



Центр "Петербургское Востоковедение"
St.Petersburg Centre for Oriental Studies

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

**ST.PETERSBURG JOURNAL
OF ORIENTAL STUDIES**

**выпуск 7
volume 7**

Центр
«Петербургское Востоковедение»

Санкт-Петербург
1995

Allen J. R. *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*. — Ann Arbor: Center for Chinese Studies publications, 1992. — 294 p.

Джозеф Роу Аллен видит основную задачу своей монографии в пересмотре сложившихся представлений о жанре *юэфу*, обычно рассматриваемом как конгломерат народных (анонимных) песен ханьского периода и позднейших литературных подражаний им. Китайская традиция и следующие ей европейские литературоведы указывают на основанную (предположительно) во II в. до н. э. «Музыкальную палату» *юэфу* как на главный социальный институт, осуществлявший сбор и обработку фольклорных текстов. Однако в последнее время в западной синологии этот традиционный имидж жанра все чаще (помимо автора монографии необходимо назвать английскую исследовательницу Анн Биррелл) ставится под сомнение и подвергается основательной деконструкции.

Последний термин указывает на использование автором методологии, еще не применявшейся в синологии, но широко распространенной в современной филологии на Западе. Деконструкция предполагает использование новых средств анализа текста. Автор обращается к таким методам, как анализ интертекстуальности и интратекстуальности, которые служат не только разрушению старой картины жанра, но и созданию новой, так как только «интертекстуальное и, что более важно, интратекстуальное прочтение может восстановить в некоторой степени утраченную целостность этого жанра» (с. 5).

Аллен отказывается от преимущественного использования дескриптивной истории жанра, а также компаративного анализа (хотя элементы обоих методов присутствуют в его работе) и обращается к описанию нового жанрового типа внутри сложившейся системы жанров. Анализ функциональных взаимосвязей приводит к возникновению и утверждению доселе неизвестной формы: «...посредством такого описания в восприятие исследователя если не в реальность вводится новый жанр» (с. 3). Тезис достаточно смелый. Заметим, что и в советской синологии на-

блюдаются некоторые аналоги такого синтезирующего анализа: в качестве примера можно привести концепции А. М. Каралетьянца и в особенности А. И. Кобзева, который в своей гипотезе о существовании единой нумерологической матрицы точно так же фактически синтезирует ее в процессе анализа нумерологических текстов.

Функциональные взаимосвязи жанра определяются Алленом в терминах текстуальной имитации, интертекстуальности и интратекстуальности. Текстуальная имитация — или просто имитация — не следует смешивать с литературным подражанием — мимесисом — это «тщательное моделирование одного литературного текста или типа на основании другого» (с. 5). Автор текста сознательно моделирует другой текст, ориентируясь на то, что читатель также выявит и оценит это моделирование. Текстуальная имитация присутствует в любой литературной традиции, но китайская литература, можно сказать, специализируется на ней. «Китайцы, на протяжении всей истории китайской литературы, были постоянно более (других народов) заинтересованы в имитативной поэтике, что является следствием (и частично причиной) непрерывности их литературной традиции» (с. 6). Следуя схоластической традиции, можно выделить такие приемы имитации, как *translatio*, *paraphrasis*, *imitatio*, *allusio* или, в более современной терминологии, репродуктивный, эклектический, эвристический и диалектический типы имитации.

Интертекстуальность в широком смысле определяется как набор структурных отношений между двумя или более текстами. Автор понимает интертекстуальность как наличие взаимосвязей между данным текстом и другими, в том числе еще не написанными, литературными текстами, которые только и придают значение тексту, делают его литературным. Хотя эти связи могут осознаваться автором, в общем случае они являются лишь потенциальными и актуализируются только читателем, который может выявить значение текста, недоступное самому автору, даже противоположное его намерениям. В постструктурализме только читатель осмысливает, то есть наделяет смыслом, текст. Все это верно в отношении *юэфу*, од-

нако в этом случае автору представляется более актуальным понятие интратекстуальности.

Интратекстуальность — понятие, находящееся на пересечении интертекстуальности и текстуальной имитации. Для *юэфу* характерно объединение нескольких стихотворений, часто не имеющих ничего общего по форме, а иногда и по смыслу, в единой рубрике, обозначающей некую, якобы общую для данных текстов, «изначальную» (а теперь утраченную) мелодию (именно это и затрудняет литературный анализ жанра). Автор называет «интратекстом» набор таких поэм *юэфу*, которые связаны друг с другом посредством названий, — «титульный набор» (с. 11). Такие наборы широко варьируются: от одного до нескольких сот текстов, однако можно выделить «типичный набор», состоящий из 15 поэм, объединенных одним заглавием (мелодией) и принадлежащих десяти авторам (из которых два анонима), во временном отношении охватывающих период в 500 лет. Естественно будет назвать хронологически первую поэму «моделью», а остальные — имитациями, однако реальные интратекстуальные отношения гораздо сложнее. Здесь, в сущности, автор не выходит еще за пределы традиционных представлений о жанре, используя только новую терминологию. Однако далее он заставляет ее работать более продуктивно.

Интратекстуальные отношения *юэфу* характеризуются диахронической динамикой набора и повышенной потенциальностью «негативных» референтов. Такой набор открыт в сторону будущего, но после принятия каждого нового текста происходит внутренняя реконфигурация. Причем здесь важны не только позитивные, но и негативные связи. Создание интратекста сильнее зависит от взаимосвязей автора и читателя в отличие от «свободной текущей» интертекстуальности, конфигурация интратекста сильно зависит от читательского восприятия. Интертекстуальность — это имитация без имитатора или модели. Интратекстуальность — это ограниченная интертекстуальность, связанная имитацией.

Интратекстуальность присуща китайской поэзии в целом, и в этом смысле автор не открывает ничего нового. Од-

нако *юэфу* представляет особенно благодатную почву для исследования и описания при помощи такой методологии. «Интратекстуальность не только точнее всего описывает центральные конфигурации жанра, но и позволяет нам самим принять участие в этом жанре, сравнимое некоторым образом с актом творчества» (с. 12).

Китайская культура не является неизменной. Однако если сравнить античную Грецию и Европу эпохи романтизма и параллельно чжоуский и минский Китай, то станут понятны истоки мифа о «недвижном Китае». Значительную роль в обеспечении монолитности этого колосса играла лингвистико-литературная традиция. Самоназвание литературы в Китае *вэньсюэ*, по мнению Аллена, правильней переводить не как «изучение литературы» или «исследование литературы», а как «имитация литературы» или «эмуляция литературы» (с. 19). Культурные и исторические пертурбации с ханьского по танский период, естественно, наложили отпечаток на письменную традицию, но не трансформировали ее, как европейское Возрождение, а оставили семантические напластования. В этом смысле можно говорить о непрерывности китайской литературной традиции.

Одним из поворотных пунктов в этом отношении в Китае (где, может быть, более, чем в других странах, был важен образец) является антология VI в. «Вэнь сюань» Сяо Туна. Среди 731 текста мы находим 63 «различных подражания» — *цзани*, которые можно классифицировать по семи типам формулировок заглавий: «реплики» *да*, «возражения-реплики» *фань*, «буримэ» *хэ*, эмуляции «*сюэ...ти*», «имитации» *ни* (*сяо*), «замены» *дай*, «титульные заимствования». В дальнейшем названные типы начинают занимать все более важное место в литературном процессе.

Это не означает, что китайские авторы всегда рассматривали имитацию как нечто естественное. Аллен отмечает возникновение чувства тревоги, обеспокоенности относительно чрезмерной роли имитации, в особенности в послетанский период. Водораздел здесь проходит по творчеству великого Ду Фу (712—770). До него тревога отсутствовала, как в довозрожденческой Европе. После него она нарастает: прошлое

не восхищает, но пугает своим совершенством, после которого все современное кажется слишком банальным.

Ощущение неизбежности текстуальной имитации начинает путать, в то время как интертекстуальность практически не ощущается авторами. В этом отношении особенно интересен феномен интратекстуальности, которая могла создаваться сознательно или быть бессознательной. Аллен полагает, что истоки *юэфу* лежат в свободной от тревоги по поводу имитативности интратекстуальности дотанского периода, в то время как основополагающая для жанра компиляция текстов *юэфу* была произведена уже в полный тревоги сунский период, что и наложило своеобразный отпечаток на этот жанр.

Традиционно поэзия *юэфу* (*юэфу ши*) возводится, как говорилось выше, к «Музыкальной палате» (Юэфу), основанной ханьским У-ди около 115 г. до н. э., в функции которой входили задачи составления и распространения ритуальной музыки и гимнов, а также сбор народных песен. Этим обычно и объясняется то, что сохранившиеся тексты раннеханьского периода — это ритуальные гимны. Хотя функционирование самой палаты Юэфу было кратковременным, с ней начало ассоциироваться значительное количество текстов, которые в XI в. были собраны сунским ученым Го Мао-цянем в антологию «Юэфу шицзи», ставшую основным источником для исследования жанра. Го Мао-цянь разбил примерно 5500 текстов на 12 категорий, причем в начале находятся религиозные гимны, а в конце — авторская поэзия направления «новые *юэфу*» (*синь юэфу*), в особенности произведения танских поэтов: Бо Цзюй-и, Юань Цзе и других.

Аллен подвергает деконструкции сложившиеся представления о жанре (даже не ставя своей задачей опровержение некоторых ходячих исторических представлений о *юэфу* вроде даты основания и характера функционирования палаты Юэфу, подробно анализируемых Анн Биррелл). Предметом его рассмотрения становятся такие жанровые параметры (бытующие до сих пор и в западной синологии), как музыкальный характер, ханьское происхождение, вторичный характер авторских

юэфу, отсутствие значимости у тематики песен.

Прежде всего автор подвергает критике распространенное представление о том, что корпус *юэфу* объединен музыкой, песни якобы объединяются в группы по музыкальному сопровождению и музыка является основным структурообразующим фактором. Критерий музыкальности не только не способствует жанровой дефиниции (так как в Китае вся поэзия, в том числе *ши* и *гэ*, изначально были музыкальными), но и не позволяет создать внутреннюю структуру жанра. Этому не способствуют и попытки современных литературоведов создать «логичное членение» жанра на музыкальном основании. *Синь юэфу* вообще прямо объявляются немusическими, но тем не менее, *юэфу*.

В синологии широко распространено идущее от китайской традиции определение исторических периодов по ведущим жанрам: минская проза, юаньские пьесы, сунские *цы*, танские *ши* и, наконец, ханьские *юэфу*. Вроде бы и исторические данные должны подтверждать такое положение. Однако, анализируя библиографии и антологии соответствующего периода — а именно в них, как правило, находятся истоки жанровых дефиниций в китайской литературе — мы не находим подтверждения этому.

В библиографии «И вэнь чжи» упоминаются сборники региональной поэзии, однако они именуются *ши*. В «Хань шу» присутствуют тексты гимнов, вошедшие потом в «Юэфу шицзи», однако они включены в трактат по истории ритуала. Позднее такие теоретики, как Цао Пи и Лу Цзи, также не выделяют среди жанров *фу*, *ши* и *сун* категории *юэфу*. И только в начале IV в., то есть уже в постханьский период, Чжи Юй, судя по предисловию к первой (несохранившейся) китайской поэтической антологии, выделял категорию *юэфу* в разделе *ши*. Позднее об авторских текстах *юэфу* упоминает Бао Чжао (414—466) и лишь в начале VI в. Лю Се и упоминавшийся уже Сяо Тун включают (первый в классификацию жанров, второй в антологию) *юэфу* в литературный дискурс. При этом все же вплоть до X в., до сборника Ли Фана «Вэньюань инхуа», сохраняется

тенденция рассматривать *юэфу* как раздел *ши*.

Все эти достаточно поздние ссылки, при этом имеющие в виду тексты, созданные позднее Хань, не позволяют атрибутировать жанр как ханьский. Даже три старейшие гу *юэфу* в «Вэнь сюани» не претендуют на ханьское происхождение (хотя теперь мы не можем им в этом отказать). Наиболее раннее собрание древнейших *юэфу* у Шэнь Юэ получает название «популярных ханьских уличных песен». Между тем Шэнь Юэ можно считать «основателем жанра», именно в его «Сун шу» вводится *юэфу* как полноправный жанровый термин, но только описываются при его помощи авторские «подражания».

Здесь следует отметить некоторые «бреши» в аргументации Аллена. Во-первых, он слишком легко отмечает ранние ссылки на жанр у Чжи Юя и Шэнь Юэ (у последнего не упомянута ссылка на жанр в общем предисловии к трактатам в «Сун шу»). Они, несомненно, должны стать предметом тщательного рассмотрения. Во-вторых, Аллен уделяет слишком мало внимания структуре «музыкальных трактатов» *юэ чжи* в династийных историях (в особенности в «Хоу хань шу» у бань Гу), что лишает его анализ окончательной убедительности. Это особенно важно для понимания того, как в дальнейшем оказались включены ритуальные тексты в «Юэ фу ши цзи».

Что касается «древнейших» ритуальных гимнов *цзяомяо*, то они действительно ханьские и содержатся практически во всех упомянутых источниках, но только отдельно от *юэфу* (а именно в *юэ чжи*). Даже вышедшая в XIV в. антология *юэфу* Цзо Кэ-мина (независимая от вышедшей на двести лет раньше антологии Го Мао-цзяня) не включает их. Аллен делает вывод, что включение ритуальных гимнов в *юэфу*, да еще как исходных текстов, является сунским нововведением Го Мао-цзяня. И это также разрушает представление о жанре как ханьском по происхождению.

С представлением о *юэфу* как преимущественно ханьском жанре тесно связано и представление о вторичном характере авторских поэм. Аллен не отрицает того факта, что анонимные (в том числе ханьские) стихи послужили

моделью для интратекстуальной имитации (что особенно хорошо просматривается при анализе глубинной структуры антологии Го Мао-цзяня, где каждый титульный набор открывается «древней версией» или анонимным стихотворением). Представление о первичности фольклорных текстов отсюда проникло и в работы западных синологов, таких, как Франкл и Хайтауэр.

Однако количественный анализ корпуса дает совершенно иное впечатление, нежели современные антологии или исследования, посвященные преимущественно анонимным текстам и игнорирующие авторские. Только 5% антологии Го Мао-цзяня могут рассматриваться как «древние» или «анонимные». При том, что обычно подчеркивается важность ханьских и северно-южных текстов, основная масса их располагается где-то во второй половине танского периода. Трудно возражать против тезиса, что количество еще не означает качества и что важнейшие парадигматические тексты относятся к дотанскому периоду, но тем не менее невозможно отрицать, что танцы внесли главный вклад в *юэфу*.

Анализ корпуса Го Мао-цзяня и предыдущих антологий позволяет сделать вывод о том, что рождение *юэфу* как жанра происходит в период с IV по VI век, во время имитации исходных моделей или первых *юэфу* именно такая имитация вводила текст в круг *юэфу*. И не только имитация, но и сама модель «также становилась поэмой *юэфу* только когда она имитировалась, втягиваясь в интратекстуальный набор» (с. 58). Модель и имитация становились *юэфу* одновременно. Можно предположить, что модель вводилась в жанр позже имитации. Без действия фактора интратекстуальности жанр *юэфу* никогда не был бы создан. В этом случае анонимные модели были бы просто инкорпорированы в жанр *ши*, в ранних антологиях которого мы их и находим. Поэтому следует считать авторские тексты не вторичными, а первичными в возникновении и функционировании жанра. В сунский период повышенная чувствительность в имитативности/эмуляции (вспомним о движении «возврата к древности» *фугу*) повлияла как на создание Го Мао-цзянем антологии *юэфу*, так и на включение в нее ритуальных поэм.

Эта идея автора весьма изящна и ценна для реконструкции жанра, хотя и здесь аргументация не доведена до конца: не совсем ясно, как же (и почему) модели становились «моделями», еще не втягиваясь в жанр? Это, видимо, предмет дальнейшего анализа.

Наконец, часто утверждается, что тематика поэм не сыграла особой роли в имитации, определявшейся «музыкальностью». Выше говорилось о сомнительности критерия музыкальности, или просодии. В действительности анализ интратекстуальности свидетельствует о том, что титул играет важную роль в возникновении последующих текстов. «Титулы представляют собой печать интратекстуальной взаимосвязи и, поэтому, всего жанра» (с. 64).

Таким образом, «юэфу» следует рассматривать как поэтический жанр, возникший в период с четвертого по шестой век, центр тяжести которого стихотворения, связанные с текстуальной имитативностью, или интратекстуальностью» (с. 64). Это определение несвободно от натяжек, однако оно хорошо работает, позволяя нам как бы участвовать в процессе создания жанра, рассматривая, как каждая поэма связана с другими в том же титульном наборе интратекстуальными связями. Создание каждой новой поэмы нечто большее, нежели создание еще одного стихотворения в цикле. Но одновременно это нечто меньшее, чем смысл, вкладываемый в интратекст составителем антологии. Поэт осознанно пользуется существующими на момент создания текста ассоциациями интратекста, он как бы пишет голосами других. В то же время, антологист предстает «сверхчитателем», расширяющим смысл интратекста. Аллен подтверждает свой тезис подробным анализом нескольких интратекстов, их тематики и символики.

Однако не следует переоценивать роль тематики или стиля для жанра юэфу. Они довольно вторичны для него. Можно сказать, что темы поддерживаются жанром, а не наоборот. «Жанр не корпус, а процесс» (с. 209). Аллен формулирует шесть типов установления интратекстуальности, подбирая для них (в случае отсутствия в традиции) соответствующий китайский термин. Первый метод — «продолжение» *цзи*, близкое к имитации *ни/сяо*, второй — «ам-

плификация» *фу*, третий — «орнаментация» *хуа*, четвертый — «расширение» (отдельного мотива) *инь*, пятый — «трансформация» *бянь*, шестой — «отрицание» (темы) *фоу*. Аллен еще раз подчеркивает важность тематической интратекстуальности жанра, его сравнение с остальными жанрами, говорит о том, что юэфу в этом стилистическом отношении не могут быть выделены из корпуса остальных поэтических текстов. Разве только негативно, так как нет такой формы, которой не могли бы имитировать юэфу. Можно сказать, что юэфу — «это жанр, который практикует все остальные жанры» (с. 232). В этом смысле они близки к рапсодии *фу* в сфере ритмической прозы.

Автор заключает свою работу анализом творчества Ли Бо (701—762), который сыграл для поэзии юэфу ту же ключевую роль, что Ду Фу для регулированных стихов *люйши*. В количественном отношении никто из ведущих танских поэтов не может сравниться по юэфу с Ли Бо (120 текстов). Ван Вэй лишь приближается к нему, а Ли Хэ превосходит, но только в процентном отношении. Но дело не только в том, сколько юэфу написал Ли Бо, он написал лучшее в этом жанре. Однако Ли Бо не просто писал юэфу он писал вне рамок контекста. Предлагаемые юэфу роли рыбака, бессмертного, пьяницы позволяли Ли Бо выйти за рамки привычных ограничений жанра *ши*. Однако Ли Бо принимал эти роли только для того, чтобы выйти за пределы контекста юэфу, «как только он принимал эту роль, он писал не столько в пределах соглашений, сколько писал против них» (с. 170).

Ли Бо разрушает сложившуюся поэтику юэфу различными способами: он нарушает титульные ограничения на тему, вносит слишком сильное авторское присутствие, сочетает слишком разнородные интертекстуальные элементы. Кроме того, он использует прием радикального консерватизма. Сталкиваясь с интратекстом, который слишком далеко ушел от изначальной модели, Ли Бо революционизирует интратекст, обращаясь к этой модели и развивая ее в совершенно ином направлении. Все это привело к исчерпанию возможностей жанра и фактическому его закрытию. После Ли Бо жанр приходит в

упадок. Однако коллапс не последовал немедленно после Ли Бо. Мы наблюдаем даже расцвет поэзии «новых юэфу», ассоциируемых прежде всего с фигурой Бо Цзюй-и. Кроме того, происходит подъем поэзии *цзы*, которая часто именуется в этот период *юэфу*.

Несомненно, книга Аллена, в сочетании с работами некоторых других синологов, таких, как Полин Юй и Анн Биррелл, выводит исследование таких жанровых конгломератов, как *юэфу*, а также поэтических антологий как источников жанрообразования, на новый этап. К сожалению, западные авторы, в силу известных причин *russica non leguntur* прошли мимо советской синологии, в особенности работ И. С. Лисевича, которые частично не потеряли актуальности даже сейчас.

С. В. Зинин

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Международная конференция «Китайское мышление и философия»

21—22 октября 1994 г. в университете Париж 7 — Дени Дидро (Франция) состоялась международная конференция «Китайское мышление и философия», организованная университетом Париж 7 (сопредседатель оргкомитета — Ф. Жюльен) и китаеведами Квебека, Канада (сопредседатель оргкомитета — Ш. Ле Блан). Замысел конференции предполагал рассмотрение как в исторической ретроспективе, так и в перспективе взаимодействия между традиционной китайской мыслью и западной философией. Таким образом, концепция устроителей конференции предполагала признание статуса философии только за западной культурой, тогда как аналогичное явление в духовной культуре Китая предполагалось рассматривать как «мысль». С другой стороны, конференция задумывалась как форум для обсуждения компаративистских проблем и вопросов межкультурного взаимодействия. Однако боль-

шинство участников конференции ограничилось или чисто синологическими докладами (они преобладали) или докладами, посвященными проблемам зарождения европейской философской традиции (на античном материале), вследствие чего диалог культур во время конференции звучал несколько приглушенно.

Тем не менее, необходимо отметить высокий уровень всех представленных докладов, а также заинтересованность участников в ознакомлении с результатами исследований друг друга. По этой причине на конференции царил серьезная рабочая атмосфера.

Всего было заслушано 17 докладов, каждый из которых продолжался около 20 минут. Большинство из них имело, как уже говорилось, сугубо синологический характер. Среди них хотелось бы выделить доклад *А. Плакса* (Принстон, США), посвященный проблеме креационизма (творения) в китайской мысли; выступления *М. Лакнера* (ФРГ) и *С. Фейаса* (Франция), анализировавшие учение Чжан Цзая; доклад *Ш. Ле Блана* о проблемах анализа текстологических структур «Хуайнань-цзы» и сообщение *А. Гильоне* (Франция) о формировании идеи причинности в китайской мысли. Два доклада были посвящены истории китайской математики; это доклады *К. Шемла* (Франция) и *А. Волкова* (Россия).

«Компаративистскую» группу докладов открывало развернутое вступительное слово *Ф. Жюльена*, подробно проанализировавшего проблему «китайская мысль — западная философия». *В. Мэир* (США) рассмотрел данные о первых контактах между Китаем и индоевропейскими народами, которые он считает исключительно важными для формирования китайской цивилизации. *Е. Торчинов* (Россия) проанализировал характер взаимодействия буддийских и собственно китайских представлений в космологии буддийского мыслителя Цзунми, *В. Малявин* (Россия) поставил вопрос об актуальности для современной философии китайского символизма и метафоризма.

Два доклада были посвящены генезису западной философии: *Дж. Ллойд* (Великобритания) рассказал о плюрализме философских традиций в античную эпоху, а *Р. Бодюс* (Квебек, Кана-