

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ АН СССР
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИНСТИТУТА
ВОСТОКОВЕДЕНИЯ АН СССР
ВОСТОЧНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМ. А.А.ЖДАНОВА

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Тезисы и доклады
восьмой научной конференции
Ленинград, 1978 год

II

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва – 1978

М.И.Никитина

"ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ "ОБЛИКЕ" "СТАРШЕГО" И
"МЛАДШЕГО" В ХЯНГА "ПЕСНЯ ЧХОЁНА" (IX в.)
И ОБРЯДАХ "ХОЖДЕНИЯ ПО МОСТАМ"

Как свидетельствуют тексты древне-корейских поэтических произведений – хянга и тексты их прозаического обрамления в памятнике "Самгук юса" (1285), категория "облика" была, видимо, одной из основных корейских поэтических категорий в период Силла (УП–IX в.). Одновременно она являлась и категорией ритуала, поскольку хянга были тесно связаны с ритуалом, а в ряде случаев создавались и исполнялись (иногда фиксировались письменно) в процессе ритуального акта.

Пять из четырнадцати хянга, помещенных в "Самгук юса", связаны с ритуалом, совершенно очевидно имеющим целью воздействие на "облик" – "облик" социально значимого лица ("старшего"), социально зависимого ("младшего") или – враждебного существа. Три из них – "Песня о хваране Кипха", "Песня о туге", "Песня о хваране Чукчи" адресованы "младшим" отсутствующему в момент ритуального акта "старшему"¹. Две – "Песня Чхоёна" и "Песня о разбойни-

¹ Анализ указанных хянга в связи с представлениями об "облике" см. 8; 9.

ках" обращены к присутствующему в момент ритуала враждебному адресату¹.

В "Песне Чхоёна" этим враждебным адресатом является дух лихорадки. Однако в ней самой и прозаическом ее обрамлении говорится не только об "облике" врага. Ее текст и прозаический контекст дают достаточный материал для рассмотрения проблемы взаимоотношения "облика" "старшего" и "младшего":

... Один из сыновей (дракона), сопровождая выезд государя, прибыл в столицу и помогал в делах правления. Звали (его) Чхоён. Государь женил его на красавице. Желая привлечь его помыслы, пожаловал чин кыпкана. Его жена была очень красива. Дух лихорадки возжелал ее, обернулся человеком, ночью явился в его дом и втайне спал с ней. Чхоён пришел домой, увидел на ложе двоих. И тогда пропел хянга, исполнил танец и отступил назад. В хянге говорилось:

В столице при ясной луне
До глубокой ночи гулял.
Вошел, взглянул на ложе,
(Вижу) - четыре ноги.

Две - мои.
Две - чьи же?
Изначально (первые две) были мои,
Однако (ими) завладел (другой). Как быть?²

Тогда дух явил свой (изначальный) облик (хён) и, преклонив колени перед Чхоёном, произнес:

- Я пленился женой господина и ныне посягнул на нее. Господин не проявил гнева. (Я) потрясен и хвалю за это. Клянусь отныне и впредь, увидев облик (хён)ионь) господина на картине (хва), не входить в те ворота, (на которых таковая будет).

¹ "Облику" враждебного адресата в этих хянга посвящена специальная статья. См. 10.

² Перевод хянга дается в соответствии с расшифровкой Хон Гимуна (18, 179-193).

Поэтому ныне люди государства к воротам крепят (изображенный) облик (хён) Чхоёна и тем самым прогоняют нечисть и привлекают счастье...¹

В "Песне Чхоёна" говорится о трех "обликах": духа лихорадки, жены Чхоёна и самого Чхоёна. У того "облика", который принял дух лихорадки, т.е. человеческого, отмечены ноги. Так же обозначены "облик" жены Чхоёна и тем самым самого Чхоёна (ср. сказанное Чхоёном о ногах жены: "Две - мои"). Внимание автора хянга именно к этой детали "облика" всех троих объясняется не только стремлением к точности изображения ситуации, что в принципе свойственно хянга. Применительно к Чхоёну и его жене оно подсказано, видимо, архаическими представлениями об антропоморфности социального организма (семьи, государства) и его функционировании. Согласно этим представлениям "старший" олицетворял целое, "облик" семьи, государства, "младшие" - "руки" и "ноги" (семьи, государства). "Младшие были призваны помогать нормальному функционированию целого².

Так, в "Самгук юса" приводятся слова государя Силла Нульджи-вана (417-457) о себе и двоих младших братьях, отданных заложниками в соседние государства, после вызволения одного из них:

- Слово у меня (букв.: у одного тела) - одна рука, у лица - один глаз. И хотя обрел одно (из пары), но другого не имею. Как же не чувствовать боли? (21, 109)

От возвращения второго младшего брата - "отторгнутой руки", "изъятого глаза" зависит нормализация "облика"

¹ Полный перевод легенды о Чхоёне см. 7, 90-91; текст см. 21, 206-208.

² Ср. типологически сходные китайские представления о государственном аппарате как "ногах и руках" государя, которые "были призваны не для выполнения собственных функций, а для помощи личным способностям монарха" (6, 137). Например: "Когда государство получает помощь, (то она) каждый раз поступает от ног и рук" (22, 320); "Находящийся в изначальном (т.е. император) опирается на (свои) ноги и руки" (22, 319). Автор благодарен А.С.Мартынову за указанные примеры.

государя, а следовательно - состояние социума и космоса, т.к. согласно древним корейским представлениям, от "облика" "старшего" социум и космос находятся в прямой зависимости. (8; 9)

Исходя из того, что жена Чхоёна соотнесена с "ногами", а младшие братья государя Нульджи-вана - с "руками", можно предположить, что согласно древне-корейским представлениям об "облике" "старшего" как об антропоморфном целом "руки" соотносились с "верхом" и мужским началом, "ноги" - с "низом" и женским началом. В последней строфе "Песни Чхоёна" посягательство на жену хозяина дома расценивается, видимо, как отторжение "ног" семьи. "Облику" хозяина дома нанесен ущерб. "Ноги" надо вернуть, чтобы восстановить порядок. Вероятно отсюда компенсация ущерба идет "по линии облика": "облик" Чхоёна на воротах дома (изображение понимается как тождественное "натуре") означает, что в доме живет Чхоён, а его "облик" нельзя нарушать, нельзя покушаться на его "младших". Вряд ли случайно и то, что в иероглифической записи имени Чхоёна присутствует элемент "облик" (ён), (йонъ). Характерно также, что в каё X-XIV вв. с тем же названием - развитием театральном действе с хором и несколькими персонажами-масками, включающем в себя хянга "Песня Чхоёна" как составную часть, - действе, введенном в XV в. в государственный ритуал, основное место отводится описанию "облика" (чът) Чхоёна¹. Действо "Песня Чхоёна" исполнялась во дворце в ночь первого полнолуния года, а также - в случаях эпидемий и стихийных бедствий.

Подтверждение тому, что в хянга "Песня Чхоёна" отражены именно такие представления об "облике" "старшего" и "младшего", которые в принципе были свойственны корейской культуре в древний период, можно найти в сохранившихся до наших дней новогодних обрядах, исполняемых в ночь первого полнолуния года. Обратиться к обрядности,

¹ Текст см. 15, 90-102; 20, цз 5, 12-13; перевод см. 4, 24-26.

связанной именно с этой датой, нас побудил тот факт, что в ночь четырнадцатого дня первой луны корейцы выбрасывают за ворота на улицу или бросают на мосту соломенную куклу "чеунъ" ("чхеюнъ"), чтобы отогнать от дома несчастья в будущем году. Исследователи единодушно усматривают в этом пережитки обряда, о происхождении которого говорится в "Самгук юса", а в названии куклы - искаженное имя Чхоён. (14, 140-141; 19, 384; 24, 10-12) Приурочение этого обряда к полнолунию первой луны, так же как и действия X-XIV вв. "Песня Чхоёна", может свидетельствовать о том, что в хянга "Песня Чхоёна" также говорится о полнолунии, и "ясная луна" - это луна в полнолуние.

Соотнесенность куклы "чеунъ" с мостом заставляет внимательно присмотреться к известному обряду "хождения по мостам" ("тари папки" или "тапкё"), издавна популярному в Сеуле: ночью в полнолуние первой луны его жители степенно ходят по мостам. Согласно одному из описаний, "мужчины и женщины образуют пары и ночь напролет гуляют". (16, т. 2, 237) Существует поверье, что от хождения по мосту в новом году будут крепкими и здоровыми ноги, и вообще минуют всякие напасти. Считается, что причиной этого является звуковое сходство слов "мост" и "нога", которые по-корейски звучат одинаково: "тари". Ноги - "тари" вбирают качество моста - "тари": его крепость.

Известный корейский лингвист Хон Гимун полагает, что в этом обряде существенную роль играет еще одно звуковое сходство: "луна" - "таль" (в древне-корейском - "таль") в именительном падеже звучит как "тари" (ср. "луна ясна" - "тари пакта"). Во время "хождения по мостам" луна находится высоко в небе, ярко светит, озаряя людей на мосту. Мост же перекинут над водой. Таким образом, луна - "тари" светит на воду и мост - "тари", по которому ходят люди, размеренно ступая ногами - "тари", и ноги их крепнут. (17, 41)

Можно предположить, что в этом обряде соединились два круга представлений. Первый связан с универсальными, повидимому, для аграрных культур представлениями о любовном соединении мужчины и женщины, о браке как переходе через воду. В данной традиции все виды переправ - вплавь, вброд,

лодка, корабль, жердинка, доска, мост и т.д. являются устойчивыми символами любовного соединения. Этот комплекс достаточно освещен в соответствующей литературе на индо-европейском материале - свадебном обряде, песне, сказке (I, 76-80, 86-87 и др.; 3, 210, 219-222 и др.; 5, 31; II); в последнем случае постройка моста нередко выступает в качестве одного из брачных условий. Соответствующая семантика моста прослеживается и на дальневосточном материале (I2, 419), в том числе - корейском (ср. встречу на мосту героев романа Ким Манджуна "Облачный сон девяти"). Хождение парами по мосту в данном корейском обряде семантически тождественно соединению на супружеском ложе ("Песня Чхоёна").

Соотнесенность с полнолунием в "обряде хождения по мостам" и "Песне Чхоёна" не случайна: она связана, видимо, с общими для Дальнего Востока представлениями о моделирующей роли соединения мужчины - "старшего" и женщины именно в это время. (Ср. календарь соединения китайского императора с императрицей и наложницами: с государыней - в полнолуние, с девятью основными наложницами в другие дни). (25, 206)

В "обряде хождения по мостам" содержатся все основные значимые элементы "Песни Чхоёна": столица, ясная луна, ночь, гулять, супружеское ложе, ноги (четыре ноги). Так же, как и в "Песне Чхоёна", в обряде подчеркивается внимание к "ногам" и их функциям. Однако этот акцент подскан другим комплексом представлений - об "облике" социально значимого лица ("старшего"), который понимался тождественным социуму и космосу.

"Облик" "старшего" подразумевал три ипостаси: антропоморфную (живой человек), "лунную" (вертикаль луна-вода, которая обозначается во время полнолуния луной в небе и ее отражением в воде), "растительную" (хвойное дерево-туя как идеальный вариант "облика" "старшего"). В архаическом корейском ритуале, подразумевавшем индивидуальное приобщение "младшего" к "облику" "старшего", центральное место занимает вертикаль луна-вода. (8) Можно предположить, что вертикаль луна-вода в обряде

"хождения по мостам" имеет то же значение: она тождественна "облику" "старшего", в данном случае - государя, поскольку действие происходит в столице.

Т.е. тот световой поток, который идет от луны к воде и падает на мост, - "облик" государя. Но "облик" государя мыслится и как антропоморфное целое, "руки" и "ноги" которого - "младшие", т.е. члены семьи, подданные. Отсюда мост в обряде "хождения по мостам" приобретает значение "социальной горизонтали", пересекающей "космическую вертикаль", обеспечивающей идущим по нему людям возможность включиться в световой поток луна-вода. Тем самым они приобщаются к "облику" государя ("старшего"), составляют в этот момент единое тело космоса-социума с тем, чтобы обеспечить нормальное функционирование космоса-социума в новом году, гарантировать плодородие и благополучие.

Возможность прочтения обряда "хождения по мостам" как "двуслойного" текста и изложенного выше понимания хянга "Песня Чхоёна" подтверждается текстом еще одного обряда, связанного с "мостом" - обряда "хождения по латунному мосту" ("нот-тари папки") или "хождения по черепичному мосту" ("кива тари папки"). Он исполняется в ночь первого полнолуния года в городах Андоне и Ниджоне пров. Сев. Кёнсан, т.е. на территории, где находилось древнее государство Силла (IY-VII вв.). Ночью девушки города собираются группами, бродят по улицам города и поют. К полночи все они выходят за город и на главной дороге образуют "латунный" мост: становятся в ряд плотно друг за другом, каждая охватывает за пояс стоящую впереди и чуть сгибает спину. Самая красивая из девушек, поддерживаемая двумя другими, идет по их склоненным плечам и поет: "Что это за мост?" И "мост" ей хором отвечает: "Это - латунный мост в горах над чистым ручьем". Далее следует серия вопросов девушки и ответов хора - "моста" (I4, I42; I6, I60-I61; 24, I5-I7), из которых выясняется, что "мост" находится на земле, принадлежавшей государю, что государь попал сюда после долгого сражения, что государь одет по всем правилам. Основное внимание в песне-диалоге уделено "облику" государя, подробное описание парадного одеяния которого дано по

типу описания "облика" Чхоёна в ритуальном действе "Песня Чхоёна".

Согласно традиции, этот обряд берет начало с 1361 г., когда государь династии Корё Конмин-ван во время иноземного вторжения бежал из столицы на юго-восток страны. Узнав, что государь со своей дочерью собирается остановиться в их городе, жители Андона вышли за городскую стену. Они заставили своих дочерей образовать "латунный мост", чтобы по нему прошла дочь государя. "Латунный мост", который образован на сухом месте - на главной дороге, ведущей к городу, согласно тексту песни, мыслится как "мост над чистым ручьем". Т.е. обрядовое действо учитывает "воду". Его календарь - полнолуние. Таким образом пространство-время этого действия то же, что и обряда "хождения по мостам".

Ритуал встречи государя и его дочери в ситуации, когда социум оказался в состоянии дисгармонии (вторжение врага, бегство государя из столицы), а силы "тела" государя - "тела" социума-космоса явно нуждались в подкреплении, может быть понят как ритуал, направленный на восстановление сил "тела", на нормализацию "облика" государя (а с ним - социума и космоса). В самом деле, "мост" ("тари") образуют девушки. Девушки же - "младшие" в семье, они - "ноги" ("тари") семьи. Их много: согласно песне - пятьдесят пять. И этот "мост" ("тари"), составленный из пятидесяти пяти "тари" - девушек - "ног", передает свою молодость, силу ногам той, которая ступает ногами ("тари") по плечам девушек, составляющих мост. Та же, кто вбирает их силу, - дочь государя. Она - "младшая", она - "ноги" семьи государя. Следовательно, укрепив ее ноги за счет "ног" семей подданных государя можно выправить его "облик", а следовательно - привести в нормальное состояние социум и космос.

Не случайно песня в этом обряде содержит подробное описание парадного одеяния государя^I и завершается указанием на то, что головной убор государя подобен короне,

^I Ср. костюм как модель космоса в корейском ритуале на примере костюма Чхоёна см. 20, цз 9, 12-14; о моделирующей роли китайского парадного костюма см. 13.

а конь его - белой масти (т.е. священной масти). Текст песни воспроизводит "нормальный облик" царствующего государя, в котором все на месте, все - как должно быть. Так же, как и в хянга "Песня Чхоёна", "Песня о хваране Кипха", "Песня о туге", в песне "Латунный мост" фиксируется место, где происходит обрядовое действо (чистый ручей, земля государя), время определяется календарем исполнения; в песне объясняется, чем вызвано действо (государь прибыл после долгой битвы). Как и хянга, эта песня рассчитана на магическое ее воздействие: силой слова, подкрепленной всей суммой ритуальных действий, положение должно быть выправлено, "облик" государя приведен в нормальное его состояние.

Возвращаясь к хянга "Песня Чхоёна", мы можем с большей уверенностью говорить о том, что в ней отражены такие представления об "облике" "старшего" времен Силла, согласно которым женщина-"младший" считалась "ногами" "старшего", чей "облик" приравнивался социуму и космосу. И от ее молодости, здоровья и красоты в прямой зависимости находился "облик" "старшего" и соответственно - социум и космос.

Возвращаясь к обряду "хождения по мостам", мы с большим основанием можем говорить о соединении в нем а) двух "лун" в полнолуние: луны, связанной с плодородием, и луны, представляющей "облик" "старшего", б) двух "вод": воды как "объекта переправы" с целью любовного соединения и воды как зеркала, в котором отражается луна - "облик" "старшего", в) двух "мостов": моста, семантически тождественного супружескому ложу, подразумевающего на нем "четыре ноги" (две мужские и две женские), и моста, сконцентрировавшего крепость и здоровье "ног" и подразумевающего на нем две ноги - "младшего"-женщины, которым мост отдает свои качества. Т.е. - говорить о слиянии в данном обряде круга аграрных представлений, связанных с плодородием, и круга представлений об "облике" "старшего" как о целом социуме и о "младшем"-женщине как о "ногах" социума (семьи, государства).

Не исключено, что с последним кругом представлений в корейской культуре был связан институт наложниц: приход в семью молодой, здоровой, желательной красивой (учи-

тывая представления о сакральном характере красоты в древней Корее) (9) девушки или женщины уже сам по себе, даже до появления у нее детей сказывался положительно на "облике" семьи, "облике" "старшего". Возможно также, что эти представления сказались и на формировании и функционировании института "хваран" (2, 135, 313; 7, 79-80; 8, 198; 23, 79-89), включавшего объединения юношей-хваранов и девушек-хваранов. Институт "хваран" помимо всех своих функций (общение с духами, сочинение и исполнение танцев и песен, физическая тренировка, воинская подготовка юношества и т.д.), отмеченных исследователями этого социального явления, повидимому, выполнял функцию государственного резерва молодости, силы, здоровья и красоты, столь необходимыми для того, чтобы "ноги" и "руки" социума были крепкими, а его "облик" идеален, по отношению к которой все прочие были производными.

Библиография

1. Белорусские свадебные обряды и песни сравнительно с великорусскими, СПб, 1897.
2. Ким Бусик, Самгук саги, М., 1959.
3. Колпакова Н.П., Русская народная бытовая песня, М.-Л., 1962.
4. "Корейская классическая поэзия", М., 1956.
5. Левинтон Г.А., Свадебный обряд в сопоставлении с другими, - Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1970.
6. Мартынов А.С., О "персонализме" традиционных китайских воззрений на государство и государственный аппарат, - Научная конференция "Общество и государство в Китае", Доклады и тезисы, Вып. I.
7. Никитина М.И., Троцевич А.Ф. Очерки истории корейской литературы до XIV в. М., 1969.

8. Никитина М.И., К пониманию двух древне-корейских поэтических произведений (хянга), - "Письменные памятники и проблемы культуры народов Востока". XII годичная научная сессия Ю ИВАН СССР (Краткие сообщения и автоаннотации) П. (Далее: ПП и ПИКНВ).
9. Никитина М.И., Представления об "облике" "старшего" в древней корейской поэзии (хянга) и пейзажная поэзия на корейском языке XV-XVIII вв., - ПП и ПИКНВ, XIII.
10. Никитина М.И., Представления об "облике" враждебного адресата, "старшего" и "младшего" в хянга "Песня о разбойниках" (XIII в.) и "Песня Чхоёна" (IX в.). (в печати)
11. Потебня А.А., Переправа через воду как представление брака, М., 1867.
12. Рифтин Б.Л., Источники и анализ сюжетов дунганских сказок, - "Дунганские народные сказки и предания", М., 1977.
13. Сычев Л.П., Сычев В.Л., Китайский костюм, М., 1975.
14. Ким Ёнгён, Нёнджун кусок (Старинные обычаи года), - "Син донъя", 1935, т. 5, № I.
15. "Корё каё" (Песни (эпохи) Корё), Пхеньян, 1954.
16. "Тэ бэкква саджон" (Большой энциклопедический словарь), Сеул, 1958.
17. Хон Гимун, Оно-ва минсок (Язык и народные обычаи), - "Мунхва юмуль", 1949, № I.
18. Хон Гимун, Хянга хэсок (Толкование хянга), Пхеньян, 1956.
19. Ян Джудон, Чосон кога ёнгу (Исследования старых корейских песен), Сеул, 1942.
20. "Акхак квебом" (Правила музыки).
21. Ирён, Самгук юса (События, оставшиеся от времен трех государств), Пхеньян, 1960.
22. "Сун да чжао лин цзи" (Собрание императорских указов династии Сун), Пекин, 1962.

23. Ли Чхонвон, Тёсэн сякай си (История корейского общества), Токио, 1936.
24. Tae Hung Na. Folk Customs and Family Life, Seoul, 1972.
25. Van Gulik R.H., Sexual Life in Ancient China, Leide 1961.