

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

синтаксический и психологический параллелизмы (например, сопоставление белой луны и лица молодой девушки), звуковые повторы. Но можно видеть, что он в то же время в какой-то степени отходит от традиций, более свободно выбирает те или другие "технические" поэтические средства. Именно об этом свидетельствует тот факт, что Цяньян-джамцо несколько реже (56% песен вместо 70% в фольклоре) употребляет повторы слогов, слов и звуковые подобию в начале и конце строк, но шире использует параллелизмы, в которых противопоставляет или сопоставляет природу и человека.

¹ См., например, известные работы Ч. де Кёреши и С.Ч.Даса.

² Первое и образцовое исследование основных принципов монгольской версификации на основе фонетических экспериментов сделано в работе: Д.К.Герасимович, Монгольское стихосложение, Л., 1975.

³ Например, в текстах: J.Basot, F.W.Thomas, Ch.Toussaint, Documents de Touen-Houang relatives a l'histoire du Tibet, Paris, 1940; F.W.Thomas, Ancient Folk-Literature from north-eastern Tibet, Berlin, 1957.

⁴ Несколько сот песен "шай" (без текста, только перевод): М.Н.Duncan, Love songs and proverbs of Tibet, London, 1961.

⁵ Namkhai Norbu Dewang, Musical tradition of the Tibetan people, Roma, 1967.

⁶ Yu Dawchyan, Love songs of the Tshang-dbyangs-rgya-mtsho, Peiping, 1930.

Г.Г.Свиридов

ПРИНЦИП "ДХВАНИ" В ПОСТРОЕНИИ "ПОВЕСТВОВАНИЯ, СОБРАННОГО В УДЗИ"

В IX-XIII веках в Японии получили распространение собрания коротких (чаще всего от 2-х до 7-ми страниц рукописи) легенд, преданий, новелл и анекдотов, получивших общее название "сэцува"

("повествование"). Часто они носили буддийскую окраску, но ближе к концу указанного периода все больше создавалось сэцува светского содержания. Исследователи до последнего времени не причисляли сборники сэцува к памятникам "высокой" литературы.

При оценке произведений этого рода главным мерилom значимости объявлялись не литературно-художественные достоинства, но объем сочинения. Так, наиболее серьезным достижением жанра считается "Собрание повестей о ныне уже старинном" ("Кондзяку моногатари сю", XII век), при этом большинство исследователей как на основном достоинство указывают на феноменальный объем этого действительно одного из самых крупных в истории мировой литературы сборников рассказов (I 200 названий).

В теории жанров старояпонской прозаической литературы вопрос о литературе сэцува ("сэцува бунгаку") остается до сих пор одним из наименее разработанных. За последние 30 лет стали вырисовываться концепция, согласно которой роль сэцува в истории литературы заключается в подготовке почвы для таких почитаемых жанров как эссе ("дзуйхицу") и военные повести ("гунки"). Таким образом, сборникам сэцува отводится не самостоятельная, а подсобная роль в истории литературы. В формировании такого взгляда немалую роль сыграла позиция знаменитого писателя Акутагава Рюноске (1892-1927). Собственно, именно его заслугой является то, что в Японии XX века вообще вспомнили о почти забытой литературе. В своем творчестве Акутагава неоднократно использовал сюжетные линии, заимствованные из старых сборников сэцува. Не ограничиваясь только сюжетом, Акутагава, несомненно, черпал из старых сэцува само вдохновение, чутко улавливая и передавая поразительную гамму настроений, запечатленных на страницах этих "бескитровых" рассказов. Шедевры Акутагава, созданные по мотивам сэцува, в немалой степени способствовали возбуждению широкого интереса читающей публики (в числе ее были, конечно, и ученые-филологи) к позднехэйанскому полуфольклору. Отдавая должное Акутагава, мы тем не менее хотим указать и на негативные стороны его оценки сэцува. Удивительно тонко почувствовав самый дух отдельных рассказов, Акутагава пренебрег цельностью тех литературных памятников, из которых он черпал сюжеты. В самом восхищении, которое

Акутагава выражал по поводу сэцува, сквозит глубоко запрятанное отношение к ним, как к литературе как бы второго сорта, как к сырому материалу. Можно думать, что именно свои творения, созданные "по мотивам", Акутагава и считал образцом завершенности, сами же

сэцува были для него прежде всего источником, откуда можно заимствовать и сюжет, и настроение. Не случайно одно из главных качеств, ценных Акутагава в сэцува — это "ярость" — в том ее значении, которое очень точно схвачено Андреем Платоновым в названии рассказа "В прекрасном и яростном мире". "Ярость" эта, по нашему мнению, есть поэтическое ощущение происходящих социальных катаклизмов, трагическое сопереживание момента "крушения мира", проявление и отражение своего рода "апокалиптических" настроений.

Трудно винить Акутагава в том, что он "не заметил" цельной стройности "Собрания повестей о ныне уже старинном" — он, очевидно, просто не считал последовательную до мелочей "классификацию" сюжетов, принятую в этом памятнике за основу, сколь-нибудь значительным художественным достижением. Досаднее то, что Акутагава пренебрег художественными принципами организации материала в "Повествовании, собранном в Удаи" ("Удзи сии моногатари", XIII век), памятнике, где формально-сюжетная классификация почти безоговорочно отвергается.

"Повествование" состоит из 197 рассказов-сэцува, которые сгруппированы в 15 свитков ("маки"). Действительно, формальный подход к произведению приводит к выводу о хаотичности, бессистемности его общей структуры. Попытка проследить тематическую или сюжетную общность в соседствующих рассказах породила так называемую концепцию "звеньев", апология которой содержится в труде проф. Д.Миллза.¹ Концепция "звеньев" не покрывает, однако, всего содержания памятника. В "звенья" входит лишь какая-то часть общего числа рассказов. Главное же, концепция звеньев не позволяет вскрыть логику развития авторской мысли, по существу ничего не дает для понимания замысла "повествования". Характер расположения звеньев в памятнике предстает случайным, как бы неподвластным разумению, сами же звенья никак не сочленяются ни между собой, ни с окружающим материалом, существуют автономно. Концепция звеньев не только не позволяет приблизиться к пониманию общей структуры памятника, но даже вступает в противоречие с традиционным делением памятника на 15 свитков.

Согласно нашей точке зрения, общая структура "Повествования" не может быть вскрыта методами чисто формального рассмотрения. Верный подход к толкованию художественной ценности "Повествования" может быть разработан, если отвлечься от имеющегося взгляда, в рамках которого и выдвинута концепция звеньев и согласно ко-

торому "Повествование" - это сборник пестрых рассказов, различных по своей эстетической, идеологической, познавательной ценности. Осознать неадекватность такого толкования позволяет простейший пример. Попробуем исключить хотя бы один из почти двухсот рассказов памятника, и мы заметим, что нарушили некую систему неформальных связей между рассказами, связей, лежащих, по существу, за пределами текста. Подобно тому, как в "Записках от скуки" нельзя поступиться ни одним, даже самым маленьким делом, так и в "Повествовании" невозможно отказаться ни от одного элемента-суща, ибо это приведет к нарушению логики развития авторской мысли.

Признав наличие сквозной идеи, связующей рассказы-суща, мы должны будем заключить, что простое "безыскусственное" изображение каких бы то ни было событий, ситуаций, личностей не было единственной и конечной целью автора "Повествования". Анализ неформальных связей на протяжении всего памятника доказывает, что в данном случае автор ставил перед собой иную задачу; что рассказываемые различные истории, всегда интересные и значительные сами по себе, автор делает это лишь для того, чтобы внушить читателю некоторое представление, пробудить определенное чувство, которое подчас никак не сформулировано в тексте. Толчком для возникновения подобного представления является рассказанная история, ассоциации, возникающие при описании отдельных персонажей, ситуаций или реалий. Благодаря определенной организации текста эти представления сменяют друг друга в заданной последовательности, друг на друга наслаиваются.

Мы вполне можем себе представить ход развития читательских представлений, эмоций, как некую весьма сложную партитуру, конечно, ограниченную рамками индивидуального и историко-культурного порядка. Нам представляется правомерным интерпретировать структуру и особенности построения "Повествования" в терминах индийской теоретико-литературной концепции "дхвани". Принципом организации "Повествования" более всего соответствует определение, согласно которому "дхвани" - это "эхо, возникающее за стеной высказанных мыслей". Феномен дхвани не может быть подвергнут здесь исчерпывающему анализу. Чем более совершенен эффект дхвани, достигнутый в произведении, тем сложнее поддается он описанию и истолкованию.

Показать во всей исчерпывающей полноте внутреннюю логику построения материала в памятнике можно лишь апеллируя к конкрет-

ному материалу. В качестве объекта для демонстрации нашей методики в данной статье избран последовательный ряд рассказов из 12 свитка "Повествования". Здесь в рамках ограниченного материала проявляются те различные виды дхвани, понятие о которых сформулировал Анандавардхана², от самого элементарного случая, когда целью является вызвать некую простую мысль, до высшего уровня, когда повествование возбуждает некое поэтическое настроение, а в нашем случае – череду и целую гамму сосуществующих настроений. Так, общим для рассказов о святых мудрецах Дзога (XI,7) и Сёбо (XI,8) является чувство веры или, если судить по вызванному этим чувством эффекту – благоговение перед святыми. Однако в более широком плане рассказы о необычайном поведении обоих монахов вызывают дхвани мужества – ибо надо иметь немалую силу воли, чтобы пойти наперекор общепринятым нормам, сознательно обречь себя на насмешки, презрение толпы ради идеи. А дхвани мужества – это уже общее настроение всего 12 свитка, кульминацией которого является повесть с откровенно заявленной темой героизма – история единоборства японского воина с тигром (XI,19). Попробуем выделить последовательно различные виды дхвани, присутствующие в данном отрезке текста.

Вид А. На стыке рассказов о Дзога (XI,7) и Сёбо (XI,8) возникает дхвани элементарного уровня. Приглашенный к императрице совершить обряд пострижения, Дзога прибывает во дворец и там демонстрирует некую натуралистическую сцену. Рассказав этот эпизод, автор сознательно умалчивает о другом, не менее "благодарном" по материалу. Этот другой рассказ, включенный во многие сборники ("Дзокуодаэдэн", "Хоссинсю", "Хякуиннэсю") повествует о том, как в день провозглашения некоего Даиз архиепископом Дзога обнаженный присоединился к торжественной процессии верхом на корове, прицепив к поясу вместо меча вяленую кету. Естественно, такой эпизод дополнил бы уже набросанный портрет эксцентричного монаха, но автор не включил его в свое повествование. Вместо того он переходит к рассказу о Сёбо, в жизни которого произошла подобная же история; именно эта история и рассказывается здесь. Умолчание о сходном происшествии с Дзога, ожившем в сознании читателя, и создает дхвани элементарного уровня. Возникающая на этой почве ассоциация надежно скрепляет оба рассказа неформальными узлами. Примечательно, что Сёбо – деятель более раннего периода и, повествуя о его манере поведения, автор пытается показать, что Дзога – не взбалмошный человек, а его поведение тем более обосно-

вано, что имеет прецедент. Попутно заметим, что чуть ранее в тексте используется тот же тип дхвани для сцепления рассказов о Куя (XII,6) и Дзога (XII,7). В рассказе о Куя сообщается, что он в детстве получил травму, что же касается Дзога, то здесь умалчивается, что святой в детстве упал с повозки.

Вид Б. Собственного отношения к героям автор не высказывает, но все же есть основания полагать, что отношение это – благоговейное. На это указывает символика, использованная в рассказах. Так, когда зеваки ожидают появления Сёбо, он показывается на неоседланной корове с западной стороны. Введением этой детали самому появлению Сёбо придается двойственный характер. Теперь это не только обычный монах, склонный к эксцентризму, но в глазах посвященных, – мессия, явившийся со стороны Западного рая будды Амида. То же и с Дзога. Когда его эксцентризм достигает апогея, в самую критическую минуту он оказывается у западной решетчатой ограды.

Вид В. Вместе с тем и поведение Дзога, и поведение Сёбо может быть воспринято (и воспринимается в рассказах "толпой", что зафиксировано в тексте) в юмористическом плане. Линия скоморошества, шутовства, иными словами, дхвани юмора находит свое завершение и неожиданное преломление в следующем рассказе – о монахе-обманнике (XII,9), якобы воздерживающемся от злаковой пищи. Контраст между историями о Дзога и Сёбо и этим рассказом резок и многопланов, хотя вся глубина этого контраста ощутима лишь для того, кто проник в подтекст, почувствовал дхвани. В первом случае само шутовство есть ширма, прикрывающая благородство намерений "актеров", в последнем оно составляет сущность натуры и действий персонажа. Вместе с тем, в первом случае шутовство носит открытый, демонстративный характер, в последнем – оно случайно вскрывается благодаря праздному любопытству молодых зевак-придворных.

Вид Г. Наиболее общее для всего свитка дхвани мужества, подспудно существующее, как мы уже сказали, в историях с Дзога и Сёбо, также выливается в конечную кульминацию – в рассказе о схватке японца с тигром, подобно тому, как дхвани юмора "материализовалось" в только что упомянутом рассказе о монахе-обманнике. После сюжетного воплощения определенное дхвани исчезает, если не навсегда, то на какое-то время, из поля зрения. Пока не происходит "материализация" дхвани мужества в рассказе о бесстрашном воине, оно время от времени возникает то в одном, то в другом рас-

сказе, не становясь при этом непосредственно темой повествования, главным настроением ("раса" — по определению индийской поэтики). Так, несомненно наличие дхвани мужества в рассказе о поединке императора Уда с мстительным духом Тоору (XII,15). Поединок этот происходит не на мечах, а на словах, и своей победе император обязан исключительно собственной стойкости и самообладанию. Еще менее прямолинейно использование дхвани мужества в диалоге безымянного мальчика с Конфуцием (XII,16). Удивительно-му мальчику восьми лет от роду удалось своими вопросами и доводами озадачить самого Конфуция в диспуте о соотношении видимого, кажущегося и сущного. В своем ответе на вопрос мальчика о том, что дальше — город Лоян или место, где заходит солнце, Конфуций исходит из знания, при этом ответ его вырывается с легкостью, как бы сам собой: "Место, где заходит солнце — далеко, Лоян — близко". Вдумчивый мальчик резонно возражает: "Как же так? Ведь Лоян не виден, а место, где заходит солнце — видно. Значит, оно близко, а Лоян — далеко". Автор рассказывает далее, что Конфуций почувствовал, как умен этот мальчик, а народная молва разнесла слух, что он — не "обычный человек", поскольку среди людей никто не был в состоянии так озадачить мудреца. Мы оставляем в стороне гносеологические позиции автора "Повествования". Нам важнее отметить здесь ту существенную для него смелость, с какою дитя высказывает и отстаивает свое суждение. Смелость эта ассоциируется с бесстрашием императора Уда, вступившего в единоборство с мстительным духом. Сходство ситуаций подчеркивается и тем, что оба героя в результате одерживают победу над своими более сильными противниками.

Таким образом, в данном последовательном ряде рассказов нами вскрыты определенные закономерности. Соседствующие рассказы могут быть связаны между собой дхвани на уровне А. Этот же элементарный уровень может связывать и более удаленные друг от друга рассказы, если такая связь почему-либо необходима автору. Так, в пределах свитка, как правило, есть несколько отчетливых, иногда перекрещивающихся связей на уровне А — они, по нашему выражению, "цементируют" текст. Иногда связь на уровне А соединяет межсвитковые границы — отметим, например, тематическую общность заключительного рассказа свитка 3 и первого рассказа свитка 4. По мере своего усложнения (в возрастающем порядке уровни Б, В, Г) роль дхвани постепенно меняется. В своем высшем проявлении (уровень Г) дхвани

по своей функции смыкается с "раса", поэтическим настроением. В функции Г дхвани служит уже не для "цементирования" текста, создания конкретных связей между рассказами, но для формирования некоего поэтического настроения, которое обуславливает идейно-художественное единство свитка. Так, например, для свитка I это настроение - чувство неуспеха, психологической неудачи, для свитка 2 - чувство трагизма, возникающее от соизмерения противоречий между внешним, поведенческим уровнем человеческой личности и ее внутренней сущностью. Свиток 6 проникнут "раса" необычайного, а свиток 5 - это диалог раса веры и раса юмора. Поэтическое настроение, возникающее в результате воздействия дхвани, позволяет приблизиться к пониманию авторской мысли, иногда весьма изменчивой и сложной. Так, если свиток 7 посвящен рассмотрению натуры человеческой в ее "малых" проявлениях, то свиток 8 обращается к "великому", главному в человеческой природе.

Выявление принципа дхвани как важнейшего элемента в структуре "Повествования" позволяет увидеть и правильно истолковать художественную задачу, поставленную автором в нестоящем произведении, задачу, которая по своему "посылу" предвосхищает дальнейший путь развития литературы, в частности, японского эссеизма, с его пристальным вниманием к человеческой природе, к тончайшим оттенкам и игре человеческой мысли. Вместе с тем, принятие принципа дхвани как эстетической концепции "Повествования" позволяет, как нам кажется, объяснить, почему это произведение названо повестью, повествованием. Несмотря на видимую разрозненность отдельных сюжетов, книга эта представляет собой, несомненно, связанное целое, единое повествование с особой логикой построения текста.

¹ D.Mills, A Collection of Tales from Uji, Cambridge, 1970.

² Анандаварадхана. Дхваньялока. Пер. Ю.Алихановой, М., Изд-во "Наука", 1975.