

宇津保物語

Описа



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАТАЛИС»
РИПОЛ КЛАССИК

2004

ББК Ш5(5Я)4-611.2
УДК 895.2
П42

Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

Перевод с японского *В. И. Сисаури*

П42 Повесть о дупле (Уцухо-моногатари): В 2-х ч. / Введение, перевод с японского и примечания В. И. Сисаури / Под ред. В. Н. Горегляда. СПб.— М., Петербургское Востоковедение — Наталис — Рипол Классик, 2004. — 512 с. — Ч. 1.

ISBN 5-8052-0089-2

«Повесть о дупле» принадлежит к числу интереснейших произведений средневековой японской литературы эпохи Хэйан (794–1185). Автор ее неизвестен. Считается, что создание повести относится ко второй половине X века. «Повесть о дупле» — произведение крупной формы в двадцати главах, из произведений хэйанской литературы по объему она уступает только «Повести о Гэндзи» («Гэндзи-моногатари»).

Сюжет «Повести о дупле» близок к буддийской житийной литературе: это описание жизни бодхисаттвы, возрожденного в Японии, чтобы указать людям Путь спасения. Бодхисаттва возрождается в облике отпрыска знатнейшего японского семейства.

В часть I вошли главы I–XI.

ББК Ш5(5Я)4-611.2
УДК 895.2

ISBN 5-85803-269-9
ISBN 5-85803-270-2 (Ч. 1)
«Петербургское
Востоковедение»
ISBN 5-8052-0088-4
ISBN 5-8052-0089-2 (Ч. 1)
Издательство «Наталис»
ISBN 5-7905-2700-0
ISBN 5-7905-2701-9 (Ч. 1)
«Рипол Классик»

© Сисаури В. И., введение, перевод с японского и примечания, 2004
© «Петербургское Востоковедение», макет, 2004
© Издательство «Наталис», оформление, 2004



Посвящается памяти Пабло Кальзаса и Йожефа Сигети

«ПОВЕСТЬ О ДУПЛЕ», ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПАМЯТНИК X ВЕКА

Время создания. Жанр произведения

Среди дошедших до нашего времени памятников японской литературы эпохи Хэйан (794—1185) «Повесть о дупле» («Учуко-моногатари»), создание которой относится ко второй половине X в., принадлежит к числу наименее известных. Однако это одно из наиболее интересных произведений эпохи, и его изучение чрезвычайно важно для понимания развития японской литературы.

Эпоху Хэйан, названную так по наименованию столицы Хэйанкё (Столица мира и покоя, впоследствии — Киото), где и происходит действие «Повести о дупле», часто определяют как золотой век японской литературы и искусства. Наряду с литературой более или менее подражательной, создававшейся на китайском языке, в Японии культивировалась поэзия на родном языке, которая опиралась на древние формы и образы. Первая поэтическая антология «Собрание мириад листьев» («Манъёсю») была составлена в VIII в. В эпоху Хэйан национальная поэзия получила необычайное развитие. По приказу императора было создано восемь поэтических антологий (последняя уже за пределами эпохи, в 1201 г.). Об огромной роли поэзии в жизни аристократического общества можно судить на основании «Повести о дупле», содержащей около тысячи стихотворений (многие из них были впоследствии включены в императорские антологии.)

Национальная литература эпохи Хэйан не ограничивалась одними поэтическими формами. В X—XI вв. появились прозаические произведения, наиболее популярным жанром в прозе было *моногатари* (повествование). Основу ему положила «Повесть о Такэтори» («Такэтори-моногатари»), появившаяся в начале X в. К концу эпохи было создано около двухсот *моногатари*, но до нашего времени дошло не более двадцати. С точки зрения европейского литературоведения, японские *моногатари* не составляют однородного жанра, этот термин объединяет сочинения, различные по объему, форме и композиции. «Такэтори» и «Повесть об Отикубо» («Отикубо-моногатари», вторая половина X в.) представляют собой обработку сказочных сюжетов. Первое из них — рассказ о Лунной деве, которая за свои прегрешения должна провести некоторое время на земле. В «Такэтори» очень много заимствований из китайских и даже индийских литературных источников¹. «Повесть об Отикубо» — это сказка о Зо-

¹ Холодович А. А. На грани мифологии и литературы // Восток: Сб. 1. Литература Китая и Японии. М., 1935. С. 53.

лушки, но в японской версии она лишена фантастических элементов: будущий муж геройни узнает о ней от слуг, тайно навещает ее и затем увозит к себе. Персонажи «Повести об Отикубо» достаточно схематичны, они делятся на добрых и злых без каких бы то ни было нюансов. Обе повести небольшие по объему.

«Повесть об Исэ» («Исэ-моногатари») и «Повесть о Ямато» («Ямато-моногатари») принадлежат к особой разновидности жанра, который называется *ута-моногатари* (*ута* — песня, стихотворение). Обе книги представляют собой серию небольших отрывков, центральное место в которых занимает одно или несколько стихотворений. Прозаический текст, как правило, является необходимым комментарием к стихам. «Повесть об Исэ» приписывается знаменитому поэту IX в. Аривара Нарихира (825—880)¹, но произведение было, по-видимому, создано уже в X в. на основе стихотворений поэта, к которым неизвестный автор добавил прозаический текст. В «Повести о Ямато» (середина X в.) содержание более развернуто. Здесь, как и в «Исэ», во многих отрывках рассказывается об обстоятельствах сочинения стихотворений, но в книгу включены и легенды, небольшие новеллы, где прозаическая часть более содержательна, чем стихи.

К жанру *моногатари* относятся и сборники *сэнтру* (небольшой рассказ, анекдот), содержание их могло быть как буддийским, так и светским. Они включают в себя жизнеописания знаменитых деятелей буддийской церкви, рассказы о чудесах, связанных с чтением сутр, которое избавляло от гибели, болезней и проч., истории воздаяний за грехи, а также светские истории из жизни выдающихся лиц. Первые сборники *сэнтру* буддийского характера были написаны на китайском языке, затем подобные рассказы стали создаваться на японском. К последней группе принадлежит знаменитый сборник «Стародавние повести» («Кондзяку-моногатари», начало XII в.).

В эпоху Хэйан возник жанр дневника, которому положил начало «Дневник путешествия из Тоса» («Тоса-никки») Ки Цураюки (ок. 868—945 или 946), знаменитого поэта, причисленного к Тридцати шести гениям поэзии. В XI в. появилось первое произведение в жанре эссе, это — «Записки у изголовья» («Макура-но соси») Сэй-сёнакон.

На фоне этих произведений появление «Повести о дупле» не может не удивлять. Между нею и предшествующими или созданными в то же время произведениями — огромный разрыв. «Повесть о дупле» — это произведение философского содержания, с многочисленными персонажами, с большим количеством побочных линий, произведение, состоящее из двадцати глав и пре-восходящее по объему все написанное в эпоху Хэйан, за исключением созданной в начале XI в. «Повести о Гэндзи» («Гэндзи-моногатари»). Сюжет «Повести о дупле» довольно сложен, многие персонажи чрезвычайно индивидуализированы, психологический анализ часто необычайно глубок. С достаточным основанием это сочинение, как и «Повесть о Гэндзи», можно назвать романом.

¹ Мы следуем японскому порядку написания имен: сначала фамилия, затем имя. Мы опускаем частицу *-но*, которая часто ставится между фамилией и именем.

Религиозно-философский роман. Тема музыки буддийского рая

«Повесть о дупле» начинается с рассказа истории Киёвара Тосикагэ, его путешествия на запад, где он обучается музыке, звучащей в Чистой земле Западного мира, рае Будды Амитабхи. Возвращившись в Японию, он обучает этой музыке свою дочь, а она — своего сына, Накатада, который и является героем произведения. В юности он подпадает под ча-ры красавицы Атэмия, девятой дочери Минамото Масаёри, и в числе многих влюбленных в нее страдает от равнодушия девицы. Она поступает на службу во дворец наследника престола, становится его любимой наложницей и рожает трех сыновей, старший из которых должен в свое время стать императором. Накатада же женится на старшей дочери императора, у него рождается дочь, Инуимя, которую он (в последних главах романа) обучает музыке.

Японские литераторы считают, что композиция «Повести» состоит из двух линий: первая — история Тосикагэ и Накатада, связанная с музыкой, вторая — Масаёри, Атэмия и эпизоды, рассказывающие о влюбленных в красавицу. Считается, что автору не удалось в композиции своего произведения убедительно соединить достаточно независимые друг от друга линии. Более того, нет единой точки зрения по поводу того, какую из двух тем считать главной¹.

Нам кажется, что японские литераторы не придают должного значения тому факту, что Накатада является бодхисаттвой и что роман развивается как история его подвига. Эта тема заявлена в самом начале первой главы: Будда обьявляет Тосикагэ, что один из небожителей, у которых сам Тосикагэ учился играть на конго, должен возродиться в образе его внука. Несколько раз автор повторяет, что Накатада — бодхисаттва. Было бы неверно считать «Повесть о дупле» волшебной сказкой, несмотря на чудеса, связанные с путешествием Тосикагэ на запад. Это дидактическое произведение религиозно-философского характера. Буддийские элементы играют в «Повести» большую роль. Небожительница, которая открывает Тосикагэ его судьбу, и семья ее сыновей суть буддийские божества, вынужденные покинуть небеса вследствие совершенных проступков. Буря, которая обрушивается на японские корабли, плывущие в Китай, является лишь одним из элементов замысла Будды. Небожительница уже посадила павлонию — дерево, ветку которого должны срубить асуры; она и семья ее сыновей

¹ Коно Тама, редактор и комментатор текста романа, в предисловии к его изданию утверждает, что музыкальная тема является главной, а линия Атэмия и влюбленных в нее занимает подчиненное положение. — Учуко-моногатари (Повесть о дупле) / Под ред. Коно Тама. В 3 т. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 10—12. Токио, 1961—1962). Т. 1. С. 8. (Далее — Учуко-моногатари.) Исикава Тору утверждает, что главным героем произведения является Накатада, а не Атэмия. — Исикава Тору. Учуко-моногатари кохан-но косо-ни цуитэ (Концепция второй части «Повести о дупле») // Хэйантё моногатари. Т. 2: Учуко-моногатари (Моногатари эпохи Хэйан. Т. 2: Повесть о дупле). Токио: Нихон бунгаку кэнрю сирё сосё, 1979. С. 190. По мнению Такэхара Такао, история Атэмия является в романе центральной. — Такэхара Такао. Учуко-моногатари-но кихон косо (Основная концепция «Повести о дупле») // Хэйантё моногатари. Т. 2. С. 95—103.

уже изгнаны с небес и ожидают появления Тосикагэ, чтобы обучить его музыке искупление своих прегрешений. Все это приводит к осуществлению решения Будды: благодаря Тосикагэ музыка буддийского рая должна стать известной в Японии. Музыка в «Повести» носит религиозный характер. Это музыка буддийского рая, которая ведет к прозрению. Музикальная тема в романе полностью подчинена теме деяний бодхисаттвы. Тосикагэ и Накатада явились в мир, чтобы указать японцам Путь к спасению. Если мы рассмотрим роман с этой точки зрения, его концепция предстанет предельно ясной: автор противопоставляет мир Будды и земной мир желаний, показывает незыблемость первого и эфемерность второго. И действительно, как пишет редактор и комментатор романа Коно Тама, вся слава Масаёри и Атэмия исчезает, как роса под лучами солнца, когда семья Накатада исполняет в finale романа музыку рая Чистой земли¹. Слушая игру Инумия, Атэмия, мать будущего императора, достигшая вершины земных почестей, испытывает зависть к жене Накатада, родившей девочку². Тема бодхисаттвы и тема Атэмия, которая символизирует тщетность суетных человеческих усилий, идет ли речь о попытках влюбленных в красавицу добиться ее руки или о честолюбивых замыслах Масаёри, достигшего вершины власти благодаря замужству дочери и рождению внука, эти две тесно взаимосвязанные сюжетные темы и являются отражением концепции, лежащей в основе романа. В хэйанской литературе нет произведения, замысел и композиция которого бы были столь сложными. По сравнению с «Повестью о дугле» знаменитая «Повесть о Гэндзи» отличается гораздо большей простотой: развитие сюжета в ней основано на биографическом принципе и исключительно линейно.

Сама музыка в романе является выражением буддийского учения. В предпоследней главе Накатада, приступая к обучению дочери, излагает основы игры на *кото*. Девочка должна выучить различные произведения и научиться сочленять музыку с разнообразными явлениями природы. Обучение подчинено выражению в музыке основной буддийской идеи изменчивости всего сущего. Накатада говорит:

— Весной проникать мыслью в пение соловья в горы, окутанные легкой дымкой, в ароматы цветов. В начале лета думать о крике кукушки поздней ночью, о блеске утренней зари, о роще звезд, сияющих на небе. Осенью думать о дожде, о яркой луне в небесах, о насекомых, стрекочущих каждое на свой лад, о шуме ветра, о небе, виднеющемся сквозь багряные листья клена. Зимой — об изменчивых областях, о птицах и зверях; глядя при блеске утра на покрытый снегом сад, представлять себе высокие горные пики, ощущать течение воды в глубине чистых прудов. Глубоко чувствующим сердцем и высокой мыслью обять самые разнообразные вещи. Следя за их изменениями, познать изменчивость всего сущего. Задуматься, как выразить все это в звуках *кото*. И таким образом проникнуть, благодаря музыке, в суть тысячи вещей³.

Буддийский характер музыки отчетливо проявляется в самом конце романа, в описании исполнения музыки Накатада, его матерью и дочерью. Когда мать

¹ Учухо-моногатари. Т. 1. С. 8.

² Учухо-моногатари. Т. 3. С. 528.

³ Учухо-моногатари. Т. 3. С. 394—395.

заиграла на волшебном *кото*, «посыпался частый град, на небе неожиданно показались облака, звезды пришли в движение. Но небо не было устрашающим, облака были удивительно красивыми. Собравшиеся в передних покоях сидели очень тесно, и было очень душно и влажно, но вдруг повеяло прохладой. На душе у них стало легко, жизнь представилась им бесконечной. Казалось, в звуках музыки было сосредоточено все благоденствие, которое могло быть на свете. Госпожа продолжала играть в том же самом ладу. Звуки становились все чище и чище и поднимались к небу. Сердца слушающих сдавила печаль. В небесах загрохотал гром, земля содрогнулась. Музыку можно было слышать далеко вокруг, в горах и лесах. Звуки стали более скорбными, и все, кто внимал им, вдруг осознали, что нет ничего постоянного в мире, и залились горькими слезами»¹.

Музыка достигает императорского дворца. Слушая ее, император погружается в глубокую скорбь. Он размышляет о коловоротении всего сущего, и слезы катятся по его щекам².

Эти эпизоды составляют философский итог романа. Музыка является подобием проповеди, наглядно являя идею непрочности земного существования.

Такая концепция музыки не является собственно японской, она распространялась в Японии вместе с буддийским учением. В «Суккавати вьюха-сутре» («Дзёдо самбуку»), в сутрах, описывающих рай Чистой земли будды Амитабхи, говорится, что музыка слышна там постоянно. В небе сами по себе играют музыкальные инструменты; волны рек источают сладостные гармонии; ветер разносит до бесконечных миров звучание, исходящее от дерева Прозрения; поют райские птицы; позванивают колокола. Все эти звуки указывают Путь, они ведут к Прозрению, и слушающие их думают о Будде, о Законе и об Общине³.

Условия обучения музыке в романе подчеркивают ее буддийский характер. Здесь автор прибегает к элементам житийной литературы. Никто из семьи Тосикагэ не уходит в монашество, но и сам Тосикагэ, и дочь его, и Накатада, и Инумия — все проходят период затворничества, в течение которого они учатся музыке. Тосикагэ обучается музыке в неизвестной стране, где он не видит никого, кроме своих учителей. Чтобы передать свое искусство дочери, он поселяется в большом доме в малонаселенной части столицы. Накатада изучает музыку в лесу, живя вместе с матерью в дупле. Когда Накатада решает учить музыке свою дочь, он отвозит ее в старую усадьбу своего деда, где девочка живет в одиночестве, не видя никого, кроме своих учителей. В течение этого периода герои соблюдают строгий пост. Тосикагэ питается росой с цветов и инеем с листьев клена. Живя в лесу, его дочь и Накатада едят только фрукты и коренья. Малолетняя Инумия, обучаясь музыке, ест только фрукты. Само единение Накатада и его матери в старой усадьбе носит характер отшельничества. Оба они в конце романа говорят о своем желании уйти от мира, изучать сутры и посвятить себя служению Будде.

Таким образом, музыка Чистой земли Западного мира в романе не является феноменом эстетическим, ее слушание не ставит целью наслаждение красотой. Эта музыка имеет такую же чудодейственную силу, как святые мощи, как сут-

¹ Учухо-моногатари. Т. 3. С. 514.

² Учухо-моногатари. Т. 3. С. 515.

³ The Sacred Books of the East / Ed. by F. Max Müller. Vol. XLIX. P. 2. Oxford, 1894. P. 30, 44, 50, 95—97.

уже изгнаны с небес и ожидают появления Тосикагэ, чтобы обучить его музыке и искупление своих прегрешений. Все это приводит к осуществлению решения Будды: благодаря Тосикагэ музыка буддийского рая должна стать известной в Японии. Музыка в «Повести» носит религиозный характер. Это музыка буддийского рая, которая ведет к прозрению. Музыкальная тема в романе полностью подчинена теме деяний бодхисаттвы. Тосикагэ и Накатада явились в мир, чтобы указать японцам Путь к спасению. Если мы рассмотрим роман с этой точки зрения, его концепция предстанет предельно ясной: автор противопоставляет мир Будды и земной мир желаний, показывает незыблемость первого и эфемерность второго. И действительно, как пишет редактор и комментатор романа Коно Тама, вся слава Масаёри и Атэмия исчезает, как роса под лучами солнца, когда семья Накатада исполняет в финале романа музыку рая Чистой земли¹. Слушая игру Инумия, Атэмия, мать будущего императора, достигшая вершины земных почестей, испытывает зависимость к жене Накатада, рождавшей девочку². Тема бодхисаттвы и тема Атэмия, которая символизирует тщетность суетных человеческих усилий, идет ли речь о попытках влюбленных в красавицу добиться ее руки или о честолюбивых замыслах Масаёри, достигшего вершины власти благодаря замужеству дочери и рождению внука, эти две тесно взаимосвязанные сюжетом темы и являются отражением концепции, лежащей в основе романа. В хэйанской литературе нет произведения, замысел и композиция которого были бы столь сложными. По сравнению с «Повестью о дупле» знаменитая «Повесть о Гэндзи» отличается гораздо большей простотой: развитие сюжета в ней основано на биографическом принципе и исключительно линейно.

Сама музыка в романе является выражением буддийского учения. В предпоследней главе Накатада, приступая к обучению дочери, излагает основы игры на *кото*. Девочка должна выучить различные произведения и научиться сочленять музыку с разнообразными явлениями природы. Обучение подчинено выражению в музыке основной буддийской идеи изменчивости всего сущего. Накатада говорит:

— Весной проникать мыслью в пение соловья в горы, окутанные легкой дымкой, в ароматы цветов. В начале лета думать о крике кукушки поздней ночью, о блеске утренней зари, о рошке звезд, сияющих на небе. Осенью думать о дожде, о яркой луне в небесах, о насекомых, стрекочущих каждое на свой лад, о шуме ветра, о небе, виднеющемся сквозь багряные листья клена. Зимой — об изменчивых облаках, о птицах и зверях; глядя при блеске утра на покрытый снегом сад, представлять себе высокие горные пики, ощущать течение воды в глубине чистых прудов. Глубоко чувствующим сердцем и высокой мыслью обять самые разнообразные вещи. Следя за их изменениями, познать изменчивость всего сущего. Задуматься, как выразить все это в звуках кото. И таким образом проникнуть, благодаря музыке, в суть тысячи вещей³.

Буддийский характер музыки отчетливо проявляется в самом конце романа, в описании исполнения музыки Накатада, его матерью и дочерью. Когда мать

¹ Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 8.

² Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 528.

³ Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 394—395.

заиграла на волшебном кото, «посыпался частый град, на небе неожиданно показались облака, звезды пришли в движение. Но небо не было устрашающим, облака были удивительно красивыми. Собравшиеся в передних покоях сидели очень тесно, и было очень душно и влажно, но вдруг повеяло прохладой. На душе у них стало легко, жизнь представилась им бесконечной. Казалось, в звуках музыки было сосредоточено все благоденствие, которое могло быть на свете. Госпожа продолжала играть в том же самом ладу. Звуки становились все чище и чище и поднимались к небу. Сердца слушающих сдавила печаль. В небесах загрохотал гром, земля содрогнулась. Музыку можно было слышать далеко вокруг, в горах и лесах. Звуки стали более скорбными, и все, кто внимал им, вдруг осознали, что нет ничего постоянного в мире, и залились горькими слезами»¹.

Музыка достигает императорского дворца. Слушая ее, император погружается в глубокую скорбь. Он размышляет о коловращении всего сущего, и слезы катятся по его щекам².

Эти эпизоды составляют философский итог романа. Музыка является подобием проповеди, наглядно являя идею непрочности земного существования.

Такая концепция музыки не является собственно японской, она распространялась в Японии вместе с буддийским учением. В «Сукхавати вьюха-сутре» («Дэёдо самбуке»), в сутрах, описывающих рай Чистой земли будды Амитабхи, говорится, что музыка слышна там постоянно. В небе сами по себе играют музыкальные инструменты; волны рек источают сладостные гармонии; ветер разносит до бесконечных миров звучание, исходящее от дерева Прозрения; поют райские птицы; позванивают колокола. Все эти звуки указывают Путь, они ведут к Прозрению, и слушающие их думают о Будде, о Законе и об Общине³.

Условия обучения музыке в романе подчеркивают ее буддийский характер. Здесь автор прибегает к элементам житийной литературы. Никто из семьи Тосикагэ не уходит в монашество, но и сам Тосикагэ, и дочь его, и Накатада, и Инумия — все проходят период затворничества, в течение которого они учатся музыке. Тосикагэ обучается музыке в неизвестной стране, где он не видит никого, кроме своих учителей. Чтобы передать свое искусство дочери, он поселяется в большом доме в малонаселенной части столицы. Накатада изучает музыку в лесу, живя вместе с матерью в дупле. Когда Накатада решает учить музыке свою дочь, он отвозит ее в старую усадьбу своего деда, где девочка живет в одиночестве, не видя никого, кроме своих учителей. В течение этого периода герои соблюдают строгий пост. Тосикагэ питается росой с цветов и иилем с листьев клена. Живя в лесу, его дочь и Накатада едят только фрукты и коренья. Малолетняя Инумия, обучаясь музыке, ест только фрукты. Само уединение Накатада и его матери в старой усадьбе носит характер отшельничества. Оба они в конце романа говорят о своем желании уйти от мира, изучать сутры и посвятить себя служению Будде.

Таким образом, музыка Чистой земли Западного мира в романе не является феноменом эстетическим, ее слушание не ставит целью наслаждение красотой. Эта музыка имеет такую же чудодейственную силу, как святые моши, как сут-

¹ Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 514.

² Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 515.

³ The Sacred Books of the East / Ed. by F. Max Müller. Vol. XLIX. P. 2. Oxford, 1894. P. 30, 44, 50, 95—97.

ры, почитание которых было одним из важных элементов буддийской практики: чтение сутр защищало страну, избавляло от стихийных бедствий. Само исполнение музыки приравнивалось буддистами к религиозной практике. Предписывалось играть музыку во время служб и считалось, что благодаря исполнению музыки можно достичь прозрения¹.

Буддийское понимание музыки не исчерпывает, однако, всей сложности музыкальной концепции «Повести о дугле». Автор не мог пройти мимо проникшей из Китая скрупулезно разработанной философии музыки, которая в своих истоках связана с именем Конфуция (551—479 гг. до н. э.) и является одним из краеугольных камней конфуцианства.

Для конфуцианства музыка была средством управления народом. Конфуцианскоe учение о музыке основано на двух главных положениях. С одной стороны, она рассматривается как проявление человеческих эмоций: когда человек испытывает скорбь, радость или гнев, он неминуемо выражает их в звуках. С другой стороны, чувства формируются от контакта с внешними предметами и в соответствии с их характером. Неконтролируемые эмоции ведут к беспорядкам. Целью конфуцианства было создание «правильных» эмоций народа и с их помощью обеспечить мир и порядок в империи. Для этого необходимо создать «правильные» образцы, от которых зависят эти эмоции. Этими образцами стали церемонии и музыка.

Идея совершенной музыки (*люэ*) является частью морально-политического учения Конфуция, учения глубоко революционного для своего времени. В период распада родового строя Конфуций провозгласил идею государства, образованного по типу одной большой семьи, т. е. призывал к объединению Китая под властью одного правителя. Ритуал и музыка, формирующие чувства долга и верноподданничества, должны были обеспечить незыблемость новой социальной организации, и, с этой точки зрения, они были выражением нового типа мышления.

Идея совершенной музыки возникла, по-видимому, на основе наблюдений за магическими обрядами. Конфуцианцы установили связь между внешней формой этих обрядов и мировоззрением, в них выраженным, которое они называли эмоциями, и пришли к заключению, что форма обрядов не вторична, а первична по отношению к эмоциям, что именно форма их образует. Магические обряды часто бывали «дикими», оргиастическими; в рассказе об одном празднике, на котором присутствовал Конфуций, сообщается, что «все жители этой местности были как будто охвачены безумием»². Конфуцианцы хотели искоренить эти «дикие» эмоции и заменить их умеренными, разумными, упорядоченными, эмоциями, необходимыми для создания государства, основанного на новых рационалистических началах. В «Книге установлений» («Лицзи») конфуцианский ритуал сравнивается с плотиной, что сдерживает человеческие чувства и воплощает разум, управляющий людьми и обществом³.

Речь, таким образом, шла о формировании нового типа мышления. Но разработка вопросов, как и почему функционируют ритуал и музыка, была полностью определена нормами архаического мышления, того самого, которое

¹ Хоккэё (Потосовая сутра) / Под ред. Сакамото Юкио и Ивамото Ютака. В 3 т. Токио: Иванами сётэн, 1990. Т. 1. С. 116, 320; Т. 2. С. 18, 142, 154.

² Лицзи (Книга установлений). Гл. 18. — Li Ki. Mémoire sur les bienséances et les cérémonies / Texte chinois avec une double traduction en français et en latin par S. Couvreur, deuxième éd. Ho Kien Fou, imprimerie de la mission catholique. 1913. Т. 2. Р. 190.

³ Лицзи. Гл. 28. — Li Ki. Т. 2. Р. 400—402.

конфуцианство старалось искоренить. За совершенной музыкой Конфуций видел ту же силу, что стояла за магическими обрядами. Воздействием этой силы на людей можно было управлять. Фигуру шамана или колдуна, выполняющего магический обряд, заменила в новом ритуале фигура ученого конфуцианца или просвещенного правителя, но само существо ритуала осталось тем же. Как колдун обращается к определенному духу и просит его выполнить что-то, так и ученый конфуцианец, совершая ритуал и исполняя музыку, добивается воздействия некоей силы на людей. В китайской музыкальной философии необходимо различать два значения понятий музыки и ритуала: как скрытой силы и как конкретного воплощения. Связь между этими феноменами целиком объясняется механизмом магического обряда. Если музыка, исполняемая в стране, правильна, тогда высшая музыка воздействует в нужном для общего порядка направлении, в стране царит мир и народ спокоен; если же конкретная музыка извращена, тогда стоящая за ней сила действует в неблагоприятном направлении, в стране царят беспорядки и народ бунтует. Нетрудно разглядеть в этом положении механизм влияния на духов путем обряда, выполняемого шаманом или колдуном: в зависимости от того, правильно или неправильно выполняет колдун обряд, дух умиротворен или рассержен, исполняет обращаемые к нему просьбы или не только не исполняет их, но даже карает колдуна и народ.

В дальнейшем идеи о совершенной музыке, выраженные первоначально довольно туманно, были конкретизированы с помощью символов натурфилософии, а с другой стороны, с помощью архаических легенд и мифов. В натурфилософии была создана модель двенадцати трубок *люй люй*, которая поначалу никакого отношения к музыке не имела, являясь одним из абстрактных построений, символизирующих мировой порядок: вместе с системами светил (Солнце, Луна, пять планет), двадцати восьми зодиакальных созвездий и календарем трубки *люй люй* явились выражением отношений Неба и Земли, Пяти первоэлементов (дерево, огонь, земля, металл и вода) и восьми направлений (т. е. частей света).

Двенадцать трубок были символами двенадцати месяцев, они были разделены на две группы, каждая из которых олицетворяла космические силы *инь* и *ян*. В сложной комбинации чисел, явившейся основой для определения размеров трубок, отражались нарастание мужской силы *ян* в период от первого месяца до шестого, затем ее убывание и нарастание женской силы *инь*. Трубки *люй люй* могли быть использованы и акустически: из них можно было извлечь двенадцать различных звуков, которые давали последовательность чистых квинт и кварт (или, при ином порядке ступеней, хроматический звукоряд). Пять последовательно взятых звуков *люй люй* образовывали гаммы, символизировавшие Пять планет (Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн), Пять первоэлементов, Пять цветов (желтый, красный, синий, белый, черный), Пять частей света (север, юг, запад, восток, центр). Эти гаммы со всеми сложными ассоциациями натурфилософского характера были положены в основу музыки, которая должна была быть выражением незыблемого порядка. В ходе дальнейшего развития музыкальной философии символической интерпретации подверглись и музыкальные инструменты, их ансамбль, использовавшийся в оркестре сакральной музыки, был трактован таким образом, что они образовывали картину полного годового круга, от прорастания до увядания растений.

Для иллюстрации своего тезиса о влиянии музыки на человека конфуцианцы прибегали к древним мифам и легендам. Эти легенды, связанные с

архаической системой мышления, содержали многочисленные примеры магической власти музыки. Например, Хуба, легендарный музыкант, играя на струнном инструменте *цинь*, заставлял танцевать птиц и выпрыгивать из воды рыбы¹. На звуки напевов, исполняемых легендарным императором Юем, являлись удивительные твари и фениксы². Когда Куй, министр другого легендарного императора, Шуя, играл на музыкальных инструментах, являлись духи предков, птицы поднимались в воздух и звери танцевали³. В подобных легендах конфуцианцы видели подтверждение своей концепции музыки. Так, в «Истории династии Хань» («Хань шу»), цитируя отрывок из «Книги Истории» («Шу цзин»), в котором рассказывается, как при ударах камня о камень (т. е. звуках литофона) звери принялись танцевать, автор вопрошаёт: «Если так реагируют звери, то что же сказать о людях?»⁴ Существовали легенды и о влиянии музыки на природу: исполнение музыки могло нарушить естественную смену времен года, привести к потеплению климата или стихийным бедствиям. Символическая интерпретация музыкальных элементов в духе натуралистической философии позволила в значительной степени модернизировать древние легенды и аргументировать связь между причиной и следствием явлений. Например, к наступлению весны ведет исполнение не просто музыки, а нот, символизирующих весенние месяцы, и т. д.:

Если весной настроить струну *гуи*⁵ в лад осени, то вся трава неминуемо завянет; если осенью настроить *гуи* в лад весны, то все растения неминуемо расцветут; если летом настроить *гуи* в лад зимы, неминуемо польет дождь; если зимой настроить *гуи* в лад лета, неминуемо грянет гром⁶.

Описание чудодейственной игры Ши Вэня из царства Чжэн, содержащееся в «Ле-цзы», основано на еще более детальном соответствии между музыкой и календарем:

Была весна, но он взял ноту *паньлюй*⁷ на струне *шан*⁸, и подул свежий ветер, созрели фрукты на деревьях и семена трав, и наступила осень. Он взял ноту *циячжуи*⁹ на струне *цзюэ*¹⁰, и тихо подул теплый ветер, зацвели травы и деревья. Наступило лето. Он взял ноту *хуаничжуи*¹¹ на струне *юй*¹², пошел снег, и град покрыл землю, реки и пруды замерзли. Насту-

¹ Ле-цзы цзи ши (Ле-цзы с комментариями). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С. 175. Далее: Ле-цзы.

² Сыма Цзинь. Ши цзи (Записки историка). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1972. Т. 1. С. 43. Далее: Сыма Цзинь.

³ Сыма Цзинь. Т. 1. С. 82.

⁴ Бань Гу. Хань шу (История династии Хань). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. Т. 4. С. 1039. Далее: Хань шу.

⁵ Название первой ступени пентатонической гаммы и первой струны инструмента *цинь*.

⁶ Ии Шао. Фэн су тун и (О нравах и обычаях). Тяньцзин, 1980. С. 225. Далее: Фэн су тун и.

⁷ Название ступени *люй люй*, соответствующей восьмому месяцу.

⁸ Название второй ступени пентатонической гаммы и второй струны *цинь*.

⁹ Название ступени *люй люй*, соответствующей второму месяцу.

¹⁰ Название третьей ступени пентатонической гаммы и третьей струны *цинь*.

¹¹ Название ступени *люй люй*, соответствующей одиннадцатому месяцу.

¹² Название пятой ступени пентатонической гаммы и пятой струны *цинь*.

пила зима. Он взял ноту *жуйбиль*¹ на струне *чи*² — засияло солнце, и лед растаял. В конце концов он ударил по струне *гуи*, добавил к ней звуки других струн, подул благодатный ветер, высоко в небе показались облака, выпала благоуханная роса, и забили ключи³.

Все различные элементы музыкальной теории и философии были обобщены в официальной историографической литературе в виде формулы, содержащейся, в частности, в «Истории династии Хань»:

Музыка — это то, чем святые приводили в движение Небо и Землю, прокладывали путь к божествам, успокаивали народ и создали [правильные] эмоции⁴.

Весь этот сложный комплекс музыкальной философии проник в Японию. Задуманная китайская музыка стала музыкой императорских церемоний и буддийских богослужений. Китайская теория составила основу музыкального профессионального образования. Но распространение музыкальной теории и философии не было ограничено профессиональными кругами. Положения китайской музыкальной философии проникли в литературу, написанную на японском языке, иногда без связи с музыкой. Формула, приведенная выше, часто воспроизводилась в Японии. В предисловии к антологии «Собрание старых и новых японских песен» («Кокин вака сю») Ки Цураюки пишет о песне:

Без всяких усилий движет она Небом и Землею; пленияет даже богов и демонов, незримых нашему глазу; утончает голос мужчин и женщин; смягчает сердца суровых воинов...⁵

Парадоксально, что Цураюки прилагает это определение не к заимствованной из Китая музыке, а к национальной поэзии, которая противопоставляется заимствованной культуре.

Указанная формула содержится и в «Собрании песен, красота которых поднимает пыль с балок» («Рёдзин хисё»):

С помощью песни движут Небом и Землею, успокаивают жестоких богов, управляют государством и добиваются счастья народа⁶.

На цитате из «Истории династии Хань» основан и следующий отрывок из «Повести о Гэндзи», хотя вполне возможно здесь усмотреть непосредственное влияние «Повести о дупле»:

К изучению игры на кото нельзя относиться небрежно. Это искусство имеет многочисленные законы, и известно, что в давние времена те, кто изучил их настоящим образом, могли приводить в движение Небо и Землю, смягчать богов и ужасных демонов. Они знали, как согласовать со звуками кото звуки других инструментов, как превратить в радость глу-

¹ Название ступени *люй люй*, соответствующей пятому месяцу.

² Название четвертой ступени пентатонической гаммы и четвертой струны *цинь*.

³ Ле-цзы. С. 175—177.

⁴ Хань шу. Т. 4. С. 1039.

⁵ Перевод А. Е. Глускиной в кн.: Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. С. 94.

⁶ Рёдзин хисё (Собрание песен, красота которых поднимает пыль с балок) / Под ред. Кавагути Хисао // Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 73. Токио, 1965. С. 440.