились сообщить королю о плохом обращении с ними и привлечь его внимание к злоупотреблениям принца. Как только высокопоставленный министр собрался взяться за расследование этого дела, члены китайского тайного общества в Сакхонбури инициировали восстание. Сославшись на проблемы со здоровьем, принц Ракроннарет временно удалился от участия в общественной жизни, оставив бремя подавления восстания правительственным министрам [13, p. 338].

После подавления восстания триад в Сакхонбури в марте 1848 г. еще одна группа китайских преступников захватила город Чачынгсао в апреле 1848 г. Правительственные войска вновь были задействованы для подавления китайских повстанцев [14, II, с. 1353–1355, 1356–1358]. Согласно слухам, источники которых были практически современниками описываемых событий, принц Ракроннарет подстрекал тайные общества, пытаясь подготовить почву для переворота против короля [16, p. 353]. Однако до поры до времени принц не предпринимал активных действий и избегал более пристального внимания.

К концу ноября 1848 г. принц Ракроннарет был снова вовлечен в судебный скандал после резонансного дела о воровстве, имевшем место среди чиновников этнической общины монов, которое принц Ракроннарет рассматривал в качестве старшего судьи. После того, как вынесенный им приговор был признан ошибочным и отменен по решению совета министров, один из участников первоначального дела обвинил принца Ракроннарета в злоупотреблении доверием короля для цели совершения тяжелых преступлений, таких как препятствование правосудию, совершенных под злонамеренным и коррумпированным влиянием членов его частной театральной труппы, состоявшей полностью из мужчин[3].

[3] Исторические сведения о Сиаме в отношении феномена гомоэротических актов и отношений особенно скудны, ученые располагают лишь небольшим количеством аутентичных документов или свидетельств иностранцев. Поэтому дело Ракроннарета, в частности, нуждается в добросовестной оценке соответствующих исходных материалов, с тщательным учетом их исторического и политического контекста, анализе доказательств на основе обоснованных и глубоких аргументов и правдивом изложении результатов исследования. Можно только с со-

Учитывая серьезность выдвинутых обвинений, дело было вновь передано на рассмотрение совета министров и короля, который приказал провести тщательное расследование. Принц Ракроннарет был арестован вместе с членами своей семьи, некоторыми чиновниками и слугами. Между 5 и 8 декабря 1848 г. резиденции принца и членов его семьи подверглись обыску, а все их имущество было конфисковано [14, II, с. 1361–1364; 9][4]. Одновременно с этим судьи приступили к рассмотрению дела.

В ходе расследований и допросов выяснилось, что на протяжении многих лет принц незаконно присваивал средства, предназначенные для содержания членов королевской семьи и буддийских учреждений, проводил религиозные обряды так, как это было положено делать только монарху (при этом его любимые актеры-мужчины переодевались в королев), и собирал сторонников среди государственных чиновников и представителей меньшинств с целью со временем занять трон. Не помогло принцу в процессе судебного разбирательства и то, что он до этого начал полностью избегать общества своих жен, наложниц и детей и вместо этого стремился проводить время лишь в компании мужчин из своей театральной труппы. Некоторые из этих актеров брали взятки от сторон, участвовавших в судебных делах, в разборе которых принц Ракроннарет председательствовал в качестве судьи, и пользовались эксклюзивным правом доступа к своему господину, чтобы соответствующим образом манипулировать принимаемыми им решениями. Согласно официальным документам, король Рама III был не только разгневан коррумпированным характером исполнения принцем Ракроннаретом его судебных обязанностей и различными действиями, которые были равнозначны государственной измене, но был особенно разъярен фактами публичных пародий принца на королевский ритуал и его явным пренебрежением к достоинству королевской семьи, видным членом которой он сам являлся. Поэтому король лишил принца Ракроннарета всех чинов и титулов и приговорил его к смерти. Принцу, очевидно, выпала сомнительная честь стать последним королевским отпрыском, которого казнили путем разбивания черепа дубинкой из сандалового дерева. Он был предан смерти 13 декабря 1848 г. вместе с четырьмя простолюдинами из своей клики [14, II, с. 1361–1364]. Благодаря заступничеству перед королем всем членам семьи принца и его женам были сохранены их жизни [13, p. 339].

жалением констатировать, что самое подробное изложение этого дела из опубликованных до сих пор на западном языке [17] не отвечает ни одному из этих фундаментальных требований.

[4] По словам принца Дамронга [18, с. 354], поместье принца Ракроннарета и его семьи некогда находилось в непосредственной близости от королевского дворца и в нескольких минутах ходьбы от Вата Пхо, где проживал современник принца Ракроннарета принц Параманучит. Бывшие резиденции принцев были давно снесены, и сегодня территория, на которой они располагались, является частью парка Саранром.

ПОМЕСТЬЕ РАКРОННАРЕТА

Каким бы ужасным ни был конец феноменальной во всех остальных отношениях карьеры принца Ракроннарета, дисциплина истории литературы продолжает извлекать выгоду из его краха по сей день. В Национальной библиотеке Таиланда хранится типовая черная книга, содержащая подробную информацию о письменных материалах (всего более 700 наименований), которые были конфискованы в период с 5 по 8 декабря 1848 г. в зданиях, в которых правительственными чиновниками был проведен обыск в ходе расследования скандала, связанного с Ракроннаретом [9][5]. Записи в этих инвентаризационных списках состоят — в тех случаях, когда соответствующие данные были легко доступны ответственным лицам — из названий рукописей/текстов, количества рукописей, входящих в комплект, а также иногда информации об использованных чернилах и материалах для письма.

Рукописи были изъяты в резиденции принца Ракроннарета (605 томов), в аптеке поместья принца (26), в судебной канцелярии (38), на складе (3), в доме чиновника по имени Най Чей (11) и в усадьбах сыновей принца Ракроннарета — принца Комета (39), принца Ампхона (8), принца Сувана (8), принца Пхыака (7), принца Нока (6), принца То (3) и принца Крунга (0)[6].

Собрания младших принцев, как и собрание единственного чиновника из этой группы, состояли из эклектичного смешения рукописей, среди которых были руководства (по гаданию, молитвам, медицине и т. д.), историографические работы, религиозные произведения, административные документы и очень небольшое количество идентифицируемых современных им литературных текстов. Например, принц Комет, который, по стечению обстоятельств, являлся обладателем самого большого из малых собраний (39 томов), имел в своем распоряжении части пьесы «Инао» (10) и знаменитую «Пхра Апхаймани» (7) Сунтхона Пху, в то время как принц То мог заявлять о владении сборником дидактических афоризмов «Кхлонг пхра руанг» (1).

В то время как правительственные чиновники обнаружили в аптеке то, что и следовало ожидать, — 26 трактатов о различных заболеваниях и руководства по их лечению, — со склада были изъяты три рукописи с буддийскими текстами. В судебной канцелярии принца, однако, приставы нашли не только

[5] Данное исследование основано на рукописной расшифровке оригинальной рукописи, которую Национальная библиотека Таиланда в целях сохранения материалов предоставляет исследователям вместо оригинальных документов. Учитывая общее значительное количество рукописей, возможные орфографические и численные ошибки, допущенные первоначальными писцами или внесенные современными переписчиками, имеют лишь незначительный статистический вес.

[6] По свидетельству архивных данных [19, с. 245–246], принц не соблюдал строгого разделения общественной и частной жизни, но, в соответствии с практиками, бытующими в патримониальном государстве в веберовском смысле, исполнял свои служебные обязанности из павильона, располагавшегося на территории своей резиденции.

полную копию свода сиамских законов в 35 томах, но и руководство по гаданию и две рукописи, содержащие части из «Пхра Апхаймани».

Личная библиотека принца Ракроннарета, насчитывавшая в общей сложности около 600 томов, была самой крупной партией, изъятой в ходе конфискации. Львиную долю ее содержания составляли рукописи литературного характера, насчитывающие более 400 томов. Все остальные категории редко состояли более чем из нескольких десятков рукописей каждая, например, административные файлы (11 томов), календари (22), историография (26), руководства (68), религиозные тексты (13) и неизвестные или неидентифицируемые труды (40)[7].

Среди на удивление немногочисленных документов явно административного характера, которые были включены в инвентаризационный список, особенно выделяются документы, касающиеся назначения принца Анг Дуонга вассальным правителем Камбоджи, а также отчет с новостями из Пекина. Помимо ряда рукописей, вероятно, являющихся сиамскими хрониками, а также двух списков правителей, частное собрание принца Ракроннарета дополняли также два комплекта (в девяти томах) хроник Шри-Ланки — «Махавонг» (*Mahāvaṃsa*), один из которых был написан золотыми чернилами. Особенно богатым было собрание руководств и трактатов. Темы, содержащиеся в них, включали придворные церемонии, планирование городов, гадание, предания о слонах, магию, фармакологию, политические афоризмы, ведение войны, а также изготовление одежды и мазей для магической защиты от физического вреда.

В собрании принца были богато представлены литературные труды периода Аютии в сиамской истории, во всяком случае, если судить по заголовкам, а не по количеству рукописей (33 тома). Среди них были анонимные произведения, такие как «Каки», «Тхаватхотсамат», «Пхра ло», «Сыа кхо», «Самуттхакхот» и «Анирут», а также знаменитый «Кап хо кхлонг», авторство которого приписывается Си Махосоту, и «Кам суан» Си Прата. Среди рукописей также была версия «Инао», относящаяся к короткому периоду правления короля Тхонбури.

Наибольшую часть литературных рукописей составляли тексты бангкокского периода: два собрания «Рамакиан» (85 и 83 тома соответственно), два собрания «Хой Санг» (9 и 9), три собрания «Инао» (60, 57 и 30) и два собрания «Унарут» (30 и 18). Эти знаменитые пьесы, скорее всего, использовались в качестве либретто мужской театральной труппой принца Ракроннарета, в то время как «Сири Вибунлакит» (4 тома) и «Сип сонг лиам» (3 тома), похоже, использовались для чтения или декламации.

[7] Как и в случае со всеми предыдущими классификациями, отнесение текстов к различным категориям в некоторой степени произвольно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Информация, почерпнутая из различных инвентаризационных списков собраний рукописей, принадлежавших людям высокого социального статуса, богатства и образования, показывает, что литература, созданная в течение примерно 400 лет существования Королевства Аютия, была сравнительно мало распространена уже к началу XIX в. Эта конкретная категория была незначительной не только по общему количеству рукописей, но и по объему отдельных литературных произведений. Еще более примечательно то, какое значительное место в составе этих частных рукописных собраний занимают трактаты и руководства различного рода, поскольку этот жанр до сих пор почти не удостаивался внимания исследователей. Как и следовало ожидать, тексты явно иностранного происхождения не фигурируют в инвентаризационных списках в существенном количестве. Однако это не означает, что сиамские литературные круги до второй половины XIX в. были наглухо изолированы от мира, поскольку литературный материал, адаптированный из соседних стран, такой как «Ратчатхират» и «Инао», и даже первоначально персидские рассказы «Сип сонг лиам», на самом деле занимает видное место в этих собраниях. За исключением отдельных заслуживающих внимания исключений, представляющих собой руководства по астрологии и фармакологии, а также сборника афоризмов, произведения китайской культуры почти не встречаются в записях, в то время как западная литература, по всей видимости, полностью отсутствует в них.

Хотя исследование этих инвентаризационных списков действительно способно дополнить историю досовременной сиамской литературы некоторыми современными данными о безусловно элитарном круге читателей, нельзя игнорировать и недостатки этого типа источников. К ним относятся, в частности, эпизодическое отсутствие информации о количестве томов произведений, идентифицированных только по их названиям, неконкретные описания содержания рукописей, неизвестные или написанные со значительными ошибками названия и отсутствие конкретики в отношении потенциально различающихся версий популярных произведений. Более того, обладание литературными рукописями не обязательно отражает реальное взаимодействие с содержащимся в них материалом.

Поскольку частные библиотеки принцев Пхра Параманучита Чинорота и Ракроннарета были присвоены государством досовременного типа, а рукописи, очевидно, со временем были рассредоточены, к сожалению, почти невозможно идентифицировать и исследовать физические копии документов на предмет следов их фактического использования, таких как аннотации или другие признаки, которые могли бы продемонстрировать читательскую вовлеченность.

Литература

1. *Schweisguth P.* Étude sur la littérature siamoise. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Imprimerie nationale, 1951.

2. *Wenk K.* Die Literatur der Thai. Ein Überblick. Bangkok: Duangkamol Verlag, 1992.
3. *Корнев В. И.* Литература Таиланда. М.: Наука, 1971.
4. เปลือง ณ นคร. ประวัติวรรณคดีไทยสำหรับนักศึกษา. พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช, 1960 [2503]. [*Плуанг на Накхон*. История тайской литературы для студентов. Бангкок: Таи Ваттанафанит, 1960 [2503].] (На тайск. яз.)
5. นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที ๑: ชือวรรณคดี. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2013 [2556]. [Справочник тайской литературы. Первая серия: Титулы. Бангкок: Мунити сомдет пхра тхеп раттана ратчасуда, 2013 [2556].] (На тайск. яз.)
6. *Leyden J.* On the Languages and Literature of the Indo-Chinese Nations // Asiatic Researches. 1808. Vol. 10. P. 158–289.
7. *Fels J.* Promotion de la littérature en Thaïlande: Vers les prix littéraires (1882–1982). Paris: INALCO, 1993.
8. National Library of Thailand: NLT CMH R4 CS 1215 No. 138.
9. National Library of Thailand: NLT CMH R3 CS 1200 No. 90.
10. ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม. กรมสมเด็จพระปรมานุชิต. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช, 1962 [2505]. [*Наттавут Суттисонгкхрам*. Кром Сомдет Пхра Параманучит. Бангкок: Ваттанафанит, 1962 [2505].] (На тайск. яз.)
11. *O'Connell Walshe M.* The Long Discourses of the Buddha. A Translation of the Dīgha Nikāya. Boston: Wisdom Publications, 1995.
12. ราชสกุลวงศ์. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2011 [2554]. [Родословная королевской семьи. Бангкок: Департамент изящных искусств, 2011 [2554].] (На тайск. яз.)
13. Treason and Execution of Kroma Luang Rak Ronnaret // Siam Repository. 1869. Vol. 1. No. 3. P. 337–339.
14. เจ้าพระยาทิพากรวงศ์. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที ๑-๔ ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2012 [2555]. [*Чаопрайя Тифакоравонг*. Королевские хроники периода Раттанакосин. Царствование I–IV. Версия Чао Прайя Тифакоравонга (Кхам Буннак). Бангкок: Си Панья, 2012 [2555].] (На тайск. яз.)
15. *Stapanawatana J.* A Study of Political, Economic, and Social Conditions in the Reign of Rama III, 1824–1851: PhD thesis. Melbourne, 1996.
16. *Villemereuil A. B.* Explorations et Missions de Doudart de Lagrée. Paris: Bouchard-Huzard, 1883.
17. *Loos T.* Male Homoeroticism and Politics in Thai History // Reyes R. A. G. (ed.). Sexual Diversity in Asia, c. 600–1950. London: Routledge, 2012. P. 89–104.
18. กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. "ตำนานวังเก่า" // ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม ๕, pp. 325–418. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 1999 [2542]. [*Кром Прайя Дамронг Рачанупхап*. «Легенды о старых дворцах» // Канчанафисекское издание «Собрания хроник. Т. 5». Бангкок: Департамент изящных искусств, 1999 [2542]. С. 325–418.] (На тайск. яз.)
19. ธนโชติ เกียรติณภัทร. "การศึกษาวิเคราะห์คำให้การสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2015 [2558]. [*Танахот Киатнафан*. Аналитическое исследование свидетельств Третьего правления: дис. … магистра искусств. Бангкок, 2015 [2558].] (На тайск. яз.)

References

1. Schweisguth P. *Étude sur la littérature siamoise. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris, Imprimerie nationale, 1951.
2. Wenk K. *The Literature of Thailand. A Survey*. Bangkok, Duangkamol Verlag, 1992.

3. Kornev V. I. *The Literature of Thailand*. Moscow, Nauka Publ., 1971. (In Russian)
4. Plueang na Nakhon. *A History of Thai Literature for Students*. Bangkok, Thai Watthanaphanit, 1960 [2503]. (In Thai)
5. *A Directory of Thai Literature. First Series: Titles.* Bangkok, Munnithi somdet phra thep rattana ratchasuda, 2013 [2556]. (In Thai)
6. Leyden J. On the Languages and Literature of the Indo-Chinese Nations. *Asiatic Researches*. 1808. Vol. 10. P. 158–289.
7. Fels J. *Promotion de la littérature en Thaïlande: Vers les prix littéraires (1882–1982)*. Paris, INALCO, 1993.
8. National Library of Thailand: NLT CMH R4 CS 1215 No. 138.
9. National Library of Thailand: NLT CMH R3 CS 1200 No. 90.
10. Natthawut Sutthisongkhram. *Krom Somdet Phra Paramanuchit*. Bangkok, Watthanaphanit, 1962 [2505]. (In Thai)
11. O'Connell Walshe M. *The Long Discourses of the Buddha. A Translation of the Dīgha Nikāya*. Boston, Wisdom Publications, 1995.
12. *Lineages of the Royal Family.* Bangkok, Fine Arts Department, 2011 [2554]. (In Thai)
13. Treason and Execution of Kroma Luang Rak Ronnaret. *Siam Repository*. 1869. Vol. 1. No. 3. P. 337–339.
14. Chaophraya Thiphakorawong. *The Royal Chronicles of the Rattanakosin Period. Reigns I–IV. The Version of Chao Phraya Thiphakorawong (Kham Bunnak).* Bangkok, Si Panya, 2012 [2555]. (In Thai)
15. Jiraporn Stapanawatana. *A Study of Political, Economic, and Social Conditions in the Reign of Rama III, 1824–1851*: PhD thesis. Melbourne, 1996.
16. Villemereuil A. B. *Explorations et Missions de Doudart de Lagrée*. Paris, Bouchard-Huzard, 1883.
17. Loos T. Male Homoeroticism and Politics in Thai History. In: Reyes R. A. G. (ed.). *Sexual Diversity in Asia, c. 600–1950.* London, Routledge, 2012. P. 89–104.
18. Krom Phraya Damrong Rachanuphap. Legends about Old Palaces. *Kanchanaphisek Edition of the Collected Chronicles*. Vol. 5. Bangkok, Fine Arts Department, 1999 [2542]. P. 325–418. (In Thai)
19. Thanachot Kiatnaphan. *An Analytical Study of Testimonies from the Third Reign*: Master of Arts thesis. Bangkok, 2015 [2558]. (In Thai)

Перевод П. Э. Москалева

Лю Лимэй
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ПРОЕКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИНТЕГРАЦИИ И КОЛОНИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ: ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА «ГОРЦЕВ» В «ТОНО МОНОГАТАРИ»

Аннотация. «Рассказы из Тоно» («Тоно моногатари») Янагиты Кунио (1875–1962) считаются классикой японской фольклористики и в то же время выдающимся литературным произведением. Это породило длительные дебаты в научных кругах о соотношении в тексте «достоверного» и «вымышленного». Данная работа посвящена анализу ключевой части книги — цикла рассказов о «горных людях». Установлено, что у образа «горных людей» три прототипа: *ёкаи* из народных верований, коренные жители Японии айны и коренное население японской колонии на о. Тайвань. В результате анализа отношения Янагиты Кунио к японскому колониализму обнаруживается неприятие ученым его бесчеловечности. Введя в текст «Рассказов из Тоно» три варианта сюжета «горные люди наводят страх на деревенских жителей», Янагита Кунио выстроил целостную логическую схему литературного нарратива, продемонстрировал возможность и идеальную модель мирного сосуществования жителей равнин и горных людей, или колонизаторов и коренных народностей.

Ключевые слова: горные люди, айны, Тайвань, национальная интеграция, колониализм.

Liu Limei
(St. Petersburg State University, Russia)

THE PROJECTION OF THE NATIONAL INTEGRATION AND COLONIAL HISTORY: THE IMPLIED MEANING OF THE IMAGE OF “MOUNTAIN PEOPLE” IN *THE LEGENDS OF TŌNO*

Abstract: *The Legends of Tōno* by Yanagita Kunio (1875–1962) is considered to be a Japanese folklore classic and an excellent literary work as well. This fact caused a long-standing debate about the “authenticity” and “fictionality” of this work. This article analyzes the key part of the book — the “mountain people” series of stories, and finds that this image has three prototypes in the real world: monsters in folk belief, the Ainu people of Japan, and the indigenous peoples of colonial Taiwan. This article further analyzes Yanagida Kunio’s attitude towards Japanese colonialism and finds that he fundamentally opposed the barbarism of Japanese colonialism. In the text of *The Legends of Tōno*, the author arranged three narrative models of the “mountain people scare the villagers” and finally constructed a holistic literary narrative logic, showing the ideal model of peaceful coexistence between lowlanders and mountain people, or colonizers and indigenous peoples.

Keywords: mountain people, Ainu, Taiwan, national integration, colonialism.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.36

ВВЕДЕНИЕ

Объектом исследования в данной статье является знаменитый японский фольклорист и писатель нового времени Янагита Кунио (1875–1962). Он родился в Японии после реставрации Мэйдзи, в период, для которого было характерно преклонение перед западной наукой и постепенный упадок «китайской школы». Однако его отец, а также дед и бабка по отцовской линии были выдающимися знатоками китайской науки, и Янагита Кунио с детства читал поэтические и прозаические произведения на китайском языке из огромной домашней коллекции, а в 13 лет составил собственный сборник китайских стихов «Игры с палочкой-лошадкой». «Декламация поэтических произведений, создание китайских стихов в детские годы оказали определяющее влияние на развитие идей и литературного стиля Янагиты» [1, с. 3]. После окончания университета по специальности «Аграрная политика» он поступил на работу в Министерство сельского хозяйства, торговли и промышленности Японии; работа предполагала частые поездки по деревням в разных частях страны, в ходе которых у Янагиты возник сильнейший интерес к местным обычаям, верованиям и преданиям. В 1908 г. от выходца из деревни Тоно по имени Сасаки Кидзэн Янагита услышал народные сказания его родных мест, чрезвычайно заинтересовался, записал их, а в 1910 г., упорядочив эти записи, издал книгу «Рассказы из Тоно» («Тоно моногатари»).

После Второй мировой войны Янагита Кунио стал первопроходцем и основоположником японской фольклористики нового времени, а книга «Рассказы из Тоно» была признана в качестве первой и классической работы в этой области. Однако, с другой стороны, в литературных кругах «Рассказы из Тоно» считаются выдающимся литературным произведением. Это породило среди ученых длительные дебаты о соотношении «достоверного» и «вымышленного» в тексте книги. Данная статья посвящена ключевой части «Рассказов из Тоно» — серии историй о «горных людях»; автор ищет прототипы «горных людей» в реальной жизни, исследует позицию Янагиты Кунио по отношению к колониальной политике Японии, а затем демонстрирует, что именно домыслил писатель в этой части произведения, выстраивая повествование определенным способом, и какой политический идеал он таким образом выразил.

1. ВАЖНОСТЬ «ИСТОРИЙ О ГОРНЫХ ЛЮДЯХ» В «РАССКАЗАХ ИЗ ТОНО»

В предисловии к «Рассказам из Тоно» говорится: «В наших горных деревнях, еще более глухих, чем Тоно, непременно обнаружатся бесчисленные предания о горных божествах и горных людях. Пусть их расскажут — чтобы жители равнин содрогнулись». Янагита с особым рвением коллекционировал «предания о горных божествах и горных людях». Выражение «горные люди» в японском языке указывает либо на людей, которые работают в горах или живут там в уединении, либо на «святых отшельников». В книге «Рассказы из Тоно» главным об-

разом излагаются именно истории о произошедших в горах случайных встречах деревенских жителях с «горными людьми». Поэтому анализ историй о «горных людях» дает ключ к пониманию произведения.

2. ПРОТОТИПЫ «ГОРНЫХ ЛЮДЕЙ» В РЕАЛЬНОМ МИРЕ

Истории о «горных людях» в «Рассказах из Тоно» делятся на четыре категории: истории о «горных духах», о *тэнгу*, о «горных мужчинах» и о «горных женщинах». Таким образом, в книге нет единого образа «горного человека», различаются и прототипы горцев.

Прототип 1: чудовища (*ёкаи*) из народных преданий.

Истории о «горных людях» интересовали Янагиту еще до написания «Рассказов из Тоно». В 1905 г. в «Записях о преисподней» он описал *тэнгу*; в марте 1909 г. опубликовал «Истории о *тэнгу*»; в 1910 г. в 12-м номере журнала «Новое течение» («Синтё») вышло его «Исследование горных людей», специально посвященное проблеме прототипа этого образа.

> *Насколько мне известно, от южной оконечности Кюсю на западе до [гор] Оу на востоке, по всей стране, куда бы я ни пришел, почти нет таких мест, где не услышишь преданий о горных людях… В разных местах [их] иногда называют горными духами, иногда называют горными мужчинами, горными женщинами или горными детьми, горными дамами, горными старцами, горными старухами, также их называют крупными людьми… Эти легенды совпадают вплоть до мельчайших деталей… Некоторые из них рассказываются с религиозными целями, а другие исходят из фантазий суеверных людей… По крайней мере, это также часть явления, не мешало бы относиться к этому как к информации о горных людях.*

Здесь Янагита указывает, что часть преданий о «горных людях» содержит толкования, искусственно притянутые к религии, а также выдумки суеверных людей. Впоследствии он поместил эти истории в сферу «изучения *ёкаев*» и, собрав по всей Японии соответствующие предания, составил «Перечень *ёкаев*». Проанализировав сведения об этих сверхъестественных существах, он отметил: «*Ёкаи* — это рудименты древних верований, они появились в период перехода к новым верованиям». «Они коренятся в глубокой внутренней тревоге и страхе людей», их можно назвать «иной реальностью» («Разговор о *ёкаях*», 1956) [1, с. 819–820]. Диковинные *тэнгу* из историй о «горных людях» как раз относятся к категории *ёкаев* из народных верований.

Прототип 2: представители коренного населения Японии — айны.

Во многих историях о «горных людях» горцы вмешиваются в реальную жизнь деревенских жителей, т. е. они уже предстают не в качестве выдуманных персонажей. В «Исследовании горных людей» Янагита отмечает:

> *Термин «горные люди» в японском языке изначально указывает на людей, живущих вне нашего общества, на этнос, живущий отличной от нас жизнью… «Историко-геогра-*

фическое описание нового времени» и «Японо-китайский иллюстрированный сборник трёх миров» (Вакан сансай дзуэ) относят горцев к категории диких животных, а тысячу лет назад, например в записях «Внутриведомственных инструкций годов Энги» (Энгисики), этим словом обозначали другой этнос, проживавший в горах изолированно от мест проживания японцев.

Янагита полагал, что в истории Японии «горные люди» представляют собой «иной этнос, проживающий в горной местности». Так что же это за иной этнос, почему эти люди живут в горах? В 1909 г. в работе «Истории о *тэнгу*» Янагита писал:

Это наводит на мысль, что наши предки приходили в места, где жили предки теперешних айнов, занимали болотистые земли в горных долинах, слабо связанные с экономической жизнью айнов, устраивали поля и поселялись поблизости… Это не означает, что эмиси со всей страны перебрались на о. Хоккайдо… В учебниках по истории для средней школы написано, что все первоначальные жители Японии переселились на север, это утверждение не имеет под собой оснований. Другой вопрос, представляют ли собой одно и то же ***саики****,* ***цутигумо****,* ***кудзу*** *и* ***эдзо****. Потомки этих коренных жителей беспредельно привязаны к данному острову и никогда его не покидали. Шесть префектур Оу, по крайней мере до периода правления Минамото-но Ёритомо, все еще были полны диких инородцев… Говорят, в пределах пограничных укреплений Оу с тех пор как генерал Тамура в полной мере продемонстрировал военную силу, в таких горных местностях, как восемь областей Канто,* ***эмису*** *и японцы всегда жили бок о бок На протяжении длительного времени сохранялся мир, в то же время не прекращалось и убеждение военной силой.*

Здесь Янагита впервые поставил в один ряд «горных людей» и айнов, малую народность Японии. В том же году он завершил первый вариант «Рассказов из Тоно». Можно предположить, что, записывая истории деревни Тоно о «горных людях», он связывал их с айнами, которые отличаются от этнических японцев. Янагита полагал, что не все коренные жители Японии переселились на о. Хоккайдо, на самом деле некоторые из них остались и «всегда жили бок о бок» с японцами. Очевидно, в его глазах эти «потомки коренных жителей» как раз и были реальным прототипом «горных людей», описанных в «Рассказах из Тоно».

После реставрации Мэйдзи в Японии началось ускоренное создание «национального государства» по западному образцу. Такие местности, как Хоккайдо, вошли в состав территории Японии, айны были интегрированы в качестве «японских подданных». В 1869 г. японские власти Хоккайдо утвердили «Правила помощи переселенцам» и стали привлекать переселенцев для освоения целинных земель. К 1899 г. количество переселенцев из внутренних районов достигло «7337 дворов, 399 011 человек». Эта реальность отражена в «Рассказах из Тоно». Так, в рассказе № 13 описан старик, который жил в горах в полном одиночестве, без всякой поддержки — не потому, что у него не было детей, а потому, что «все дети уехали на Хоккайдо, и он остался один». Правительство Мэйдзи продавало участки на Хоккайдо тем, кто брался распахивать целину, и не только лишало

местных земли, за счет которой они жили, но также активно осуществляло политику культурной ассимиляции. Так, в «Журнале Комиссии по колонизации Хоккайдо» за 1869 г. опубликованы запреты — «строго запрещалось» «делать татуировку новорожденным», «носить серьги мужчинам», от айнов требовали старательного изучения японского языка. Опубликованный в 1899 г. «Закон о покровительстве старому коренному населению Хоккайдо» устанавливал, что местные жители, не занятые земледелием, не будут признаваться «подданными». Для айнов, на протяжении длительного времени живших охотой и рыболовством, это, несомненно, означало разрушение самих основ их существования.

В то время как айны постепенно вымирали под влиянием «политики покровительства» японского правительства, иностранцы приступили к активным антропологическим, археологическим и лингвистическим исследованиям данного этноса. Так, британский консул В. Динингер с энтузиазмом исследовал лексику айнов, а переводчик австралийского диппредставительства Х. фон Хипультер изучал айнские обычаи. В 1895 г. Антропологическое общество Хоккайдо было учреждено и японскими учеными. Таким образом, варварская айнская культура перенеслась из пространства реальной жизни в антропологические, этнологические исследовательские отчеты. Видимо, именно под воздействием атмосферы эпохи Янагита и стал связывать «горных людей» из преданий Тоно с айнами.

Прототип 3: коренные народы японской колонии на о. Тайвань.

В «Историях о *тэнгу*» Янагита приводит такое сравнение:

> *Вовсе не значит, что эмиси со всей страны перебрались на Хоккайдо, это как если бы продвижение разграничительной линии на Тайване вытеснило дикарей.*

«Разграничительная линия» (*айюсэн*, линия сторожевых постов) здесь первоначально имела значение передовой линии обороны, созданной жителями равнин на Тайване для противостояния горным коренным этносам [2, с. 56]. Начиная с периода правления династий Мин и Цин ханьцы, мигрировавшие в южном направлении, конкурировали с коренными этносами за необходимые для жизни ресурсы, прежде всего за землю и воду, что приводило к частым конфликтам. Из-за этого разграничительная линия на Тайване была не только линией фронта, вдоль которой развивались военные действия между различными этническими группами, но также и производственно-бытовым рубежом, очерчивающим территорию, где та или иная группа людей могла добывать необходимые для жизни ресурсы. По Симоносекскому договору 1895 г. Япония, одержавшая победу в Японо-китайской войне, оккупировала Тайвань, и управление «разграничительной линией» из рук тайваньских ханьцев перешло к японцам. Постепенно у нее осталось значение лишь линии фронта, вдоль которой японские колонизаторы осуществляли подчинение коренного населения чисто военными методами.

Почему Янагита Кунио, обсуждая проблемы иноэтничных жителей японских островов, по ассоциации вспоминал Тайвань? Безусловно, это тесно связано с тем вниманием, которое он уделял японской колонии на Тайване. Именно

в тот период японские власти активизировали исследования, связанные с планами по внедрению современной правовой системы на недавно аннексированном Тайване. Янагита Кунио, будучи чиновником Министерства сельского хозяйства, торговли и промышленности, многое знал о тайваньской колонии. Возможно, забота об этой колонии даже входила в круг его обязанностей. Уже в 1902 г., читая в университете лекции об «Изучении сельскохозяйственной политики», он столкнулся со специфическими проблемами земельных прав на Тайване. Его также очень взволновало знакомство с обзорными отчетами о коренных жителях Тайваня, таких как «Исследование обычаев тайваньских варваров».

Кроме того, стоит заметить, что по завершении первого чернового варианта «Рассказов из Тоно» автор лично отправился в деревню Тоно, после чего дважды полностью переработал текст, и лишь тогда решился его опубликовать. Однако в эту свою единственную поездку в Тоно Янагита не пригласил рассказчика историй Сасаки Кидзэна, чтобы тот на месте помог глубже вникнуть в их содержание, и не проявил особого интереса к выяснению точного смысла деревенских легенд о «горных людях». Зато он нанес визит уроженцу Тоно — антропологу Ино Канори. Янагита расспрашивал Ино о древних обычаях Тоно, а некоторые ученые предполагают, что при контактах они затрагивали и проблемы тайваньской колонии [3, с. 89]. Ино Канори был одним из первых антропологов, проводивших полевые исследования на Тайване. С этой целью он приехал на остров после окончания Японо-китайской войны 1894–1895 гг. Впоследствии им были составлены такие капитальные труды, как «История политики в отношении варваров на Тайване» и «Десять лет управления Тайванем». Еще до знакомства с Ино Янагита читал его статью, посвященную обычаям айнов, в «Токийском антропологическом журнале». После смерти Ино Канори его «Записки о культуре Тайваня» были опубликованы исключительно благодаря поддержке Янагиты.

Влияние Ино Канори на создание «Рассказов из Тоно» несомненно. Более того, Ино упоминается в тексте книги. Так, в рассказе № 91 при описании возмездия, постигшего деревенского жителя за его вызывающее поведение в отношении горца, говорится:

> *Этого человека знали такие люди, как господин Ино. Эти события произошли более десяти лет назад.*

Этот «господин Ино» — Ино Канори. Разговор между интересовавшимся Тайванем Янагитой и хорошо знакомым с Тайванем Ино вполне естественным образом должен был от «горных людей» Тоно перетечь к тайваньским «варварам».

3. ОТНОШЕНИЕ ЯНАГИТЫ КУНИО К КОЛОНИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ

Ряд японских ученых придерживаются мнения, что истории о «горных людях», введенные Янагитой Кунио в текст «Рассказов из Тоно», служили японской колонизации Тайваня, а сам Янагита может быть причислен к пособникам япон-

ского колониализма [4, с. 95], однако на основании приведенных выше доводов этот подход можно, пожалуй, считать односторонним.

Прежде всего следует отметить, что в 1895 г., когда Ино Канори по заданию японского Военного министерства отправился на Тайвань, его действительно отличали «патриотическое рвение» и высокомерие колонизатора, нацеленного на покорение дикарей. Однако в процессе полевых исследований он неоднократно фиксировал в дневнике виденные им лично примеры «китаизации варваров», «варваризации китайцев», слияния китайской и аборигенной культур в период управления островом династией Цин. Это заставило его по-новому взглянуть на реалии японского колониального господства. В 1910 г. японский генерал-губернатор Тайваня с крайней жестокостью провел тотальную чистку коренных племен. Ино опубликовал статью, в которой выразил «некоторые сомнения» в отношении правильности решения «резиденции генерал-губернатора пойти войной на дикарей» [5, с. 423]. Таким образом, его мнение начало расходиться с мнением представителей колониальных властей.

Янагита Кунио, подобно Ино Канори, уже после публикации «Рассказов из Тоно» тоже выражал недовольство бесчеловечностью колониального управления Японии на Тайване. В 1914 г. он в качестве главы секретариата верхней палаты парламента принимал участие в разбирательстве по установлению степени ответственности генерал-губернатора Андо Садаёси за жестокие репрессивные методы подавления местных жителей во время «инцидента у храма Сэйрай» на Тайване. В марте 1917 г. Янагита для расследования этих событий лично отправился на Тайвань, после чего посетил также материковый Китай. 28 июля Янагита в своем выступлении в Японии, в г. Мацумото префектуры Нагано, отметил, что в прошлом японцы в корне неправильно смотрели на Китай, что «мы, японцы, слишком увлеклись усвоением отношения европейцев и американцев к Китаю». Таким образом, Япония, «не будучи христианской страной, ошибочно усвоила отношение к Китаю христианских стран». «Ошибочный подход действительно заставит потомков устыдиться». Таким образом, Янагита был в принципе против того, чтобы Япония брала пример с западной политики колониальной агрессии в отношении Китая. Его высказывания с позиции высокопоставленного государственного чиновника вызвали гнев властей. Руководство решило, что во время тайваньской инспекции 1917 г. Янагита вышел за рамки полномочий главы секретариата верхней палаты парламента, и вскоре ему пришлось уйти в отставку. В конце концов он полностью отказался от служебной карьеры и встал на путь создания японской фольклористики.

4. СКОНСТРУИРОВАННАЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ ИДЕАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

В предисловии к «Рассказам из Тоно» автор обозначил цель изложения историй о горных божествах и горных людях — он надеялся, что сможет заставить «жителей равнин содрогнуться». Истории, ядром которых является повествова-

тельная модель «горный человек наводит страх на деревенского жителя», можно разделить на три типа.

Тип 1: диковинный облик *тэнгу* и жестокость мужчин-горцев наводит страх на деревенских жителей.

> *…Уже засыпая, почувствовал в ночи какой-то звук, оказалось, что это существо, похожее на лысого ёкая. Красная одежда на теле напоминала птичьи крылья. Хлопая крыльями, оно кружилось над верхушкой дерева. Он внезапно выстрелил, чудовище испугалось, взмахнуло крыльями и улетело. В тот миг страшно было необычайно. Таких невероятных встреч было три. Тот человек каждый раз клялся не стрелять, обещал духу-покровителю местности, а затем каждый раз в конце концов менял свое решение. Впоследствии вспоминали, что он говорил людям — видимо, только с возрастом можно отказаться от охотничьего промысла*[1].

Например, *тэнгу* в рассказе № 62 представляет собой лысое летающее «чудовище» с красными крыльями. *Тэнгу* здесь не только внушает ужас своим обликом, но может заставить ружье охотника утратить свою мощь, поэтому охотника охватывает ни с чем не сравнимый страх. Автор подчеркивает, что *тэнгу* вовсе не вредил охотнику, но охотник так и не смог отказаться от привычки сразу стрелять.

> *У деревни Мацудзаки есть гора под названием «Лес тэнгу». Юноша работал на тутовой плантации рядом с деревней у подножия той горы, и напала на него сонливость, захотел на короткое время на обочине поля вытянуться, смотрит — появилось ярко-красное лицо огромного мужчины. Юноша от рождения обладал веселым нравом, больше всего любил борьбу сумо, видит — этот огромный никогда ранее невиданный мужчина прямо перед ним. Весь его облик — сверху вниз — вызывал отвращение. Не раздумывая, юноша встал и спросил: «Ты откуда?» Тот человек не ответил, и юноша попытался врезаться в него изо всех сил, прорваться с помощью силы ног. Только коснулся рук огромного мужчины, как, напротив, сам отлетел назад и потерял сознание. К вечеру юноша пришел в себя, того человека уже не было. Вернувшись домой, юноша рассказал эту историю. Осенью того же года юноша, ведя лошадь, вместе со многими людьми пошел собирать урожай у подножия горы Хаятинэ. Собрались в обратный путь — а юноша пропал. Люди перепугались, искали повсюду. Говорят, что в конце концов в глубине ущелья обнаружили его оторванные руки и ноги, он там умер. Это случилось двадцать-тридцать лет назад, старики, которые знают эту историю, еще живы. В Лесу тэнгу много тэнгу, это известно людям с давних времен.*

Действия *тэнгу* из рассказа № 90 оказываются еще более жестокими — он убивает случайно наскочившего на него человека и расчленяет его труп.

---

[1] Чжоу Цзожэнь в 1931 г. перевел «Предисловие» и пять рассказов (49, 50, 51, 52, 109) из «Тоно моногатари». Впервые они были опубликованы в ежегоднике «Бэй синь» за 1934 г., вошли в состав сборника «Копии для ночного чтения» («Е ду чао»). Приводимые в данной статье рассказы № 3, 4, 5, 7, 62, 90, 107 108 переведены автором на китайский язык по японскому изданию «Рассказов из Тоно» (*Янагита Кунио*. Рассказы из Тоно. Токио, 2001). Перевод был отредактирован профессором Лю Сяофэном из Университета Цинхуа.

Дочь крестьянина из деревни Камиго отправилась в горы собирать каштаны и не вернулась. Ее домашние решили, что она погибла, и устроили похороны. Вместо нее самой похоронили ее подушку. Прошло несколько лет. Некий мужчина из этой деревни отправился на охоту. Когда он находился неподалеку от подножия горы Гоё, он обнаружил нечто вроде пещеры, образованной валунами. Там он нежданно-негаданно увидел женщину. Они удивились друг другу, мужчина спросил женщину, как она сюда попала. Та отвечала: «Я пошла в горы, на меня напал страшный мужчина, он привел меня сюда. Я хотела убежать, но не сумела». На вопрос о том, как выглядит ее похититель, женщина отвечала: «На вид он как обычный человек, только ростом велик и глаза страшные. Я ему рожала детей, а он говорил, что они на него не похожи, своими не признавал и куда-то утаскивал. То ли сжирал их, то ли просто убивал». Отвечая на повторный вопрос о том, выглядит ли он как обычный человек, женщина сказала: «И одеждой, и всем остальным он как все, только глаза все равно немного другие. В промежутках между базарными днями раз или два сюда приходят такие же мужчины, поговорят о чем-то, потом уходят. Он приносит еду и другие вещи, так что, думаю, он бывает в городе. Он может вернуться, пока мы здесь говорим». Охотник испугался и ушел. С тех пор прошло уже лет двадцать[2].

В рассказе № 7 мужчина-горец не только похищает женщину, но и съедает живьем, убивает рожденных ею детей, поэтому встречи с ним боится даже вооруженный охотник.

В этих рассказах *тэнгу* и мужчины-горцы отличаются диковинным обликом и жестокостью, поэтому ужас, который они внушают жителям деревни, представляется вполне естественным. Однако есть истории и другого типа — в них облик и характер горных людей совершенно противоположны вышеописанным.

Тип 2: прекрасная горная женщина, мягкий по характеру мужчина-горец не мстят людям, но все равно вызывают ужас.

Глава семьи Ёсибэй из деревни Ямагути отправился на гору Нэккодати. Он нарубил тонких бамбуковых веток, связал их, взвалил себе на плечи, а когда собрался отправиться в путь, над равниной в зарослях бамбука, повсюду задул ледяной ветер. Уставился вдаль и видит — в чаще женщина с младенцем за спиной, по заросшей бамбуком равнине идет прямо к нему. Женщина с виду была прелестной, длинные черные волосы спускались вдоль спины. Шнурки, которыми к ней был привязан ребенок, были сплетены из ветвей глицинии. Одета она была в обычную полосатую одежду, которую носят в этом мире, весь подол был изорван, с наложенными как попало заплатами из листьев, ноги словно не касались земли. Женщина как ни в чем не бывало приблизилась, прошла прямо перед мужчиной и ушла куда-то вдаль. Он так испугался, что, вернувшись домой, заболел и долго не мог встать с постели. Этот человек только недавно скончался.

В рассказе № 4 горная женщина, встреченная деревенским жителем в горах, поспешила пройти мимо него. Ее облик не был диковинным, человеку она не вредила, так почему же деревенский житель насмерть перепугался? Объяснения этому в рассказе нет.

[2] Перевод А. М. Мещерякова. Цит. по: *Мещеряков А.* Остаться японцем: Янагита Кунио и его команда. Этнология как форма существования японского народа. М., 2020. — *Примеч. пер.*

Далеко в горах живут горные мужики. В деревне Тотинаи, что в Вано, до сих пор здравствует человек по имени Сасаки Кахэй, которому уже перевалило за 70 лет. Когда этот почтенный человек был еще молодым, он однажды отправился на охоту. Зайдя уже далеко, вдруг увидел сидящую на скале прекрасную женщину. Она расчесывала гребнем свои длинные черные волосы. Ее лицо было очень белым. Кахэй был смелым мужчиной, он тут же вскинул ружье и выстрелил. Пуля попала в женщину, она упала. Он подбежал к ней и увидел, что женщина велика ростом, а ее распущенные волосы были длиннее ее самой. Желая иметь подтверждение своей лихости, он отрезал прядь, скрутил ее и спрятал за пазуху. На обратном пути его вдруг сморил сон, он отошел в тенек и задремал. Когда он пребывал между сном и явью, к нему подошел высокий мужчина, засунул руку за пазуху, достал черный локон и исчез. Тогда Кахэй проснулся. Он говорит, что то был горный мужик[3].

Горная женщина из рассказа № 3 тоже красива, она не пыталась причинить вред человеку, тем не менее охотник напал на нее и убил. Однако с появлением мужчины-горца характер истории меняется, жестокость уступает место мягкости и терпимости. Горец не только не мстит охотнику, но, проявляя мягкость характера, забирает срезанную охотником прядь черных волос горной женщины.

С давних времен существовала горная дорога под названием Перевал Фуэфуки, от деревни Тоно она шла к морскому берегу через такие места, как Тахама, Кирикири. Эта дорога была кратчайшим путем от деревни Ямагути до горы Роккосисан, но из-за того, что в последние годы люди, пересекавшие горный хребет, в пути могли встретить горных мужчин и горных женщин, все ощущали страх, и путников на ней постепенно становилось заметно меньше. Люди проложили новую дорогу со стороны хребта Сакайги, теперь путники ходят только этой горной дорогой, [когда] идут торговать лошадьми в Вадзан, хотя этот обходной путь длиннее на два ри.

В рассказе № 5 страх людей перед горными мужчинами и женщинами превращается в обычное явление. Он уже дошел до такой степени, что один лишь взгляд на них вызывает трепет. Неужели и красивое, и доброе тоже устрашает? Это связано с тем, что у деревенских жителей проснулась совесть, или с прекрасными чаяниями автора?

Тип 3: обладающие сверхъестественной силой «горные божества» передают деревенским жителям необычные умения, деревенские жители испытывают благоговейный трепет в отношении «горных божеств».

В деревне Ками живет семья, их дом расположен у берега реки Хаясэгава, поэтому их зовут «Кавамаэ» — семья «у реки». Однажды девушка из этой семьи пошла на отмель собирать камни. Пришел незнакомый мужчина и дал девушке что-то вроде листьев. Он был высокого роста, щеки красные, как киноварь. С того дня девушка овладела искусством прорицания. Говорят, что этот странный человек был божеством с гор, а она стала невестой горного божества.

[3] Перевод А. М. Мещерякова. Там же. С. 321. — *Примеч. пер.*

Горец, который появляется в рассказе № 107, обладает классическим обликом горного мужчины — «красное лицо, высокий рост», — однако его уважительно именуют «горным божеством». Так как он передал девушке «искусство прорицания», девушка именует себя «невестой горного божества».

Во многих местах есть такие люди — благодаря тому, что в них вселилось горное божество, они в совершенстве овладевают искусством прорицания. Такой человек был в деревне Умаумауси, а первоначально он зарабатывал на жизнь рубкой деревьев. Маготаро из Касивадзаки тоже был сведущ в этом искусстве. В прошлом он был помешанным, с помутненным сознанием. Однажды пришел в горы и от тамошнего горного божества получил это умение: все, что у человека на душе, видел насквозь. Люди сразу пугались, это было просто непостижимо. Это искусство прорицания было необычным, он совсем не заглядывал в какие-нибудь книги, только болтал о чем-то с просителем и в это время мог внезапно встать, начать расхаживать по комнате. На лицо того человека он даже малейшего взгляда не бросал. Потом одно за другим говорил то, что появлялось в его собственном сознании и почти всегда предсказывал точно. Например, говорит: «Сними дома пол, раскопай землю внизу, взгляни. Там наверняка закопаны осколки древнего зеркала или меча. Если не вытащишь, вскоре в семье кто-нибудь умрет или в доме будет пожар». Вернулись домой, раскопали землю глядь — действительно лежат эти предметы. Таких примеров было бесчисленное множество.

В рассказе № 108 — последнем из серии рассказов о «горных людях» — сказано, что многие деревенские жители в горах встречали горное божество и перенимали от него искусство прорицания. Горное божество, вселившись в тело, могло предсказывать, что ждет человека. К этому моменту страх деревенских жителей в отношении «горных людей» уже трансформировался в «благоговейный трепет». А наименование «горного человека» естественным образом изменилось с *тэнгу* на «горное божество».

Если мы соберем воедино эти три разрозненных повествовательных модели, проявится целостная логика изложения: житель равнины по собственной инициативе нападает на горного человека, горный человек отказывается от «ответа насилием на насилие», переходит на «воздаяние добром за зло», передает магические умения, что пробуждает в душе жителя равнины благоговейный трепет и заставляет почитать горного человека в качестве горного божества. Таким образом, Янагита Кунио конструирует для читателя идеальную модель мирного сосуществования жителей равнин и гор, или колонизаторов и аборигенов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На пустой странице перед предисловием к «Рассказам из Тоно» присутствует посвящение: «Преподношу тем людям, которые пребывают за границей». Хотел ли Янагита Кунио — в эпоху, когда Япония, идя по стопам западных держав, стремилась участвовать в разделе Китая — с помощью выстроенной в книге идеальной модели предупредить правителей, напомнить им о том, что «Китай и Япония пользуются одинаковыми письменами и принадлежат к одной расе», «Китай

и Япония — друзья?[4] Нам это неизвестно. Но эта идеальная модель мирного урегулирования межэтнических конфликтов сегодня по-прежнему актуальна.

Литература

1. 柳田国男事典. 野村纯一等编. 東京：勉诚出版. 1998年. [Словарь Янагиты Кунио / под ред. Номуры Юнити. Токио: Бэнсэй, 1998.] (На яп. яз.)
2. 鈴木満男. 華麗島見聞記. 東京：思索社. 1977年. [*Мицуо Судзуки*. Сведения об острове Формоза. Токио: Шисаку, 1977.] (На яп. яз.)
3. 大塚英志. 遠野物語と新しい現実. 東京: 角川書店. 2001年. [*Эйдзи Оцука*. «Рассказы из Тоно» и новая реальность. Токио: Кадокава Сётэн, 2001.] (На яп. яз.)
4. 川村湊. 大東亜民俗学の虚実. 東京: 講談社. 1996年. [*Минато Кавамура*. Мнимое и реальное в фольклоре Большой Восточной Азии. Токио: Кодан, 1996.] (На яп. яз.)
5. 伊能嘉矩. 台湾踏查日记. 远流出版公司. 1996. [*Ино Канори*. Дневник полевых исследований на Тайване. Тайбэй: Юаньлю, 1996.] (На кит. яз.)

References

1. *Yanagida Kuno's Dictionary*. Ed. by Nomura Junichi. Tokyo, Bensei Publishing, 1998. (In Japanese)
2. Mitsuo Suzuki. *Knowledge of the Karei Island*. Tokyo, Shisaku Publishing, 1977. (In Japanese)
3. Eiji Otsuka. *Tono Monogatari and new reality*. Tokyo, Kadokawa Shoten, 2001. (In Japanese)
4. Minato Kawamura. *The truth and falsehood of the Greater East Asian Folklore*. Tokyo, Kodan Publishing 1996. (In Japanese)
5. Ino Kanori. *Diary of the Field investigation in Taiwan*. Taibei, Yuanliu Publishing house. 1996. (In Chinese)

Перевод А. Е. Донской

[4] В июле 1917 г. Янагита Кунио в своем выступлении в г. Мацумото префектуры Нагано упомянул о том, что США на 20 млн из суммы своей части контрибуции по Заключительному протоколу 1901 г. основали Университет Цинхуа для подготовки высококвалифицированных специалистов, и это было действительно дальновидным шагом. Он сетовал: хотя две страны «пользуются одинаковыми письменами и принадлежат к одной расе», «Япония и Китай — родные друг другу, но мы не поспеваем за деятелями из других стран, что это за ситуация!».

Малашевская М. Н.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ЯПОНСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛ В СЕВЕРО-ЗАПАДНОМ КИТАЕ: ДНЕВНИКИ ПУТЕШЕСТВИЙ ИНОУЭ ЯСУСИ В ЗАПАДНЫЙ КРАЙ (1977–1980)

Аннотация: «Мои дневники путешествия по Западному краю» детально описывают четыре поездки именитого японского прозаика Иноуэ Ясуси в Восточный Туркестан в 1977–1980 гг. Писатель, увлеченный историей Китая и его Западного края, посетил Северо-Западный Китай в составе группы японских деятелей культуры на фоне улучшения японо-китайских связей. Дневник развивает тысячелетнюю дневниковую традицию японской литературы и, согласно сложившейся после реставрации Мэйдзи модели описания Китая в травелогах, фиксирует истинное положение дел в меняющемся Китае, но обращает пристальный взгляд к многовековому прошлому Китая. В статье изучается как применение данного принципа, так и комплекс представлений и образов, при помощи которых выстраивается интеллектуальная картина и пространственно-временное единство региона, с точки зрения высокообразованного представителя японской культуры.

Ключевые слова: Иноуэ Ясуси, путевая проза, Западный край, японо-китайские отношения.

Malashevskaya Maria
(St. Petersburg State University, Russia)

A JAPANESE INTELLECTUAL IN NORTH-WESTERN CHINA: INOUE YASUSHI'S TRAVELOGUES OF WESTERN REGIONS JOURNEYS (1977–1980)

Abstract: *My Travel Notes of Western Regions Journey* describe in detail four journeys of famous Japanese novelist Inoue Yasushi to East Turkestan in 1977–1980. The writer, who is passionate about history of China and its Western regions, visited north-western China as part of a group of Japanese cultural figures against the backdrop of improving Japanese-Chinese relations. The travelogue develops millennial diary tradition of Japanese literature and, according to improved model of describing China in travelogues that developed after Meiji Restoration, demonstrates true state of affairs in changed China, but the close attention is paid to China's ancient past. The paper examines both application of this principle and complex of representations and images that constitutes an intellectual picture and spatial-temporal unity of region, which were built from the point of view of highly educated Japanese intellectual.

Keywords: Inoue Yasushi, travelogue, Western regions, Sino-Japanese relations.

Путевая проза как литературный жанр описания странствий широко представлена в мировой литературе с древности и интенсивно изучается специалистами на материале разных языков мира. Для классификации поджанров употребляются разнообразные термины — травелог, путевые заметки, путевые записки, путешествие, роман-путешествие, путевой очерк, письма путешественника

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.37

[1, с. 78–79]. Анализируемый в представленной статье текст относится к данному жанру и наделен определенной спецификой, соединяющей как универсальные черты путевой прозы, так и особенные, свойственные японской литературе.

Отечественный литературовед В. М. Гуминский давал следующее определение: «Путешествие — жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров. Помимо собственно познавательных, путешествие может ставить дополнительные — эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи» [2, с. 314–315]. Центральными элементами такого произведения выступают социо-профессиональная позиция автора-повествователя и документальность (достоверность) сообщаемой информации. В рамках жанра задан четкий критерий последовательного хронологического и географического изложения событий в соответствии с маршрутом следования, данный критерий соблюдается также в художественных произведениях о вымышленных событиях, включая научно-фантастические и фантазийные истории о путешествиях. В. А. Шачкова подчеркивает: «Маршрут… тематический и структурный стержень текста в жанре путешествия… а авторы утверждают себя как интересные рассказчики и имеют максимум возможностей для выработки индивидуального стиля [3, с. 281].

Путевая литература (прозаическая и поэтическая) занимает видное место в японской литературной традиции и уходит корнями в опыт японских интеллектуалов по написанию дневников (*никки*, термин был позаимствован из китайской традиции — *жи цзи*), эссеистических произведений (*дзуйхицу*) и путевых дневников (*кико*, иногда используется термин «хождение», *юки*), начиная с эпохи Хэйан (794–1185). По мнению Н. И. Конрада, благодаря развитию этих жанров стал проявляться глубокий интерес к «духовному миру человека», а авторы дневников показали «тонкую наблюдательность» к «изгибам мыслей и переливам чувств» [4, с. 94–95]. В X–XIII вв. путевая дневниковая литература (*кико:бунгаку*) получила широкое развитие. Первым дневниковым произведением в истории японской литературы стал именно дневник путешествия — «Тоса никки» («Дневник путешествия из Тоса») Ки-но Цураюки, появившийся в 930-е гг. [5, с. 58]. В X–XI вв. значительную долю дневников составляли женские дневники, написанные на японском языке; многие дневники велись мужчинами, но они носили формальный или хозяйственный характер, должны были писаться на китайским языке (как дневники бюрократов в рамках исключительно городской аристократической культуры) и не были предназначены для сторонних читателей. Исследователи не относят данный круг *никки* к литературным произведениям [5, с. 321]. Жанровые особенности *кико:бунгаку* начали закладываться в эпоху Хэйан и получили свое продолжение как в дневниках путешественников, так и в романах-путешествиях более позднего времени. Важнейшими атрибутами японской путевой литературы стали: а) повышенный интерес к прославленным местам *мэйсё* и местам с символическим сакральным статусом благо-

даря обитанию локальных японских божеств *ками*; б) обильные стихотворные вставки (*ута-макура*), при помощи которых давалась оценка отдельным местам на маршруте вымышленного героя или автора-повествователя и выражались субъективные чувства и мысли автора или лирического героя. Путешествия по Японии стали источником эмоционального восприятия географических мест. С. Фисслер отметила: «Важность *ута-макура и* знакомство с местом посещения показывают центральное положение ностальгического начала в японской путевой литературе» [6, p. 23]. А. Н. Мещеряков справедливо подчеркивает, что японцы не стали первопроходцами в окружающем мире, поэтому их усилия до эпохи Мэйдзи были в основном направлены на путешествия по Японскому архипелагу, где они проявили повышенный интерес к ориентации в пространстве [7]. Путешествия в Китай и в Корею, начиная с середины первого тысячелетия нашей эры, не были исключительными — из Японии как страны-реципиента регулярно направлялись ученые и монахи в Китай для получения знаний от своего культурного донора. Эти поездки носили прагматический характер, а сведения о мирах за пределом срединной империи доставлялись из китайских письменных источников [8, p. 20–42]. Внешний мир был лишен поэтичности Японских островов с точки зрения японского путешественника.

С открытием Японии в середине XIX столетия ситуация резко изменилась. Японские чиновники, дипломаты, общественные деятели, писатели, художники начали исследовать внешний мир, были организованы многочисленные миссии с целью изучения западных наук и технологий, в состав этих миссий входили видные общественные деятели и мыслители эпохи. В Японии была создана дипломатическая служба по западному образцу, и японские дипломаты массово отправились на Запад: в Европу, Америку, а также в Россию. Однако если для стран невосточноазиатского культурного ареала еще не была разработана система *мэйсё*, к которым мог бы стремиться японский путешественник, Китай как центр восточноазиатской цивилизации, несмотря на обрушившуюся на него в эпоху Мэйдзи критику, был знакомой заграницей для японской образованной аудитории, знавшей его по классической китайской литературе, историческим сочинениям, путевым дневникам японских путешественников и паломников, которые входили в образовательный канон центральной образовательной модели в рамках *кангаку* (наук о Китае). После открытия Японии посещение Цинской империи стало особым этапом в «понимании Китая», по выражению Дж. Фогеля; это было начало актуализации знаний о Китае, когда путешественник выступал в роли первопроходца. По мнению исследователя, после 1862 г. «для того, чтобы понять Китай, необходимо было совершить туда путешествие», и только на основе личного опыта судить и транслировать идеи о Срединном государстве [8, p. xv]. В XX в., в отличие от западных путешественников, посещавших Китай ради экзотики, японцы стремились подтвердить, актуализировать и уточнить свои знания, познакомиться с реалиями обновленного Китая после Синьхайской революции. В записках «Путешествие в Китай» («Сина юки») Акутагава Рюноскэ, совершивший поездку в Северный, Центральный и Восточный Китай

в 1921 г., отмечены модернизационные процессы в Китайской Республике, однако, по замечанию У. Хэдберга, отдается предпочтение прошлому Китая, нежели его настоящему [9, p. 252].

В связи с империалистической политикой Японии до 1945 г. в Китае побывали многие японские интеллектуалы, политики, военные, предприниматели, однако ситуация с посещением Китая изменилась после появления в 1949 г. на политической карте коммунистического государства — Китайской Народной Республики. В целом до нормализации японо-китайских дипломатических отношений в 1972 г. визиты в Китай носили частный негосударственный характер. В Японии создавались общественные организации, способствовавшие развитию гражданской дипломатии. Одной из таких организаций стала Японо-китайская ассоциация культурных обменов (*Нихон тю:гоку бунка ко:рю: кё:кай*), созданная по инициативе бывшего премьер-министра Японии Катаямы Тэцу [10, с. 172]. Активную роль в организации и развитии культурного сотрудничества с КНР сыграл именитый прозаик Иноуэ Ясуси (1907–1991), вошедший в состав ассоциации со дня основания и возглавивший ее в 1980 г. После 1957 г. писатель посетил Китай более 20 раз, встречаясь с китайскими деятелями культуры, учеными, политикам и выступая в роли посла культуры[1] [11; 10, с. 178–179]. Из всей истории Китая история Западного края[2] привлекала внимание писателя более других. С началом писательской карьеры в 1950 г. он опубликовал первую новеллу «Сиккосон» («Лакированная чаша»), местом действия которой выступил Туркестан. Вплоть до первого визита в советскую часть Центральной Азии в 1965 г. [12] Иноуэ Ясуси совершал свои путешествия в Западный край посредством китайских исторических источников, японских научных исследований об истории и культуре региона и собственного воображения, использованного в написании серии рассказов, новелл и романов о китайском пограничье и Западном крае. В их число входят широко известные «Лоулан», «Дуньхуан», «Синий волк» и около десяти других произведений.

«Мои дневники путешествия по Западному краю» (*Ватаси-но сэйики кико:*) [13; 14] Иноуэ Ясуси стали продолжением его многолетних исследований и размышлений относительно истории и культуры евразийского региона, это было осуществление мечты [13, с. 14–15]. Заповедность Туркестана (Иноуэ Ясуси нашел омоним — *сэйики*, как священное место, заповедное место [13, с. 15]) и практически полная невозможность его посещения будила глубокий интерес среди японских интеллектуалов к истории и культуре Западного края. Сведения о народах, их культурных особенностях и взаимодействии с окружающими странами были известны японским мыслителям по китайским историческим сочи-

[1] В 1937–1938 гг. Иноуэ Ясуси проходил армейскую службу в Северном Китае, о чем писал в своих военных дневниках «Тю:гоку ко:гун никки» («Дневник марширующего по Китаю»).

[2] Сэйики, Сайики (яп.), Сию (кит.) — Центрально-Азиатский регион, Туркестан, Монголия, Южная Сибирь. Пространства Внутренней Азии и Евразии. Регион пролегания Великого шелкового пути.

нениям, однако непосредственный опыт посещения обширного евразийского региона Западного края носил скорее исключительный характер: первое такое путешествие состоялось в 1873 и 1880 гг., когда японский дипломат Ниси Токудзиро, служивший в Российской империи, совершил поездки по Центральной Азии, Сибири и Китаю. В 1886 г. были опубликованы записки его путешествия (*Тю:адзиа кидзи*). Второй известный японский путешественник по Центральной Азии — ученый Отани Кодзуй, инспирировавший три экспедиции в Туркестан, Внутреннюю Монголию, Сибирь в 1902–1914 гг. Однако, несмотря на популярность Китая в качестве места посещения среди японских путешественников, Западный край оставался мало посещаем. Иноуэ Ясуси в своих автобиографических произведениях подчеркивал, что знакомство с Западным краем в среде японской интеллигенции 1930–1960-х гг. носило преимущественно теоретический характер, даже ученые исследовали культуру региона по письменным источникам, манускриптам, артефактам и трудам китайских историков [13, с. 15]. В «Моих дневниках путешествия по Западному краю» преодолевается проблема отсутствия личного опыта путешествия по западным регионам Китая, представлявших собой в имперские периоды истории Китая пограничье с миром кочевников и иных культурных народов Центральной Азии, расположенное на центральной артерии взаимообмена Востока и Запада по Великому шелковому пути (*то:дзай ко:сё:, то:дзай канкэй*).

Дневник путешествия посвящен пяти поездкам в Северо-Западный Китай (Синьцзян-Уйгурский автономный округ, провинция Ганьсу КНР) в 1977, 1978, 1979, 1980 гг. Наиболее важные поездки в плане личных впечатлений для Иноуэ Ясуси состоялись в 1978 и 1979 гг., когда он впервые посетил Дуньхуан (главное *мэйсё* всех поездок), выступивший местом действий романа «Дуньхуан», события которого разворачиваются в XI в., ознаменованном противостоянием Империи Сун (960–1279) и тангутского государства Западня Ся[3]. В 1979 и 1980 гг. Иноуэ Ясуси посещал Западный Китай вместе с представителями государственной радиовещательной компании NHK, и в 1980–1988 гг. был осуществлен научно-популярный проект «Шелковый путь» [15], идейным вдохновителями которого стали писатели Иноуэ Ясуси, Сиба Рётаро и Тин Сюсин, уделившие в своем творчестве большое внимание истории Великого шелкового пути и взаимодействия Китая и степных соседей на севере и западе.

«Мои дневники путешествия по Западному краю» относятся к современным японским травелогам, вобравшим методы западной путевой прозы в плане последовательности, детальности и точности изложения хода маршрута. В нем сохраняются элементы традиционного дневника: поэтическое описание природы, немногочисленные поэтические вставки, в основном из китайской классической поэзии, отсылки к китайским историческим сочинениям, внимание к *мэйсё* — отдельным прославленным местам, таким как Дуньхуан, Миран, Тян-Шан, Хэси,

[3] В 1988 г. на основе этого романа был снят совместный японо-китайский художественный фильм «Дуньхуан», или «Шелковый путь».

Чанъань и др. Текст делится на две неравные части: детальное изложение маршрута следования во время путешествий в Северо-Западный Китай, с фотографическим описанием местности, и лирический дневник путешествия из тридцати шести стихотворений в прозе (*сирукуро:до сисю:*), вбирающий в себя эмоциональную оценку. Основная часть дневника дает тщательное изложение хода путешествия, выстроенного в строгом хронологическом порядке, некоторые записи детализируют перемещения автора-повествователя до упоминания часов и минут, создавая некоторую неравномерность времени повествования. Маршрут выступает в роли структурообразующего и сюжетообразующего элемента. Записи характеризует тщательное описание пересекаемого пространства. Как отмечал А. Н. Мещеряков: «Попадая в новое место, любой японец спешит определиться со сторонами света и тщательнейшим образом изучить карту местности, откуда завтра же ему придется уехать» [7]. Однако в сравнении с путевыми дневниками современников Иноуэ Ясуси, например Сиба Рётаро, написавшего серию «По большим дорогам» о путешествиях по Японии и зарубежным странам, дневник путешествия Иноуэ Ясуси значительно более детализирован согласно маршруту. В тексте он дает отсылки относительно путешествий западных исследователей Туркестана (Н. М. Пржевальский, П. П. Семенов-Тян-Шанский, М. А. Стейн, П. Пеллио и др.), вводя эти научные знания в круг потенциально возможной цитируемой литературы. Писатель стремится к документальности, четкой фиксации фактов посещения, создавая исторический документ — уникальный журнал экспедиции, но совмещает объективный и субъективный планы личными мыслями и оценками от лица героя-повествователя, в роли которого выступает сам писатель. Иноуэ Ясуси повествует о своем собственном историко-интеллектуальном приключении, уделяя повышенное внимание характеристикам пространства и времени с фотографической точностью. Например, в первом томе указано следующее [13, с. 31–32]:

> *Народная коммуна Цинхэ — большое поселение, дорога уходит вправо под прямым углом. Дело в том, что отсюда до советско-китайской границы всего несколько десятков километров. Дорога начинает сильно петлять. Временами по левую руку дорогу окружает заснеженный Тянь-Шаньский хребет.*
> *В 11 часов — впереди и по левую сторону от нас дорогу плотно обступает гребень Тань-Шаня. Когда мы приезжаем сюда, хотя и говорим — Тянь-Шаньский хребет, мы имеем в виду нагромождение нескольких горных цепей друг на друга. Обширная равнина красива, вздымается плавными волнами, там кукурузное поле, там-сям поселения, блестят листья тополя, верблюжья колючка, белые глинобитные домишки. Все близятся к нам горные хребты. Слева за самой дальней с нахлобученной снежной шапкой горой советская территория.*
> *11 часов 10 минут — вокруг нас раскинулись пастбища. …Время от времени по ходу нашего движения попадаются поселения. Дорога идет то вверх, то вниз, впереди краснеют отвесы скалистых гор. 11 часов 30 минут — дорога начинает уходить вправо.*

Во втором томе [14, с. 92]:

5 часов 10 минут — выезжаем. Проезжаем дорожный знак — 981 километр. Вдалеке слева видно одно-единственное дерево. Думаю, человек не смог бы свыкнуться с таким бесприютным одиночеством. Там, должно быть, есть только вода. Вскоре попадаем в Гоби, кругом начинают шириться увядшие поля тамарисков. В полях, усыпанных мелкими камнями, стоят бесчисленные трупы тамарисков. Куда только достает глаз — кругом виднеются поля чайного цвета. Это полностью вымершая Гоби. По берегам рек тамариски вырастают пышными кустами, а в подобных пустынях, в Гоби — не больше верблюжьей колючки. Бескрайнее поле засохших тамарисков — они бесспорно прекрасны и так.
5 часов 20 минут — пеньки засохших тамарисков, их все меньше, проглядывает голая земля Гоби. Кое-где зеленеют кустики верблюжьей колючки.

Обездвиженная, обезвоженная, высохшая пустыня — образ, формирующий пространственное единство описываемого региона. Образным выражением, подчеркивающим главную природную характеристику региона, выступает *итибокуиссо:-най* («ни деревца, ни травинки») в сочетании со словами *сабаку* («пустыня»), *ко:бути* (пустошь) или название пустыни Гоби, Такла-Макан. Высушенные тамариски дополняют неприветливый образ региона. Горы сочетаются с широкими пространствами пустынь, по которым пролегают важнейшие транспортные артерии, такие как коридор Хэси: Иноуэ Ясуси использует аллегорию морского пространства и островов (плоскость пустынь, как морская гладь, разбавляется вздымающимися горами, подобными скалистыми островами) [13, с. 52]. Оазисы и караваны функционируют как единственная форма существования в природных условиях пустынь.

Важной интеллектуальной целью Иноуэ Ясуси является посещение мест (*мэйсё*), знакомых по китайской исторической литературе и японским научным исследованиям, и мест, описанных в его собственных романах. Приехав в 1978 г. впервые в Дуньхуан, он стремится с фотографической точностью описать окружающее пространство. Описание настоящего Дуньхуана и окружающих место в провинции Ганьсу корреспондируют с моделью описаний, данной интеллектуалами-путешественниками, о которых писали Дж. Фогель и У. Хэдберг. Писатель отмечает модернизационные процессы в регионе после 1949 г.: «Площадь, занимаемая провинцией Ганьсу, примерно равна площади Японии. Здесь живет 18 млн человек. Население Ланьчжоу составляет 1 млн человек, а вместе с промышленными пригородами — увеличивается до 2 млн 130 тыс. Это крупнейший промышленный центр Северо-Западного Китая. В 1949 г. он был освобожден, а согласно первому пятилетнему плану, с 1953 г. здесь стали строить заводы; регион начал играть важнейшую роль в строительстве новой страны, когда здесь были размещены заводы по очистке нефти и строительству нефтеперерабатывающего оборудования» [13, с. 112–113]. Однако описание современности не вызывает эмоционального отклика и не сопровождается лиризмом, который присущ описаниям пустыни и исторических памятников. Взгляд прозаика обращен к прошлому, к историческим реликвиям интеллектуальной и религиозной истории Китая, его контактов с кочевым миром.

Посещение Пещер тысячи будд сопряжено для писателя с прогулкой по собственному роману «Дуньхуан»: «В своем романе “Дуньхуан” я написал, что эта пещера была завалена древними текстами и свитками. Естественно, заносили в нее все эти свитки с превеликим усердием, но все исчезло, и теперь тут совершенная чистота. В романе говорится, как пещеру закладывали свитками, а вот то, что здесь ничего больше нет, — это не роман, а безжалостный исторический факт, открытый благодаря Стейну[4] и Пеллио[5]. Мир романа и реальность смешались в моей душе и запутались, потребовалось немало времени, чтобы во всем разобраться» [13, с. 179]. Первостепенная интеллектуальная задача Иноуэ Ясуси — разобраться на месте событий в том, что там происходило на самом деле. Историческое прошлое и личное творческое прошлое выступили на передний край.

В поэтической антологии о Шелковом пути стихотворения в прозе не выстроены в строгой хронологической и географической последовательности. В этих текстах создается новая поэтика внешнего мира, на основе слияния настоящего времени и прошлого. Писатель черпал идеи как из китайской классики, так и из личного опыта: в «Антологии Шелкового пути» автор совершает путешествие по маршруту китайских буддийских путешественников Фа-сяня и Сюаньцзана, он намеренно конструирует свой поэтический путь, соединяя личный опыт с опытом известных китайских предшественников. Приведем некоторые из записей, демонстрирующих взгляд Иноуэ Ясуси:

Коридор Хэси

Мы несемся на джипе по коридору Хэси. Цзюцюань, Чжанъе, Увэй — грубо трясет на ухабах. Пересекаем бесчисленные красные реки, прорезаем бесчисленные песчаников волны.

2000 лет назад Хо Цюйбин гнал, гнал и окружил сюннов, тут он уничтожил их двор в Ханьнане. Я люблю его, молодого полководца, покинувшего посюсторонний мир слишком рано, лишь 24 было ему.

Вот сюнны и сложили грустные песни: «Мы потеряли наши горы Цилянь. Где же пасти нам наш скот? Мы потеряли наши горы Яньчжи. Как же теперь нам завоевать поцелуй алых губ возлюбленных дев?»[6]

Остановка, на два дня, все едем да едем у подножий Циляня. Взор устремляется вдаль к очертаниям гор Яньчжи. В Чжанъе встал белый месяц, в Увей — красный. Такой же месяц, каким любовался Хо Цюйбин [14, с. 201].

Апсары и тысяча будд

«Однажды, двадцать лет назад, во сне мне явились апсары. Была глубокая ночь. Сотни небесных дев, взмахивая рукавами одежд, уносились куда-то вдаль, в одну точку на

[4] Стейн Марк Аурель (1862–1943) — археолог, этнограф, путешественник венгерского происхождения. Исследователь Восточного Туркестана.

[5] Пеллио Поль (1878–1945) — французский востоковед-китаевед, религиовед, исследователь манускриптов из пещер Могао.

[6] «Разъяснение исторических записок «Шицзи суоинь»: «Потеряли мы гору Цилянь, и остался наш скот без приплода, потеряли мы гору Яньчжи, наши женщины не расцветут» [*Жун Синьцзян*. 18 лекций о Дуньхуане / пер. с кит. Л. А. Ивлева. М.: Шанс, 2019. С. 17].

небе. Прежде чем последняя из дев скрылась из виду, издали еле слышно прозвучал звон бронзового колокола футаку и позвякивание колокольчиков верблюдов», — рассказывал мне господин Икс, сотрудник научного института изучения культуры Дуньхуана, который 30 лет живет в редколесье у пещер Могао. Он заговорил вновь: «Был мне сон и о тысяче будд. Это случилось шесть лет назад, на рассвете, в самый разгар зимы. Вся тысяча будд вышла из своих скалистых пещер; одна половина выстроилась в пустыне, другая — у подножия горы Саньвэй».
Я затаил дыхание от удивления. Небесные девы порхают, а тысяча будд расхаживает. Мне не доводилось слышать, чтобы о подобных случаях из долгой жизни рассказывали так глубокомысленно и серьезно [14, с. 205].

Кашгар
Город, откуда видны гряды Тянь-Шаня и Памира.
Город, что укрылся на юго-западном краю Такла-Маканской пустыни.
Город, где родилась и расцвела «душистая наложница» Сянфэй[7].
Город, где сотворена величайшая мечеть в Восточном Туркестане[8].
Город, где базар велик, толпятся и шумят уйгуры тут.
Город, где в знойный майский день цветут пряные цветы джиды.
Тут затаилось древнее царство Шулэ.
Город, где в один прекрасный жаркий день мне суждено было упасть в беспамятстве по неизведанной причине [14, с. 233].

В приведенных отрывках, которые композиционно и тематически различны, высвечивается тема исторического наследия. В отрывке о коридоре Хэси Иноуэ Ясуси, разгоняясь по каменистой дороге на джипе, совершает путешествие во времени в эпоху династии Хань и размышляет о судьбе прославленного генерала, покорителя сюннов Хо Цюйбина (140–117 гг. до н. э.), известного японским интеллектуалам по китайским историческим («Ши цзи», хроникам династии Хань и др.) и художественным произведениям. Писатель показывает единство пространства, изменяя на его просторах время и резко переносясь то в эпоху Хань, то в конец 1970-х гг., выводит формулу неизменности Сэйики. Отрывок о Кашгаре говорит о его уникальном географическом положении и славных исторических моментах, хотя шумный рынок и цветение лоха узколистного, как и в случае с месяцем в отрывке о Хэси, выявляют неизменное природное своеобразие Сэйики, обеспечивающее связь времен. В отрывке об апсарах и тысяче будд выявляется чудесное, связанное с религиозной историей края. Писатель вводит фигуру героя-очевидца, живущего длительное время в этих удивительных местах; он видит сны о божествах в пустыне, а звук колокольчика верблюда напоминает о караванной дороге, благодаря которой в Дуньхуан пришел буддизм и оазис стал религиозным центром и центром буддийской учености. Как и в новеллах о Западном крае (Лоулан), в путевых записках Иноуэ Ясуси реальное перепле-

[7] Ипархан, или Сянфэй (1734–1788) — легендарная уйгурская наложница китайского императора Цяньлуна.

[8] Имеется в виду дошедшая до наших дней мечеть Ид Ках, которая была построена в XV в.

тено с мистическим, пространство диктует единство форм развития культуры, которая сохраняет свои неизменные формы вне зависимости от эпохи.

Дневник путешествия Иноуэ Ясуси развивает традицию японской путевой прозы, обогащая ее новыми темами, однако в отличие от художественных произведений о Китае, которые писались в Японии, начиная с эпохи Средневековья, автор применяет принцип достоверности. Текст дневника лишен критики в отношении прошлого или настоящего коммунистического Китая, в отличие от работ современников писателя, дающих критическую оценку странам социалистического лагеря. Древняя история и движение народов по пустынным краям Великого шелкового пути создает идейный фундамент повествования, согласуясь с тематическими изменениями в японских травелогах о заграничных путешествиях начиная с эпохи Мэйдзи. Текст вбирает в себя поэтическую и эссеистическую традицию дневниковой литературы, создавая эмоциональный образ Западного края путем написания лирического дневника путешествия и описательности в отношении природы края и сюжетов из прошлого. Новшеством можно назвать то, что Иноуэ Ясуси вводит в канон цитирования сведения о путешествиях западных географов (Н. М. Пржевальского, П. П. Семенова-Тян-Шанского, М. А. Стейна, П. Пеллио и др.).

Литература

1. *Кублицкая О. В.* Путевая проза: жанр, стиль, дискурс, нарратив (итоги и перспективы изучения) // Вестник Марийского государственного университета. 2019. Т. 13. № 1. С. 76–84.
2. *Гуминский В. М.* Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 314–315.
3. *Шачкова В. А.* «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 277–281.
4. *Конрад Н. И.* Японская литература от «Кодзики» до Токутоми. М.: Наука, 1974.
5. *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М.: Наука, 1975.
6. *Fessler S.* Musashino in Tuscany: Japanese Overseas Travel Literature, 1860–1912. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
7. *Мещеряков А. Н.* Культурные функции японских топонимов. 2005. URL: http://trubnikovann.narod.ru/Meshcher.htm (дата обращения: 31.07.2022).
8. *Fogel A. J.* The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China, 1862–1945. Stanford: Stanford University Press, 1996.
9. *Hedberg W. C.* Akutagawa Ryūnosuke's uncanny travels in Republican-era China // Japan Forum. 2017. Vol. 29. Iss. 2. P. 236–256. https://doi.org/10.1080/09555803.2016.1225314
10. 虞 萍. 真の「文化交流」とは何か一井上靖と冰心を通して // 名古屋外国語大学外国語学部紀要. 2012. No. 43. P. 167–202. [*Юй Пин*. Что такое истинный «культурный обмен» — Иноуэ Ясуси и Бинсинь // Нагоя гайкокугодайгаку гайкокугогакубу киё:. 2012. № 43. С. 167–202.] (На яп. яз.)
11. 中国史を愛した日本人作家井上靖氏. [Иноуэ Ясуси, влюблённый в историю Китая.] URL: http://japanese.china.org.cn/jp/archive/zryhhj/node_2185477.htm (дата обращения: 31.07.2022). (На яп. яз.)

12. *Малашевская М. Н.* Культурный диалог Япония — социалистическая Евразия в 1960–1970-е гг.: визиты писателей Ясуси Иноуэ и Рётаро Сибы в СССР и Монголию // Новейшая история России. 2021. Т. 11. № 4. С. 1063–1079. https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2021.414
13. 井上靖. 私の西域紀行. 上巻. 東京: 文藝春秋, 1983. [*Иноуэ Ясуси*. Мои дневники путешествия по Западному краю: в 2 т. Т. 1. Токио: Бунгэйсюндзю:, 1983.] (На яп. яз.)
14. 井上靖. 私の西域紀行. 下巻. 東京: 文藝春秋, 1983. [*Иноуэ Ясуси*. Мои дневники путешествия по Западному краю: в 2 т. Т. 2. Токио: Бунгэйсюндзю:, 1983.] (На яп. яз.)
15. NHK特集「シルクロード―絲綢之路（しちゅうのみち）―」から、NHKスペシャル「新シルクロード」へ. [От спецвыпусков NHK: «Шелковый путь — Ситю:-но мити» к спецпроекту NHK «Новый Шелковый путь».] URL: https://www2.nhk.or.jp/archives/search/special/detail/?d=special002 (дата обращения: 31.07.2022). (На яп. яз.)

References

1. Kublitskaya O. V. Travel prose: Genre, style, discourse, narrative (results and prospects of studying). *Vestnik of the Mari State University*. 2019. Vol. 13. No. 1. P. 76–84. (In Russian)
2. Guminsky V. M. Travel writing. *Literary encyclopedic dictionary*. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1987. P. 314–315. (In Russian)
3. Shachkova V. A. Travelogue as a genre of fiction: Theoretical issues. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2008. No. 3. P. 277–281. (In Russian)
4. Konrad N. I. *Japanese literature from 'Kojiki' to Tokutomi*. Moscow, Nauka Publ., 1974. (In Russian)
5. Goreglyad V. N. *Diaries and essays in Japanese literature of the 10th–13th centuries*. Moscow, Nauka Publ., 1975. (In Russian)
6. Fessler S. *Musashino in Tuscany: Japanese Overseas Travel Literature, 1860–1912*. Michigan, University of Michigan Press, 2004.
7. Meshcheryakov A. N. *Cultural functions of Japanese place names*. 2005. URL: http://trubnikovann.narod.ru/Meshcher.htm (accessed: 31.07.2022). (In Russian)
8. Fogel A. J. *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China, 1862–1945*. Stanford, Stanford University Press, 1996.
9. Hedberg W. C. Akutagawa Ryūnosuke's uncanny travels in Republican-era China. *Japan Forum*. 2017. Vol. 29. Iss. 2. P. 236–256. https://doi.org/10.1080/09555803.2016.1225314
10. Yu Ping. What is a true 'cultural exchange' — Inoue Yasushi and Bingxin. *Nagoya gajkokugodajgaku gajkokugogakubu kiyo:*. 2012. No. 43. P. 167–202. (In Japanese)
11. *Inoue Yasushi, in love with the history of China*. URL: http://japanese.china.org.cn/jp/archive/zryhhj/node_2185477.htm (accessed: 31.07.2022). (In Japanese)
12. Malashevskaya M. N. Cultural Dialogue Between Japan and Socialist Eurasia in 1960s—1970s: Visits of Novelists Yasushi Inoue and Ryotaro Shiba to the USSR and Mongolia. *Modern History of Russia*. 2021. Vol. 11. No. 4. P. 1063–1079. https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2021.414 (In Russian)
13. Inoue Yasushi. *My travel notes of Western Regions journey*: in 2 vol. Vol. 1. Tokyo, Bungei shunju:, 1983. (In Japanese)
14. Inoue Yasushi. *My travel notes of Western Regions journey*: in 2 vol. Vol. 2. Tokyo, Bungei shunju:, 1983. (In Japanese)
15. *From NHK special issues: 'Silk Road — Sichu:-no michi' to NHK special project 'New Silk Road'*. URL: https://www2.nhk.or.jp/archives/search/special/detail/?d=special002 (accessed: 31.07.2022). (In Japanese)

Тушинов Б. Л., Гармаева С. П., Ван И. Д.

(Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН, Россия)

ГЛОССАРИЙ «КАПЕЛЬКИ НЕКТАРА» БУРЯТСКОГО УЧЕНОГО РИНЧЕНА НОМТОЕВА: НЕИЗВЕСТНЫЙ ИСТОЧНИК НА КЛАССИЧЕСКОМ МОНГОЛЬСКОМ ПИСЬМЕ*

Аннотация: Данная работа посвящена ранее не исследованному сочинению Ринчена Номтоева на старомонгольском письме — небольшому глоссарию к его собственному комментарию на *нити-шастру* древнеиндийского философа Нагарджуны «Капля, питающая людей». Ринчен Номтоев был настоятелем буддийского храма и занимался просвещением бурятского народа, издавая словари, комментарии к буддийским текстам. Рассматриваемый в статье глоссарий предназначался для простых мирян и был написан для разъяснения сложных в понимании терминов. Р. Номтоев переносит сложные термины калькой на бурят-монгольское письмо из санскрита, тибетского и китайского языков.

Ключевые слова: глоссарий, Ринчен Номтоев, нити-шастра, ксилограф, классическое монгольское письмо.

Tushinov Bair, Garmaeva Snezhana, Van Irina

(Institute for Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the Siberian Branch of the RAS, Russia)

GLOSSARY *DROPLETS OF NECTAR* BY THE BURYAT SCHOLAR RINCHEN NOMTOEV: UNKNOWN SOURCE IN CLASSICAL MONGOLIAN WRITING**

Abstract: The article is devoted to Rinchen Nomtoev's previously unexplored work in the Old Mongolian script — a small glossary to his own commentary on the nitishastra by the ancient Indian philosopher Nagarjuna *A Drop That Feeds People*. Rinchen Nomtoev was the abbot of a Buddhist temple and was engaged in enlightenment of the Buryat people, publishing dictionaries, commentaries on Buddhist texts. The glossary discussed in the article was intended for ordinary laymen and was written to clarify terms that are difficult to understand. R. Nomtoev transfers complex terms in tracing paper to the Buryat-Mongolian script from Sanskrit, Tibetan and Chinese.

Keywords: glossary, Rinchen Nomtoev, nitishastra, xylograph, classical Mongolian script.

* Работа выполнена в рамках государственного задания № 121031000302-9 «Памятники письменности народов России и Внутренней Азии на восточных языках и архивные документы XVIII — нач. XXI в. в контексте межцивилизационного взаимодействия».

** The research was carried out within the state assignment No. 121031000302-9 "Monuments of scripts of the peoples of Russia and Inner Asia in oriental languages and archival documents of the 18th and early 21st centuries in the context of inter-civilizational interaction".

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

ОБ АВТОРЕ ГЛОССАРИЯ

Ринчен Номтоев (1821–1907) — известный бурятский ученый-филолог, историк и просветитель. Его литературное творчество относится к периоду наивысшего расцвета бурятской буддийской культуры — второй половине XIX в. Основное образование он получил в буддийской монастырской среде (Челутаевский и Цугольский дацаны). Его литературная деятельность связана с буддийской книжной традицией. Вместе с тем Ринчен Номтоев был открытой широкой фигурой и олицетворял собой «незамкнутого» человека. Круг его интересов не ограничивался монастырской дацанской средой, несмотря на то что сам он был полностью посвященным монахом — *гелонгом*.

Мотивацию Р. Номтоева о просвещении бурятского народа определили его труды, касающиеся областей грамматики монгольского языка, словарей и дидактической литературы. Поскольку его лингвистические работы, переводы и сочинения предназначались и для так называемых «черных» людей (т. е. мирян), его творчество превзошло границы монастырской дацанской сферы и получило распространение и признание также в обычном обществе. Так, он становится приходским учителем в Цолгинском бурятском училище, совмещая работу с должностью *ширетуя* (настоятеля) Цолгинского дацана в 1860–1863 гг. В это время он составил «Самоучитель, или Русскую азбуку для учеников монголо-бурятских», которая была издана в Казани в 1863 г. Целью азбуки являлось обучение русской грамоте монголо-бурятских учеников на основе классической монгольской письменности [1, с. 12].

В Государственном архиве Республики Бурятия в фонде № 84 Тамчинского (Гусиноозерского) дацана был обнаружен формулярный список на Ринчена Номтоева от 1860 г. и послужной список за 1861 г., в которых отмечается, что на 1 мая 1861 г. *ширетуем* Цолгинского дацана является «гылун лама Иринчин Номтоев, сын ясачного, от роду имеет 39 год». 25 февраля 1835 г. в 14 лет поступает в *хувараки* (послушники) дацана, 21 октября 1837 г. утвержден в *гыцулы*, 2 сентября 1849 г. — в *гылуны*. В 36 лет утвержден генерал-губернатором Восточной Сибири *ширетуем* Цолгинского дацана (28 февраля 1857 г.) Награжден серебряной медалью для ношения на шее с надписью «за усердие» [2, с. 38].

«В 60-х гг. XIX в. прогрессивная общественность России подняла вопрос о просвещении народа. Просветительские идеи захватили и бурятскую интеллигенцию. В 1865 г. Р. Номтоев оставил дацан, отрекся от высокого звания *ширетуя* (настоятеля монастыря) и полностью переключился на педагогическую и научную работу» [3, с. 83]. Сняв с себя монашеские обеты и оставив монастырскую жизнь, Ринчен Номтоев вернулся в родные земли и открыл собственную школу. Возможно, именно увлечение преподавательской деятельностью перевесило на чаше весов его монашеский образ жизни. Как отмечает исследователь биографии Ринчена Номтоева Д. В. Дашибалова, отречение от сана не отразилось на его отношениях с духовенством и *нойонством* (чиновниками), поскольку ему сразу же в 1865 г. была передана наследственная должность главы худайского рода хо-

ринских бурят. В 1889 г. Ринчен Номтоев был принят в действительные члены Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества [4, с. 32].

Наиболее крупным его трудом является большой тибетско-монгольский толковый словарь «Лампада, рассеивающая тьму», включающий 40 000 слов. В 1959 г. он издан в Монголии самим Б. Ринченом [5, с. 142], а в 2018 г. впервые на европейском языке опубликован перевод данного словаря венгерским монголоведом Алисой Шаркози. Ринчен Номтоев также известен как автор комментария к *нити-шастре* «Капля, питающая людей».

О НИТИ-ШАСТРЕ И ЕЕ КОММЕНТАРИЯХ

Авторство *нити-шастры* «Капля, питающая людей» традиционно приписывается древнеиндийскому философу Нагарджуне (II в н. э.). На тибетский ее перевели индийский *пандита* (ученый) Шилендрабодхи и тибетский *лоцзава* Ешей-Де. «Капля, питающая людей» включает 90 *шлок* (четверостиший).

Индийские *нити-шастры* представляют собой этико-дидактические сочинения, написанные в стихотворной форме. Эти сочинения преподносили этическое учение буддизма в форме, доступной для восприятия народных масс [6, с. 83]. *Нити-шастры* дошли до нашего времени в составе тибетского Данчжура и оказали большое влияние на развитие тибетской литературы. Эти произведения выполняли задачу наставления человека в претворении четырех главных целей жизни: соблюдение религиозных норм поведения для приобретения добродетелей, полноценная реализация способностей и достижение мирских благ, счастье в личной жизни с ее чувственными радостями, религиозное освобождение. *Нити-шастры* рассматривали отношения человека внутри семьи, с другими членами общества, политику и искусство управления государством, правила житейской мудрости, этику и религию [7, с. 21].

В Тибете и Монголии сложилась традиция написания комментариев на *нити-шастры*. В таких произведениях было много намеков на сюжеты сказок и притч, которые необходимо было разъяснить. Так, появились сочинения, представляющие собой сборники сказок или новелл [8, с. 76].

На монгольском языке существует четыре версии сборников рассказов — комментариев к *шастре* «Капля, питающая людей»:

1. Комментарий к *шастре* «Капля, питающая людей», называемый «Драгоценный прекрасный кувшин, наполненный эликсиром рашияны», составленный Р. Номтоевым в 1895 г.

2. Комментарий к *шастре* «Капля, питающая людей», называемый «Драгоценное украшение», составленный в 1779 г. известным монгольским ученым Чахар-гэбши Лубсан-цултимом (1740–1810) и изданный ксилографическим способом в дацане Цаган уул Чахар (Внутренняя Монголия).

3. Комментарий под названием «Эрдэнийн чимэг», изданный в 1959 г. и объединяющий три сочинения с разными названиями, но по содержанию они относятся к одной версии:

а) «MS Burd» — манускрипт Е. В. Бурдукова, изданный в Петрограде в 1921 г. Б. Я. Владимирцовым под названием «Монгольский сборник рассказов из “Панчатантры”»;

б) «Драгоценное украшение» — комментарий к «Капле, пробуждающей рожденных»; приобретен акад. Ц. Дамдинсурэном у Д. Чойжилсурэна;

в) «Комментарий к *шастре* поведения», найденный языковедом Вандуй в Западном аймаке Монголии.

4. «Комментарий к *шастре* закона, называемой “Капля, питающая людей”», составленный в 1758 г. монгольским писателем XVIII в. Дай Гуши Агван-Дампилом [9, с. 134].

ГЛОССАРИЙ «КАПЕЛЬКИ НЕКТАРА»

Рассматриваемый глоссарий «Капельки нектара» хранится в монгольском фонде Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН под инвентарным номером М-121. Он представлен на 11 листах (21 страница текста), отпечатан ксилографическим способом на российской бумаге. Размер листов 8,8 × 44,5 см, текст помещен в рамку 6,5 × 18 см, пагинация сплошная, цифры на классической монгольской письменности, в среднем на одной странице размещается 32 вертикальные строки. Сохранность источника хорошая, повреждений нет. На титульном листе название представлено на двух языках — тибетском и классическом монгольском (рис. 1).

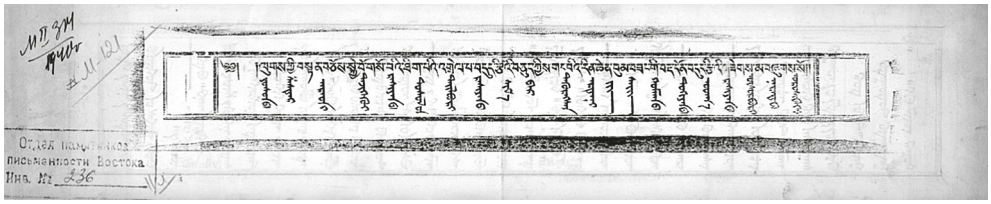


Рис. 1. Титульная страница глоссария (Центр восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН)

Полное название глоссария Р. Номтоева «Капельки нектара: Толкование терминов для комментария “Прекрасный драгоценный сосуд, наполненный эликсиром нектара”» на *шастру* «Капля, питающая людей» (тиб. *lugs kyi bstan bcos skye bo gso ba’i thig pa’i ‘grel pa bdud rtsi’i bcud kyis gang ba’i rin chen bum bzang gi brda don bdud rtsi’i gzegs ma bzhugs so*; бур. *Ehоной шастар арадые тэжээхы рашиянай дуhалай тайлбари рашиянай шэмээр дуурэhэн эрдэниин hайн хумханай дохеоной удха: рашиянай усэрбэри нэрэтэй орошиба*).

Ринчен Номтоев составил и издал в 1895 г. собственный комментарий к *ними-шастре* Нагарджуны — «Прекрасный драгоценный сосуд, наполненный эликсиром нектара»: комментарий к *шастре* «Капля, питающая людей». Этот

комментарий дважды издавался в Улан-Баторе: в 1959 и 1964 гг. В нем содержится 33 притчи, из них 16 — о животных [9, с. 134].

В комментарии, как и в самой *шастре*, использовалось множество специфических терминов, названий и имен, которые нуждались в пояснении. Поэтому впоследствии Р. Номтоев составляет данный небольшой глоссарий «Капельки нектара», включающий слова на санскрите, на тибетском и китайском языках по самой различной тематике. Автор отмечает это в самом начале глоссария: «Энээнэй дотор нэгэ хэдэн бэрхэ угэнуудэй дохеоной удха» — «Внутри этого (словника находится) значение некоторых трудных (для понимания) слов».

Интересным является название глоссария — «Аршаанай усэрбэри» (тиб. *bdud rtsi'i gzegs ma*). Рассмотрим его подробнее. Тибетское слово *дудци* означает «нектар», *зег-ма* — «мельчайшая частица, кусочек, атом» [10, с. 184]. Тибетскому *зег-ма* в монгольском соответствует *усэрбэри* — «брызги, окропление» [11, с. 428]. Исходя из тибетского и монгольского значений, мы перевели *зег-ма* на русский как «капельки».

Традиционно авторы в тибетской духовной литературе стараются давать текстам такие названия, чтобы человек по нему смог определить, к какому классу литературы имеет отношение текст, и даже распознать, о чем в целом говорится в тексте. Вероятно, что Ринчен Номтоев, давая такое название своему глоссарию, соотнесением слов *тиг* (тиб.) — *капля* в названии *нити-шастры* Нагарджуны и *зег-ма* (тиб.) — *капельки* в названии глоссария преследовал цель связать его с исходным текстом «Капля, питающая людей» — так, чтобы читатель мог понять, что этот текст имеет отношение к тексту Нагарджуны.

В глоссарии содержится более 60 терминов, которые записаны не в алфавитном порядке. Специфической особенностью источника является подача терминов на нескольких языках — санскрите, классическом монгольском, тибетском и китайском языках, при этом китайские слова записаны тибетскими буквами. Ниже приведем примеры:

(4r) *Лало* (тиб. *kla klo*) — *mleccha* (санскр.; тиб. *ma li tsa* + *tsha*) — последователи Учения Магомеда (Мухаммеда), которое распространил наставник Макха (тиб. *ma kha*) в арабском городе Мекка: черные и белые арабы, турки, татары и др. Ринчен Номтоев отмечает, что мангады являются татарами, приверженцами религии Магомеда и не следует их путать с мангасами.

(4v) *Пушья* (санскр. *pushya*; тиб. *Rgyal*) — название седьмой звезды, или если в 15-й день месяца появляется звезда *пушья*, ее называют «пуш-месяц». Также ее называют *гьял-мэ* (тиб. *rgyal smad*).
Прасенджита (санскр.) — Побеждающий в сиянии (имя царя) (тиб. *gsal rgyal*).

(5r) *Дакини* (санскр.) — букв. «идущая по небу» (тиб. *mkha 'gro ma* [*кхандрома*]). Вследствие достижения тантрических реализаций обретшие сверхспособности, такие как хождение в небе и др.

По мнению Н. С. Яхонтовой, линия преемственности словарей подобного вида берет свое начало в Индии от словаря «Амарокоша» Амарасимхи, который

неоднократно переводился на тибетский язык. В «Амарокоша» эпитеты, относящиеся к одному референту, собраны вместе. Одним из наиболее значительных словарей данного вида является «Украшение ушей мудрецов» (тиб. *Mngon brjod kyi bstan bcos mkhas pa'i rna rgyan zhes bya ba bzhugs so*) 1521 г. издания, автором которого является Нгаванг Джигтен Ванчуг Дагпи Дордже.

Этот словарь использовал Р. Номтоев для составления тибетско-монгольского словаря «Лампада, рассеивающая тьму» (тиб. *Bod hor kyi brda yig ming tshig don gsum gsal bar byed pa mun sel sgron me*). Глоссарий «Капельки нектара» составлен по такому же принципу. Например, для термина *цультим* (тиб.), т. е. «нравственная дисциплина», дается два определения на санскрите — *шила* и *шикшапада*.

Цультим, или на санскрите *шила*, состоит из двух слов: *ши* — это *шита* («прохлада»), а *ла* — это *лабха* («то, что позволяет обрести»), т. е. «то, что дарует прохладу». В потоке ума обретается прохлада от омрачений в результате сохранения нравственной дисциплины, обозначаемой этим термином. Второе значение термина *цультим*, или на санскрите *шикшапада*, где *шикша* — это «знание», а *пада* — «опора» или «место», т. е. «опора обучения». Таким образом, нравственная дисциплина становится опорой обучения.

Следует отметить, что некоторые термины в глоссарии раскрываются весьма подробно, другие же кратко. Если значение термина *цультим* раскрывается на двух страницах, другим терминам отводится лишь несколько слов.

Глоссарий «Капельки нектара: Толкование терминов для комментария "Прекрасный драгоценный сосуд, наполненный эликсиром нектара"» на *шастру* «Капля, питающая людей» был составлен в Цинский период, когда китайские термины широко употреблялись на территории Внутренней Азии.

К примеру, слово «метла» автор обозначает китайским словом, написанным тибетскими буквами — *thi 'u khyo 'u* [*тяучжоу*], при этом рядом с термином дает тибетское значение — *phyags ma* [*чагма*] (рис. 2).

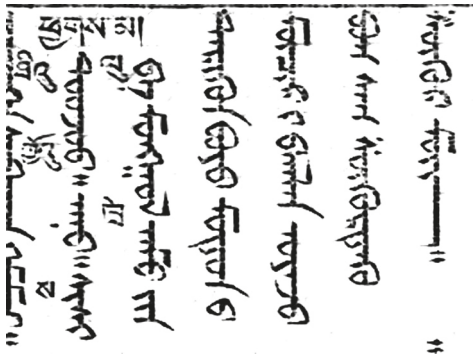


Рис. 2. Фрагмент глоссария (Центр восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН)

Далее раскрывается смысл самого слова: это метла для подметания мусора, которая собиралась из стеблей проса сорта гаолян (*монг шиш*), стеблей монгольского проса (монг. *Монгол амуу*) либо ветвей деревьев. Встречаются термины, вышедшие на данный момент из употребления.

В колофоне автор совершает благопожелание о том, чтобы его сочинение принесло пользу желающим изучать комментарий «Прекрасный драгоценный сосуд, наполненный эликсиром нектара» на *шастру* «Капля, питающая людей».

Сочинение предназначается для обыкновенного рядового мирянина или начинающего послушника (*хуварака*), поскольку вначале Ринчен Номтоев отмечает, что в сочинении содержится значение слов, сложных для понимания. Очевидно, что эти слова были больше незнакомыми для обычного рядового читателя, мало разбирающегося в специфических буддийских терминах, чем для представителей буддийского духовенства.

Всего глоссарий содержит более 60 различных терминов, касающихся различных областей, которые требуют тщательного изучения. Слова благопожелания демонстрируют мотивацию о принесении пользы людям посредством просвещения знаниями. Согласно буддийским намтарам, жизнеописаниям великих личностей, достигнув высоких реализаций, такая личность приносит благо двум — Дхарме (Учению Будды) и живым существам. С одной стороны, она поддерживает Учение Будды, благодаря чему оно дольше сохраняется, остается в мире, а с другой стороны, приносит благо людям, передавая знания.

Данный словарь, несомненно, представляет большой интерес для исследователей как с лингвистической, так и с исторической точек зрения.

Источники

1. Глоссарий «Капельки нектара: Толкование терминов для комментария “Прекрасный драгоценный сосуд, наполненный эликсиром нектара”» на *шастру* «Капля, питающая людей» (на классическом монгольском письме) [*тиб. lugs kyi bstan bcos skye bo gso ba’i thig pa’i ‘grel pa bdud rtsi’i bcud kyis gang ba’i rin chen bum bzang gi brda don bdud rtsi’i gzegs ma bzhugs so*; бур. *Ehоной шастар арадые тэжээхы рашиянай дуhалай тайлбари рашиянай шэмээр дуурэhэн эрдэниин hайн хумханай дохеоной удха: рашиянай усэрбэри нэрэтэй орошиба*] // Монгольский фонд ЦВРК, шифр М-121.

Литература

1. *Актамов И. Г.* Структурно-содержательные особенности азбуки Р. Номтоева // Наследие Ринчена Номтоева — выдающегося бурятского ученого, филолога, литератора, просветителя (к 200-летию со дня рождения): тезисы докладов Междунар. науч. конф., 25–26 ноября 2021 г. Улан-Удэ, 2021. С. 12.
2. *Жалсанова Б. Ц.* Государственный архив Республики Бурятия — хранитель документального наследия о жизни и деятельности Ринчина Номтоева // Наследие Ринчена Номтоева — выдающегося бурятского ученого, филолога, литератора, просветителя (к 200-летию со дня рождения): тезисы докладов Междунар. науч. конф., 25–26 ноября 2021 г. Улан-Удэ, 2021. С. 38–40.

3. *Баяртуев Б. Д.* Ринчен Номтоев и его дидактические сочинения // Исследования по истории и культуре Монголии. Новосибирск: Наука, 1989. С. 83–91.
4. *Дашибалова Д. В.* Ринчен Номтоев — буддийский деятель, ученый, просветитель // Наследие Ринчена Номтоева — выдающегося бурятского ученого, филолога, литератора, просветителя (к 200-летию со дня рождения): тезисы докладов Междунар. науч. конф., 25–26 ноября 2021 г. Улан-Удэ, 2021. С. 32–34.
5. *Гармаева Х. Ж.* Филологические труды бурятского просветителя Ринчена Номтоева // Культура Центральной Азии. Вып. 5. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2001. С. 138–144.
6. *Болсохоева Н. Д.* «Нитишастры» в истории тибетской литературы // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1980. С. 83–102.
7. *Дашиев Д. Б.* Традиции «нитишастр» в тибетской афористической литературе XVIII–XIX вв. // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1985. С. 20–32.
8. *Цендина А. Д.* О дидактической литературе монголов (XIII — середина XX века) // Mongolica-XI: сб. науч. ст. по монголоведению. Посвящается 130-летию со дня рождения А. В. Бурдукова (1883–1943). Санкт-Петербург, 2013. СПб.: Петербургское востоковедение, 2013. С. 73–84.
9. *Очирова Г. Н.* Сказки и притчи о животных в комментарии Ринчена Номтоева к сочинению «Капля рашияны, питающая людей» Нагарджуны // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1980. С. 133–150.
10. *Рерих Ю. Н.* Тибетско-русско-английский словарь с санскритскими параллелями. Вып. 8. М.: Наука, 1986.
11. Большой академический монгольско-русский словарь. В 4 т. Т. 3 / отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев. М.: Academia, 2001.

References

1. Aktamov I. G. Structural and meaningful features of R. Nomtoev's syllabary. *Heritage of Rinchen Nomtoyev — outstanding Buryat scientist, philologist, writer, educator (to the 200th anniversary of his birth): theses of reports at International scientific conference*, November 25–26, 2021. Ulan-Ude, 2021. P. 12. (In Russian)
2. Zhalsanova B. Ts. State archive of the Republic of Buryatia — keeper of the documentary heritage of the life and activities of Rinchin Nomtoyev. *Heritage of Rinchen Nomtoyev — outstanding Buryat scientist, philologist, writer, educator (to the 200th anniversary of his birth): theses of reports at International scientific conference*, November 25–26, 2021. Ulan-Ude, 2021. P. 38–40. (In Russian)
3. Bayartuyev B. D. Rinchen Nomtoyev and his didactic writings. *Research on the history and culture of Mongolia*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1989. P. 83–91. (in Russian)
4. Dashibalova D. V. Rinchen Nomtoyev — buddhist figure, scientist, educator. *Heritage of Rinchen Nomtoyev — outstanding Buryat scientist, philologist, writer, educator (to the 200th anniversary of his birth): theses of reports at International scientific conference*, November 25–26, 2021. Ulan-Ude, 2021. P. 32–34. (In Russian)
5. Garmayeva Kh. Zh. Philological works of the Buryat educator Rinchen Nomtoyev. *The culture of Central Asia. Iss. 5*. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center, Siberian branch of the RAS Press, 2001. P. 138–144. (In Russian)

6. Bolsokhoyeva N. D. “Nitishastras” in the history of Tibetan literature. *Buddhism and medieval culture of peoples of Central Asia*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1980. P. 83–102. (In Russian)
7. Dashiev D. B. Traditions of “nitishastras” in Tibetan aphoristic literature of 18th–19th centuries. *Buddhism and literary and artistic creation of peoples of Central Asia*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1985. P. 20–32. (In Russian)
8. Tsendina A. D. About didactic literature of Mongols (13th — middle of 20th centuries). *Mongolica-XI: collection of scientific articles on Mongolian Studies. Dedicated to 130th anniversary of A. V. Burdukov’s birth (1883–1943), St. Petersburg, 2013*. St. Petersburg, Institute of Oriental Manuscripts of the RAS Press, 2013. P. 73–84. (In Russian)
9. Ochirova G. N. Fairy tales and parables about animals in the commentary of Rinchen Nomtoyev to the work of Nagarjuna “Drop of rashiyana, feeding people”. *Buddhism and medieval culture of peoples of Central Asia*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1980. P. 133–150. (In Russian)
10. Rerich Yu. N. *Tibetan-Russian dictionary with Sanskrit parallels. Iss. 8*. Moscow, Nauka Publ., 1986. (In Russian)
11. *Large academic Mongolian-Russian dictionary*. In 4 vols. Vol. 3. Exec. ed. G. Ts. Pyurbeyev. Moscow, Academia Publ., 2001. (In Russian)

Цой И. В.
(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ПАК КЁННИ (1926–2008): ВЗГЛЯД НА ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРУ

Аннотация: В статье анализируется неизученная в отечественной науке тетрадь лекций корейской писательницы Пак Кённи — автора многотомного романа-эпопеи «Земля». Книга не переведена на русский язык, однако ее содержание вводится в программу авторского электива под названием «Особенности художественного мироощущения Пак Кённи», который читается студентам старших курсов кафедры корееведения СПбГУ. Писательница обозначила все самые важные для понимания ее творческого пути моменты и высказала свои мысли о предназначении литературы. С этой точки зрения интересно проанализировать взгляды автора на фоне исторического и социально-культурного контекста того периода (начало 90-х гг. прошлого века) и выявить универсальное и авторское видения литературного творчества. Актуальность темы обусловлена ростом научного и общественного интереса к современной южнокорейской литературе и к проблемам межкультурных коммуникаций.

Ключевые слова: современная корейская литература, Пак Кённи, роман-эпопея, художественное мироощущение, творческий процесс.

Tsoy Inna
(St. Petersburg State University, Russia)

PAK KYONG-NI'S CREATIVE WORKSHOP (1926–2008): A LOOK AT LIFE AND LITERATURE

Abstract: This paper examines lecture notes of the Korean writer Pak Kyong-ni, the author of the multi-volume epic novel *Land*. This notebook of lectures has not been studied in Russia and has not been translated into Russian, but its contents are included in the elective course called *Features of Pak Kyong-ni's artistic worldview*, which is read to senior students of the Department of Korean Studies at St. Petersburg State University. The writer outlined all the most important points for understanding her creative path and expressed her thoughts about the purpose of literature. From this point of view, it is interesting to examine the author's views against the background of the historical and socio-cultural context of that period (early 90s of the last century) and to identify both the universal and author's vision of literary creativity. The study is relevant due to the growth of scientific and public interest to modern South Korean literature and to the problems of intercultural communications.

Keywords: modern Korean literature, Pak Kyong-ni, epic novel, artistic worldview, creative process.

Что понимать под словом «литература»? Что такое «чтение»? На родине Пак Кённи (박경리) все знают ее как автора 20-томного исторического романа-эпопеи «Земля» (토지), который был переведен на многие европейские языки, в том числе первые два тома, и на русский. Ее знают как автора романов, рассказов

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

 https://doi.org/10.21638/11701/9785288063770.39

и эссе, а также по ее поэтическим сборникам. Однако далеко не всем известно, что Пак Кённи читала лекции по литературе в Университете Ёнсе (второй кампус в городе Вончжу) с 1992 по 1993 г. А уже в 1995 г. была опубликована книга под названием «Тетрадь лекций Пак Кённи. Молодым людям, мечтающим о литературе» (박경리 강의노트. 문학을 지망하는 젊은이들에게)[1] [1]. Можно сказать, что писательница в своих лекциях обозначила все самые важные для понимания ее творческого пути моменты и высказала свои мысли о предназначении литературы. Неслучайно благодаря стараниям писательницы в 1999 г. при Культурном центре «Земля» было создано культурное пространство, где молодые писатели, поэты и художники, не задумываясь о бытовых проблемах, могут посвятить себя творческому процессу, находясь вдали от городского шума, на лоне природы, а в 2011 г. была учреждена Литературная международная премия им. Пак Кённи[2].

В отдельно опубликованном издании[3] содержится текст 12 лекций Пак Кённи. Каждая лекция (т.е. глава в книге) имеет свое название: 1. Что такое литература; 2. Путешествие мысли; 3. Линия воспоминаний; 4. Восприятие объекта; 5. Композиция и общий характер; 6. Разделение и объединение; 7. Бесконечное множество выражений; 8. Взгляд на красоту; 9. Несбалансированность и напряжение; 10. Выбор языка и языковые сходства; 11. Человек — кто он; 12. О чтении. Книга пока не переведена ни на русский, ни на другие иностранные языки. Однако студенты кафедры корееведения СПбГУ в рамках элективного курса под названием «Особенности художественного мироощущения Пак Кённи» имеют возможность познакомиться с содержанием этих лекций и услышать нюансы и рекомендации буквально из уст самой писательницы. Пак Кённи редко давала интервью, поэтому эти лекции имеют важное значение, поскольку приоткрывают двери творческой мастерской автора. Пак Кённи рассказывает корейским студентам, а теперь уже и читателям, о том, как она работала над рассказами и романами, в чем, по ее мнению, смысл литературного творчества, какова связь между литературой и жизнью, каковы особенности корейской самобытной культуры и мировоззрения, как рождается тот или иной герой произведения. С этой точки зрения интересно проанализировать взгляды Пак Кённи на фоне исторического

[1] По словам самой писательницы, она приходила на занятия без заранее подготовленного и написанного текста лекции и говорила со студентами в свободной форме, не привязываясь к написанному. Эти записи были сделаны после расшифровки видеозаписей лекций писательницы, которая согласилась опубликовать их отдельной книгой. Для тех, кто знает корейский язык, будет любопытно узнать, что текст лекционных материалов в издании представлен без литературной обработки, в виде стенограммы (грамматически все фразы записаны официально-вежливым стилем речи).

[2] Из России в Культурном центре «Земля» в рамках программы пребывания зарубежных литераторов проживал писатель из Карелии Дмитрий Новиков (род. 1966) — автор романа «Голомяное пламя». А писательница Людмила Улицкая (род. 1943) стала первым русским автором, которая в 2012 г. была удостоена Литературной премии им. Пак Кённи.

[3] В 2003 г. в том же издательстве «Современная литература» появляется переиздание тетради лекций в новом формате и с измененным названием — «Молодым людям, *любящим* литературу» (문학을 사랑하는 젊은이들에게).

и социально-культурного контекста того периода (начало 90-х гг. прошлого века) и выявить универсальное и авторское видения литературного творчества.

Книга начинается с основообразующей, можно сказать, центральной главы о литературе и о жизни. В последующих своих лекциях Пак Кённи обращает внимание студентов на отдельные детали и тонкости в работе над сюжетом, дает рекомендации, приводит примеры из своего литературного опыта. Тем самым читателю (в этом случае начинающему литератору) передаются настроение автора и свойственные только ему интонации.

Что же такое литература для Пак Кённи? Для писательницы *литература* — это блуждание, поиск, догадка, предположение. Все жизни — и маленькой букашки, и большого слона — это звенья одной цепи. Любые живые существа — это маленькие вселенные, из которых образуется большая вселенная. Для Пак Кённи «литература — это стремление к правде жизни. Правдой жизни, к которой она стремилась, была любовь. Среди видов любви писательница назвала самой чистой и высокой любовью именно сострадание. Сострадание ко всем живущим, к тем существам, для которых неизбежна смерть, концентрирует в себе чувство уважения к жизни и крепкую веру в величие человека» [2, с. 12]. Мотив сострадания стал центральной темой литературного творчества писательницы.

По словам Пак Кённи, писатель — это бунтарь, который пытается порвать цепь. И в то же время, возможно, это тот человек, который боится, что звенья цепи распадутся, и страстно желает объединить их. Пишущий человек — это человек с бунтарским духом, более других чувствительный к страху перед живой сущностью, индивидом. Автор считает, что рассказывать (писать сюжетную прозу) — значит расширять *пространство* (это одно из ключевых слов в творчестве писательницы). Говоря точнее, создавать некое пространство. Писатель буквально обеспечивает пространством, в котором позволяет существовать литературе. Если нет пространства под названием *вселенная*, то нет как такового и самого существования. По словам Пак Кённи, писатель настойчиво ищет обстоятельства, способы, образы, но о таких вещах, как пространство, сущность жизни, время, он может лишь задавать вопросы. Протест и преданность, свобода и долг — эти противоречия подобны вечному конфликту между рождением и смертью, светом и тьмой, силами центробежной и центростремительной; это человеческая, первобытная сущность жизни. В такой системе координат без достойного к себе отношения невозможно целиком и полностью посвятить себя такому делу, как литература. *Достоинство* (еще одно ключевое слово для писательницы) по отношению к себе приводит к свободе: не следует становиться зависимым и чему-то подчиняться. Пак Кённи размышляет о том, что литературой ведь занимаются не потому, что нет других дел. Разве литературой занимаются потому, что много свободного времени?

Тогда в чем, по мнению автора, состоит призвание пишущего человека? Пак Кённи считает, что писатель не есть начало; у писателя нет и результата. Потому что жизнь как таковая не имеет результата. Есть только смерть. Вот поэтому человек, который принял решение стать писателем в этом бескрайнем поле, дол-

жен рассказывать о тех жизненных противоречиях, которые совершенно невозможно понять, и говорить не о том, что знаешь, а о том, чего не знаешь. Мы, по словам автора, не можем перестать задавать вопрос «почему?». Именно в этом и состоит суть литературы — в любом произведении предстают конфликты и противоречия, разворачивается сражение с судьбой. Любая история начинается с вопроса «почему?», и сам по себе этот вопрос непрестанно поддерживает и сохраняет литературу. Если бы не было рождения, не стояло бы и проблемы существования, а если бы жизнь была вечной, мы бы и не задавались вопросом о смысле существования. Существование — это конечное в бесконечном. А любое творчество, по мнению автора, рождается в размышлениях. Поэтому для писательницы важно быть наедине с собой, позволить себе остаться одному. Однако некоторые воспринимали такой взгляд как чересчур гордое и категоричное отношение к окружающим, не понимая истинной сути такого «одиночества». Пак Кённи же считает, что, если не находиться в одиночестве, сложно точно и ясно оценить предметы и явления. То есть одиночество — это мысли, размышления. А мысли в свою очередь — это очертания и форма созидания. Писатель вовсе не удаляется от мира, он сосредоточен на творчестве, он в процессе работы ума и сердца.

На протяжении всего своего творчества Пак Кённи не перестает размышлять о том, как мысли связаны с языком, возможно ли точно воспроизвести внутренние раздумья, используя слова. Писательница постоянно подчеркивает важность мыслительного процесса как основу для активных действий и как источник творчества, шире — существования. Иначе говоря, для писательницы движение, действие, действенность — это и есть жизнь [2, с. 58]. То, что мы видим или наблюдаем, будь то объекты или явления, мы можем описать и назвать. Но можем ли мы выразить как есть то, что невидимо глазу, что скрыто внутри, наш дух, духовную сущность? Мы думаем о том, чего мы не видим, мы пребываем в пространстве и во времени, хоть и не можем ухватить их. Вот почему писатель — это тот, кто находится в вечном поиске верного слова, тот, кто как ребенок, который, желая поймать птицу или сорвать звезду с неба, не останавливается и бежит по холмам и долинам. Пишущий — это тот, кто сожалеет, тревожится, испытывает вечную жажду, отчаивается, но при этом не может не идти вперед. Для писательницы поиск слова — это поиск истины, поиск правды, потому что слово — это единственный путь узнавания истины. Вот и поэт, в представлении Пак Кённи, находится в постоянном поиске истины, ведь время и пространство безграничны, а истинная сущность вещей по-прежнему остается тайной. Неслучайно отдельную главу автор посвящает такому корейскому культурному понятию, как *мот* (멋) (Глава 8. Взгляд на красоту). Понятие *мот* на русский язык не перевести одним словом, настолько много в нем смыслов и оттенков. Но если попытаться описать его, то это — чувство прекрасного, эстетический вкус, достоинство, изящество, стиль… Это одно из базовых понятий корейской культуры, с помощью которого выстраиваются отношения и в современном мире. Более того, для Пак Кённи в понятие *мот* входят и такие определения, как сохранение традиционных

корней, акт творчества, отход от рамочного мышления, когда пытаются загнать в рамки время и пространство, упростить язык. Для автора это союз свободы и природы, и здесь она следует по пути своих предшественников — корейских поэтов и философов, которые уходили на лоно природы и сочиняли стихи [2, с. 60].

Писатель существует за счет «кровопролитной борьбы» с языком. Современная эпоха, по словам Пак Кённи, — это время, в котором миром правит фетиш, в котором преобладает материальное, и мало тех, кто озадачен поисками верного слова. Писательница опасается, что в таком мире и сами слова превращаются в материю; слово становится подобным одноразовому стаканчику. Для Пак Кённи язык и мысли — это как братья-близнецы: нет языка — нет и мыслей, нет мыслей — нет и языка. Но любое слово — это еще и предположение, гипотеза, и получается, что мы живем посреди множественных предположений. Мы часто используем такие слова, как «думы», «мысли», «ощущения», «чувства», «восприятие», «сознание», «эмоциональность», «чувствительность». Но задумываемся ли мы о том, какое значение и силу имеют эти слова? Можем ли мы мыслить чистым разумом? Для писательницы ощущения, восприятие и чувствительность — это «треугольник отношений» и в таком случае источник творчества: это множество комбинаций отношений, и здесь не может быть копий, ведь творческий процесс ломает, нарушает границы отношений. Поэтому литература, в целом любой творческий процесс — это всегда новизна, это авантюра, приключение. Пак Кённи призывает будущих литераторов не загонять себя в рамки шаблона. Литература в данном контексте — это не некая система, а это ситуация, движение, где не следует быть зависимым от кем-то установленных рамок, ведь тогда это преграждает путь к творчеству. Мыслящий человек подобен тому, кто строит дом в воздухе, потом ломает его и начинает строить заново. Мысли воспринимают все сущее и в то же самое время вытесняют это сущее; человек думает о том, что было, что может быть и чего не может быть, то есть время и пространство ничем не ограничены, и в своих мыслях человек всемогущ. Пак Кённи приводит в одной из своих лекций слова французского писателя Франсуа Мориака (1885–1970). Писателя, который пишет романы, он сравнивал с Богом. По Мориаку, романист «более всего похож на Бога: он… творит живых существ, придумывает им судьбы, сплетая события и катастрофы, скрещивает их жизненные пути, доводит до смертного часа» [3, с. 228]. Пишущий — это тот, кто управляет человеческими судьбами, придумывает события, придумывает каркас. Писатель может работать с вечностью, выходить за рамки времени и пространства, возвращаться в прошлое и устремляться в будущее, может уподобляться Богу и может стать Богом. И этот мир великолепен и загадочен. Но, с другой стороны, писатель — это тот, кто думает логически, делает выводы, структурирует ситуацию подобно тому, кто строит дом, иначе говоря, организует свои мысли. Писатель с помощью разума и пылкости выбирает объект среди множества других и затем начинает искать слова. Пак Кённи называет этот процесс путешествием мысли, сравнивая мыслительный процесс с путешествием во времени. Вот почему так важны воспоминания. Например, детские воспоминания ценны для

писателя тем, что в них особенно отчетливо сохраняются цвета и звуки, которые могут помочь в работе над произведением. Как пишет Пак Кённи, в основу романа «Земля» легла именно такая история — детские воспоминания бабушки писательницы. Будучи ребенком, бабушка запечатлела в памяти золотистый цвет поспевающих колосьев и одновременно черный цвет смерти от холеры.

Для писательницы ключевыми становятся такие понятия, как «время», «жизнь», «воспоминания», «память». Воспоминания — это бесчисленное множество временных осколков, и человек существует благодаря аккумулированному опыту. В своем эссе «С палкой в руке» (막대기 하나 거머잡고) Пак Кённи пишет следующее: «Иногда уверенной рукой, но в полном отчаянии я вырезаю кусочки воспоминаний из жизни или примешиваю их в растопленном виде к туманному вымыслу, и они становятся путеводной нитью, за которую цепляется мое воображение — в этом, вероятно, и заключается писательский труд. Что есть человеческая душа, которая, подобно небу с блуждающими по нему облаками, существует, но не видна? Кажется, что ее нет, но она есть. Что есть наша жизнь, которая с самого начала движется к концу? Эти фундаментальные вопросы, безусловно, носят философский характер, однако и в литературе мы точно так же непрестанно сталкиваемся с ними. Бесконечное, неисчислимое море противоречий, подступающее волна за волной. Я словно погружаюсь в него, крепко сжимая руками палку, и творчество — это такие же одинокие метания: палка в руках, что придает мне твердости и уверенности, удручающе мала и ничтожна» [2, с. 40].

Такое понимание работает и в случае с нацией и человечеством в целом, и тогда история человечества — это время, которое уходит на получение опыта. Не было бы опыта, не было бы и продолжения человеческой жизни, а отсюда перестало бы существовать и время. Вот почему Пак Кённи столь пристально и тщательно изучала историю и такое внимание уделяла опыту, ведь тогда вряд ли появился бы столь значительный и глобальный исторический роман-эпопея «Земля». Для героев романа воспоминания начинаются со встреч. Жизнь человека — это череда встреч и расставаний, а время — это череда моментов: время умирает в моменте и в моменте рождается. Так и человек: каждый день он умирает и рождается заново, вчера он не такой, как сегодня. Поэтому для автора столь важны память и прошлое: образ жизни может измениться, но суть жизни не поменялась. Для Пак Кённи суть жизни гораздо шире, глубже и загадочней, нежели время и пространство; гораздо больше того, что не столь явно, или чем то, что известно и ясно. Вот почему люди задумываются о Всевышнем, ищут Бога, представляют свое будущее или жизнь после смерти. И именно слова, язык — это отчаянная попытка найти выход. Реалист признает ограниченность языка. А писатель — это тот, кто не должен это признавать. Реалист не признает того, что неясно, что находится за пределами видимого. А писатель, наоборот, должен буквально блуждать там, где глаз не видит. Реалист доказывает материальным путем, анализируя и вскрывая. Но писатель не должен забывать о том, что он работает с жизнью, с состоянием, с ситуацией, с положением, и в этом случае не работают те принципы, которые применяются в изучении материальных объ-

ектов. Писатель каждый раз должен оценивать какую-то ситуацию и понимать, что в зависимости от того, как он ее оценил, будет разный результат, и его ожидают разные последствия. То есть непременное условие пишущего человека — это умение осознать и уловить дух эпохи. Еще одно достоинство писателя — умение увидеть ситуацию на расстоянии, беспристрастно, объективно. Как пишет Пак Кённи, чтобы заставить кого-то разволноваться, самому надо быть хладнокровным, и если цель комика — рассмешить, то внутри себя он должен плакать. В конечном счете писатель должен освободиться от самого себя. Пак Кённи не разделяла авторов на мужчин и женщин и не любила, когда ее называли женским автором. Безусловно, есть и специфические женские черты, женские персонажи даются ей легче, однако в целом рассказанные ею жизненные трагедии не разделяются на мужские и женские.

Очень часто автор размышляет на тему литературы и окружающей нас среды. Как и деятели прошлого, писательница рассматривает литературное творчество как органичную часть жизни человека в сосуществовании с природой. Литература не есть нечто обособленное от повседневных трудовых будней человека, и именно литературные произведения — это примеры культуры уважительного отношения к жизни. Для автора такая культура созидает, находит, открывает, буквально непрерывно «вдыхает» жизнь, повышает качество жизни, поддерживает баланс [2, с. 62]. «Давайте уважать любую жизнь», — говорит Пак Кённи. А значит, мы будем уважать самих себя.

Автор напутствует начинающих молодых писателей следующими словами: «Каждый объект в реальности — это неизведанный мир. Художник идет по этому “лесу”, идет по нему бесконечно и, заимствуя форму романа, пытается создать некий абстрактный объект, с которым он никак не может встретиться. Это надежда, это мечта, это будущее. Вы должны видеть мир своим собственным умом и своими собственными глазами, видеть свое окружение. Перефразирование — это не искусство. Вы должны выйти за рамки шаблона, трафарета. Я верю, что в вас все еще есть незатуманенная ясная чувствительность. Смотрите на вещи честно» [1].

На примере этой тетради с лекциями можно сказать, что Пак Кённи демонстрирует образец подлинного гуманного отношения к жизни, ко всем ее составляющим. Для нее литература — это образ жизни, а жизнь — это ее литературное творчество. Пак Кённи сохраняет и показывает лучшие культурные традиции корейского народа, знакомит с особенностями его образа мышления [2, с. 63].

Литература

1. 박경리 강의노트. 문학을 지망하는 젊은이들에게. 현대문학, 서울, 1995. 319 p. [Тетрадь лекций Пак Кённи. Молодым людям, мечтающим о литературе. Сеул: Современная литература, 1995.] (На кор. яз.)
2. Жизнь и творчество Пак Кён Ри «как широкое и глубокое море…» // Диалог Россия — Республика Корея (ДРРК). Сеул: Арым, 2017.

3. *Мориак Ф.* Не покоряться ночи…: Художественная публицистика / пер. с фр.; предисл. В. Е. Балахонова. М.: Прогресс, 1986.

References

1. *Pak Kyong-ni's Lecture Notes. To young people aspiring to literature*. Seoul, Contemporary Literature, 1995. (In Korean)
2. The Life and Work of Pak Kyong-ni is "like a wide and deep sea…" *Korea-Russia Dialogue (KRD)*. Seoul, 2017. (In Russian)
3. Mauriac F. *Not to submit to the night…: Artistic journalism*. Transl. from French; preface by V. Balakhonov. Moscow, Progress Publ., 1986. (In Russian)

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Труды X международной научной конференции

Выпускающий редактор *В. С. Щеглова*
Корректоры *Т. В. Иванкова, Ю. А. Стржельбицкая*
Компьютерная верстка *Ю. Ю. Тауриной*

Подписано в печать 25.12.2023. Формат 70 × 100 $^{1}/_{16}$.
Усл. печ. л. 43,72. Тираж 500 экз. Print-on-Demand. Заказ №

Издательство Санкт-Петербургского университета.
199004, Санкт-Петербург, В. О., 6-я линия, д. 11.
Тел./факс +7(812) 328-44-22
publishing@spbu.ru

publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Книги Издательства СПбГУ можно приобрести по издательским ценам
в Доме университетской книги СПбГУ

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5
Тел. (812) 329-24-71

Часы работы: 10.00–20.00 пн. — сб., а также на сайте publishing.spbu.ru