

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ВОСТОКА

XII ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ ИВ АН СССР
(краткие сообщения)

Часть II

Москва 1977

- контекстуальный (описание появления царицы на свет благодаря милости богини) и художественно-языковой (оба женских имени вписаны в адлитерационный ряд); Арджуна - "словно второй Индра" (44.22), концептуальный (Индра - небесный отец героя) и контекстуальный (Арджуна характеризуется в момент восхождения на трон Индры).

М.И.Никитина

К ПОНИМАНИЮ ДВУХ ДРЕВНЕ-КОРЕЙСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ХЯНГА)

В статье рассматриваются два поэтические произведения в жанре "десятистрочных" хянга¹: "Песня о хваране Кипха" и "Песня о туге", которые на первый взгляд могут показаться пейзажными или близкими пейзажным произведениями. Как и все сохранившиеся хянга, "Песня о хваране Кипха" и "Песня о туге" отражают особые представления о мире, человеке, функциях поэтического слова. Будучи предшественницами пейзажной поэзии на корейском языке, развившейся столетия спустя, сами они, тем не менее, пейзажными вряд ли могут быть названы.

"Песня о хваране Кипха" и "Песня о туге" связаны с традициями специфического социального института "хваран"², игравшего важную роль в жизни раннефеодальных государств Силла (IV-V вв.) и Объединенного Силла (VI-IX вв.), что определило ряд особенностей этих хянга. Обе хянга помещены в "Самгук ѡса" (1285), где датированы серединой VIII в. О первой сообщается, что ее сочинил хваран Вольмён, ставший впоследствии буддийским монахом, и что "смысл ее очень высок"; вторая является органической частью сюжетного повествования, вместе с которым может (при определенном подходе) рассматриваться как единый текст.

"Песня о хваране Кипха":

[/я] вверх посмотрю -

[/там] появившаяся луна

За белым облаком не плывет.

[/я] вниз посмотрю - там/ у берега реки, где вода синяя,

Образ хварана Кипха [мне видится].
[Здесь], на обрыве над рекой Иро [клянусь]
О хваран! [я] буду следовать пределам своей души,
Которая сохранит [тебя] в себе!
(Т.е. "твой образ заполнит мою душу от края до края
и останется там навечно!")

Ая!

[Ты как] туя, а ветви ее высоки, -
Иней тебе нипочем, о хваран!³

Заметим, что в этой хянга, вероятно, речь ведется от лица хварана-ученика, имеющего в виду своего наставника, и обратимся к основным значимым элементам текста:⁴

I строфа: "смотреть вверх" (урвóричхида) о человеке₁; "луна" (тáри), которая "не плывет, следуя за.."; "белое облако" (хин курым).

II строфа: "река" (нари), где "вода синяя" (мыри пхаран); "река Иро", (иро нари); "облик" (чыжи) человека₂; "душа-сознание" (мáжам) человека I; "крутой обрыв над рекой" (пéра).

III строфа: "хваран", т.е. человек₂; "туя" (чажи), у которой "ветки высоки" (каджи нопха); "иней" (сбри).

Рассмотрим, какие пространственные отношения связывает эти элементы и как соотносятся между собой человек (человек₁ и человек₂) и космос:

I строфа: фиксируется движение снизу вверх, прочерчивающее вертикаль от человека₁, находящегося на обрыве над рекой, к луне и облаку. Отмечается неподвижность луны: луна не плывет за облаком. Возможно, что облако здесь дано затем, чтобы относительно него зафиксировать неподвижность луны как идеальное ее состояние.⁵

II строфа: в первых двух строках задается переход к воде, который подразумевает движение взгляда вниз и отсутствующий здесь глагол "опускаю голову, вижу" (совр. кубóпода). За счет движения взгляда вверх, к луне и облаку, и затем - вниз, к воде, которое подразумевает одновременное движение головой (поднимаю голову, вижу - опускаю голову, вижу; совр. урóропода - кубóпода), обозначается космическая вертикаль, устанавливающая связь между лунной - человеком - водой, т.е. - верхом-низом-абсолютным низом.

Отмечен цвет воды - "синий". Таким образом, конечные точки космической вертикали фиксируются как цветовые; "белый" (луна, облако) - "синий" (вода). Одновременно цвет воды - "синий" - свидетельствует о незамутненности, т.е. о "нормальном" ее состоянии. Вода - это не только конечная точка вертикали (абсолютный низ), но и горизонтальная поверхность. Эта поверхность лежит перед человеком₁ и является своего рода зеркалом, отражающей поверхность.

В воде, над которой светит луна, ученику видится его наставник. В душе-сознании ученика также отражается облик наставника и будет отражаться вечно. Душа-сознание уподоблена поверхности воды (вероятно, отражающей луну) как зеркальной, воспроизводящей образ поверхности и в то же время - как поверхности ограниченной: река - берегами, душа-сознание - "пределами" (Вероятна параллель: как река от берега до берега заполнена светом луны, так и мою душу от края и до края заполняет твой образ, т.е. не исключена аналогия с зеркалом и его рамкой).

"Низ" и "абсолютный низ" выступают как сфера человека и человеческих отношений. Во второй строфе говорится о преданности ученика наставнику, т.е. - об идеальном его поведении. Таким образом "низ" и в плане отношений человек₁-человек₂ идеален и тем самым соответствует идеальному характеру "верха".

III строфа: расшифровывается "облик" человека₂ благодаря сближению его с туей - хвойным деревом. Человеку₂-туе дается пространственная характеристика: "ветви высоки"; тем самым он соотносен с вертикалью. Ему же дается временная характеристика: "иней нипочем", т.е. не вянет осенью-зимой, а следовательно - вечен. (Не исключена соотношенность и с зеленым цветом, а также - с белым цветом инея). Эти характеристики несут нравственный заряд: наставник, которому так предан ученик, - человек высших достоинств, из тех, кто высок и стоек в холодный год.

Таким образом, начиная с третьей строки II строфы и до конца хянга идет обратный ход по вертикали: от "абсолютного низа" - поверхности воды, где видится облик наставника, к "низу" - человеку на обрыве (его сознанию) и далее "вверх", к высоким ветвям туи (наставник). Причем этот ход связан с осмыслением отношений между человеком₁ и человеком₂. Осознание человеком₁ нравственного облика человека₂ дает ему основание поставить знак равенства между космосом в его идеальном состоянии и человеком₂, который приравнивается к хвойному дереву - туе.

Общая логика хянга: от идеального состояния космоса к идеальному облику человека₂ и их совмещению, тождеству в сознании человека₁.

Рассмотрим "Песню о туе", которая помещена в "Самгук юса" в следующем контексте:

Когда Хесон-ван (737-741) пребывал еще в резиденции наследника, он, играя с просвещенным мужем Син Чхунуном в шашки во дворцовом саду под туей, постоянно говорил:

- Если в будущем забуду тебя, то есть еще туя.

Син Чхун вставал и кланялся до земли. Прошло несколько месяцев, ван вступил на престол, стал награждать подданных, а про Син Чхуна забыл и не внес его в списки. Син Чхун обиделся и сложил песню. Прикрепил ее на дерево. Туя вдруг пожелтела и зачахла. Ван удивился и велел дознаться об этом. Ванял песню, стал вникать в ее смысл и с большим удивлением произнес:

-За множеством тяжелых государственных дел почти забыл о луке, вделанном в рог.

Тут позвал Син Чхуна и дал титул и жалование. Туя снова ожила. В песне говорится:

Густая туя,

Пусть осень наступит, - не вянет.

Ты же, говоривший: "Разве я тебя забуду!" -

Свой лик, на который я смотрел с обожанием [досл. снизу
вверх], изменил.

В старом пруду, куда опустилось отражение луны,

Под бегущими волнами смешивается [с водой] песок.

[Как дрожащая на мутных волнах луна] - облик твой,
смотри не смотри.

[Вот во что] и мир в конце концов превратился.⁶

Последняя строфа утеряна...⁷

Обратимся к значчым элементам этой хянга:

I строфа: "туя" (чажи), которая "не вянет"; "осень" (кажаль), "ты" (но), т.е. человек₂; "лицо" (начхи) человека₂, которое "меняется"; "смотреть снизу вверх" (урвольта).

II строфа: "отражение луны" (тарё кырим); "пруд" (мос); "волны" (мыльёл), которые "идут" (нёль), "облик" (чыжи) человека₂; "мир" (нури).

Проследим, какую пространственную структуру образуют эти элементы, и в каком отношении находятся человек (человек₁ и

и человек₂) и космос:

I строфа: намечается вертикаль за счет дерева — туи и человека₂, на лицо которого человек₁ смотрит "снизу вверх". Дается временная характеристика туи (не вянет осенью, т.е. — вечна), которая понимается как нравственная (неизменность как верность своей природе). Отмечается динамика: перемена лица человека₂, т.е. изменение в его облике, которое понимается как нарушение нравственной нормы. Утверждается, что человек не подобен туе.

II строфа: дается переход к воде, который, как и в первой хянга, подразумевает позицию человека₁ на берегу, движение взгляда и одновременный наклон головы вниз. Вода представлена здесь "прудом", сравнительно небольшой и замкнутой водной поверхностью. (Ср. акцент на идее ограниченности отражающей поверхности в предыдущей хянге). На воде — отражение луны, свидетельствующее о наличии ее в небе в эту минуту. Тем самым фиксируется космическая вертикаль луна-вода (высшая точка которой дается как отраженная), подтверждающая вертикаль, обозначенную деревом и человеком₂; намечается позиция человека₁ на ней и задается тема "зеркальности".

Внизу также отмечается динамика: луна отражается на беспокойных волнах, поднимающих со дна песок, видимо, мутных (ср. "синюю воду" и, видимо, ровную, спокойную поверхность воды в предыдущей хянге). Состояние воды говорит о дисгармонии, о нарушении порядка. Отражение луны на беспокойной, мутной воде осознается человеком₁ как адекватное облику человека₂ и одновременно как картина общего состояния мира (нури).

Общая логика хянга: от "дисгармонического" облика человека₂ к дисгармоническому состоянию космоса и их совмещению в сознании человека₁.

К сожалению, последняя строфа хянга не сохранилась, и мы не знаем, подразумевался ли в этой хянге обратный ход по вертикали, аналогичный прослеженному нами в предыдущей хянге. Во всяком случае, такой ход можно усмотреть за пределами самой хянга, в обрамляющем ее прозаическом тексте — в акте прикрепления текста хянга к туе. Туя пожелтела, изменила цвет, точно также, как государь "переменил свой лик", и туя ожила, когда государь исправил допущенную им несправедливость". Выход на вертикаль окончательно уравнил тую и человека₂.

Обе хянга несут, в сущности, один и тот же набор основных значимых элементов, расположенных в обратном порядке.

Структура пространства в них одинакова. Оно ориентировано на вертикаль, заданную движением взгляда (головы) человека₁ вверх и затем вниз и подтвержденную оппозицией луна-вода, деревом, человеком₂. Человек₁ вписан в космическую вертикаль (позиция на берегу, выше поверхности воды) и обращен к горизонтали-воде, выступающей как ограниченная отражающая поверхность.

Оба текста отражают весьма архаические представления о мире как мировом дереве и — о мире как теле человека. Это подтверждается также прозаическим текстом, в который включена хянга "Песня о туе", где сближены государь (человек₂) и туя. Туя растет во дворцовом саду; под туей находится государь; в его обещании-клятве говорится: я забуду — есть еще туя, т.е. формула клятвы подразумевает тождество между ними и т.д.

Обращает на себя внимание и то, что во второй строфе хянга прямо сказано о тождестве государя и мира, космоса в целом. Вполне возможно, что сказано в хянга в УШ в. и позже понималось более буквально, чем это представляется в наше время. На мысль об этом наводят имена первых корейских государей, правивших, согласно традиции, в начале нашей эры, и этимологии их имен в памятниках XII—XIII вв. Например, имя второго государя Когурё читается ныне как Юри (琉璃王) в соответствии с его иероглифической записью. Однако, по общему мнению исследователей, за этой записью кроется древнекорейское слово "нури" — "мир"⁸. Так же звали и третьего государя Силла. Этимология имени первого государя Силла Хёкоосе-вана, помещенная в "Самгук юса", также подразумевает элемент "нури" — "мир" в его имени, сближенный с элементом "свет": "Источая свет, правит миром". (Ср. сближение луны — абсолютного света, отраженного в воде, и облика человека₂ в обеих хянга). Между тем, известно, что архаические представления об имени отличались от современных. Имя человека понималось как сущность, имя человека — то, что он значит и делает.⁹

Следует отметить и сходство слов, обозначающих "дерево-тую", "человека", "мир" и его элементы, на звуковом уровне (что говорит об их подсознательной сближенности: "облик человека" (чыжи) — "туя" (чажи); "лицо человека" (начхи) — "мир" (нури) и те его элементы, которые образуют единую пространственно-временную конструкцию — "луна" (та́ри), "река" (нари), "вода" (мыри), "смот-

реть вверх" (урвóричхида или урвóльта) и т.д.

В обеих хянга с миром и деревом отождествляется человек₂- "высший" по отношению к человеку₁. Подразумевается, что человек₂ воздействует на космос автоматически, в силу своего статуса. Сам он может и не подозревать об изменении "своего облика", которое приводит космос в состояние дисгармонии.

Человек₁, "младший", также может воздействовать на космос. Однако его воздействие - сознательный и целенаправленный акт. Этот акт - сочинение, написание или исполнение хянга, подразумевающее выбор определенного места и времени, а также - физические и психические усилия. Место: вода, берег-обрыв и, возможно, хвойное дерево на нем. (Как свидетельствует прозаический текст, в который включена "Песня о туе", туе в тексте хянга соответствует "реальная" туя, которая реагирует на хянга). Время: ночь, луна (скорее всего в полнолуние или новолуние, если судить по корейской календарной обрядности). Позиция человека: на берегу-обрыве, лицом к воде (возможно, спиной к дереву). Физическое действие: поднятие головы и взгляда вверх, на луну, - наклон головы и взгляд вниз, на воду, на поверхности которой отражается луна. Ближайшая цель этого действия: выход на космическую вертикаль, установление связей между верхом (луной) - низом (собой, человеком₁)- абсолютным низом (водой как отражающей поверхностью). Работа сознания: зрительное воспроизведение облика человека₂ как двойной акт - сначала увидеть его отражение в воде, затем закрепить в своем сознании. Ближайшая цель этого усилия: уяснить, соответствует ли облик человека₂ дереву и проверить, как его облик воплощается в космос.

Конечная цель всей суммы действий, включая и сочинение хянга как словесное воспроизведение всей ситуации в целом: либо исправить полсжение дел в космосе (в случае несоответствия облика человека₂ дереву), либо закрепить силой слова существующее идеальное его состояние. Т.е. совершенно очевидно, что перед нами индивидуальный ритуальный акт, который, учитывая роль космической вертикали, движение взгляда вверх-вниз, наличие хвойного дерева¹⁰, может рассматриваться как далекий аналог воздвижению шаманского дерева.¹¹

Рассмотрев хянга "Песня о хварэне Кипха" и "Песня о туе", мы можем сказать, что в них не изображается пейзаж как таковой. В них воспроизводится сакральное пространство-время и дается формула космоса. В первой - космоса в идеальном его состоянии; луна-

вода = (человек₂ = дерево), во второй - космоса в состоянии дисгармонии: луна-вода = (человек₂ ≠ дерево).

Обращает на себя внимание сходство структуры пространства в хянга и в сиджо, жанре, возникшем на рубеже XIV-XV вв. Общими являются главные элементы космоса: луна (в сиджо - абсолютный верх и абсолютный свет), вода (низ и единственная значимая горизонталь в сиджо), хвойное дерево как знак вертикали, в том числе - космической (в хянга - туя, в сиджо - сосна), прорисовка дерева (ветви). Общей является вертикальная ориентированность пространства. Выход на вертикаль в сиджо также понимается как приобщение к космическому порядку. Сходной оказывается ориентированность человека относительно воды (это же относится к его жилищу): вода впереди. Особое внимание уделяется ночи и луне и т.д. Так же как и хянга, "пейзажные" сиджо - монолог человека₁, оставшегося один на один с космосом и связывающего состояние космоса с нравственным "обликом" отсутствующего в данный момент человека₂. (В сиджо это - государь, любимый). Т.е. по-видимому, пейзажные сиджо разрабатывают тот вариант сакрального пространства-времени и те представления о связи человека с космосом, которые они унаследовали от хянга.

Рассмотренное здесь понимание космоса (включая и отношения человек₁ - человек₂), как показывают работы А.С.Мартынова, было присуще также китайской культуре и проявлялось в философских, политических и художественных текстах (в том числе - пейзажной поэзии).¹²

I "Хянга" или "санвэ норэ" - "песни родной стороны" - общее название древних поэтических произведений на родном языке, созданных в эпоху Силла (УП-X вв.) и записанных способом "иду", основанном на использовании семантики и фонетики китайских иероглифов. Подробно о хянга см. М.И.Никитина, А.Ф.Троцевич, Очерки истории корейской литературы до XIV в., М., 1969, с.13-15, 68-119.

² Об институте хваран см. там же, с. 79-80. В данном случае важно иметь в виду, что система хваран была организована по иерархическому принципу, а также - выполнение хваранами шаманских функций. Наставник-хваран мог претендовать на преданность ученика только при условии соблюдения определенных нравственных норм. Об идеальном варианте отношений наставник-ученик см. там же, с.102-104, о конфликтном - с. 181-184.

3 Переводы хянгэ даются в соответствии с расшифровкой Хон Гимун. 흥기문, хянгга хе ськ, 풍경 양, 1956г., с. 154-173. (далее - Хон Гимун).

4 Учитывая наличие и других расшифровок, мы включили в перечень значимых элементов только "бесспорные", т.е. совпадающие у ряда исследователей. Варианты расшифровок см. там же.

5 В тексте "Самгук юса" за облаком закреплено движение на восток как противоположное движению луны. См. славословие в жизнеописании "Учители, которые ходили в Индию" 삼국유사, 풍경 양 1960, стр. 448. (Далее - Самгук юса).

6 Хон Гимун, с. 285-302; варианты расшифровок см. там же.

7 Самгук юса, с.551-552.

8 Хон Гимун, с. 300-301.

9 См. О.Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936, с.104, 385 и др.; В.В.Иванов, Происхождение имени Кухулина, - "Проблемы сравнительной филологии. Сб. к 70-летию В.М.Жирмунского", М.-Л., 1964, с.451. Об отношении к имени в корейских памятниках XI-XIII в. в том числе - в "Самгук юса" см. М.И.Никитина, К вопросу о роли зрительного знака, - "Народы Азии и Африки", 1973, № 5.

10 О ритуальной роли хвойных деревьев на Дальнем Востоке, в том числе - в Корее см. Н.Я.Бичурин (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, ч.П.М.-Л., 1950, с. 26, 39; Ю.В.Ионова, Погребальные обряды корейцев, сб. "Культура народов зарубежной Азии", Л., 1973.

11 В.Н.Топоров, К происхождению некоторых поэтических символов, Ранние формы искусства, М., 1972, с. 93-96, особенно - о поднятии мирового дерева (или его образа - шаманского дерева) как знаке установления "всех мыслимых связей между частями мироздания и прекращения состояния хаоса". Его же, Славянские комментарии к нескольким латинским архаизмам, - Этимология 1972, М., 1974, с. 13-17, особенно - о связи мировой оси с местом ритуального акта, о тождестве царя-жреца и дерева, о поднятии шаманского дерева и т.д.

12 А.С.Мартынов, О "персонализме" традиционных китайских воззрений на государство и государственный аппарат, - сб.

"Общество и государство в Китае", М., 1970; Его же, О некоторых параллелях в китайских философских, политических и художественных текстах, - сб. "Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего востока", М., 1976; Его же, К характеристике официальной идеологии средневекового Китая, - сб. "Общество и государство в Китае", М., 1976; и др.

Э.С.Русинова

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В РОМАНАХ БХАБАНИ БХАТТАЧАРИИ

В конкретном историко-литературном процессе современной Индии изображение положительного героя связано с критикой действительности, с мечтой об изменении общества, с верой в деятельного, активного человека, способного преобразовать жизнь. Именно таких людей стремится сделать героями своих произведений Бхабани Бхаттачария.

Бхаттачария - один из видных представителей современной англоязычной индийской литературы.¹ Писатель родился в северо-восточной Индии в 1906 г., образование получил в Патне, затем в Лондоне, занимался общественно-политической деятельностью, работал журналистом, посетил много зарубежных стран, в том числе и СССР. Бхаттачария занимался изучением древних архитектурных памятников Индии, выступал как переводчик и исследователь литературного наследия Р.Тягора. Сочинения писателя переведены на 26 языков мира. Русский язык был первым иностранным языком, на котором появился перевод романа "Голод" за пределами Индии. Всего Бхаттачарии принадлежит пять романов: "So Many Hungers!", 1947, "Music for Mohini", 1952, "He Who Rides a Tiger", 1954, "A Goddess Named Gold", 1960, "Shadow from Ladakh", 1966. В нашей стране его творчество известно по переводам первых трех романов.

В своих произведениях писатель стремился отразить все многообразие жизни, уловить новые черты действительности, нарисовать портрет современника.

Бхаттачария начал свою литературную деятельность вскоре после получения Индией независимости в 1947 г. Возможно поэтому, ос-