

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ  
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ  
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ  
НАРОДОВ ВОСТОКА

XIV ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ ИО ИВ АН СССР  
(доклады и сообщения)

декабрь 1978 г.

Часть II

Москва 1979

2

Ссылки даются на третью и восьмую книги "Махабхараты" (критическое издание): *The Mahābhārata, Āraḍyaakaraḡvan* (pts.1-2) Poona, BORI, 1942; *The Karnaḡaraḡvan*, Poona, BORI, 1954 (текст на санскрите). Цифры в квадратных скобках означают: римская – номер книги, следующая за ней – номер главы, последняя – номер шлоки.

3

Таким образом, на уровне поэтического приема подтверждается правомерность положения П.А.Гринцера о специфичности содержания "Махабхараты", являющегося двуединым синтезом дидактического и собственно эпического слоев – см. П.А.Гринцер, Древнеиндийский эпос..., с.330.

4

Здесь можно сослаться, к примеру, на обилие ведических реминисценций, связанных с Индрой, на меньшую популярность по сравнению с ним ведущих эпических богов – Вишну, Шивы и Брахмы, преимущественную ориентацию в сравнениях на героический, а не инкарнационный аспект синкретного образа Кришны и т.д.

М.И.Никитина

#### ХЯНГА "СТАРИК ПРЕПОДНОСИТ ЦВЕТЫ" (VIII в.)

В СВЯЗИ С ПРЕДСТАВЛЕНИЯМИ ОБ "ОБЛИКЕ" "СТАРШЕГО" И "МЛАДШЕГО".

Анализ некоторых хянга, древних поэтических произведений на корейском языке, помещенных в "Самгук юса" (1285), привел нас к выводу о существовании в корейской культуре VII–IX вв. особой системы представлений о человеке, социуме, космосе. В этой системе отношения социально значимого и социально зависимого лица, отношения с врагом и т.д. осмысливались в категориях "облика" и других, соотносимых с ней категориях (например, "души–сознания").

Учитывая наличие в древней корейской культуре такого рода представлений, попытаемся уяснить функциональное назначение хянга "Старик преподносит цветы", которое до сих пор, несмотря на неоднократные попытки истолкования,<sup>1</sup> остается неясным. Эта хянга помещена в "Самгук юса", где включена в повествование "Госпожа Суро" и датирована первой половиной VIII в.:

Во времена Сондок-вана (702–736) сунджонский князь отпра-

вился в Каннин на должность тхэсу. По пути на берегу моря днем обедал. Рядом находилась скала. Словно ширма, обращена к морю. Высотой в тысячу чжанов. Наверху были рододендроны в полном цвету. Супруга князя госпожа Суро увидела их. Обращаясь к "правым и левым", спросила: "Кто сорвет цветы и поднесет мне?". Свита отвечала: "Человеку не добраться". Все говорили: невозможно. Рядом оказался старик. Вел корову, проходил мимо. Услышал слова госпожи, сорвал цветы, а также сложил песню, сочинил слова и преподнес ей. Кто был этот старик, неизвестно...

Далее рассказывается о том, что госпожу Суро похищали дракон моря, духи гор и больших болот, и указывается причина: "Суро по красоте облика (Йонъ) не имела себе равных".

Хянга приводится в конце повествования:

У края красной скалы

Оставляю корову, которую рукой держал.

Если не вызываю стыда /у Вас/,

Цветы, сорвав, поднесу.<sup>2</sup>

Обратим внимание на социальный аспект происходящего в приведенном эпизоде. Старик – человек со стороны; он не имеет отношения к той группе людей, где есть "старшие" (князь и его супруга) и "младшие" – сопровождающие их люди ("правые и левые", свита), он – вне иерархии. Выполняя желание одного из "старших", которое было адресовано "младшим", он входит в контакт со "старшим" на правах "младшего" и тем самым включается в общую систему отношений в данном коллективе.

Это дает основание сопоставить хянга "Старик преподносит цветы" с теми хянга, адресатом которых является "старший", автором – "младший". К ним относятся "Песня о хваране Кипха", "Песня о туге", "Песня о хваране Чукчи". Они достаточно подробно рассмотрены в предыдущих наших работах.<sup>3</sup> Сочинение их было частью специфической ритуальной акции единения "младшего" с "обликом" "старшего", которую младший совершал, убедившись предварительно (в процессе ритуала) в идеальном характере "облика" "старшего". Приобщение "младшего" к "облику" "старшего" подразумевало образование особого единства "старшего" и "младшего". Оно, с одной стороны, санкционировало идеальность "облика" "старшего", с другой – моделировало на будущее его идеальное состояние уже как единство с "младшим". Ритуал имел целью благое во-

действии на "облик" "старшего", а тем самым – на социум и космос, поскольку "облик" "старшего" приравнивался социуму и космосу в целом.<sup>4</sup>

Это приобщение достигалось всей суммой ритуальных действий, в том числе и тем, что "младший" совершал ряд "динамических" операций: поднимал голову, обращал взор к луне, – наклонял голову, вглядывался в отражение луны на воде, – поднимал голову, обращался к туе, росшей на берегу (луна и ее отражение в воде, дерево-туя – ипостаси "облика" "старшего" в данном ритуале). Вся цепь движений (вверх-вниз-вверх) выступала, по-видимому, сама по себе как знак космоса (=старший) и как знак присоединившегося к космосу "младшего".

Аналогом такой цепи движений является последовательность действий вассала Синчхуна в повествовании "Синчхун отказывается от должности", в которое включена "Песня о туе":

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

– Если забуду тебя в будущем, это будет подобно [тому, что изменится] туя!

Синчхун вставал и кланялся...<sup>5</sup>

Отвечая на клятву государя, формула которой подразумевала тождество государя и дерева-туи, вассал вставал (движение вверх), кланялся (движение вниз) и, очевидно, выпрямлялся (движение вверх)

Как показывает текст хянга "Старик преподносит цветы" и ее прозаическое обрамление, пространственные перемещения старика – взбирается на скалу, спускается вниз, обращается к Суро – в принципе повторяют тот контур, о котором говорилось выше. Он реализуется за счет иных физических действий, чем в приведенных примерах, однако, выполняет, очевидно, ту же функцию – единения "младшего" со "старшим".

Ритуал, в процессе которого создавались "Песня о туе", "Песня о хваране Кипка", был "ночным" ритуалом. Одна из ипостасей "облика" "старшего" в нем осознавалась как световая: луна – ее отражение в воде (реки, пруда). Первым этапом приобщения "младшего" к "облику" "старшего" было движение головы и взгляда "младшего" вверх (к луне) и затем вниз (к отражению луны). Т.е. первым этапом ритуала было приобщение к свету, к световой вертикали, прочерчивавшей "ось мира".

Хянга "Старик преподносит цветы" сочинялась днем (во время обеда) и, учитывая цветение рододендронов, — весной. Здесь первым этапом динамической цепи было движение вверх по скале и затем вниз. По аналогии с ночным ритуалом можно предположить, что "младшим" "осваивается" световая вертикаль, устанавливающая связь между небом и землей—водой, вертикаль, которая в данном случае представлена скалой с цветами на вершине.

Известно, что в древних культурах подниматься на вершину означает подниматься к небу.<sup>6</sup> Оказаться на вершине и срывать там цветы в дальневосточной традиции может означать приобщение к солнцу. Сравним соотнесенность с небом и солнцем вершин гор в корейской и японской мифологии,<sup>7</sup> соотнесенность с небом и солнцем цветов в корейском ритуале. Согласно "Самгук юса", цветы играли роль жертвы небу и солнцу в ритуале изгнания второго солнца, появившегося на небе (событие помечено 760 г.).<sup>8</sup> В нем цветы "разбрасывались" и "посылались" небу "велением прямой "души-ознания", и исполнялась сложная тут же по этому случаю хянга, в которой отражалась процедура ритуала.<sup>9</sup>

Скала, по которой в рассматриваемом эпизоде взбирается вверх старик — "младший", — красная. На ее вершине — рододендроны, т.е. куст цветов красного цвета. Между тем, соотнесенность красного цвета с солнцем характерна для Дальнего Востока.<sup>10</sup> В древней корейской культуре, в которой сильны были шаманские традиции, дорога между небом и землей, представлявшаяся как гора,<sup>11</sup> дерево, веревка—нить<sup>12</sup> и т.д., нередко соотносилась с красным цветом. Так, красной оказывается нить, которую свешивает небо на вершину горы, чтобы спустить ларец с чудесным младенцем, в предании о Суру, основателе государства Карак;<sup>13</sup> красное облако спускается с неба и окутывает дерево, на котором висит ларец, в предании об Альчи, основателе рода Ким.<sup>14</sup>

Красная скала с цветами на вершине находится на берегу моря и обращена к нему, "словно ширма". Параллель этой красной скале-ширме на корейском берегу можно усмотреть в мегалитических сооружениях Океании<sup>15</sup> (островов Общества, Фиджи), "обращенных фасадом к восходящему солнцу", особенно — островов Банкс, где "существует обычай обмазывать мегалиты красной глиной, чтобы вызвать снова свет солнца".<sup>16</sup>

Все сказанное свидетельствует о соотнесенности красной скалы с красными цветами на вершине с солнцем и позволяет интерпре-

тировать ее как "солярную вертикаль".

Скала-цветы и берег-море (разомкнутая водная поверхность) являются координатами "солярного" сакрального пространства,<sup>17</sup> в котором существенную роль играет фигура человека - "старшего": "младший" переходит от скалы к "старшему".

Вспомним, что пространство в ночном ритуале задается луной-водой (пруд, река, как замкнутая водная поверхность), берегом и твоей на нем и что в "Песне о твое" завершающим звеном динамической цепи было прикрепление текста хянга на дерево-тую, замещающую в ритуале отсутствующего "старшего". В рассматриваемом случае завершающим моментом является преподнесение цветов и хянга госпоже Суро. Очевидно, прикрепление текста на тую (в ночном ритуале) и вручение цветов и хянга живому человеку (в дневном) семантически тождественны. Отсюда тождественны не только дерево-тая и человек (госпожа Суро), но и написанный текст хянга (в ночном ритуале) и цветы + устный текст хянга (в дневном).

Ночной ритуал предусматривал выяснение идеальности-неидеальности "облика" "старшего", отсутствующего в момент ритуала, путем зрительных операций (сравнение луны в небе и ее отражения в воде и пр.). В данном случае "старший" - госпожа Суро присутствует, и о ее облике сказано, что ему по красоте нет равных. Если принять во внимание представления о сакральном характере красоты в древней Корее, о внешней привлекательности как существенном моменте в характеристике "облика" в эпоху Силла,<sup>18</sup> можно предположить, что специального выяснения характера "облика" Суро не требовалось: он был ясен старику с самого начала (работа глаз).

Согласно древне-корейским представлениям, "младший" - мужина - "глаза" и "руки" "облика" "старшего".<sup>19</sup> В ночном ритуале реализуются прежде всего зрительные усилия "младшего". В тексте же хянга "Старик преподносит цветы" и ее прозаическом контексте очевиден акцент на действиях, связанных с руками. Так, в тексте песни отмечены "рука", "держать" [рукой], "оставлять" [то, что держал рукой], "рвать" [цветы], "подносить" [цветы].

В хянга "Старик преподносит цветы" и ее прозаическом обрамлении дана характеристика "младшего", характеристика "облика" "старшего", воспроизводится сакральное пространство-вре-

мя и процедура ритуала создания хянга. Т.е. ее можно рассматривать как текст, отражающий в принципе ту же систему представленный, что и хянга "Песня о туге", "Песня о хваране Кипха" и др., и как текст, выполняющий ту же ритуальную функцию: обеспечить единение "младшего" с "обликом" "старшего" и тем содействовать нормальному функционированию социума и космоса.

---

I

М.И.Никитина, А.Ф.Троцевич, Очерки истории корейской литературы до XIV в., М., 1969, с.88-90. (далее - Очерки).

2

Полный перевод повествования см. Очерки, с.85-86; текст см. Ирён, Самгук юса, Пхеньян, 1960, с.180-182. (далее - Самгук юса) расшифровка текста см. Хон Гимун, Хянга хэсок, Пхеньян, 1956, с.104-119.

3

М.И.Никитина, К пониманию двух древне-корейских поэтических произведений (хянга), III и ПИКНВ, XII/II, М., 1977, с.191-200; и др.

4

Там же, с.196-198.

5

Там же, с.194.

6

О восхождении на гору, дерево, по лестнице, веревке и пр. как восхождению на небо в шаманской традиции см. А.Я.Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, с.123 и др.; M.Eliade, Patterns in Comparative Religion, London, 1971, p.104-111. (далее - Элиаде).

7

Chang Duk-soon, Transference of the Solar Myth from Korea to Japan, - Actes du XXIX<sup>e</sup> Congrès international des Orientalistes. Corée (Korea), Paris, 1977, p.9-10. (далее - Чан Доксун).

8

О двух солнцах как образно-мифологической интерпретации социальной коллизии (борьба за престол) см. Чан Доксун, с.9-10.

9

Самгук юса, с.527-528; перевод см. Очерки, с.72-73.

10

О красном цвете и солнце в китайской культуре см. Л.П.Сы-

чев, В.Л.Сычев, Китайский костюм, М., 1975, с.24, 28, 30 и др.; о роли красного цвета, в частности, красного камня в японских солярных культах см. M.Takeshi, Origin and Growth of the Worship of Amaterasu, - Asian Folklore Studies, v.XXXVII-1, Nagoya, 1978 p.2-5. Там же см. о популярности в Корее V-VI вв. представлений о правителях как о "детях солнца".

II

См. описание обряда восхождения на гору Чхонмасан (букв. Гора, которой касается Небо) в окрестностях г.Кэсона в третью луну в кн. На Tae Hung, Folk Customs and Family Life, Corean Cultural Series, v.III, Seoul, 1972, p.37.

I2

О дереве и веревке в корейском фольклоре в связи с перелитками солярных мифов см. Чан Доксун, Хангук коджон мунхаг-ый ихэ. Сеул, 1974, с.384-386.

I3

Текст см. Самгук юса, с.261; перевод предания см. А.Ф.Трцевич, Оппозиция Земля - Небо в корейских мифах (некоторые наблюдения над текстами преданий об основателях царств), Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока, М., 1977, с.242.

I4

Текст см. там же, с.100; перевод см. там же, с.243.

I5

Параллель интересна в свете гипотезы о миграции на Корейский полуостров с юга во II-I тыс. до н.э. См., например, История Кореи, т.1, М., 1974, с.24. В этой же связи следует отметить роль красного камня в мифах островов Банкс. Ср.: "...Но вот прошло время ночи, и петух закукарекал, а другие птицы защебетали. Кват взял кусок красного обсидиана и разрезал ночь. И свет, который был покрыт темнотой, снова ярко засиял...". Сказки и мифы Океани М., 1970, с.152.

I6

Элиаде, с.137.

I7

О горе как "оси мира" см. Элиаде, с.99-102; о "типовой" модели сакрального пространства см. там же, с.271.

I8

М.И.Никитина, Представления об "облике" "старшего" в древней корейской поэзии (хянга) и пейзажная поэзия на корейском языке XV-XVIII вв., III и ПИКНВ, XIII, М., 1977, с.141.

I9

М.И.Никитина, Представления об "облике" "старшего" и "мл

дшего" в хянга "Песня Чхоёна" (IX в.) и обрядах "хождения по мотам", - Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы и доклады восьмой научной конференции. М., 1978, с.241-242; М.И.Никитина, Представления об "образе" враждебного адресата, "старшего" и "младшего" в хянга "Песня о разбойниках" (VIII в.) и "Песня Чхоёна" (IX в.) (в печати).

А.Г.Сазыкин

### ГЕНЕЗИС И БЫТОВАНИЕ ПРОЗОПОЭТИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ "ПОВЕСТИ О ЧОЙЖИД-ДАГИНИ".

Театр Тибета, история которого насчитывает многие столетия и восходит к добуддийским временам, очень охотно и широко использовался буддийской церковью для популяризации своих религиозно-нравственных идей. Известны три вида тибетских театрализованных представлений: пантомимический цам, цам с диалогами и драматические пьесы в современном их понимании.<sup>1</sup> Все они позднее получили распространение и в Монголии. Два из них - пантомимический цам и цам с диалогами достаточно хорошо изучены и неоднократно описаны в востоковедной литературе.<sup>2</sup>

Менее известна история драматических постановок в дореволюционной Монголии. Единственным доказательством существования таковых служат сообщения о публичных представлениях "Повести о Дунной кукушке", осуществлявшихся начиная с 30-х годов прошлого века в Урге<sup>3</sup> и несколько позднее у чахаров.<sup>4</sup> Упоминаний о других драматических постановках более не встретим в работах, посвященных дореволюционному монгольскому театру. Неизвестно даже, были ли знакомы монголы с другими произведениями, используемыми в Тибете для постановок на сцене.

Трудность выявления таких произведений среди многочисленной переводной монгольской литературы объясняется тем, что в Тибете не существовало сочинений, написанных специально для театра. Драматические спектакли ставились на сюжеты повестей и обычно текст такой драмы "состоит из рассказа, перемешанного с диалогами, мало отличаясь по форме от текста произведений повествовательной литературы".<sup>5</sup> Среди такого рода "драматической" тибетской