

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Жанр в восточной словесности

Составитель и научный редактор Елена Дьяконова

Москва
ИМЛИ РАН
2020

УДК 82.4
ББК 83.3

Рецензенты

М.Л. Рейснер доктор филологических наук,
профессор кафедры иранской филологии
Института стран Азии и Африки при МГУ

Л.В. Горяева кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института востоковедения РАН

Жанр в восточной словесности. Составитель и научный редактор Елена Дьяконова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 312 с. — DOI: 10.22445/978-5-9208-0622-2.

Коллективная монография сотрудников нескольких образовательных и академических учреждений Москвы под эгидой Института мировой литературы РАН трактует весьма важную и актуальную проблему жанровой принадлежности различных произведений восточной словесности, рассматривает теорию жанровых форм в восточных традициях в сопоставлении с устоявшимся в европейской филологии понятием жанра. Участники монографии «Жанр в восточной словесности» пытаются нащупать как сходство, так и различие в многообразных основаниях для разграничения жанров на Востоке и в Европе, понять разнородные подходы к выделению жанров носителями конкретных восточных традиций и исследователями-европейцами, учитывая, что последние радикально расходятся в своих взглядах на проблему жанра — от полного неприятия любых попыток выделить в восточных литературах даже подобие жанровых форм до решительного бескомпромиссного стремления навязать литературам Востока европейскую жанровую систему.

Для широкого круга востоковедов, теоретиков литературы, специалистов по сравнительному изучению культур.

Предисловие

Роман и роман в стихах — дьявольская разница

А.С. Пушкин

Понятие жанра до сих пор строго не определено, оно меняется со временем, в разных культурах и в разные эпохи складываются свои представления о жанрах, часто взаимопроникающие и противоречивые, а главное, текучие и изменяющиеся. В научной литературе наблюдается большое разнообразие мнений по поводу того, что является жанром, форма это или содержание, каковы жанрообразующие элементы (сюжет, язык, темы и т.д), жанр рассматривается как в аксиологической плоскости (трагедия, комедия, эпос, сатира), так и в прагматической (как «контракт», «договор» между производителем и потребителем текста), а также во многих других аспектах. А.Д. Михайлов писал, например, что «понятие жанра относится к числу самых фундаментальных понятий в литературоведении, и как всякое фундаментальное понятие с большим трудом поддается однозначному непротиворечивому определению» [Михайлов 1994, с. 3].

Известны и самые разные крайние мнения по поводу классификаций в литературе, по поводу жанров, родов и видов.

Адена Розмарин приводит в своей книге «Власть жанра» высказывание Бенедетто Кроче: «Все книги, трактующие вопросы классификации и системы в искусстве, следует сжечь без всякого сожаления» [Rosemarin 1985, р. 4]. Бюрке в книге «Язык как символический акт» относит термин “жанр” к таким категориям, которые «разъединяют, скорее чем соединяют понятия», и задается вопросом о том, «состоит ли понятие “жанр” из частных, либо частности составляют это понятие? Обретается ли представление о жанре в тексте, в сознании читателя, в сознании автора, либо это комбинация всего вышесказанного? Это понятие историческое или теоретическое? Можем ли мы “увидеть” жанр,

либо он “зависает” на герменевтическом горизонте, всегда потенциально присутствуя, но никогда не актуализируясь?» [Rosemarin 1985, p. 7].

Вслед за этими авторами мы также задаем некоторые важные вопросы. Можно ли использовать понятие «жанр» для того, чтобы объяснить что-либо в литературном процессе? Сколько существует в мире жанров? Как они появляются? Как в точности они «работают»? Как изменяются? Все эти вопросы остаются важными и животрепещущими и плохо поддаются изучению, хотя и интуитивно ощущаются.

В 1920 г. был введен термин Пола Ван Тигема «генология» для обозначения науки о жанрах и родах литературы. Жанроведение в отечественном литературоведении прошло большой путь, имеется, например, краткий обзор В.А. Лукова [Луков 2006] об истории изучения жанров от «формальной школы 1920-х гг.» (Ю.Н.Тынянов, В.В. Шкловский, М.М. Бахтин) через «социологическую школу» (В. Фриче, А. Цейтлин, М. Юнович) к подходу историко-теоретическому, который характеризуется соединением конкретно-исторического и типологического подхода.

Для Бахтина [Бахтин 1998], например, жанр — это наиболее устойчивая совокупность способов коллективных ориентаций с установкой на завершение; история литературы для него — это история жанров. У Тынянова жанр понимается как часть «жанровой системы», для структуралистов жанр — вместилище для книг, каждой книге отведено свое место на полке [Луков 2006, с. 143]. Задача историко-теоретической школы — реконструировать нормы, регулирующие процесс создания художественных текстов через выделение в них элементов, соответствующих нормативным поэтикам, авторским предисловиям, комментариям, записям учеников, спорам критиков, если они существуют, или общим представлениям о жанрах авторов и читателей, если поэт и прочего не обнаруживается.

Как правило, жанр изучается в рамках жанровой системы определенного периода, выделяются его наиболее типические, наиболее узнаваемые черты. Это так называемая «локальная жанрология», преобладающая сейчас в литературоведении, она рассматривает отдельные произведения, представителей определенного жанра на конкретных примерах, принимая формы персональной и писательской жанрологии. Обычно рассматривается судьба одного жанра одной литературы в его внутреннем многообразии и гораздо реже — в его динамике. Большинство коллек-

тивных монографий и сборников, трактующих проблемы жанров и теории жанров, в том числе и изданные в стенах ИМЛИ, именно такого свойства. Исключения все же имеются, как на уровне отдельных статей, так и сборников. Удачными можно счесть те коллективные труды, которые рассматривают отдельные жанры с точки зрения «литературной системы», «жанровой системы» (слова Ю.Н. Тынянова [Тынянов 1977]), в которых принято во внимание тыняновское разграничение генезиса и эволюции жанра («смены систем»), где признаки произведения воспринимаются как знаки жанра в разных системах.

Единство признаков и рождает в нас ощущение жанра. Но сформулировать его трудно, неизбежны оговорки и исключения. Споры не утихают со времен Аристотеля, который в своей «Поэтике» дал первые представления о литературных жанрах «как закрепленной и закономерной системе, а о задаче автора — соответствовать этой системе» [Аверинцев 1986, с. 106], после чего естественно было появление нормативных поэтик, которые понимались почти буквально, а отклонения либо не замечались, либо воспринимались как порча («Поэтическое искусство» Буало, 1674). Основной принцип классицистической поэтики Буало — это жанровая иерархия, закрепленность художественных сфер за определенными жанрами, требование «чистоты жанра» [цит. по: Аверинцев 1986, с. 106].

Вместе с тем существуют — и чем дальше от эпохи классицизма, тем их больше — трудно поддающиеся определению разновидности жанра, внутрижанровое варьирование, рождаются произведения на стыке жанров, жанры могут оскудевать, «выцветать» и, напротив, расцветать, набирать силу, исчезать и появляться. Возможны также экзотические повороты в истории жанра, когда, например, по словам И.Д. Никифоровой, африканский роман, не являясь по сути романом в европейском смысле, «берет напрокат жанровую оболочку», но не сам жанр романа [цит. по: Эсаланек 1985, с. 64].

Как оценивать жанровую неоднородность литературного произведения, какие нарушения пропорций выдерживает жанр? Многими исследователями жанр понимается как «прочная спаянная конструкция» [Луков 2006, с. 147], они ориентируются на идею структурности, на понимание жанра как «системы компонентов, управляемых сверхзадачей» [Жанры и формы в письменной литературе 2005, с. 14].

Вместе с тем наряду со строгой системой развивались и процессы «размывания» жанров. Е.М. Мелетинский писал: «Ощущаемая жанровая система не покрывала все направления. Стройные схемы применялись лишь к небольшим жанровым множествам, например, к лирической поэзии. Складывалась определенная система ценностей, строгий литературный этикет (набор персонажей, тип фабульных ситуаций, идеологической окрашенности, персонажей и сюжетных линий)» [Мелетинский 1996, с. 7]. Жанровая система рождала жанровые подсистемы, между жанрами складывались корреляции. Так, жанры «городской литературы» высмеивали, строили сюжеты и характеристики персонажей путем отрицания, «выворачивания наизнанку» принципов «высокой литературы».

В XX в. во многих литературах Востока наблюдался сознательный отход от традиционных жанров, часто непримиримая борьба с ними за новые формы, которая говорила лишь о «связанности» со старыми поэтиками, и «бунт» против них нередко оборачивался еще большим их укоренением в современности, а так называемое «новое» быстро улетучивалось.

В традиционной филологии Востока собственно термин «жанр» отсутствует, хотя известны многочисленные наименования отдельных жанров: *хамрийят, газель, танка, ши, цюй* — в поэзии, *адаб, гувэнь, моногатаи* — в прозе, *натья, сицюи, ёкё-ку* — в драме, *сеенхаа и нитхаан, гунки* — в эпосе. Список можно значительно расширить. Тем не менее, хотя современные литературоведы на Востоке используют термин «жанр» применительно почти исключительно к литературе западной или возникшей на местной почве в подражание Западу, но некоторые приближенные к термину «жанр» понятия все же существовали и в теории восточной словесности. Так, средневековые китайцы пользовались словом «форма» *ти* — «тело» (именно этот термин К.И. Голыгина [Голыгина 1985] и Б.Л. Рифтин [Рифтин 1979] считали наиболее приближенным к европейскому «жанру»), японцы словом *тай* — «тело», «стиль», *сама, сугата* — «форма», «облик», арабы и персы — словом *аджнас* «род», индийцы — словом *рупа* («образ», «облик», «личина»)* и т.д., которые включали понятие как конкретной литературы, так и стиля. Эти термины совпадают с европейским понятием «жанр» лишь отчасти, имеет место неполное наложение значений. Литературная

* Правда, древние индийцы применяли это слово к видам драматического искусства.

мысль Индии, Китая, Японии, Ирана, Таиланда, осознавая и отражая жанровый характер своих литератур, развивалась в рамках теории отдельных жанров, создания нормативных поэтик, синхронных либо ретроспективных, авторских предисловий, трактатов по поэтике, поучений учителя ученикам, комментариев к текстам и т.д. Понятия о литературе передавались традиционным способом — через общение учителя и учеников, через литературные школы, главы которых являлись носителями традиции, такие школы, например, в Японии существуют до сих пор.

В Китае сложилось два литературных жанровых потока — на классическом древнекитайском языке *вэньяне* и на разговорном языке *байхоа*, взаимоотношения между которыми — предмет мало изученный даже в китайском литературоведении. «В средневековом Китае под литературой подразумевалась определенная, представляемая иерархически совокупность жанров, которая считалась «высокой литературой» — *вэнь*.» [Голыгина 1985, с. 167]. Существовали еще и жанры «низкие», но теорией их почти не занимались.

Большие повествовательные произведения могут быть настолько индивидуальны, что каждое начинают тяготеть к отдельным жанрам и жанровым разновидностям. Такое мнение высказывает, например, редколлегия сборника статей «Проблема жанра в литературе Средневековья». Справедливо замечено, что «в изолированном от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называется одою в 20-е годы XIX в. или, наконец, Фетом, называлось одою не по тем признакам, как во времена Ломоносова» [Проблема жанра в литературе Средневековья 2005, с. 4].

То же относится и к таким «переменным» жанрам, как роман, повесть, рассказ, которые часто судят по второстепенным признакам, например, по величине, а также, например, по ориентации писателя на изображение индивидуальной судьбы, на своего рода «романное мышление». Почвой для жанра служат пласты жизни, общие для писателей и читателей и порождающие определенную соответствующую содержанию в данный момент форму. Японский жанр *моногатари* — «повествование о вещах», возникший в IX в., который современные литературоведы часто условно называют «романом», романом в полном смысле слова не является. Эта крупная повествовательная форма строилась, по словам известного японского филолога Като Сюити [Kato 1979], как архитектурная структура: как усадьба аристократа, синоист-

ское святилище, либо императорский дворец — строго регламентированный порядок зданий на большой огороженной территории по принципу «присоединения». Так и главы в *моногатари* отражают не развитие событий, а присоединение последующих эпизодов к предыдущим.

Создается впечатление, что жанр на Западе понятие не менее расплывчатое, изменчивое и по-разному понимаемое, чем на Востоке, при том что на Востоке такого общего понятия, по видимому, не существовало терминологически (да и не могло существовать единого термина в различных восточных ареалах: арабо-персидском, дальневосточном, юго-восточном), но оно интуитивно ощущалось и распадалось на очень отчетливое понимание, что такое конкретный жанр — *газель, цуй, моногатари*.

Нельзя не согласиться с тем, что жанр — категория историческая и требует соответствующего языка описания, желательно синхронного созданию произведения, т.к. позднейшая терминология плохо применима к текстам прошедшего и давно прошедшего времени. Необходимо стадийное осмысление понятия «жанр». Это же относится и к терминологии отдаленной не только во времени, но и в пространстве: понятия, выработанные западной филологией, плохо применимы к литературам Востока с их своеобразной и самобытной системой ценностей, к каноническим древним и средневековым жанрам. Так считают многие отечественные филологи.

О «неоспоримости идеала» и «господстве рассудочности» в формировании понятия «жанр» писал и С.С. Аверинцев [Аверинцев 1971] применительно к византийской литературе и не только. Очевидно, что когда правила сформулированы, то в литературах традиционных как можно более отчетливо должна проявиться жанровая идентичность, это особенно ощутимо в жанрах поэтических, существующих на Востоке на протяжении тысячи лет. Так, японская *танка* — «короткая песня», первыми сочинителями которой являются синтоистские божества, появилась около VII в., по другим источникам — в V в. и существует до сих пор.

Понятие жанра в таких разных культурах никак не определялось или определялось косвенно, но отчетливо ощущалось, так что носителям культуры не составляло труда увидеть в отдельных формах определенное единство и оперировать этим единством естественно и свободно (задавать правила и нарушать их, смешивать разные элементы, расширять границы единства до

бесконечности, подменять и выворачивать наизнанку важные составляющие и т.д.).

С.С. Аверинцев писал, что «благодаря работам Д.С. Лихачева — о древнерусской литературе, Б.Л. Рифтина — о китайской литературе, А.Б. Куделина — об арабской поэзии... других отечественных филологов, счастливо совместивших в себе историков и теоретиков литературы, мы по крайней мере привыкли к мысли об особом статусе жанра в традиционных литературах. Для этих литератур реабилитировано понятие канона» [Аверинцев 1986, с. 108]. К этому списку можно прибавить имена В.И. Брагинского, писавшего о жанрах в широком круге восточных литератур, Л.М. Ермаковой, много сделавшей для понимания жанров японской литературы, и прозаических, и поэтических, Н.Ю. Чалисовой, описавшей и давшей образцы комментированных переводов классических поэтических персидских жанров, К.И. Голыгиной, И.С. Лисевича, И.С. Смирнова, расширивших границы китайской жанрологии, и многих других.

Эти работы почти не давали общего представления о понятии «жанр» на Востоке, хотя попытки выделить расплывчатые, но все же имеющиеся в нормативных поэтиках в некотором смысле аналоги этого понятия, о которых шла речь выше, однако подробно и отчетливо исследовали конкретные жанры, в том числе и те, которые не имели прямых аналогов в западной литературе. В защиту этих ученых Аверинцев, например, писал: «...как спрашивать с практика истории литературы, например с ориенталиста, с головой погруженного в специфические трудности своей профессии, начиная с языковых, чтобы он каждый раз отдавал себе отчет в изменчивом объеме понятия «жанр», когда теория литературы не озаботилась дать ему достаточно четкую сеть координат для измерения этого объема?» [Аверинцев 1986, с. 108].

О проблеме взаимодействия жанров через границы литературных и географических ареалов написано очень мало, поскольку ареалы эти монолитны и для жанровых влияний мало доступны (исключение составляет лишь проникновение большого количества европейских жанров на Восток и в Африку во второй половине XIX–XX вв.). Е.М. Мелетинский писал: «Литературы больших культурно-исторических ареалов в Средние века слабо взаимодействуют между собой (взаимодействуют сильно только в рамках отдельных ареалов — западноевропейском, ближневосточном, дальневосточном и т.д.)... Гипотезы о влиянии арабской лирики на провансальскую или персоязычного романа на

французский роман (“Вис и Рамин” Гургани на “Тристана и Изольду”) крайне сомнительны» [Мелетинский 1996, с. 7].

Мелетинский также полагает, что проникновение на Запад сказочных мотивов и сюжетов несомненно имело место, но «влияние» это не так сильно и часто не идет дальше использования голой фабулы. Видимо, основываясь на этом мнении, можно говорить о некотором заимствовании в Средние века сюжетов и мотивов, но не жанров. Так, проникшие в Японию в XVII в. «Басни» Эзопа (в японском переводе *Исохо моногатари*), хотя и пользовались большой популярностью как единственное в то время произведение европейской литературы, известное японцам, однако подобного жанра «басни» не возникло, несмотря на наличие в местной традиции большого пласта буддийской назидательной литературы. Перенос же сюжетов на другую национальную почву рождает те же или похожие жанры. Стадиально можно также проследить общие черты.

О. Фрейденберг считала, что «география и история, философия, красноречие — вот единственные жанры греческой прозы; нет ни рассказа, ни романа, ни всего того, что мы теперь называем художественной прозаической литературой или хотя бы беллетристикой» [Фрейденберг 1997, с. 47]. То же можно сказать и о древней литературе на *вэньяне*, где «высокой» литературой считались исторические хроники, доклады, эпитафии, отчасти поэзия; повествовательная проза вообще не относилась к понятию *вэнь* — литература, это были «низкие» жанры, которыми филология (нормативные поэтики) не занималась.

Средневековый тип словесности на Востоке имеет строго и иерархически организованный жанровый вид, хотя самого слова «жанр», может быть, и не существует. Нельзя и пройти мимо термина «канон», без которого невозможно понимание восточной словесности, и тесной связи его с «жанром», однако эта тема в данном сборнике не затрагивается. Жанровая система может рассматриваться как замкнутая, основанная на литературном языке, возможно, как *вэньянь* (древнекитайский) в Китае, возникшем как письменный задолго до сложения этой системы. Заимствование жанров в европейском смысле этого слова (роман, поэма, драма) стало происходить достаточно поздно, в Китае, например, эпизодически при династии Цин, а более массово после 1911 г., в 20-е гг. XX в., в Японии — начиная с реставрации Мэйдзи (1867 г.) под влиянием западной культуры.

Типологически же произведения, созданные «бесконечно далеко друг от друга, порой чрезвычайно далеко», условно говоря, на Востоке и на Западе, сходны между собой, несмотря на кричащие различия между ними — общекультурные, религиозные, идеологические, причем «это сходство именно жанровое» [Мелетинский 1996, с. 7]. Экзотическим примером схождения непохожего может служить возникновение оригинального жанра на «чужой» почве в полном объеме с некоторыми национальными флуктуациями, а иногда и в неприкосновенном виде. Речь не идет о подражании, либо о стихах по мотивам (например, пушкинские стихи «Из Гафиза» по персидским мотивам, не имеющие ничего общего с газелями Хафиза), или о переводной (через французский как язык-посредник) китайской драме «Китайский сирота», которая разыгрывалась при дворе Екатерины II в XVIII в., отражающих лишь представления русских того времени о Востоке — не более. Когда-то в начале XX в. Валерий Брюсов задумал создание необыкновенно смелой книги «Сны человечества», он хотел собрать и воссоздать в одном томе всевозможные жанры мировой литературы. Причем предполагалось не имитировать жанры, не подражать, а проникшись духом и буквой восточной традиции, написать новые стихи, которые могли бы полноправно войти в эту традицию. Величественное здание «Снов человечества» не было построено, вышла небольшая книга, в которой замысел поэта был воплощен лишь частично: Брюсовым написаны были японские *танка*, *хай-кай* (орфография В.Брюсова), малайские *пантуны*, воспроизведены некоторые индийские жанры под названием «В духе лириков VI–VII вв.», из арабской лирики, персидские газели. Это были первые в России образцы «ориентальной» поэзии, не переводы, не подражания — оригинальный опыт воссоздания чуждого жанра на «своей» почве, при том, что поэтика этих жанров в России, да и во всей Европе тогда не была изучена. Затем известны стали опыты Андрея Белого по созданию на русском языке восточных стихотворений, например японских *танка* и *хайку*, гумилевский «Фарфоровый павильон» на китайские темы. Так же, как японцы в XIX в. стали писать сонеты и поэмы в духе байроновского «Чайлд Гарольда» и «Ворона» Эдгара По, так же появились русские, американские, немецкие и французские *хайку* (японские трехстишия), и число их ширится с каждым днем; в Мировой сети блуждают десятки тысяч *хайку* на разных языках.

Вместе с тем в XX в. стало происходить разрушение жанровых границ и в поэзии, и в прозе, включение инородных жанровых элементов в роман, драму, поэзию, видимо, и далее жанры будут стираться, цена жанровых различий будет понижаться, сливаться будут фольклорные, документальные элементы, возникнет «эффект калейдоскопического потока» [Луков 2006, с. 147] и на Западе и на Востоке. Эти явления совсем не изучены и ждут своих исследователей.

* * *

Сборник «Жанр в восточной словесности» сотрудников нескольких образовательных и академических учреждений Москвы под эгидой Института мировой литературы РАН трактует весьма важную и актуальную проблему жанровой принадлежности различных произведений восточной словесности, рассматривает теорию жанровых форм в восточных традициях в сопоставлении с устоявшимся в европейской филологии понятием жанра.

Сборник «Жанр в восточной словесности» открывается работой А.С. Балаховской (ИМЛИ РАН) «От энкомия к биографии. Жанровые особенности агиографических произведений, созданных в честь Иоанна Златоуста (V–X вв.)», в которой на большом материале представлен литературный процесс в его историческом развитии, т.е. прослежено развитие жанра агиографии от «Надгробного слова» Мартирия Антиохийского до «Диалога» Палладия к «Житию» Псевдо-Георгия таким образом, что можно явственно представить себе эволюцию разворачивания этого жанра.

Л.В. Стеженская (ИКВИА НИУ ВШЭ, ИДВ РАН) в работе «К вопросу о жанровой концепции Лю Се и ее месте в ранне-средневековой китайской литературной мысли» рассматривает литературно-историческое сочинение ранне-средневекового теоретика, критика и историка литературы с точки зрения понимания понятия «жанр». Автор предпринял также попытку описать в форме обзора взгляды отечественных Китаистов на проблему жанра в китайской классической литературе.

Один из самых распространенных в Японии традиционный поэтический жанр — предмет рассмотрения в статье Е.М. Дьяковой (ИМЛИ РАН, ИКВИА НИУ ВШЭ) «Генезис и главные черты японского жанра трехстиший *хайку*». Необычность его происхождения состоит в том, что прародителем его в XV в.

стал классический жанр пятистиший *танка* («короткая песня») в 31 слог через посредство еще одного жанра — *рэнга* («нанизанные строфы»).

Работа М.Ф. Надъярных (ИМЛИ РАН) «Из истории хайку в Латинской Америке» написана в пандан к предыдущей статье Е.М. Дьяконовой, поскольку трактует проблему переноса и «выращивания» «чужого» восточного жанра на латиноамериканской почве.

Японский жанр *отоги-дзоси*, принадлежащий эпохе Муромати (1336–1573 гг.), понимаемый в жанровом отношении достаточно широко и включающий разнородные сочинения, относящиеся к разным, «высоким» и «низким» жанрам, является предметом исследования М.В. Торопыгиной (ИВ РАН, ИКВИА НИУ ВШЭ).

Л.М. Ермакова (Муниципальный университет иностранных языков г. Кобэ, университет Рицумэйкан) в статье «О некоторых риторических жанрах современной Японии» рассматривает оригинальные флуктуации старых жанров (молитвословия *норито*) и появление совершенно новых жанров на японской почве в XX в.

Е.Н. Афанасьева (ИМЛИ РАН) пишет в двух статьях о формировании и функционировании эпического жанра *сеенхаа* в Таиланде и бытовании жанра религиозно-дидактической повести *нитхаан* в Лаосе.

«Жанр “ученого трактата” в персидской классической прозе (к постановке вопроса)» — это тема статьи Н.Ю. Чалисовой (ИКВИА НИУ ВШЭ). Статья посвящена сочинениям персидского средневековья на классическом персидском языке в Иране после прихода ислама, в которых трактуются разнообразные «науки».

Е.В. Никитенко (ИКВИА НИУ ВШЭ) в статье «Автобиографический нарратив в персидской классической литературе» пишет об арабо- и персоязычных сочинениях в жанре «рассказы о себе» (XVI в.), о рождении биографии из поэзии.

Литература

Аверинцев 1986 — Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 106–128.

Бахтин 1998 — [Бахтин М.М.] Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. // Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998. С. 110–296.

Голыгина 1985 — Голыгина К.И. Жанр в теории и литературе средневекового Китая. // Теория жанров литератур Востока. М., 1985. С. 165–178.

Жанры и формы в письменной литературе Средневековья. // От редколлегии. / Межд. конф. «Проблема жанра в Средние века». М., 2005. С. 14.

Луков 2006 — Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации. // Знание. Понимание. Умение. М., 2006, № 1, с. 143.

Мелетинский 1996 — Е.М. Мелетинский. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных. // Проблемы жанра в литературе Средневековья. М., 1996. С. 7.

Михайлов 1994 — Проблема жанра в литературах Средневековья / под ред. А.Д. Михайлова. М., 1994. С. 3.

Рифтин 1979 — Рифтин Б.Л. От мифа к роману: эволюция изображения персонажей в китайской литературе. М., 1979.

Фрейденберг 1997 — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 47.

Эсаланек 1985 — Эсаланек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 64.

Kato 1979 — Shuichi Kato. A History of Japanese Literature: From the Manyoshu to Modern Times. Tokyo, 1979. P. 276.

Rosemarin 1985 — Adena Rosemarin. The Power of Genre. Minneapolis, 1985. P. 4.

От энкомия к биографии. Жанровые особенности агиографических произведений, созданных в честь Иоанна Златоуста (V–X вв.)

Аннотация. В статье на материале агиографии епископа Константинопольского Иоанна Златоуста анализируются особенности таких жанровых форм, как энкомий и биография. «Надгробное слово» св. Иоанну Златоусту Псевдо-Мартирия Антиохийского является классическим образцом христианского энкомия, но относится к числу тех произведений этого жанра, которые были посвящены не христианским мученикам, а епископам, монахам и девственницам, что свидетельствовало об эволюции жанровой формы христианского энкомия. В основе произведения Палладия Еленопольского «Диалог о житии Иоанна Златоуста» также лежит христианский энкомий, но это сочинение свидетельствует о дальнейшей эволюции жанра. Если в «Надгробном слове» изображение добродетелей заключалось в обрисовке конкретных подвигов христианского епископа, то в «Диалоге» на первый план выставляются не деяния героя, а общая аскетическая направленность его жизни, стремление жить в согласии с монашескими добродетелями, приобретенными им через подвиг, что и служило духовной мотивировкой всех его действий. Эта особенность обусловлена влиянием аскетической монашеской традиции на христианский энкомий. «Житие» Псевдо-Георгия Александрийского является христианской биографией. В отличие от энкомиев, где изложение биографии героя отступает на второй план по сравнению с задачей воспеть ему хвалу, этот памятник характеризуют последовательность и подробность повествования, занимательность и дидактичность. Большую роль в построении сюжетной линии этого произведения сыграли легендарные повествования об Иоанне Златоусте, использование которых как источника можно назвать жанрообразующим фактором. На примере произведения «Житие» Псевдо-Георгия Александрийского мы видим механизм формирования биографии святого, которая будет доминировать в византийской агиографии на протяжении столетий.

Ключевые слова: агиография, жанр, энкомий, биография, Иоанн Златоуст, легендарные повествования.

Сведения об авторе: Балаховская Александра Сергеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник, доктор филологических наук.

E-mail: a.balakhovskaya@gmail.com

From Encomium to Biography. Genre Features of Hagiographical Works in Honor of St. John Chrysostom (V–X centuries)

Abstract. The paper based on the material of the hagiography of the Bishop of Constantinople St. John Chrysostom regards the genre features of encomium and biography. Christian encomium was a new genre of Christian literature, which arose with the purpose to glorify a Christian martyr. “Funeral speech” of St. John Chrysostom by Pseudo-Martyrius of Antioch is a classical example of Christian encomium, but it dedicates not to a Christian martyr, but to a bishop. This fact is the evidence of the evolution of the genre form of Christian encomium. “The Dialogue on the Life of St. John Chrysostom” composed by Palladius of Helenopolis is also compiled according to the rules of the Christian encomium and points to the further evolution of the genre. For example, if in the “Funeral speech” the virtues of the hero are depicted as the specific deeds of the Christian bishop, in the “Dialogue” not the hero’s deeds are highlighted, but the general ascetic orientation of his life. This fact shows the influence of the ascetic tradition on the Christian encomium. The “Life of St. John Chrysostom” by Pseudo-George of Alexandria is a Christian biography. Unlike the encomiums, where the main task is not to tell the lifestory of the hero, but to praise him, this monument is characterized by the detailed sequence of the narrative. The use of legendary narratives about St. John Chrysostom play an important role in the construction of the storyline of this work and can be called a genre-forming factor. The “Life of St. John Chrysostom” by Pseudo-George of Alexandria can show the formation mechanism of the biography of the saint, which will dominate in Byzantine hagiography for centuries.

Keywords: hagiography, genre, encomium, biography, St. John Chrysostom, legendary narratives.

Author: Alexandra Balakhovskaya, A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, Leading Researcher, Doctor of Philology.
E-mail: a.balakhovskaya@gmail.com

Иоанну Златоусту (ок. 349–407), епископу Константинопольскому, знаменитому проповеднику, моралисту, подвергнутому несправедливым гонениям за свою непримиримую нравственную позицию, но в конце концов ставшему одним из самых почитаемых византийских святых, посвящено большое количество агиографических произведений. Благодаря тому, что агиографическая традиция этого святого развивалась в течение нескольких веков, жития, написанные в его честь, весьма полно представляют литературный процесс в его историческом развитии и являются литературным срезом, иллюстрирующим основные тенденции формирования византийской агиографии.

Наиболее ранними произведениями агиографии, посвященными Иоанну Златоусту, были «Надгробное слово», приписываемое патриарху Мартирию Антиохийскому (ок. 459–ок.470)¹ и «Диалог с Феодором, римским диаконом, о житии блаженного Иоанна, епископа Константинопольского, Златоуста», созданный Палладием, епископом Еленопольским².

«Надгробное слово» было написано в конце 407 – начале 408 гг., автором его в действительности был не антиохийский патриарх Мартирий, а неизвестный священник из Константинополя, ученик Иоанна Златоуста (мы будем именовать его Псевдо-Мартирием), а поводом для его составления послужило получение известия о кончине святого [Ommeslaeghe 1975, p. 479; Ommeslaeghe 1979, p. 149]. В это же время в ответ на клеветнический памфлет оппонента Иоанна Златоуста, Феофила Александрийского, появился и «Диалог» Палладия Еленопольского³.

Оба произведения были созданы друзьями константинопольского епископа, свидетелями произошедших событий, писавшими не понаслышке, а на основании личных впечатлений. Будучи вызвано к жизни конкретными историческими обстоятельствами, каждое из этих произведений является литературным ответом на них.

Принадлежа к литературной традиции христианской поздней античности, и «Надгробное слово», и «Диалог» написаны с использованием характерных для этого периода литературного развития жанровых форм. Одним из весьма распространенных жанров этого времени был христианский энкомий.

В античной словесности энкомий, или похвальное слово, сочинялся в честь знаменитых людей, императоров, полководцев. Одним из наиболее известных и популярных риторических трактатов, созданных в период второй софистики, в котором описыва-

лись правила составления энкомия, был трактат «Περὶ ἐπιδεικτικῶν» («О торжественном красноречии») ритора Менандра, жившего во второй половине III в. н.э. Общая структура «чистого энкомия» изложена в разделе «Βασιλικὸς λόγος» («Царская речь») этого трактата [Menander 1981, p. 77–95].

Согласно Менандру, энкомий начинается со вступления (τὰ προίτια) и далее строится в согласии со следующими топосами: страна, город, народ, которым герой энкомия обязан своим происхождением (πατρίς, πόλις, ἔθνος), происхождение героя (τὸ γένος), обстоятельства рождения героя (τὰ περὶ τῆς γενέσεως), его природные качества, способности (τὰ περὶ φύσεως), образование (ἀνατροφή), образ жизни, нрав (ἐπιτηδεύματα), деяния героя (πράξεις), его судьба (τὰ τῆς τύχης). Завершался энкомий сравнением (σύγκρισις) и эпилогом (οἱ ἐπίλογοι).

Все эти топосы служили тому, чтобы прославить избранного героя, или царя, или знаменитого полководца с различных сторон. Во вступлении подчеркивались важность и величие темы сочинения, вслед за этим восхвалялись, если они были знамениты, родина и народ, к которому принадлежал герой, знатность его рода, а также благородные черты его характера. В рубрике, посвященной образованию героя, следовало привлечь внимание к его прилежанию и способностям легко схватывать все то, чему его учили. Топос «деяния» включал в себя повествование о его военных и гражданских подвигах, при этом подобало восхвалить такие добродетели, как отвага, справедливость, воздержание и рассудительность.

Наконец, следовало перейти к топосу «судьбы», подчеркнув при этом, что благоприятная судьба сопровождала героя похвального слова на протяжении всей его жизни. Завершался энкомий сравнением героя сочинения с его предшественниками, на фоне которых ему отдавалось предпочтение, а также эпилогом, в котором прославлялось благоденствие, воцарившееся при восхваляемом правителе, и заключительной молитвой о том, чтобы он царствовал долго и его престол перешел к его детям и их наследникам.

В эпоху императора Константина Великого (272–337) литературная форма античного энкомия была использована для создания нового жанра христианской литературы — энкомия христианскому мученику. Возникновение жанра христианского энкомия в этот период было обусловлено взаимодействием двух факторов. С одной стороны, развивался культ христианских му-

чеников, дни их памяти становились днями великих церковных торжеств, требовавших публичного прославления святых с церковного амвона, а, с другой, античные культурные формы стали повсеместно использоваться знаменитыми церковными писателями, такими как Василий Кесарийский, Григорий Назианзин, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст и др., которые, будучи блестяще образованными людьми, заставили светское искусство служить нуждам Церкви [Delehayе1921, p.183–190].

И. Делеэ прекрасно продемонстрировал, как христианские авторы, строго следуя античным литературным нормам, наполняли их новым христианским содержанием. Например, не считая возможным проигнорировать топос τὸ γένος, они акцентировали внимание на том, что знатность рода, служившая предметом восхваления в период античности, больше не является ценностью, и ее место занимает личная добродетель святого⁴.

Постепенно жанр христианского энкомия подвергся эволюции. Если первоначально похвальные слова посвящались лишь мученикам, то постепенно среди тех, в честь кого они создавались, появлялись и епископы, и монахи, и девственницы [Delehayе 1921, p. 188].

Одним из энкомиев, написанным в честь епископа, является «Надгробное слово» св. Иоанну Златоусту Псевдо-Мартирия Антиохийского. Будучи создано под впечатлением полученного известия о кончине гонимого епископа, по своей форме оно представляет собой не «чистый энкомий», а надгробную речь, которая составлялась по тем же правилам, что и «чистый энкомий» [Menander 1981, p. 171–179].

Произведение начинается со вступления, в котором автор сначала говорит о своей скорби по поводу того, что ему пришлось обратиться к надгробной речи. «Ἐβουλόμεν μὲν, ὦ ἄνδρες, μηδέποτε ἑμαυτὸν εἰς τοῦτον καθεῖναι τὸν λόγον, μηδὲ γενέσθαι κῆρυξ λογικοῦ λμοῦ, μηδέ γε διαῖραι τὰ χεῖλη καὶ κινῆσαι τὴν γλῶτταν ἐν ὑποθέσει τοιαύτη ἐν ἧ τὸ τῶν δακρῶων πλῆθος ἐπικλύζει τοὺς λόγους» [Ommeslaeghe 1974, p. 43₁₋₃] («Хотел я, воистину, о мужи, никогда не приступать к таковой речи, не быть провозвестником словесного глада, не отверзать уст и не приводить в движение язык для такого рассказа, в котором слова тонут во множестве слез»).

Вслед за этим, в согласии с правилами построения энкомия, автор произведения восхваляет Иоанна Златоуста, противопоставляя его величию немощь своего слова: «...τῆς γὰρ ἀξίας ἐφικέσθαι τῆς ἐκείνου τοῖς λόγοις ἀμήχανον, πλὴν εἴτις παρ' αὐτοῦ

τὴν αὐτοῦ ζῶντος ἐδανείσατο γλῶτταν [...] Ἡμῖν δὲ δὴχα μερπὴς μὲν ἢ διάνοια, ἀσθενὴς δὲ ἢ γλώττα...» [Ibid. P. 44₈₋₁₂] («... его достоинство выразить словами невозможно, разве только если бы кто-то взял займы его живой язык. [...] У нас же ум приземленный, язык немощный...»).

Далее Псевдо-Мартирий переходит к основной части сочинения. Отдавая дань требованиям жанра, он опирается на правила построения похвального слова. Но в то же время он дистанцируется от них, ссылаясь на то, что описание необходимых в языческом энкомии доблестей не имеет для христианина никакого значения: «Εἰ μὲν οὖν τῷ νόμῳ τῶν ἕξωθεν ἐγκωμίων ἐπειθόμεν, πάντως ἂν διεξήειν γένους περιφάνειαν, πατρίδος λαμπρότητα, πλούτου περιουσίαν, δίαιταν, παιδείαν, τᾶλλα πάντα ἅ, καὶ μὴ προσόντα, οὐ κατασχύνει χριστιανὸν καὶ προσόντα οὐ ποιεῖ λαμπρότερον [...]. Νῦν δὲ αὐτοῦ τῆς ἐν Χριστῷ πολιτείας μικρὰ εἰς μέσον ἐνεγκεῖν πειράσομαι» [Ibid. P. 47₂₂₋₄₈₅] («Итак, если бы я подчинился закону внешнего энкомия, конечно, следовало бы рассказать о славном роде, блестящей родине, изобильном богатстве, образе жизни, воспитании и обо всем остальном, что, и, отсутствуя, не оскверняет христианина, и, присутствуя, не делает более славным [...]. Ныне же я попытаюсь вкратце сделать известным его житие во Христе»).

Итак, Псевдо-Мартирий сосредотачивается на истории христианского подвига Иоанна Златоуста. Раскрывая эту тему, он опирается на топосы τὰ περὶ τῆς φύσεως, ἀνατροφή, ἐπιτηδεύματα, вкладывая в них, подобно другим церковным авторам, христианский смысл. Приступая к рассказу, он замечает: «Ἐπειδὴ τοίνυν εἰς τὸν ἡσύχιον ἐκεῖνον καὶ ὑπέργειον μετέστη βίον, μαθῶν, μᾶλλον δέ, πείραν λαβὼν ὅτι τὸ σαρκίον εὐεκτοῦν πολέμιον τῷ τόνῳ τῆς ψυχῆς καθίσταται, τοσοῦτον εὐθύς ἐπένευσε κατὰ τῆς σαρκὸς ὥστε μηδὲ ἔργον εἶναι τῷ λογισμῷ λοιπὸν τὸν πρὸς ταύτην πόλεμον. Περικόψας γὰρ αὐτῆς δι' ἐγκρατείας τὰ σκιρτήματα καὶ καταστήσας εὐήνιον, εὐκόλον σφόδρα εἰργάσατο τῇ ψυχῇ τὸν οὐράνιον δρόμον» [Ibid. P. 48₁₉₋₄₉₆] («Итак, поскольку он переселился к той тихой и возвышающейся над землей жизни, узнав, а лучше сказать, получив опыт, что сильная плотская брань упорядочивается напряжением души, он настолько решительно восстал против плоти, что для рассудка вообще не было дела в борьбе против нее. Ибо, перерубив при помощи самого воздержания ее движения и приведя ее к послушанию, он сделал для души весьма легким небесный бег»). Очевидно, что эти слова в полной мере соответствуют топосу τὰ

περὶ τῆς φύσεως, поскольку в них говорится о чистоте души Иоанна, что обусловило его успешное духовное взросление в дальнейшем.

Говоря об образовании (ἀνατροφή) Иоанна, Псевдо-Мартирий обращается к традиционной для энокмия теме любви юноши к учению и похвалы его успехов в философии и словесности [Menander 1981, p. 82]. Однако вместо того, чтобы воздать хвалу Иоанну за любовь к языческой образованности, он подчеркивает его любовь к Священному Писанию: «Καὶ λαβὼν εἰς νοῦν ὅτι σφόδρα τῶν ἀτοπωτάτων ἂν εἶη, περὶ μὲν τὰς τῶν ποιητῶν τε καὶ ῥητόρων καὶ φιλοσόφων ματαιοπονίας τοσαύτην εἶναι τοῖς νέοις τὴν εὐτονίαν, καὶ ταῦτα καρπὸν φέρουσιν τὴν εὐγλωττίαν μόνον, εἰς δὲ τὰ ὑπὸ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος εἰρημένα τοὺς προσιόντας τῇ αἰωνίᾳ ζωῇ ἰλιγγιᾶν τε καὶ τὰ Βιβλία κωλύειν, καὶ τὰ μὲν ἠγεῖσθαι ἀναγκαῖα, τὰ δὲ περιττά, καὶ τὴν ἄλλως ἐνοχλεῖν καὶ κείμενα, ταύτην τὴν ἔννοιαν ὥσπερ μεγίστην παραδραμῶν ἀμαρτίαν, μέχρι καὶ τῆς ἐσχάτης κεραίας ἀπάσας τὰς βίβλους ἐναπέθετο τῇ ψυχῇ» [Omneslaeghe 1974, p. 49₈₋₁₇] («И, приняв на ум, что, с одной стороны, у юношей есть великое усердие относительно изучения пустых сочинений поэтов, риторов и философов, приносящее, к тому же, в качестве плода лишь красноречие, а, с другой, приступающие к вечной жизни теряются в том, что касается изреченного Святым Духом, и затрудняются при чтении Библии, и одно считается необходимым, а другое избыточным и напрасной тяготой, он, поскольку это было бы крайне неуместным, пробежав мимо такового рассуждения, как великого греха, удержал в душе все Священное Писание до последней черты»).

Далее Псевдо-Мартирий переходит к топосу ἐπιτηδεύματα. Согласно риторической теории, этот топос подразумевает описание характера, нрава героя [Menander 1981, p. 82]. Здесь автор обращается к повествованиям о крещении Иоанна, его посвящении в степень диакона, священника, а затем епископа, соответствующим образом характеризует своего героя. Например: «Τὴν τοίνυν ἐν τῷ τάγματι τούτῳ σεμνότητά τε καὶ σωφροσύνην καὶ βλέμματος κατάστασιν καὶ πίστιν καὶ φόβον καὶ τὰ ἄλλα πάντα ἃ διακόνους ὁ Παῦλος ἀπήτησε, μᾶλλον ἐν τούτῳ ἦν θεωρεῖν ἢ τοῦ ταῦτα γεγραφηκότος ἀκούειν. Θεωροῦντες δὲ αὐτοῦ τὴν τε ἐν ταῖς κοιναῖς διαλέξεσιν ἀκρίβειαν ὁ λαός, καὶ τὴν περὶ τὰς θείας γραφὰς ἐμπειρίαν — καὶ γὰρ πᾶσαν καὶ ἀπλὴν συνουσίαν τὴν τῶν φίλων θείας ἐποιεῖ το διδασκαλίας καιρόν, καὶ ἀπὸ τοῦ γέμειν αὐτῷ τὴν καρδίαν τῶν θείων λογίων καὶ που καὶ ἄκοντος ἐξεπέδων οἱ λόγοι,

δοκοῦντος μὲν ἀλλαχόσε που βλέπειν, τε τα μὲν οὐδὲ εἰς τὸν οὐρανὸν μόνον» [Ommeslaeghe 1974, p. 50₁₆–51₄] («Итак, почтенность, целомудрие, устройство взгляда, веру, страх и все прочее, подобающее этому чину, что Павел требовал от диаконов, лучше было бы в нем увидеть, чем услышать от того, кто это написал. И народ увидел строгость в его новых беседах и опытность в Священном Писании — ведь он всякую простую беседу с друзьями вовремя превращал в божественное наставление — и поскольку его сердце было исполнено Священным Писанием, слова появлялись как-то непроизвольно, ибо ему казалось, что он взирает на иное место, но устремлялся он только к небу»). Или: «...τὸ μὲν γὰρ τῶν ἐν εὐλαβείᾳ μόνον βεβιωκότων εἶναι ἔφασκον ἔργον, πολλοὺς δὲ τοιοῦτους εὖροι τις ἄν·τὸ δὲ τὴν τοῦ λόγου διακονίαν δύνασθαι ἔχειν εὐλαβείᾳ κραθεῖσαν, ὀλίγων εἶναι καὶ σφόδρα σπανίων» [Ibid. P. 51₈₋₁₁] («...они сказали, что есть подвиг тех, кто просто живет в благочестии, и можно найти многих таковых, но совершение служения слова, соединенного с благочестием, присуще немногим и весьма редкостным людям»).

Следующий топос, который раскрывается в энкомии, это «деяния героя» (πράξεις). В соответствии с риторическими трактатами античности он включал в себя повествования о деяниях героя в мирное и военное время [Menander 1981, p. 84]. В «Надгробном слове» прослеживается некоторая аналогия с античными энкомиями, поскольку сначала здесь описываются деяния Златоуста по устройению церквей и водворению среди них мира и единства (что соответствует деяниям героя в период мира), а затем — его духовная борьба и страдания за истину (что является духовной бранью и поэтому соответствует деяниям героя во время войны).

В согласии с античной риторической традицией, говоря о деяниях героя, было необходимо описывать его добродетели: воздержание, справедливость, мудрость, мужество (σωφροσύνη, δικαιοσύνη, φρόνησις, ἀνδρεία) [Ibid. P. 84, 88]. В христианских энкомиях, созданных в честь мучеников, описание этих добродетелей было заменено описанием мученических страданий [Delehaue 1921, p. 203].

«Надгробное слово» представляет собой энкомий не в честь мученика, а в честь епископа, поэтому добродетели святого, описанные в этом произведении, это монашеские и епископские добродетели: аскеза, милосердие, ревность о процветании Церкви. «Οἶμαι τοίνυν ὅτι λαλοῦντα μὲν τις ἰδὼν τὸν ἅγιον ἐκείνον εἶπεν ἄν

αὐτὸν μόνον προσηλῶσθαι Βιβλίοις, διημερεύοντά τε καὶ νύκτωρ ὑπνομαχοῦντα, τῆς δὲ τῶν πενήτων τε καὶ χηρῶν προστασίας ἀντειλημμένον πάλιν, οὐδὲν ἕτερον ἢ τοῦ το ἐθέλειν ἔργον ἔχειν· εἰς εἰδωλίων δὲ σπεύδοντα καὶ ναῶν καθαίρεσιν παντελῆ καὶ ἀφάνισιν, μόνον τὸν πρὸς ταῦτα ἀναδεδέχθαι πόλεμον, μοναχῶν δὲ τάγματα συγκροτοῦντα ἐν ἑκατέρῳ τῷ γένει, τὰ ἄλλα πάντα τῆς ἐπισκοπῆς ἔργα πάρεργα δοκεῖν ἔχειν» [Ommeslaeghe 1974, p. 61₄₋₁₁] («Но я думаю, что кто-нибудь, увидев того святого беседовавшим, сказал бы, что он пригвожден только к Священному Писанию, проводя целые дни и ночи в борьбе со сном, вновь посвящая себя заступничеству за бедных и вдов, и не желал иметь никакого другого дела, кроме этого; стремясь к полному уничтожению и исчезновению капищ и языческих храмов, он только против этого и принимал вражду; укрепляя чин монахов в каждом из двух родов, он считал все остальные дела второстепенными для епископского служения»).

Согласно Псевдо-Мартирию, свои духовные подвиги Златоуст совершал не своей силой, а при божественном содействии: «...ὁ θαυμάσιος οὗτος, ἐν ἄκρᾳ κορυφῇ τῆς ἀρετῆς καθήμενος, καὶ ἐξ οὐρίας πλέωντῆ τοῦ Πνεύματος αὔρα, τοῖς λοιποῖς ἐπισκόποις συναντελαμβάνετο τῶν πόνων...» [Ibid. P. 65₁₁₋₁₃] («...сей дивный муж, находясь на вершине добродетели и плывя с попутным ветром через веяние Святого Духа, помогал остальным епископам в трудах»).

Одной из добродетелей, воспеваемых в языческом энкомии, было мужество. Псевдо-Мартирий также показал Иоанна Златоуста мужественным, но мужество его он изобразил соединенным с любовью и жертвой. Таковым, например, является деяние епископа по строительству больницы для прокаженных. Он приступил к этому начинанию вопреки существовавшим предрассудкам по отношению к этим больным: «...ὁ μισάνθρωπος δαίμων κατέσπειρεν ἄλασι κατὰ τῶν ἀθλίων ἀδελφῶν τὴν ὑπόνοιαν, ὥστε ἐρηπηστικὸν νομίζειν εἶναι καὶ μεταβαίνειν ἐπὶ τοὺς συγγιγνομένους ἐκείνοισι τὸ νόσημα, ὅθεν ὁμοῦ πάντες αὐτοῖς ἀπεῖπον οἱ τὴν γῆν οἰκοῦντες κατὰ πόλεις τε καὶ κόμας ἄνθρωποι ὡς μήτε οἰκίας ἐπιβαίνειν μήτε ἀγορᾶς, μὴ λουτρῶν, μὴ πόλεων· κὰν παῖδά τις ἔχη τοιοῦτον, ταῦτα πρὸς τὸν ἐξ αὐτοῦ φύντα ἐτιζῶντα διατίθεται [...] καὶ ἦν ἡ φύσις ἀνῆψε φιλοστοργίας κατασβέννυσι φλόγα» [Ibid. P. 91₂₋₁₁] («...человеконенавистник демон посеял среди всех и такое подозрение против несчастных братьев: думать, что болезнь является заразной и переходит на тех, кто вступает с ними в общение, по-

чему и все люди, вместе населяющие землю в городах и в деревнях, объявили им, чтобы они не входили ни в дом, ни на площадь, ни в бани, ни в города, и даже если кто-то имел бы такого вот ребенка, то это, пока он жив, распространяется и на рожденного от него [...], и гасится тот огонь сострадания, который заггла природа»).

Тем не менее, Златоуст берет на себя смелость противостать подобным предубеждениям. Когда он увидел больных людей, лишенных всякой помощи, он сказал: «Τί δὲ ποιήσας τις [...] τὴν τηλικαύτην συμφορὰν τοῖς ἀδελφοῖς τούτοις ἐπικουφίσειεν ἄν; Τῶν δὲ δόντας ὀλίγον αὐτοῖς ἀργύριον δεῖν ἀπηλλάχθαι καὶ τῆς θεᾶς φησάντων, αὐτὸς [...] τὸν λογισμὸν ἐκίνει πρὸς τὸ καὶ οἰκίας κατασκευάσαι τοῖς ἀνεστίοις καὶ τῶν τὴν πόλιν οἰκούντων παραμυθίαν αὐτοῖς μηχανήσασθαι» [Ibid. P. 91₁₇-92₁] («“Чем мог бы кто-нибудь облегчить столь великое несчастье этих братьев?” Когда ему ответили, что, дав им немного денег, следует удалиться от этого зрелища, он [...] решил построить дом для не имеющих приюта и приготовить им утешение с помощью жителей города»).

Строительство больницы, поскольку богатые землевладельцы боялись соседства с прокаженными, породило многочисленных врагов епископа и сделалось одной из причин его низложения: «Καὶ δὴ τῆς οἰκοδομίας περὶ δεύτερον ὄροφον ἐπειγομένης, ἐκίνησεν ὁ δαίμων τοὺς ὁμόφρονας τοὺς αὐτοῦ ἐπὶ τὸ σπεῦσαι καθελεῖν τὸν τὰ τοιαῦτα οἰκοδομοῦντα» [Ibid. P. 93₁₂₋₁₄] («И когда строительство как раз стремилось к [возведению] второй крыши здания, демон воздвиг своих единомышленников к поспешному низложению занимающегося этим строительством»). Таким образом, сострадание Златоуста к самым обездоленным людям — прокаженным — сделалось причиной его собственных страданий.

Другим примером мужества, соединенного с жертвенной любовью, могут послужить слова епископа, сказанные в ответ на получение им известия о жестоких гонениях на его сторонников, обвиненных в поджоге храма св. Софии в Константинополе: «Ἐν ἔμοι ἡ ἀδικία, τί τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ θάνατον ἄγουσιν, ἢ τὸν θάνατον τοῦτον ἢ τὸν θάνατον ἐκεῖνον; οὐχ ἵνα με ὑπεύθυνον ἀποδείξωσι θανάτῳ; Ἴδοῦ νῦν, αὐτὸς ἐγὼ λαμπρᾶ τῇ φωνῇ βοῶ· Ἐνέπρησα τὴν ἐκκλησίαν· ἀντεμπρησάτωσάν με, μόνον μοι τῶν τέκνων φεισάσθωσαν» [Ibid. P. 130₉₋₁₃] («Во мне беззаконие. Почему же людей ведут на ту или иную смерть? Почему не меня, несущего на себе всю ответственность, приговаривают к смерти?»)

Вот, ныне я сам громким голосом кричу: я сжег церковь, пусть сожгут меня, только пощадят моих детей»).

В «Надгробном слове» топос «судьбы героя» (τὰ τῆς τύχης), в отличие от античных энкомиев, где прежде всего говорилось о сопутствующей герою на протяжении всей его жизни блестящей судьбе, раскрывается не через изображение земного величия и благоденствия Златоуста, а через его невинные страдания, которые и дали ему подлинную славу. «Ὅτι πάσης ἐπιβουλῆς κατ' αὐτοῦ κινήσεως καὶ βλασφημίας καὶ λοιδορίας καὶ συκοφαντίας καὶ δόλου καὶ συνωμοσίας ἀνθρώπων, καὶ συνελθούσης ἱερατικῆς τε καὶ βασιλικῆς ἐξουσίας, καὶ πάσῃ μηχανῇ χρησαμένης ἑκατέρας, καὶ τῆς οἰκουμένης ἀπάσης σαλευθείσης [...], μόνος αὐτὸς καθημένος καὶ σιγῶν, τὴν ἀπὸ τῆς νίκης ἡδονὴν ἀπετρύγα, οὐδενὸς ἰσχύοντος αὐτὸν περὶ ἀμαρτίας ἐλεγξαι. Ὡστε μοι δοκεῖ συνεχῶς αὐτῷ παραστῆναι τε τὸν Δεσπότην ἐν μέσῳ τῶν θλίψεων καὶ λέγειν ὅτι “Οἶε με ἄλλως σοι κεχρηματικένοι ἢ ἵνα δίκαιος ἀναφανῆς;”» [Ibid. P. 134₃₋₁₆] «Когда против него были воздвигнуты всевозможное коварство, хула, донос, хитрость, заговоры людей, объединились церковная и императорская власти, и каждая использовала все возможные средства, поколебалась вся вселенная [...], он один, пребывая в безмолвии, наслаждался победой, потому что никто не мог обличить его в неправде (Ин. 8:46). Так что, мне кажется, что постоянно является ему среди скорбей Господь и говорит: “Думаешь ли ты, что я для чего-то иного призвал тебя, кроме того, чтобы ты был прославлен как праведник?”».

«Надгробное слово» завершается рассуждением о том, что физическая смерть не является концом жизни человека, поскольку остаются живыми его дела. Для доказательства этого тезиса Псевдо-Мартирий прибегает к сравнению (σύγκρισις) Иоанна Златоуста с библейскими персонажами: праведным Иосифом, пророками Моисеем, Илией, с Иисусом Христом [Ibid. P.139₁₂₋₁₄₁₁₁]. Отметим, что сравнение христианского героя с персонажами Священного Писания, заменившее собой сравнение языческого полководца или царя с его славными предшественниками, является характерной чертой христианского энкомия [Delehaye 1921, p. 211-214]. Венчает «Надгробное слово» молитвенное обращение к Иоанну Златоусту, заменяющее собой финальную молитву о долголетьи.

Итак, «Надгробное слово» Псевдо-Мартирия Антиохийского является классическим образцом христианского энкомия, но относится к числу тех более поздних произведений этого жанра, посвященных епископам, монахам, девственницам, которые демонстрировали эволюцию этой жанровой формы [Ibid. P. 188].

Сравнение с «Надгробным словом» другого произведения, «Диалога» Палладия, поможет увидеть литературное своеобразие последнего. Этому сочинению присуща сложная жанровая форма, несущая в себе элементы диалога, апологии, нравоучительного трактата [Palladios 1988, p. 33–41; Балаховская 2013, с. 27–41], однако можно смело утверждать, что энкомий положен в основу всего произведения Палладия. Увидеть это поможет анализ его композиции⁵.

Композиционно «Диалог» распадается на пять частей⁶. Он состоит из пролога (гл. 1–4), в котором в теоретическом плане поднимается тема священства и доказывается, что оно является уделом не всякого человека, но лишь того, кто призван к этому Богом. Эта тема является лейтмотивом всего произведения и, заявленная в его начале, она будет раскрываться на всем его протяжении. Кроме того, в прологе описывается ситуация, сложившаяся после низложения Златоуста, бегство в Рим восточных епископов и действия римского папы Иннокентия для исправления положения дел на Востоке. Все содержание пролога подводит читателя к основной теме произведения — жизнеописанию Иоанна Златоуста, которому посвящена вторая часть (гл. 5–11). 11 глава является смысловым центром сочинения, поскольку в ней описывается кончина святого, рассматриваемая как духовное торжество и блестящий венец всей его жизни. Далее Палладий переходит к апологетической части (гл. 12–19), и, наконец, заключением произведения служит 20 глава, в которой говорится о преследованиях сторонников Златоуста, окончательно посрамляется порок, воспевается добродетель и прославляется герой произведения.

Мы видим, что, хотя в «Диалоге» отсутствует традиционное для энкомия вступление, в котором говорится о величии избранной темы, его заменяет исторический экскурс в события, случившиеся после изгнания Иоанна Златоуста из Константинополя, предваренный теоретическим рассуждением о том, что такое священство. Это вступление подводит читателя к пониманию важности главной проблемы сочинения — того, в чем заключа-

ется идеал священника и кто в действительности соответствует этому идеалу, Иоанн Златоуст или его враги.

Вслед за этим своеобразным вступлением автор непосредственно переходит к теме жизненного пути святого. Подобно Псевдо-Мартирию Антиохийскому, он использует традиционные топосы энкомия, но, в отличие от него, в топосе τὸ γένος не пренебрегает упоминанием и о славном городе, в котором родился его герой, и о знатности его семьи: «Ἰωάννης οὗτος τὸ μὲν γένος ἦν Ἀντιοχεύς [...] υἱὸς γεγωνῶς τῶν διαπρεψάντων εὐγενῶς παρὰ τῇ τάξει τοῦ στρατηλάτου τῆς Συρίας» [Ibid. P. 104₁₈₉₋₁₉₁] («Иоанн сей был [...] родом антиохиец, происходил из семьи, заметной своим благородным положением на службе у сирийского главнокомандующего»).

Затем, обратившись к топосу τὰ περὶ φύσεως, Палладий указывает на природные способности Иоанна, говоря о нем: «δεξιωτέρας δε ὑπάρχων γνώμης...» [Ibid. P. 106₄] («обладая проницательным умом...»), а вслед за этим переходит к теме его образования (ἀνατροφή), отметив: «ἐξῆσκήθη τοῖς λόγοις πρὸς διακονίαν τῶν θεῶν λογίων» [Ibid. P. 106₄₋₅] («он получил литературное образование, необходимое для службы в императорской канцелярии»).

Продолжая рассказ, Палладий повествует об образе жизни Иоанна, о его духовном возрастании (ἐπιτηδεύματα), о встрече с епископом Мелетием Антиохийским, принятии им крещения, рукоположении в сан чтеца, жизни в монастыре [Ibid. P. 106₆₋₁₁₂₄₃]. Здесь находится описание благочестия героя, его стремления к духовным знаниям, а также ревности к монашеским подвигам [Ibid. P. 108₁₀₋₂₀].

Далее Палладий переходит к раскрытию топоса πράξεις. Подобно Псевдо-Мартирию, он сосредоточивается на рассказе о деяниях Иоанна Златоуста как епископа. Особенностью «Диалога» Палладия является тот факт, что образ Иоанна в этом произведении — это образ монаха-епископа, того нового типа епископа, который стал формироваться в начале IV века после окончания гонений на христиан, когда начался процесс падения нравов в церковной среде, что было причиной появления церковных пастырей, больше думающих о личном благополучии, нежели о процветании Церкви. Тип монаха-епископа стал альтернативой подобным епископам, стремящимся к сану ради тщеславия и денег [Dagemark 2004, p. 933–934].

Раскрытие топоса деяний (πράξεις) Палладий начинает с рассказа о проведенных Иоанном Златоустом преобразованиях церковной жизни в Константинополе [Palladios 1988, p. 118₉₉–214₁₅₇], однако главным для него был не обрисовка конкретных действий, а изображение духовного мира своего героя.

Палладий показывает Златоуста человеком, отрекающимся от земных благ ради церковной проповеди и служения ближнему. Например, защищая Златоуста от различных обвинений врагов, одним из которых было то, что он не приглашал кого-либо к себе на богатую трапезу, автор «Диалога» объясняет причину таких его действий не только слабым здоровьем, но и строгим воздержанием, которому он следовал в противоположность своим противникам с их материальным интересом к трапезе.

Воздержание было необходимо Иоанну Златоусту, чтобы иметь возможность молитвенно предстоять перед Богом, ревностно служить ближнему и проповедовать: «Εἰδὲ καὶ ἐδεδώκει ἑαυτὸν ἑκδοτὸν ταῖς τραπέζαις, πόσοις ἐξήρκει ἀξιώμασι τὴν τηλικαύτην πόλιν οἰκῶν [...]; Ποῦ δὲ καὶ σχολὴν ἦγεν ἡ τοῦ Θεοῦ θεωρία, ἡ τοῦ λόγου θεραπεία, ἡ τῶν Γραφῶν ἱστορία, ἡ τῶν χηρῶν κηδεμονία, ἡ τῶν ὀρφανῶν παραμυθία, ἡ τῶν ἀρρωστούντων νοσοκομία, ἡ τῶν καταπονυμένων ἐπικουρία, ἡ τῶν πλανωμένων ἐπιστροφή, ἡ τῶν συντετριμμένων φροντίς, ἡ τῶν ἐν φυλακαῖς ἐπίσκεψις;» [Ibid. P. 264₃₀₋₃₈] («Если бы он и предался трапезам, то сколько просьб, живя в столь большом городе, ему нужно было удовлетворить [...]? Где же было бы время для созерцания Бога, для служения слова, для изучения Священного Писания, для заботы о вдовах, для утешения сирот, для попечения о больных, для вспоможения труждающимся, для заботы о сокрушенных, для того, чтобы навестить находящихся в темнице?»).

В противоположность материальной трапезе, Палладий обращается к метафорическому образу духовного пира, который один приносил удовлетворение Иоанну Златоусту: «Λεγέτω τοίνυν μετὰ τοῦ Κυρίου καὶ ὁ καλὸς Ἰωάννης· Ἐμὸν συμπόσιόν ἐστιν ἡ τοῦ λόγου διδασκαλία καὶ διανομή, εἰς ἣν καὶ ἐξελέχθην εἰς τὴν τοῦ λαοῦ σωτηρίαν» [Ibid. P. 260₃₄₀₋₃₄₂] («Да скажет вместе с Господом и безупречный Иоанн: мой пир есть учение и раздаяние слова, ради чего я и был избран для спасения народа»).

Духовный пир Иоанна Златоуста — это его дерзновенная проповедь евангельского учения, которая направлена к тому, чтобы привести свою паству к идеалу, который исповедовал он сам. Палладий применяет к своему герою слова пророка. (Иез 9:2–6;

33:2–6) Иезекииля о муже-стражнике, который должен увидеть надвигающееся на землю Израилеву бедствие, «меч грядущий», и «вострубить трубою», предупредив народ об опасности. Если стражник не будет бдителен и не вострубит трубою, то за это с него взыщется. Иоанн Златоуст, подобно этому стражнику, своей дерзновенной проповедью указывал власть имущим и народу на меч соблазнов [Ibid. P. 360₁₂₆–362₁₄₀].

Добродетели воздержания и нестяжания определяли образ жизни Иоанна Златоуста-епископа, который, показывая пример того, как следует жить церковному пастырю, не тратил церковных средств на свои личные нужды: «Ἰωάννης μέντοι, ἐπειδὴ κρίνας ἦν, ὡς εἰπεῖν, τύπος ἀποσταλείς τοῖς μετέπειτα ἐπίσκοποις τὸ ὅπως ὀφείλουσι ζῆν, κατὰ τὸν Παῦλον, “ἐν ἰδίῳ μισθώματι” κηρῦξαι τὴν μετάνοιαν, μηδενὸς ἀπτόμενος τῶν τῆς ἐκκλησίας, τὰ τῆς ἡμέρας μόνης ἐλάμβανε βρώματα» [Ibid. P.348₂₀₆–350₂₁₀] («Иоанн, конечно же, поскольку считал себя, так сказать, образцом, посланным епископам грядущих времен, каким образом им нужно жить, в согласии с Павлом “на своем иждивении” (Деян. 28:30), и проповедовать покаяние, не прикасаясь ни к чему из того, что принадлежит Церкви, получал пищу на один день»).

Благодаря этому Иоанн Златоуст, подобно апостолу Павлу, достиг той меры духовного совершенства, которая не требует подчинения закону: «Ὁ δὲ γε δίκαιος ὑπερβὰς τὰ μέτρα τοῦ τῆς δουλείας νόμου διὰ τὸ ἀγαπᾶν τὸν Δεσπότην, ἐπὶ τὸ τῆς υἰοθεσίας ἐπειγόμενος μέρος, ἑαυτοῦ νομοθέτης γίνεται. [...] Ὡν μιμητὴς πατέρων ὡς γνήσιος υἱὸς καὶ οὐ νόθος ὑπάρχων ὁ Ἰωάννης, [...] γλιχόμενος ἐπὶ τὸ στεγνότερον μέρος τοῦ βίου, ἑαυτοῦ δικαστῆς καὶ νομοθέτης ἐγίνετο» [Ibid. P. 354₃₇₋₃₉, 47-51] («Праведный же, перейдя меру рабства закону, спеша к уделу сыновства через любовь к Господу, является самому себе законодателем [...]. Иоанн, будучи подражателем тех отцов, как законный, а не незаконнорожденный сын, [...] стремясь к более строгому уделу жизни, был самому себе судьей и законодателем»).

Итак, Палладий, восхваляя Иоанна Златоуста, весьма далеко ушел от того изображения добродетелей, которое, сложившись в период античности, нашло отражение в трактате Менандра, и даже от того, с которым мы встречаемся в «Надгробном слове» Псевдо-Мартирия.

Согласно Менандру, в описание добродетелей включались военные подвиги, справедливое отношение победителя к побежденным, справедливое управление страной, благопристойная се-

мейная жизнь и др. [Menander 1981, p. 84–92], а в «Надгробном слове» в качестве добродетелей представлены конкретные подвиги христианского епископа.

В отличие от Псевдо-Мартирия, который сосредоточивает свое внимание на таких деяниях Златоуста, как установление мира между церквями, помощь другим церквям, дела милосердия, Палладий, который сам был глубоко укоренен в аскетической монашеской традиции⁷, на первый план выставляет не какое-то конкретное деяние своего героя, а общую аскетическую направленность его жизни, стремление жить в согласии с монашескими добродетелями, приобретенными им через подвиг⁸, что и служило духовной мотивировкой всех действий его героя. Эту особенность «Диалога» следует рассматривать как проявление влияния аскетической монашеской традиции на христианский энкомий.

Последняя глава «Диалога» подводит итог всему произведению и играет роль эпилога (οἱ ἐπίλογοι). В ней рассказывается о судьбе сторонников Иоанна Златоуста, содержится рассуждение о страстях и противоположных им добродетелях⁹, а также имеет место заключительный элемент энкомия, σύγκρισις.

Иоанн Златоуст сравнивается с библейскими персонажами Иосифом — примером деятельной жизни, и Левию — примером жизни созерцательной: «Σοὶ δὲ ποίων λόγων “ἀμάραντον στέφανον” πλέξας οἶσω, μακάριε Ἰωάννη, μετὰ ἔξοδον τοῦ σταδίου, οὐ φοβούμενος τὸ ἐγκωμιάσαι ἀπεδύσω γὰρ τὴν τρικυμίαν. Ἡ τῶν μωσαϊκῶν ἐκείνων νόμων οὗς δέδωκεν εὐλογήσας τὸν πρακτικὸν Ἰωσήφ καὶ τὸν θεωρητικὸν Λευῖτὸν ἱερέα; ἐν σοὶ γὰρ ὁρῶ ἀμφοτέρους» [Palladios 1988, p. 438₅₂₃–440₅₂₈] («Тебе же, блаженный Иоанн, из каковых слов сплетя, я принесу неувядающий венец (1 Пет. 5:4), не боясь слагать похвалу после исхода пути, ибо ты победил девятый вал? Не из Моисеевых ли законов, которые он дал, благословив деятельную жизнь Иосифа и созерцательную — священника Левия? Ибо в тебе я вижу обоих»). И, наконец, финалом «Диалога» является молитвенное обращение к Иоанну Златоусту.

В отличие от «Диалога Палладия» и «Надгробного слова» Псевдо-Мартирия, «Житие св. Иоанна Златоуста», надписанное именем архиепископа Георгия Александрийского (620–630)¹⁰, было создано неизвестным автором в середине VII — начале VIII в.¹¹ Появление этого произведения было следствием и, одновременно, отражением существовавшего уже долгое время церковного почитания бывшего некогда опальным константино-

польского епископа. Таким образом, оно принадлежит к тому времени, когда, по словам И. Делеэ, жизнь древних святых ушла в прошлое, и создатели их жизнеописаний основываются не на хорошо известных фактах, а на скудных данных и безосновательных слухах [Delehaye 1921, p. 237].

Георгий, епископ Александрийский, чьим именем надписано произведение, согласно исследованиям К. Баура, не был автором этого жития. Ученый полагает, что оно было написано неизвестным монахом, имевшим священный сан; местом его создания был либо Рим, либо одна из итальянских провинций [Baur 1927, s. 3–4]. В дальнейшем мы будем именовать автора этого жития Псевдо-Георгием.

Произведение Псевдо-Георгия носит компилятивный характер и основано на разнородных источниках. Во-первых, в его состав вошли обширные фрагменты «Диалога» Палладия, «Церковной истории» Сократа Схоластика и других известных литературных источников, а во-вторых, в работе над житием широко использованы легендарные народные сказания об Иоанне Златоусте¹².

В заголовке «Жития», созданного Псевдо-Георгием, указано, что оно представляет собой биографию святого (βίος καὶ πολιτεία), но при этом по своей структуре произведение очень близко к форме похвального слова. Оно начинается со вступления (τὰ προίμια), в котором автор подробно говорит об источниках своего сочинения, хотя и не упоминает, как того требовала традиция, о важности и величии темы.

Вслед за вступлением агиограф переходит к рассказу о месте рождения героя (что соответствует топосам πατρίς, πόλις), Антиохии в Сирии Киликийской [Douzerécits 1977, p. 73], и далее обращается к следующему топосу — происхождение героя (τὸ γένος). Псевдо-Георгий особо подчеркивает знатность родителей Иоанна: Секунда и Анфисы. По его словам, они были не просто людьми, происходившими из благородного сословия, как об этом пишет Палладий, но находились на самой вершине социальной лестницы: отец святого был военным губернатором Сирии, а мать — дочерью первых людей в городе [Ibid.].

Пропуская топос τὰ περὶ τῆς γενέσεως (обстоятельства рождения героя), агиограф переходит к следующему, τὰ περὶ φύσεως (природные качества героя), говоря: «...ἐκ βραχείας ἡλικίας τὸ μὲν ἦθος σφόδρα καλὸν κεκτημένος, τὴν δὲ ἀναστροφὴν κατεσταλμένην ἐν ἐπιστήμῃ, ἀπεχόμενος ἀεὶ τῶν παιδικῶν ἀθυριμάτων» («... с мало-

го возраста, с одной стороны, имея весьма прекрасный нрав, а с другой — умело упорядоченный образ жизни, он всегда удерживался от детских забав») [Ibid.].

Развивая дальше тему нравственных качеств своего героя, Псевдо-Георгий повествует о том, что когда Иоанн немного подрос, его отдали в училище, где он под руководством наставника начал свое первоначальное образование [Ibid.]. Помимо выдающихся природных способностей к учению, которыми обладал Иоанн, агиограф упоминает о его расположении к духовной жизни и об особом смирении, приводя в пример повествование, как юный отрок преподнес духовный урок своим родителям, отказавшись ездить в училище в сопровождении слуг на богатой колеснице [Ibid. P. 74–76].

Далее Псевдо-Георгий раскрывает топос воспитания и образования (*ἀνατροφή*). Он говорит о том, что Иоанн изучал риторику под руководством Ливания и философию под руководством Андрагафия, а также о его учении в Афинах, подчеркивая последним, что он должен был получить наилучшее образование, «чтобы не отстать ни в чем» (*«ὅπως ἐν μηδενὶ ἔσῃται λειπόμενος»*) [Ibid. P. 78].

Вслед за этим Псевдо-Георгий обращается к топосу *ἐπιτηδεύματα* (образ жизни героя). Он рассказывает о том, как Иоанн, вернувшись из Афин в Антиохию, отказался от светской карьеры и посвятил себя служению Церкви, впоследствии удалившись из мира. Описываются монашеские подвиги Иоанна, его духовные успехи, его слава как духовного наставника и учителя.

Переходом от топоса *ἐπιτηδεύματα* к топосу *πράξεις* (деяния героя) служит повествование о видении, бывшем монаху Исихию, подвизавшемуся в одном монастыре с Иоанном. Ему было открыто, что апостолы Петр и Иоанн явились Златоусту, беседовали с ним и благословили его на пастырское служение [Ibid. P. 93-97].

Вслед за этим рассказом Псевдо-Георгий непосредственно переходит к описанию чудес Златоуста, его рукоположения в пресвитерский, а затем в епископский сан и его служения в Константинополе. Хотя в созданном им «Житии» нашли отражение те черты образа святого, о которых рассказывает епископ Палладий, особое внимание читателя агиограф привлекает к таким его добродетелям, как дерзновенное слово и защита обиженных.

Дерзновенное слово Златоуста, согласно Псевдо-Георгию, сводилось к обличениям императрицы Евдоксии. Епископ укорял ее за алчность и за притеснения подданных, а также неоднократно вступался за тех, кому жадная императрица нанесла обиду.

В этом отношении наиболее ярким эпизодом жития является повествование о винограднике вдовы Феогноста. Благочестивого сенатора Феогноста из зависти оклеветал перед императором другой сенатор, Гай, по вероисповеданию арианин. Император, поверив, приказывает изгнать Феогноста в Фессалоники, конфисковать все его имущество, оставив его жене и детям один виноградник. По дороге в ссылку Феогност умирает. Его вдова пришла за помощью к Иоанну Златоусту, который утешил ее и решил, что будет ходатайствовать за вдову перед императором. В это время наступил сезон сбора винограда. Императрица отправилась за город обозревать свои угодья и, случайно войдя в виноградник вдовы, находящийся по соседству с ее виноградниками, вкусила от сорванного там плода. В то время существовал закон, согласно которому, если царственная особа вступит на территорию чужого владения и вкусит от его плодов, то это владение переходит в ее собственность. Поэтому, когда императрица узнала, что этот виноградник принадлежит вдове Феогноста, она приказала приписать его себе, желая, с одной стороны, досадить вдове, поскольку она обратилась за помощью к епископу, а с другой, спровоцировать конфликт с ненавистным ей Иоанном, чтобы иметь повод низложить его с престола. Златоуст, услышав о произошедшем, потребовал от императрицы вернуть виноградник. Когда она отказалась это сделать, он назвал ее новой Иезавелью (3 Цар. 21). В ответ на это императрица приказала изгнать епископа из дворца, а он, в свою очередь, повелел затворить перед ней двери храма, когда она придет туда [Ibid. P. 191–196].

Говоря о судьбе героя (τὰ τῆς τύχης), агиограф, с одной стороны, делает акцент на посмертной славе Иоанна Златоуста и его церковном прославлении, а с другой, на наказаниях, которые понесли его враги.

В этом отношении важен рассказ о видении епископа Адельфия. Епископ Адельфий, в доме которого, согласно «Житию» Псевдо-Георгия, жил Иоанн Златоуст во время ссылки в Кукуз, после кончины святого очень хотел узнать, какая ему уготована посмертная судьба. Однажды в видении он был восхищен в рай, где находилось множество святых, но Златоуста среди них не было. Увидев горе Адельфия, ангел, находившийся рядом с ним,

утешил его, сказав, что увидеть Иоанна нельзя, поскольку он пребывает у самого престола Божия [Ibid. P. 272-273].

Наряду с небесной славой святого, он после кончины получил прославление и на земле: его имя было внесено в церковные диптихи, а мощи торжественно перенесены из Коман в Константинополь [Ibid. P. 276–278].

Рассказ о тех наказаниях, которые постигли врагов святого епископа, частично заимствован из «Диалога» Палладия, а частично составлен на основе легендарных повествований о том, как римский папа отлучил от причастия императора Аркадия и императрицу Евдоксию и как император отомстил виновным в ссылке и смерти Златоуста [Ibid., p. 267-269].

Таким образом, несмотря на то, что земная участь Златоуста была весьма скорбной, его судьба на небесах оказалась самой прекрасной — он был удостоен предстоять у Престола Божия. С другой стороны, то обстоятельство, что святой был удостоен церковного прославления, а его враги понесли тяжкие кары, должно свидетельствовать, что для Псевдо-Георгия имеет значение не только небесная слава святого, но и торжество справедливости на земле.

Заключительный раздел жития представляет собой, с одной стороны, обширные фрагменты, заимствованные из 20-й главы «Диалога» Палладия, содержащие в себе обличения врагов святого, его похвалу, сравнение его с библейскими персонажами Моисеем и Левиим, а с другой, авторскую концовку, в которой окончательно прославляется Иоанн Златоуст и воспеваются его добродетели, подвиги и духовное благоденствие, которое наступило в результате его трудов. Здесь мы видим оба элемента заключительной части энкомия — *σὺγκρίσις*, то есть сравнение героя с библейскими персонажами, и *οἱ ἐπίλογοι*, то есть восхваление деятельности героя. Завершается житие молитвой к святому, что также соответствовало правилам составления энкомия.

Итак, «Житие» Псевдо-Георгия составлено в соответствии с правилами построения похвального слова, однако, по сравнению с энкомиями, принадлежащими к ранней агиографической традиции, содержание многих его топосов подверглось изменению.

Возьмем, например, топос *τὸ γένος*. Как мы помним, в «Надгробном слове» вообще не придается значения знатности рода Иоанна, а в «Диалоге» лишь сообщается о его происхождении от благородных родителей. В «Житии» же Псевдо-Георгия указывается, что Иоанн не просто родился в благородной семье, но

что его родители были одни из наиболее высокопоставленных людей в городе. Этим самым агиограф стремится подчеркнуть особые достоинства своего героя, поставить его выше других, но, одновременно, удаляется от традиций христианского энкомия, согласно которым знатное происхождения героя не было тем качеством, которое могло его возвысить.

Если обратиться к топосу $\tau\epsilon\rho\acute{\iota}\ \tau\eta\varsigma\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\omega\varsigma$, то здесь, по сравнению с «Диалогом» и «Надгробным словом», мы видим гораздо более подробный рассказ о нраве юного Иоанна, в котором упоминаются отрешение от детских игр, любовь к учению, отказ ездить в училище на богатой колеснице. Очевидно, что все это тоже имеет своей целью особо прославить героя. С другой стороны, мотивы отказа от детских забав и чрезвычайного благочестия и смирения в детском возрасте повторяются в самых разных агиографических сочинениях, являясь типологической чертой при изображении святого [Лопарев 1914, с. 24].

Топос $\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\rho\phi\acute{\eta}$, по сравнению с произведениями предыдущей агиографической традиции, также восполнен повествованиями, долженствующими еще больше возвеличить будущего святого. Агиографу недостаточно, что он учился в Антиохии у знаменитых учителей, он посылает его в Афины, чтобы он получил самое совершенное образование.

То же самое можно сказать о топосе $\acute{\epsilon}\pi\iota\tau\eta\delta\epsilon\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau\alpha$. В отличие от произведений Псевдо-Мартирия и Палладия, Псевдо-Георгий включает в него рассказы о монастырской жизни героя, чтобы показать его не простым монахом, но выдающимся подвижником и наставником монашеской братии. Отметим, что в «Житии» использован и мотив ухода из монастыря в пустыню с целью скрыть свою популярность. Таким образом, как и в случае с описанием детства святого, мы встречаемся здесь с типологическими чертами, которые можно найти и в житиях других великих подвижников и пустынников¹³.

Топос $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\iota\varsigma$ в «Житии» Псевдо-Георгия, по сравнению с ранними энкомиями, также имеет некоторые особенности. Во-первых, он восполнен описаниями многочисленных чудес, которые были созданы на основе легендарных повествований¹⁴. Чудеса — это излюбленная тема житий святых, и подчас они становятся основным свидетельством святости героя¹⁵. Таковыми в «Житии» Псевдо-Георгия являются и чудеса Иоанна Златоуста, делающие его образ более ярким, но затмевающие собой его ре-

альную святость, заключающуюся в многогранности и многообразии духовного труда.

Во-вторых, здесь содержится изображение добродетелей святого, которые, по сравнению с произведениями предыдущей агиографической традиции, приобретают иной характер. При их описании на первый план выставлены не аскеза, не служение слова, не милосердие к страждущим, а прямолинейное обличение Златоустом императрицы Евдоксии и других власть имущих, что так же, как и чудеса, усиливает впечатление от его образа, но, по сути, является его упрощением и огрублением.

Подвергся изменению и топоним $\tau\acute{\alpha} \tau\eta\varsigma \tau\acute{\upsilon}\chi\eta\varsigma$. Если в «Надгробном слове» главным для автора произведения является та духовная победа, которую одержал его герой, то для Псевдо-Георгия немаловажное значение имеет и установление справедливости на земле.

Такое изменение содержания топонимов, по сравнению с энкомиями, принадлежащими предыдущей агиографической традиции, в «Житии» Псевдо-Георгия произошло в большой степени в силу привлечения им в свое сочинение обширного легендарного материала. Легендарными являются повествования о высоком социальном статусе отца Иоанна Златоуста, о его необычайном благочестии в детстве и отрочестве, о поездке в Афины для совершенствования образования, о монашеской жизни и чудесах, об обличениях императрицы Евдоксии и др.¹⁶ Именно используя легендарные сюжеты, агиограф стремится представить образ святого, по сравнению с предыдущей традицией, более ярким, славным, запоминающимся и понятным для читателей.

Несмотря на то, что «Житие» Псевдо-Георгия построено в соответствии с рубриками, на основе которых составлялся энкомий, перед нами не энкомий, а биография. В чем же заключается отличие «Жития» Псевдо-Георгия от энкомия? Сравним «Житие» Псевдо-Георгия с «Надгробным словом» Псевдо-Мартирия, произведением, являющимся классическим примером христианского энкомия.

В «Надгробном слове» факты из жизни Иоанна Златоуста разрознены, расположены в свободном порядке, некоторые из них опущены, о некоторых мы находим лишь краткое упоминание, и тот или иной факт привлекается автором лишь в том случае, если он необходим ему для раскрытия его мысли.

Псевдо-Мартирий полностью опускает рассказ о родителях святого, о его детстве, о его отказе от светской карьеры и реше-

нии всецело посвятить себя церковному служению. Мы встречаем здесь лишь краткие и отрывочные упоминания о встрече Иоанна с епископом Мелетием Антиохийским, о его уходе в монастырь и о монашеской жизни.

Хронологический порядок в изложении событий нарушен. Например, рассказ об аскетическом подвиге Иоанна предваряет рассказ о его крещении, рассказ об обличении Златоустом гота Гаины, которое враги святого использовали, чтобы скомпрометировать его, помещается после упоминания о том, что Феофил Александрийский прибыл в Константинополь, в то время как на самом деле первое событие предшествовало второму; повествование о строительстве святым больницы для прокаженных предваряется изложением истории собора «у Дуба», рассказ о том, как враги Иоанна Златоуста прибегли к использованию против него арианских канонов, помещен после рассказа о военном нападении на богослужebное собрание сторонников епископа в пасхальную ночь.

Кроме того, свой рассказ об Иоанне Златоусте Псевдо-Мартирий неоднократно прерывает разного рода отступлениями. Например, говоря о начале противостояния Златоуста и его врагов, он образно стремится объяснить, почему Бог допустил, чтобы враги восстали против епископа, сравнивая противоборство между Иоанном и его врагами с Олимпийскими играми, в которых лучший борец не получит венца, если не вступит в борьбу с противниками [Ommeslaeghe 1974, p. 69₂₋₂₁].

Другим примером авторского отступления могут послужить вложенные в уста диаволу слова о том, как лучше погубить Иоанна: «Τί ποιῆσαί με δεῖ; [...] Πατάξαι τὸν ποιμένα· οὕτω γὰρ ἂν ταχέως διασκορπισθεῖη τὰ πρόβατα» [Ibid. P. 73₂₁–74₇] («Что мне следует сделать? [...] Поразить пастыря, ибо таким образом быстро будут рассеяны овцы»). И дальше следует пространное рассуждение о тех средствах, которые для этого намерен использовать диавол.

Приведем в качестве еще одного образца отступления сравнение суда над сторонниками Иоанна Златоуста, которых обвиняли в поджоге храма св. Софии в Константинополе, с судом мудрого царя Соломона, решившего спор двух женщин о том, которая из них мать живого, а которая — мертвого ребенка (3 Цар. 3:16–28). Поведение Иоанна Златоуста Псевдо-Мартирий сравнивает с поведением матери живого ребенка, готовой ради спасения его жизни отказаться от него и уступить его другой женщине.

Приведя это сравнение, Псевдо-Мартирий начинает рассуждать, чем же отличался суд над сторонниками Златоуста от мудрого суда Соломона: «Τὰ δὲ τῆς κρίσεως ἐξηλλαγμένα. Ὁ μὲν γὰρ φειδόμενος τῶν τέκνων, καὶ ὢν ἀληθῶς πατήρ, ἀπηλαύνετο, ὁ δὲ φονῶν κατ' αὐτῶν, οὗτος πατήρ λελόγιστο; Οὐ γὰρ ἦν ὁ δικάζων τότε Σολομῶν ὁ νέος, ὁ τοῦ Δαυὶδ παῖς, ἀλλ' ὁ παλαιὸς ἐκεῖνος, ὁ τῆς Ἀστάρτης υἱός» [Ommeslaeghe1974, p. 132⁹⁻¹³] («Но в суде есть различия. Ибо щадящий детей и являющийся истинным отцом был изгнан, а жаждущий их смерти, вот этот был сочтен отцом. Ибо в то время судьей был не молодой Соломон, сын Давида, а старый, сын Астарты»).

Итак, Псевдо-Мартирий не ставит своей целью подробно и последовательно описать жизнь своего героя, он стремится восхвалить его, прибегая при этом к изложению избранных фактов его биографии, а также к различным сравнениям и рассуждениям.

Напротив, цель Псевдо-Георгия заключалась в подробном и обстоятельном рассказе обо всех событиях жизни Иоанна Златоуста. Он писал: «Ἡμεῖς [...] οὐ δίκαιον ἡγεσάμεθα σποράδην ἑᾶσαι τὰς τοιαύτας αὐτοῦ ἀρετὰς πλάζεσθαι, ἀλλὰ τὸ μᾶλλον εἰς μίαν τινὰ εὐαρμόνιον διήγησιν συμπλέξαι» [Douze récits 1977, p. 72] («Мы [...] считаем несправедливым позволить, чтобы таковые его добродетели блуждали по отдельности, но лучше соединить их в некое единое гармоничное повествование»).

«Житие» начинается с рассказа о рождении Иоанна, о его родителях, затем повествуется о детских и отроческих годах героя, после этого сообщается о его юности, о желании стать монахом, затем следует подробное повествование о монастырской жизни и вслед за этим — о посвящении в сан диакона, а затем — пресвитера. Далее мы читаем о рукоположении Иоанна во епископа и обо всем, что произошло в Константинополе в период его предстоятельства. Вслед за этим Псевдо-Георгий переходит к теме суда над Златоустом, говорит о его низложении, ссылке, возвращении, второй окончательной ссылке, кончине и тех событиях, которые последовали за ней.

Как уже было сказано выше, произведение Псевдо-Георгия компилятивно, и к компиляции различных источников агиограф прибегает именно для того, чтобы сделать жизнеописание своего героя полным и подробным. В реализации этой задачи легендарные источники играют особую роль.

Псевдо-Георгий прибегает к народным сказаниям о Златоусте в тех случаях, когда ему не хватает сведений, содержащихся

в источниках литературных. Таковы, например, уже упоминаемые рассказы о детстве Иоанна, о его монашеской жизни, о его подвигах, о многочисленных чудотворениях.

Помимо того, что «Житие» Псевдо-Георгия, в отличие от энокмиев, принадлежащих к ранней агиографической традиции, представляет собой подробное жизнеописание героя, другим его отличием от них является занимательность и назидательность повествования.

«Надгробное слово» Псевдо-Мартирия является серьезным чтением. В нем поставлены важные философские, богословские и нравственные вопросы, требующие глубоких размышлений над ними, для чего автор и прибегает к многочисленным отступлениям. «Житие» Псевдо-Георгия носит совершенно иной характер. Его автор стремился не побудить своих читателей к размышлению, а предложить им увлекательное повествование.

К решению задачи увлекательности, подобно задаче подробного и последовательного повествования, Псевдо-Георгий приходит, также прибегая к легендарным источникам. При этом он использует те сказания о Златоусте, которые содержат острые сюжетные коллизии. Таково, например, упоминаемое выше повествование о винограднике вдовы Феогноста, являющееся острою сюжетной увлекательной новеллой, чтение которой, без сомнения, должно заинтриговать читателя, вызвать его интерес к этому агиографическому произведению.

И это не единственное увлекательное повествование в «Житии» Псевдо-Георгия. Подобными повествованиями являются, к примеру, рассказы о патриции Феодорихе [Ibid. P. 148–151], о вдове Каллитропе [Ibid. P. 167–171], об отлучении римским папой от причастия императора и императрицы и о покаянии императора и наказании им виновных в изгнании Иоанна Златоуста [Ibid. P. 263–272].

Наряду с увлекательностью, произведение Псевдо-Георгия еще и назидательно. «Житие» содержит множество фрагментов, носящих дидактический характер. Например, повествование о том, как юный Иоанн отказался ездить в училище в сопровождении слуги на богатой колеснице, является наглядным уроком смирения, повествование об обращении в христианство язычника Анфимия [Ibid. P. 78–88] показывает всю несостоятельность язычества перед христианством, ту же самую роль играет рассказ об исцелении язычника-солнцопоклонника в Армении [Ibid. P. 237–238]. Рассказ о первой проповеди Иоанна Златоуста в Константинополе

[Ibid. P. 129-132] учит тому, как император должен относиться к своему христианскому долгу. Подчеркнем, что все эти повествования также созданы на основе легендарных источников.

Таким образом, отличием «Жития» Псевдо-Георгия от энкомия являются, наряду с похвалой святому, последовательность и подробность повествования, его занимательность и дидактичность, в то время как в энкомии изложение биографии героя отступает на второй план по сравнению с задачей воспеть ему хвалу. Поскольку же наряду с авторитетными литературными источниками решающую роль в создании «Жития» Псевдо-Георгия сыграли легендарные повествования об Иоанне Златоусте, то именно их можно назвать жанрообразующим фактором.

На примере компилятивного произведения Псевдо-Георгия мы видим механизм формирования биографии святого, которая будет доминировать в византийской агиографии на протяжении столетий. Например, аналогичной «Житию» Псевдо-Георгия биографией является «Житие» Афанасия I, патриарха Константинопольского, составленное Феоктистом Студитом и относящееся к началу XIV века. Здесь мы также встречаемся с легендарными повествованиями о святом, объединенными с заимствованиями из авторитетных литературных источников, таких как творения Григория Назианзина, Никиты Хониата и Михаила Пселла [Les vies des saints 2004, p. 87–101].

Последующая агиография Иоанна Златоуста развивалась под непосредственным влиянием «Жития» Псевдо-Георгия, которое сделалось парадигмой для возникших позже памятников, и все жанровые особенности, ему свойственные, присущи и памятникам более поздним. Наиболее интересными из них являются «Житие св. Иоанна Златоуста» Никиты Пафлагонского [Vita] и «Житие св. Иоанна Златоуста» анонимного автора [Savile 1612–1613]. Первое из них представляет собой литературно обработанную версию «Жития» Псевдо-Георгия с дополнениями, почерпнутыми из других источников, а основой второго послужило «Житие» Никиты Пафлагонского, в свою очередь восполненное повествованиями, заимствованными из различных источников, в том числе из возникших в более позднее время легендарных рассказов об Иоанне Златоусте.

Параллельно с развитием жанра биографии в агиографии продолжал существовать и энкомий. Большое количество похвальных слов находится и среди агиографических произведений, посвященных Иоанну Златоусту VIII–XI вв. В их числе назовем энко-

мии, созданные Иоанном Дамаскиным (VIII в.), императором Константином Порфирогенетом, Никитой Пафлагонским (оба произведения относятся к X в.), Михаилом Пселлом (XI в.).

Несмотря на то, что энкомии, принадлежащие к ранней агиографической традиции Иоанна Златоуста, и энкомии более позднего происхождения имеют много общих черт, между ними наличествует и существенная разница, однако рассмотрение этого вопроса выходит за рамки настоящей статьи.

¹ Текст памятника впервые полностью был опубликован Ф. ван Оммеслеге [Ommeslaeghe 1974].

² Последнее критическое издание памятника см.: Palladios 1988.

³ О времени создания «Диалога» Палладия Еленопольского см.: Palladios 1988. P. 19–21.

⁴ Например, Василий Кесарийский, восхваляя мученика Маманта, бывшего простым пастухом, не проходит мимо топоса τὸῦένος, однако замечает при этом: «Мы не можем превозносить его, согласно закону внешнего энкомия, мы не можем перечислять знаменитых родителей и предков, ибо позорно, чтобы блистающий своей добродетелью был украшен неподобающими украшениями» [PG, vol. 31. Col. 592 A].

⁵ На связь композиции жанра произведения указывает в своем рассуждении С. Дагемарк [Dagemark 2004, p. 933–1031].

⁶ О композиции «Диалога» см. указанную выше вступительную статью А.-М. Маленгрэ [Palladios 1988, p. 21–25].

⁷ О жизни Палладия Еленопольского подробно писал К. Батлер в своем исследовании, посвященном «Лавсаику» [Butler 1898–1904, p. 179–183], а также А.-М. Маленгрэ во вступительной статье к последнему критическому изданию «Диалога» [Palladios 1988, p. 10–18]. О Палладии известно, что, покинув в двадцать три года родную страну, он в течение трех лет вел монашескую жизнь в Иерусалиме. Желая дальнейшего духовного совершенствования, в 388 году Палладий отправился в монастыри Египта, где, прожив долгое время, встретился со многими знаменитыми подвижниками, которые стали его наставниками на пути духовной жизни. Среди них — пресвитер Исидор Странноприимец, Дорофей Фиваидский, Амон Нитрийский, Макарий Александрийский, Евагий Понтийский, Иоанн Ликопольский.

⁸ Обзор жизни Иоанна Златоуста как монаха-епископа см.: Dagemark 2004, p. 1026.

⁹ Это обстоятельство также следует рассматривать как проявление влияния монашеской традиции на христианский энкомий. В монашеской среде постепенно сложилось учение о восьми основных страстях и

противоположных им добродетелях. В совокупности эти добродетели составляют идеал монашеской жизни. [Зарин 1996, с. 211–230].

¹⁰ Полное название памятника: Γεωργίου ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας ἐξήγησις ἤτοι βίος καὶ πολιτεία καὶ θαύματα τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν καὶ οἰκουμενικοῦ διδασκάλου καὶ ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Текст памятника опубликован в издании: Douze récits 1977, p. 69–285.

¹¹ О времени создания произведения см.: Балаховская 2013, с. 88–93.

¹² Об источниках «Жития» Псевдо-Георгия см. статью К. Баура [Ibid.], подробный анализ его источников и анализ легендарных повествований, вошедших в состав «Жития», содержится также в моей монографии: Балаховская 2013, с. 94–167.

¹³ Например, в житии преп. Харитона Исповедника говорится, что он проводил подвижническую жизнь, творил чудеса, наставлял братию, так же, как и Иоанн, установил братии правила монастырской жизни. А когда к нему со всех сторон стали стекаться люди, включая важных вельмож, и он не мог больше сохранять монашеского безмолвия, он удалился из монастыря в пустыню [PG, vol. 115. Col. 909-912]. Повествование об уходе подвижника в пустыню из-за чрезмерного народного почитания повторяется и в других житиях. Так, в житии преподобного Кириака говорится, что когда слух о нем прошел по всей земле и к нему стало стекаться большое количество народа, он удалился в пустыню. (Ibid. Col. 932 B). Преподобный Феодосий Великий также удаляется в пустыню, поскольку начинает тяготиться людским почитанием и отсутствием покоя. [PG, vol. 114. Col. 477].

¹⁴ О достоверности повествований Псевдо-Георгия о чудесах Иоанна Златоуста см.: Балаховская 2013, с. 128–130.

¹⁵ И. Делез дает объяснение того, почему описания чудес столь популярны для легендарных житий святых: «Мысль о невидимом водительстве Промысла не удовлетворяет; внутреннее действие благодати не предлагает ничего, что можно пощупать рукой, и таинственные беседы души с Богом должны быть превращены в осязаемый результат, чтобы произвести какое-либо впечатление на народный ум. Сверхъестественное производит впечатление только тогда, когда оно соединено с чудесным. Поэтому чудесное словно переполняет народные легенды» [Delehaue 1961, p. 49–50].

¹⁶ Анализ легендарных сказаний «Жития» Псевдо-Георгия см.: Балаховская, 2013, с. 122–156.

Литература

Балаховская 2013 — Балаховская А.С. Иоанн Златоуст в византийской агиографической традиции. (V–X вв.). М.: Тезаурус, 2013.

Зарин 1996 — Зарин С. Аскетизм по православно-христианскому учению. Этико-богословское исследование. М.: Паломник, 1996.

Лопарев 1914 — Лопарев Х.М. Греческие жития святых VIII и IX вв. Опыт научной классификации памятников агиографии с обзором их с точки зрения исторической и историко-литературной. Пг.: Типография Императорской Академии Наук, 1914.

Baur 1927 — Baur, Ch. «Georgius Alexandrinus» // *Byzantinische Zeitschrift*. 1927.

Butler 1898–1904 — Butler, C. *The Lausiac History of Palladios*, in 2 vols. Cambridge, 1898–1904. V. 2.

Dagemark 2004 — Dagemark, S. John Chrysostom the monk-bishop: A comparison between Palladios' and Possidius' pictures of a bishop // *Giovanni Crisostomo: Oriente Occidentale Ve Vsecolo*, XXXIII Incontro di studiosi dell'antichità cristiana. Augustinianum 6–8 maggio 2004.

Roma 2005 — Roma (Studia Ephemeridis Augustinianum 93). — Roma: Institutum Patristicum Augustinianum, 2005.

Delehaye 1921 — Delehaye, H. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*. — Bruxelles: Bureaux de la Société des Bollandistes, 1921.

Delehaye 1961 — Delehaye, H. *The Legends of the Saints. An Introduction to Hagiography*. — Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1961.

Douze récits byzantins sur saint Jean Chrysostome. Publiés par François Halkin. — Bruxelles: Société des Bollandistes, 1977.

Les vies des saints 2004 — *Les vies des saints à Byzance. Genre littéraire ou biographie historique? Actes du I^{er} colloque internationale philologique “HPMHNEIA” organisé par l’ E.H.E.S.S. et l’Université de Chypre sous la direction de Paolo Odorico et Panagiotis A. Agapitos. Centre d’ études byzantines, néohelléniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 2004.*

Migne 1981 — Migne, J.P. *Patrologiae cursus completus. Series Graeca. Menander Rhetor* / Ed. with translation and commentary by D.A. Russell and N.G. Wilson. Oxford: At the Clarendon Press, 1981.

Ommeslaeghe 1974 — Ommeslaeghe, F., van. *De lijkrede voor Johannes Chrysostomus toegeschreven aan Martyrius van Antiochie. Tekstuitgave met Commentaar Hoofdstukken uit de HistorischeKritiek: PhD diss. Louvain, 1974.*

Ommeslaeghe 1975 — Ommeslaeghe, F., van. La valeur historique de la Vie de S. Jean Chrysostome attribuée à Marturius d'Antioch. (BHG 871) // *Studia Patristica*. Vol. XII. Berlin, 1975.

Ommeslaeghe 1979 — Ommeslaeghe, F., van. Jean Chrysostome en conflit avec l'impératrice Eudoxie // *Analecta Bollandiana*. T. 97. Bruxelles, 1979.

Palladios. Dialogue sur la Vie de Jean Chrysostome. T. I / introduction, texte critique, traduction et notes par A-M. Malingrey et Ph. Leclercq / *Sources Chrétiennes*, 341. Paris: Les éditions du Cerf, 1988.

Savile 1612-1613 — Savile H. (ed.). *Chrysostomi opera Omnia* 8 vols. Eton, 1612-1613. Vol. 8. P. 293-371.

Vita — *Vitaa*. Niceta Philosopho. Cod. Thessalonica. Βλατ. 4, saec. XI, fol. 77-155.

К вопросу о жанровой концепции Лю Се и ее месте в раннесредневековой китайской литературной мысли

Аннотация. Трактат Лю Се (465/466–520/522) «Резной дракон литературной мысли» («Вэнь синь дяо лун») большинство исследователей рассматривают как квинтэссенцию раннесредневековой китайской поэтики, поскольку он превосходит другие сочинения своего времени как по размеру, так и по сложности структуры и глубине проработки вопросов теории и практики литературы. В данной статье делается попытка оспорить эту идею и показать, что по многим своим взглядам Лю Се не только подвел итог всех предыдущих идей, но и намного опередил свое время. Анализируя жанровую концепцию «Резного дракона...», автор статьи останавливается на нескольких важных вопросах. Во-первых, это вопрос о связи жанра с понятиями традиционных китайских «литературных родов» вэнь и би с формой художественной речи. Автор оспаривает распространенные представления о Лю Се как о стороннике деления литературы на вэнь и би только по признаку рифмы. Лю Се было хорошо известно противопоставление вэнь и би того времени. Однако в своем трактате он только два раза употребил этот бином, значительно чаще Лю Се называл литературу «вэньчжан». Под ней он имеет в виду как современную, так и древнюю литературу. Лю Се обращает внимание на бесписьменный характер древней литературы и противопоставляет ей более близкую к современности письменную литературу.

Около половины трактата Лю Се посвящает описанию конкретных жанров. По мнению автора статьи, теорию Лю Се следует называть жанровой не потому, что она содержит перечисление или классификацию современных ему жанров, а потому, что она в своей основе строится на первичном его понятии. Т. е. понятия «литературы» и «литературности» вне жанра для Лю Се не существовало.

Еще один вопрос, поднятый автором статьи, — вопрос иерархии жанров, заданной порядком их описания в трактате. Современным литературоведением порядку следования глав в трактате Лю Се придается аналитический смысл — более эстетически важные «изящные» рифмованные (ритмизованные) жанры (вэнь) в перечислении идут раньше менее эстетически важных или менее «литературных» нерифмованных (неритмизованных) жанров (би). Однако жанры у Лю Се нигде не названы би, что говорит о том, что он не выделяет их особо. Автор «Резного дракона литературной

мысли» использует другой принцип описания жанров литературы — связь литературных жанров с конфуцианскими классическими книгами. И даже «изысканность» произведения не так важна, как содержание и «глубина». По мнению автора «Резного дракона литературной мысли», все литературные жанры происходят из канонов «Пятикнижия».

Ключевые слова: Лю Се, Резной дракон литературной мысли, «Вэнь синь дяо лун», китайская поэтика, китайская литература, средневековая китайская литература.

Сведения об авторе: Стеженская Лидия Владимировна, кандидат филологических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»; старший научный сотрудник Института Дальнего Востока РАН.

E-mail: liuxie@mail.ru

Lidiya V. Stezhenskaya

Revisiting Lui Xie's Concept of the Genre and Its Place in the Early Medieval Chinese Literary Theory

Abstract. the Treatise of Liu Xie (465/466-520/522) “The Literary Mind and the Carving of Dragons” (“Wen Xin Diao Long”) is considered by most researchers as the quintessence of early medieval Chinese poetics, since it surpasses other works of its time both in size and in complexity of structure and depth of study of issues of theory and practice of literature. This article attempts to challenge this idea and show that in many of his views, Liu Xie not only summed up all previous ideas, but was far ahead of his time. Analyzing the genre and the concept of the “The Literary Mind and the Carving of Dragons”, the author of the article focuses on several important issues. First, it is a question of the connection of the genre with the concepts of traditional Chinese “literary types” wen and bi with the form of artistic speech. The author challenges the widespread perception of Liu Xie as a proponent of dividing literature into wen and bi only on the basis of rhyme. Liu Xie was aware of the contrast between wen and bi at that time. However, in his treatise, he only used this binomial twice, much more often than Liu Xie called literature “wenzhang”. By it, he means both modern and ancient literature. Liu Xie draws attention to the non-

written character of ancient literature and contrasts it with the more modern written literature.

About half of Liu Xie's treatise is devoted to describing specific genres. According to the author of the article, the theory of Liu Xie should be called genre not because it contains an enumeration or classification of contemporary genres, but because it is based on its primary concept. That is, the concept of "literature" and "literariness" did not exist outside the genre.

The author of the article raises another important research problem. This is a question of the hierarchy of genres, given the order of their description in the treatise. The order of the chapters in Liu Xie's treatise has an analytical meaning — the more elegant rhymed (rhythmized) genres (wen) come before the less "literary" non-rhymed (non-rhythmized) genres (bi). The author of "The Literary Mind and the Carving of Dragons" uses a different principle of describing the genres of literature — the connection of literary genres with Confucian classical books. And even the "elegance" of the work is not as important as the content and "depth". According to the author of "The Literary Mind and the Carving of Dragons", all literary genres come from Confucian "Five Classics".

Keywords: Liu Xie, The Literary Mind and the Carving of Dragons, Wen Xin Diao Long, Chinese poetics, Chinese literature, medieval Chinese literature.

Author: Lidiya V. Stezhenskaya, PhD (Philology), Associate Professor, HSE University; Senior Researcher, Institute of Far Eastern Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: liuxie@mail.ru

Понятие жанра сопутствовало китайской литературной мысли с самого появления письменной традиции в Китае. Древнейшие письменные памятники «Чтимая книга» («Шан шу») и «Книга песен стихов» («Ши цзин») указывают жанровую принадлежность составивших их текстов [Рифтин 1994, с. 267–270]. И в дальнейшем вплоть до начала XX в. традиционная китайская поэтика строилась на понятии канонизированного жанра. Важным этапом в формировании идеи надлежащего набора или системы традиционных жанров стал период раннего средневековья. Очерчивая состав литературных жанров, средневековые китайские литературные критики и теоретики тем самым давали и определение понятию литературы своего времени [Смирнов 2000, с. 236–282]. Эту литературу вполне можно назвать классической или элитарной. Традиционные литературоведческие сочинения иг-

норировали значительный пласт национальной китайской литературы, представленный так называемыми «низкими жанрами».

В ряду историко-литературных источников раннего средневековья трактат Лю Се (465/466–520/522) «Резной дракон литературной мысли» («Вэнь синь дяо лун») занимает исключительное место. Ни одно из других сочинений этого периода не сравнится с «Драконом...» ни по размеру (примерно 40 тысяч иероглифов), ни по сложности структуры, ни по глубине проработки вопросов теории и практики литературы. Если к тому же учесть, что другие сочинения дошли до нас только во фрагментах, организованность и обширность текста «Дракона...» делает его важнейшим источником наших знаний о китайской литературе раннего средневековья.

Отсюда для исследователя возникает соблазн представить литературную концепцию Лю Се как некую квинтэссенцию ранне-средневековой китайской мысли. В качестве примера можно привести монографии В. И. Брагинского, в которых он представлял «усредненные» поэтологии арабской, индийской и китайской зонообразующих литератур [Брагинский 1991; Braгинskiy 2004]. Китайская средневековая поэтология была рассмотрена на материале трактата Лю Се «Вэнь синь дяо лун», в котором «объединено в упорядоченное целое большинство концепций китайской поэтологии» [Брагинский 1991, с. 54].

В настоящей статье мы попытаемся оспорить именно этот тезис о представительности «Резного дракона...» для литературной мысли раннего средневековья. Нам кажется, что по многим своим взглядам Лю Се значительно отличался от своих современников. В данной работе мы остановимся лишь на двух моментах в исследовании жанровой концепции «Резного дракона...». Первый — это вопрос связи жанра с категориями более высокого или общего порядка, условно говоря, с понятиями традиционных китайских «литературных родов» «вэнь» и «би» и с формой художественной речи. Второй — вопрос иерархии жанров, заданной порядком их описания в трактате.

Изучение «Резного дракона...» в России в скором времени перешагнет столетний рубеж, и оно, конечно же, не ограничивается обозначенными вопросами. Главное внимание отечественных литературоведов-китаистов было направлено на общую эстетическую оценку трактата. Одним из шагов на пути к пониманию содержания эстетической концепции Лю Се было объяснение его принципа иерархии жанров и самой этой категории. Из этого

задела мы и будем исходить в нашей статье, в некоторых случаях расширяя контекст рассмотрения проблемы, а в других, наоборот, обращаясь к деталям, которые пока еще не были рассмотрены в отечественном литературоведении Китая.

Описание конкретных жанров, занимающее чуть ли не половину трактата, не оставляет сомнения, что Лю Се в своей работе основывался на некоем понятии литературного жанра. Трактовка содержания этого понятия или его эквивалентов у Лю Се остается дискутируемой проблемой современного китайского литературоведения и истории китайской литературы. Считается, что перечисление жанров в трактате задает иерархию средневековых китайских жанров, т. е. представляет собой их классификацию.

Важными достоинствами этой классификации считаются ее многоплановость и единство принципов. Как правило, они конкретизируются в следующих положениях. Все жанры Лю Се сгруппированы по большим категориям современной ему литературы — изящной словесности (вэнь) и просто словесности (би). Порядок перечисления жанров определяется их литературными качествами. Более литературные или изящные жанры объясняются ранее менее литературных. При перечислении жанров учитывается их тематическая близость, поэтому многие жанры описаны парами. Когда жанры оказываются менее близкими по содержанию, в главе дается их обобщенное представление. В описании литературного жанра сначала дается лексическое объяснение названия жанра и его определение. Затем объясняются стилистические особенности жанра. Далее указываются исторические истоки жанра и его эволюция. Наконец, приводятся сведения о лучших произведениях в указанном жанре.

В названии трактата «Вэнь синь дяо лун» (букв. «Идея изящности и резной дракон») подчеркиваются две темы: литературность (т.е. свойство быть литературой) и литературный труд. Понятие литературности раскрывается Лю Се, главным образом, в первых пяти главах трактата, а также в заключительной главе 50 «Изложение намерений» («Сюй чжи»). «Литературность» у Лю Се отражает понимание этого качества в Китае в период второй половины V в. — начала VI в. В современных исследованиях эта «литературность» трактуется как «изящность», а сама литература — как «изящная словесность», представленная ограниченным набором современных Лю Се литературных жанров. Соотношение исторического понятия «изящность» у Лю Се и понятия «художественность», ядром которого в свою очередь

выступает понятие «эстетическое» [Хализев 2000, с. 31–33, 82, 104–105], является широким научным направлением исследования трактата «Вэнь синь дяо лун», в русле которого лежит и проблема теории жанров Лю Се.

Чтобы читатель не терялся в догадках, о каких именно жанрах идет речь, ниже в Таблице 1 мы приводим перечень глав трактата, в заголовки которых вынесены названия жанров. В основном эта таблица подготовлена по соответствующей схеме в комментарии одного из основоположников исследований «Резного дракона...» Фань Вэньляня (1893–1969). Его классификация жанров по двум большим категориям «вэнь» и «би» получила широкую известность. Происхождение жанров от той или иной классической книги в составе конфуцианского «Пятиканония» зачастую оговорено в трактате самим Лю Се. Для китаистов в таблице приводятся иероглифы. Для читателя, не знакомого с китайским языком, мы приводим названия жанров в транскрипции и в русском переводе, который частью принадлежит нам (помечен звездочкой*), а в большинстве случаев позаимствован из статьи Б. Л. Рифтина о жанрах средневековой китайской литературы (см. сноску к Таблице 1).

В свое время Игорь Самойлович Лисевич (1932–2000) так сформулировал и обосновывал методологический принцип исследования идей Лю Се, который строился на анализе его терминологии: «Идти от категорий, сложившихся и многие века употреблявшихся в самом Китае, так как всякий другой подход уже в исходной точке означал бы подстановку привычных нам форм мышления на место тех, которыми оперировали создатели исследуемых памятников» [Лисевич 1979, с. 6]. В этом случае становится понятен и конкретный метод исследования, когда «предметом анализа» выступают лишь некоторые термины, «но из числа наиболее важных», и выбор которых помогают сделать «сами древние». Для трактата Лю Се ключевым и наиболее важным понятием является вэнь.

Таблица 1. Последовательность и классификация «жанровых» глав трактата «Вэнь синь дяо лун»^{*}

Номер в перечислении	Название главы (жанров)	Номер главы	Принадлежность к разделу вэнь (изящная словесность) или би (деловая письменность)	Происхождение от канонической книги (по Фань Вэньланю)
1	2	3	4	5
0	辨騷 (бянь сао) сао [«скорбная песнь», элегия]	5	文 вэнь	詩 «Стихи»
1	明詩 (мин ши) сти- хи	6	文 вэнь	詩 «Стихи»
2	樂府 (юэ фу) «музыкальная палата»	7	文 вэнь	詩 «Стихи»
3	詠賦 (цюань фу) поэма-фу	8	文 вэнь	詩 «Стихи»
4	頌 (сун) гимн	9	文 вэнь	詩 «Стихи»
5	贊 (цзань) хвала	9	文 вэнь	詩 «Стихи»
6	祝 (чжу/чжоу) обращение к богам	10	文 вэнь	禮 «Ритуал»
7	盟 (мэн) обращение к богам	10	文 вэнь	禮 «Ритуал»
8	銘 (мин) надпись на бронзе	11	文 вэнь	禮 «Ритуал»

^{*} Таблица подготовлена по: [Лю Се 1962, с. 4–5; Рифтин 1994, с. 278–282].
Нами добавлены порядковые номера жанров, а также выполнены транскрипция и перевод названий жанров, помеченных значком звездочки (*). Другие переводы принадлежат Б.Л. Рифтину.

1	2	3	4	5
9	箴 (чжэнь) Наставление	11	文 вэнь	禮 «Ритуал»
10	誄 (лэй) Плач	12	文 вэнь	禮 «Ритуал»
11	碑 (бэй) надпись на памятной стеле	12	文 вэнь	禮 «Ритуал»
12	哀 (ай) плач по умершему молодым	13	文 вэнь	禮 «Ритуал»
13	弔 (дяо) расспро- сы о кончине	13	文 вэнь	禮 «Ритуал»
14	雜文 (цза вэнь) смешанные (или разные) жанры	14	文筆 вэнь-би	-
15	諧 (се) Загадка	15	文筆 вэнь-би	-
16	隱 (инь) Загадка	15	文筆 вэнь-би	-
17	史傳 (ши чжуань) история, ком- ментарий исто- рического характера	16	筆 би	春秋 «Вёсны и осени»
18	諸子 (чжу цзы) философы*	17	-	-
19	論 (лунь) Рассуждение	18	筆 би	易 «Перемене- ны»
20	說 (шо) «слово»	18	筆 би	易 «Перемене- ны»
21	詔 (чжао) приказ о на- значении	19	筆 би	書 «Чтимая книга»

1	2	3	4	5
22	策 (цэ) приказ о назначении	19	筆 би	書 «Чтимая книга»
23	檄 (си) обвинение*	20	筆 би	春秋 «Вёсны и осени»
24	移 (и) выговор*	20	筆 би	春秋 «Вёсны и осени»
25	封禪 (фэн шань) благодарение Небу и Земле*	21	筆 би	禮 «Ритуал»
26	章 (чжан) доклад по начальству	22	筆 би	書 «Чтимая книга»
27	表 (бяо) доклад по начальству	22	筆 би	書 «Чтимая книга»
28	奏 (цзоу) доклад государю	23	筆 би	書 «Чтимая книга»
29	啟 (ци) доклад государю	23	筆 би	書 «Чтимая книга»
30	議 (и) предложение*	24	筆 би	書 «Чтимая книга»
31	對 (дуй) ответ на запрос государя*	24	筆 би	書 «Чтимая книга»
32	書 (шу) записи*	25	筆 би	書 «Чтимая книга»
33	記 (цзи) записки*	25	筆 би	書 «Чтимая книга»

У Лю Се термин «вэнь» используется во множестве значений, среди которых следует выделить те, которые наиболее тесно связаны с концепцией современной ему литературы. Прежде всего, это качество литературности, изящность. Российские ученые Кирина Ивановна Гольгина (1935–2009) и Владимир Алексеевич Кривцов (1921–1985), по сути, поставили в заслугу Лю Се формулировку нового литературоведческого понятия, которое при своем рождении определялось конкретно-исторической формой изящной словесности V–VI веков. Изящность (вэнь) была выделена Лю Се как свойство, характерное для изящной словесности, которая обозначалась тем же термином «вэнь» [Кривцов 1978, с. 162; Гольгина 2008 (2), с. 138].

К. И. Гольгина связывала само появление в литературоведении идеи изящной словесности (вэнь) с Лю Се. Как она считала, он «усмотрел главный, неотъемлемый элемент изящной словесности в рифме» [Гольгина 2008 (1), с. 77; Гольгина 2008 (2), с. 138–139, 140]. С ней соглашается и М. Е. Кравцова, когда сообщает, что «Лю Се предпринимает попытку более точной дифференциации вэнь, считая главной ее особенностью наличие в тексте юнь, т.е. рифмы [Кравцова 2008, с. 251]. Соответственно, от новой изящной словесности была отделена нерифмованная часть прежней литературы, для которой Лю Се ввел в теорию литературы новый термин «деловая словесность» (би, букв. писалó) [Гольгина, 2008 (2), 140].

В. А. Кривцов и И. С. Лисевич (1932–2000) были менее категоричны в этом вопросе. Они считали, что китайский теоретик лишь следовал общепринятой практике своего времени деления литературы на «чисто художественную» (*вэнь*) и «деловую, прикладную» (*би*) [Кривцова 1978, с. 158; Лисевич 1979, с. 30]. Кроме того, И. С. Лисевич главное различие вэнь и би видел не в рифме, а в «противопоставлении неритмизованной деловой прозы прозе и поэзии, подчиненным строгому принципу ритма» [Лисевич 1979, с. 30]. По-видимому, и К. И. Гольгина не подразумевала под *юнь* рифму в строгом смысле этого термина, так как указывала, что трактат Лю Се был «написан в стиле параллельных рифмованных фраз — *пяньли*» [Гольгина 2008 (2), с. 139]. «Резной дракон...» действительно написан в параллельном стиле, но рифмованными в нем являются только «похвальные слова» (*цзань*), расположенные в конце глав с рифмой в четных строках со второй по восьмую.

М. Е. Кравцова также предложила обратить внимание на ритм и понимать «рифму» у Лю Се «в более широком значении этого термина — ритмического строения, подкрепляемого рифмой» [Кравцова 2008, с. 251–252]. Она, по сути, предположила четырехчленную классификацию жанров в трактате Лю Се. Ссылаясь на распространенное в китайском литературоведении выделение двух смысловых частей и нескольких тематических блоков в «Резном драконе...», М. Е. Кравцова указывает на начало классификации с «собственно поэтических жанров». Далее, по ее мнению, Лю Се выделил две группы жанров. К первой он отнес «собственно *вэнь* (рифмованная, или ритмическая, проза) и би ‘кисть [для письма]’». Ко второй — «жизнеописания, входящие в историографические сочинения (ши чжуань), философские сочинения (чжу цзы), трактаты (лунь), эпистолы (шу), а также сугубо деловые жанры, в том числе различные доклады трону (цзоу, бяо)» [Кравцова 2008, с. 252]. Чем именно различаются жанры би первой группы и жанры, перечисленные во второй группе, М. Е. Кравцова в своей краткой справочной статье не пояснила [Кравцова 2008, с. 252]. Однако, учитывая ее заявление, что «в целом жанры би по-прежнему включаются Лю Се в изящную словесность» и тем самым в литературно-критической мысли Китая утверждается «такое понимание художественной литературы и ее жанрового состава», рассмотрение жанров второй группы становится неактуальным, потому что они оказываются за рамками литературы. Включение би в состав изящной словесности признавалось и К. И. Голыгиной [Кравцова 2008, с. 252; Голыгина 2008 (2), с. 139].

Если обобщить высказывания отечественных литературоведов, то получится, что Лю Се в современной ему письменной традиции выделял *вэньби*, т.е. «литературу» (В. А. Кривцов) или «словесность» (И. С. Лисевич), или «изящную словесность» (К. И. Голыгина, М. Е. Кравцова). Внутри *вэньби* он выделял *вэнь*, т.е. «художественную литературу» (В. А. Кривцов), или «изящную словесность» (И. С. Лисевич), или «изящное слово» (К. И. Голыгина), или поэзию и ритмическую прозу (М. Е. Кравцова). Остальные жанры, под которыми в данном случае остается понимать обычную прозу, он выделял в категорию би, т.е. «деловая, прикладная» литература (В. А. Кривцов), неритмизованная проза (И. С. Лисевич), «деловая словесность» (К. И. Голыгина), неритмическая проза (М. Е. Кравцова).

Согласно этой точке зрения, понятие изящности (вэнь) относилось только к части современной Лю Се литературы, которая определялась как собственно изящная словесность (вэнь). К чисто прозаическим жанрам (би) это понятие не применялось. К. И. Голыгина указывала, что Лю Се «усматривал» различие между вэнь и би «только в стиле». С этой точкой зрения соглашались и другие исследователи, которые в этом случае также говорили о «художественной форме», «форме выражения» или «литературном стиле» [Голыгина 2008 (2), с. 139; Кривцов 1978, с. 162; Лисевич 1979, с. 30].

Борис Львович Рифтин (1932–2012) посвятил специальную работу жанрам китайского средневековья, в которой весьма подробно проанализировал порядок следования жанров в классификации Лю Се. Он показал, что критерий «литературности (вэнь), или украшенности стиля» не всегда выдерживался Лю Се, и пришел к выводу что «рифма как основной критерий украшенности, а не просто изящество стиля, красота изложения, образности и т.п. определяла для Лю Се и вообще в китайской теоретической мысли IV–VI вв. разделение всей словесности на художественную (вэнь) и деловую (би – букв. “кисть для письма”))». Отмечая наличие «высокохудожественных» произведений в составе жанров «деловой литературы» (би), он указывал на несущественность «деления на поэзию и прозу» для Лю Се, который «жил в эпоху расцвета прозы “пянь-ли”, или прозы параллельного стиля, когда многие произведения малых форм писались ритмической и рифмованной прозой с многочисленными параллельными грамматическими конструкциями и мало отличались от произведений стихотворных» [Рифтин 1994, с. 281–282].

Разница указанных двух подходов очевидна, и она состоит в признании или отрицании существования обычной неритмизованной и нерифмованной прозы в составе жанровой системы изящной словесности. Понятна и их общая черта, когда нашими учеными свойство изящности (литературности или художественности) словесности у Лю Се увязывается со стилем произведений. В этом последнем смысле оба предложенных подхода основываются на взглядах Василия Михайловича Алексеева (1881–1951), который в свое время отмечал, что в «Изборнике» («Вэньсюань») Сяо Туна (501–531) термин *вэнь* означал «произведения литературные по преимуществу и независимо от содержания» (*разрядка В. М. Алексеева*). По его мнению, Сяо Тун отдавал решительное предпочтение форме «перед всеми други-

ми признаками, отличающими литературное произведение». Поэтому В. М. Алексеев говорил о вэнь как о совокупности «тех китайских произведений, которые рассчитаны исключительно на эмотивное начало, т.е. таких, которые ритмом, выбором слов и прочими стилистическими приемами стремятся возбудить в читателе эстетическое наслаждение» [Алексеев 2002, с. 71].

Попробуем теперь разобраться в том понятии *вэньби*, которое обсуждали отечественные ученые. Мы затрудняемся сказать, когда появился этот термин, но очевидно, что произошло это задолго до Лю Се. Ван Чун (27–ок. 104) в своем трактате «Весы суждений» («Лунь хэн»), законченном в 80 г. н. э., употребил слово (бином) *вэньби* в качестве стяжения двух слов. Рассуждая о важности роли «образованного человека» (*вэньжэнь*), занимавшего в его классификации способностей конфуцианцев второе место после «выдающегося мудреца» (*хунжу*), Ван Чун привел пример некоего Чан-шэна, незначительного чиновника в областной управе, по докладам которого начальство выносило правильные и справедливые решения. Когда же он умер, найти замену ему не удалось. Преемники «не были [ему] подобны (бу цзу лэй) в *вэньби*». Их доклады не смогли соответствовать его *стандартам текста* (*вэнь гуй*, букв. *колея текста*) и его *технике письма* (*би шу*, букв. *след писала*) [Ван Чун 1990, цзюань 13: 39; Чао ци с. 613]. В целом, в таких значениях Ван Чун и употребляет эти два слова. Вэнь — это текст или произведение, а би — это написание, процесс письма или просто глагол «писать». Пишущий у него «ставит писало, создает текст» (*ся би цзаовэнь*), «писалом пишет текст» (и би чжувэнь) [Ван Чун 1990, цзюань 9: 28; Вэнь Кун, с. 395, цзюань 30: 45; Цзы цзи, с. 1405].

Почти через пять веков Сяо И (508–555; лянский император Юань-ди, 552–555) понимал словосочетание *вэнь-би* уже по-другому (См. [Сяо И 1967, цзюань 4, с. 189–192]. Его суждение на этот счет как бы венчает многовековую историю распространения термина в традиционной китайской литературной мысли раннего средневековья, поэтому мы остановимся на нем более подробно. Рассуждая об исторической судьбе «учености» (*сюэ*) в главе «Слава в слове» («Ли янь») своего обширного исторического очерка «Цзинь лоу цзы», он говорил, что в древности ученость была двух видов, а современная ему ученость уже разделилась на четыре отрасли. Последователи Конфуция (ок. 551–479 до н.э.) изучали канонические книги своего учителя и передавали его учение, и это называлось «конфуцианством» (*жу*).

Другая часть древней учености ограничивалась только «словесностью» (вэнь). Она была представлена «строфами и одами» (цы фу), которые слагали приверженцы Цюй Юаня (340–278 до н.э.), Сун Юя (ок. 298 – ок. 222 до н.э.), Мэй Чэна (ум. 140 до н.э.) и Сыма Сянжу (179–117 до н.э.).

Как указывал Сяо И, конфуцианцы его времени занимались «философами» (цзы) и «историей» (ши) и это называли «ученостью» (сюэ). Еще одно течение современного знания, по его словам, обычно называлось «писало» (би). Сяо И объясняет это понятие на примере Янь Цзуаня (III–IV вв.), который был либо «неолок» в «написании стихов» (вэй ши), либо просто к ним «не прибежал» (бу бянь). Другой пример относится к некоему Босуну, который был умел в написании докладов (чжанцзоу)¹. Последней, четвертой, отраслью знания Сяо И называет «изящную словесность» (вэнь). Она включала «распевание песен и нескончаемую грусть».

Далее Сяо И характеризует литературные стили выделенных им отраслей знаний. Современные «ученые» (т.е. философы и историки), по его словам, в своем большинстве не прибегают к «написанию строф» (чжу цы), они «придерживаются членения текста на [смысловые] отрезки» (чжанцзюй). Хотя Сяо И нелицеприятно высказывается о трудах ученых, погрязших в схоластике, тем не менее он отмечает возможность увидеть в них «источник» (юань) этого течения современных знаний. Произведения в стиле (или жанрах) би, по его мнению, в худшем случае не назовешь «сочинениями» (чэньвэнь), но и в лучшем случае в них не говорится о «выборе должного» (цюй и). Авторы пишут, чтобы только показать технику письма и продемонстрировать свой ум. Создание же произведений вэнь требует значительно большего внимания к стилистической стороне — «раскинутого шелкового кружева [композиции (?)], прекрасной тональности, удобопроизносимости, движения души».

Сяо И считал, что вэнь-би (т.е. вэнь и би вместе) древности и современности имели различные источники (юань). Для древности эти источники и течения ясны. Это комментарии «Туань чжуань» и «Си цы чжуань» к «Книге перемен», разделы «Нравы царств», «Малые оды» и «Большие оды» «Книги песен», сочинения различных школ древних учений. Они представлены в положении даосского философа Гэ Хуна (284–263) об украшенности великих и благородных мужей, в изречении Цао Пи (187–226), развивавшего мысль Конфуция о равном соотношении

«утонченности» (вэнь) и «[обнаженной] сути» (чжи), в суждении ученика Конфуция Цзы Ся о «четырех началах» (сы ши) в «Книге песен» и в организации семи разделов библиографии «Семь описаний» (цилюэ) ханьского ученого Лю Синя (53/46 до н.э. – 23 н. э.).

У «литературы» (вэньби) современности источники, по мнению Сяо И, тоже имеются (чжи), но они подробно «не разобраны» (бу бянь). В качестве такого «источника» он называет «элегантность» (цинци) Пань Юэ (247–300), известного автора «плачей» (ай). Однако литературная критика того времени, говорит Сяо И, ограничилась лишь похвалой «верности чувства» (цинце) этого литератора, а далее либо сам делает, либо цитирует вывод о трудности «создания» (вэй) «изящных произведений» (вэнь).

Сяо И отмечает, что Цао Пи и Лу Цзи (261–303) были литераторами (вэнь ши), а не конфуцианскими каноноведами. Они достигли известности, определив общие правила литературы. Из работ этих и других «литераторов» можно почти полностью понять смысл литературы. Сяо И приводит в пример известного каллиграфа и поэта Се Тяо (464–499), «прославившегося своим талантом», который, надо думать, в области литературоведения, «перешел через необходимое, чтобы дополнить до большего». В чем именно состоял его вклад, к сожалению, остается неизвестным, так как соответствующие его работы, если они были, до наших дней не дошли. Другой отмеченный литературовед — Жэнь Фан (460–508), сочинения которого «не включаются в первый раздел библиографий», посвященный конфуцианским канонам и их толкованиям, но «писчая кисть» (би хань) которого была весьма талантлива и умела в сочетании «[различных] течений и разделов» знания (люлюэ)». Добавим, что Жэнь Фан был известен своими сочинениями в непоэтических жанрах (би) и умением писать доклады [Синь цзяо бэнь Нань ши фу соинь 1981, цзюань 33, с. 865; цзюань 50, с. 1248]. Имеется также его небольшой историко-литературный обзор «Истоки литературы» («Вэньчжан юаньци»), в котором перечисляется более 80 современных литературных жанров с указанием времени их появления (как правило, династия Хань и позднее), а также пяти древних жанров — гэ (гл. 7, № 2), ши (гл. 6, № 1), лэй (гл. 12, № 10), чжэнь (гл. 11, № 9), мин (гл. 11, № 8), — от которых, по его мнению, и пошла средневековая литература [Жэнь Фан 2009]².

В конце своего краткого очерка Сяо И сетует на повредившиеся «современные нравы» (цзинь чжи су) и порицает их «по-

следователей» за превращение литературы в развлечение (цзишу) и забаву (сисяо). «А только потеряешь источник (юань), — говорит он, — течение (лю) сразу отдалится».

Указанный разбор Сяо И вопросов состава средневековой китайской литературы середины VI века используется практически во всех литературно-исторических работах. При этом несколько разнятся объем его цитирования и трактовки самого текста (См.: [Голыгина 1974, с. 195; Голыгина 2008 (2), с. 139–140; Рифтин 1994, с. 284]. Представленное нами выше изложение взглядов Сяо И позволяет сделать некоторые выводы. К современной литературе он относил работы, созданные не ранее второй половины III века, т. е. он рассматривал современную литературу как продукт недавней исторической эпохи и противопоставлял ее древней традиции. Литературу-вэньби своего времени он не связывал ни с конфуцианским каноноведением, которое у него фактически принадлежало предыдущей исторической эпохе, ни с современными философскими и историческими сочинениями, которые противопоставлялись литературе и по своему стилю — их, думается, писали прозой.

Сяо И ничего не сказал о стиле словесности-би, но при сопоставлении указанных им стилей других родов письменных сочинений читатель должен прийти к выводу, что эта словесность была «строфической» (цы), т. е., скорее всего, она была представлена ритмизованной прозой. Изящная словесность (вэнь) у Сяо И напевная, т. е. поэтическая, но значение рифмы для ее выделения напрямую им не оговаривалось. Эти «недоговорки» послужили почвой для разнообразных толкований состава средневековой китайской литературы в современном научном литературоведении.

Так, например, делается вывод, что к середине VI века значение собственно рифмы для разграничения жанров изящной словесности (вэнь) и просто словесности (би) было несущественным. Понятие «изящности» литературы стало связываться с «просодикой вообще». Но при этом остается без комментария сам принцип, по которому Сяо И делил современную ему литературу на вэнь и би. Предложение известного цинского текстолога Жуань Юаня (1764–1849) считать вэнь ритмизованными жанрами, а би — чистой прозой, основанное во многом на его понимании очерка Сяо И, в XX в. подверглось справедливой критике весьма авторитетного историка китайской литературы Го Шаоюя (1893–1984) [Го Шаоюй 1992, с. 73–74]. Однако и его

собственный вывод о том, что Сяо И не различал параллельную прозу и обычную прозу и включал их обе в состав би, нам представляется не совсем верным [Го Шаоюй 1992, с. 74]. Как мы сказали выше, «нестрофичность» была характерна для «философов» и «истории», которые у Сяо И относились к «учености» его времени и не включались им в состав «литературы» (вэньби).

Согласно общепринятой датировке, Лю Се написал свой трактат около 500 г., т. е. примерно за 55 лет до написания очерка Сяо И. Как известно, в своем трактате Лю Се сообщал о принятом в его время делении литературы на вэнь и би по принципу наличия рифмы (юнь). У Сяо И же этот принцип напрямую не оговаривался. Это дает основание историкам китайской литературы предполагать хронологическую изменчивость содержания понятия вэньби. О биноме вэньби у ханьского ученого Ван Чуна мы уже сказали выше. В значении «литература» (или «словесность») этот термин, как считается, стал использоваться только во времена династии Цзинь (266–420) и в период южной династии Сун (420–479) вошел в повседневный обиход [Чжунго вэньсюэ пипин ши 1993, Т. 1, с. 126; Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 196].

Встретившиеся нам слова *вэньби* в более ранних источниках, похоже, свидетельствуют о появлении этого значения еще во времена царства Вэй (220–266) эпохи Троецарствия. В указе Цао Цао (155–220), ставшего правителем удельного княжества Вэй в 213 г., определяется порядок отбора чиновников, от которых требовалось умение «писать» (вэнь би) стандартным (чжэнь) почерком (т.е. лишу) и почерком цао (т.е. упрощенной скорописью) [Цюань шангу сань дай... 1958, цюань 2, с. 1061–1]. Но уже в эстампе каменной стелы с надписью Вэй Кая (умер между 226 и 239 г.) говорится о семантических и иероглифических комментариях, а также о *вэньби*, т.е. каких-то сочинениях [Цюань шангу сань дай... 1958, цюань 28, с. 1212–2].

Го Шаоюй считал, что в обиходной речи династии Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) уже имелось слово «вэньби», которое обозначало литературу. В период раннего средневековья его значение было переосмыслено [Го Шаоюй 1992, с. 66–67].

Формулировку различия произведений вэнь и би по наличию рифмы принято связывать с автором «Истории Поздней Хань» («Хоу Хань шу») Фань Е (398–445). В своем письме к племянникам он излагал причины, по которым занялся историей, а не литературой, а также объяснял смысл своих стихотворных «оце-

нок» (цзань), добавленных им в конце глав жизнеописаний помимо обычных «суждений» (лунь) [... Сун шу фу соинь 1980, цзюань 69, с. 1829–1831; ...Нань ши фу соинь 1981, цзюань 33, с. 854–855]. В этом письме имеется фраза, которая в современном литературоведении трактуется примерно таким образом: «[произведения] би проще [произведений] вэнь, так как [в них] не придерживаются рифмы» (См.: [Рифтин 1994, с. 282–283 (со ссылкой на Ван Юньси и Гу Сишэна); Чжунго вэньсюэ пипин ши 1993, Т. 1, с. 124; Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 192; Го Шаоюй 1992, с. 68; Ляо Чжицян 1999, с. 29]). Указанная трактовка нам представляется весьма сомнительной. Мы считаем, что Фань Е здесь говорит лишь об авторской манере (шоу би) тогда еще совсем молодого поэта Се Чжуана (421–466), в произведениях (вэнь) которого «не выдерживалась рифма»³. Речь, по-видимому, шла о традиционной рифме на последнем четвертом слове⁴ в строке, так как Се Чжуан был известен своими стихами с пятисловными строками и небольшими одами. Вместе с тем, Фань Е в своем письме дважды упоминает рифму (юнь) в связи с вэнь, что, в принципе, может указывать на рифму как отличительную черту изящной словесности.

Другой пример бесспорно свидетельствует о понимании различия би и вэнь, но и он непосредственно не затрагивает значения рифмы. Известный поэт и теоретик литературы Янь Яньчжи (384–456), рассказывая о своих сыновьях в ответ на вопрос Вэнь-ди (424–453), императора южной династии Сун, отметил, что его старший сын Янь Цзюнь «получил от него [способности к] би», а второй сын Янь Цэ — способности к вэнь [...Сун шу фу соинь 1980, цзюань 75, с. 1959; ...Нань ши фу соинь 1981, цзюань 34, с. 839] .

На этом не очень прочном фактическом фундаменте строится пока не подвергавшееся сомнению заявление гонконгского ученого Ляо Чжицяна об изменении критерия выделения вэнь в период между серединой V века и серединой VI века [Ляо Чжицян 1999, с. 29–31]. Основываясь, главным образом, на работах основоположника современного научного изучения «Резного дракона...» Хуан Цзигана (Хуан Кань, 1886–1935) и известных литературоведов-медиевистов Чжан Жэньцина (ум. 2007) и Куан Цзяньсина, он утверждает, что в годы Юнмин (483–493) правления южной династии Ци (479–502) известный историк и литератор Шэнь Юэ (441–513) предложил свое учение по просодике китайского изречения, главным моментом которого была то-

нальная и звуковая гармония синтагмы. К тому времени представление о конечной рифме (юнь цзяо) как главной особенностью изящной словесности (вэнь) уже существовало и не вступало в противоречие с новыми требованиями гармонии. Согласно Ляо Чжицяну, в течение следующих примерно 60 лет предложенная Шэнь Юэ гармония стала восприниматься как более важная особенность вэнь, тогда как прежнее требование иметь рифму, по сути, постепенно потеряло свое значение. По сути, потому что Ляо Чжицян буквально говорит об утрате понятия рифмы и его растворении в «фонетике» (шэньюнь). Для подкрепления этого предположения ученый приводит мнение Хуан Каня о том, что Сяо И в своем очерке якобы относил прошлую «рифмованную» вэнь к «литературе (вэньби) древности», а по-новому осмысленную после годов Юнмин «ритмизованную» вэнь — к «вэньби современности». Ничего подобного в очерке Сяо И, как мы показали выше, не говорилось.

Таким образом, если взять только прозу, то надо полагать, что одна ее часть принадлежала к би, так как не строилась на принципах тональной и звуковой гармонии, а другая — к вэнь, так как была гармоничной в соответствии с правилами Шэнь Юэ. Ведущим моментом в этой трансформации понятия вэнь было развитие стиля параллельной прозы, и именно это, согласно Ляо Чжицяну и другим авторитетам, на которых он ссылается, было отражено в рассмотренном выше очерке Сяо И.

В сравнении с концепцией Го Шаоюя, по Ляо Чжицяну, понятие вэнь было более широким, оно должно было включать ритмическую поэзию с рифмой и ритмическую прозу без рифмы. Этот постулат оговорен гонконгским литературоведом. Соответственно, для би у него должна оставаться только обычная неритмическая проза. Го Шаоюй, напомним, к би относил оба вида прозы. Принадлежность рифмованных произведений, не отличающихся тональной и звуковой гармонией, к вэнь или би остается у Ляо Чжицяна без объяснения. Точно так же не объясняется и разделение письменных сочинений на литературу и нелитературу.

Нетрудно заметить, что, предложив свое объяснение причин эволюции понятия вэнь в V–VI веках, Ляо Чжицян пришел к тем же выводам, которые еще в XIX в. сделал Жуань Юань. Вслед за Хуан Канем Ляо Чжицяну пришлось указать на несущественность жанра (тичжи) произведения для его отнесения к вэнь или би. А с другой стороны, также ссылаясь на Хуан Каня, он вынужден был отойти от чисто формальной характеристики вэнь и

указать, помимо ритмичности, второй ее критерий — лиричность (цинцы) [Ляо Чжицян 1999, с. 30].

Определенный отход от общепринятой практики рассмотрения соотношения частей раннесредневековой литературы-вэньби в рамках формальных характеристик произведения наметился в отдельном томе (посвященном рассматриваемому периоду) многотомной истории китайской литературной критики, написанном Ван Юньси (1926–2014) и его учеником профессором университета Фудань Ян Мином (род. 1942). Они предположили, что Сяо И говорил о критерии качества, когда делил произведения по категориям вэнь и би. Плохую поэзию, несмотря на присутствие в ней рифмы, он якобы относил не к изящной словесности (вэнь), а к обычной или деловой словесности (би) [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 194, 197, 198]. Единственным основанием для такого заявления является фраза Сяо И о «неумелости» (бубянь) цзиньского Янь Цзуаня в поэзии (вэй ши). Как мы отметили выше, словосочетание *бубянь* действительно имеет указанное значение, как правило, подразумевая неловкость физических движений человека, но значительно чаще оно обозначает «неудобство». В данной фразе вполне может быть реализовано и это второе значение, тогда фраза на самом деле должна говорить о непригодности стихов для целей, преследовавшихся Янь Цзуанем.

Собрание сочинений (цзи) в двух цзюанях и «записи» (лу) в одном цзюане управляющего (тай шоу) областью Лунси (в нынешней Ганьсу) Янь Цзуаня указаны в библиографическом разделе авторских сборников (бецзи) «Истории Суй» («Суй шу»), однако можно только предполагать, какие именно работы в них входили, так как эти сборники до нас не дошли [...Суй шу фу соинь 1980, цзюань 35, чжи 30, с. 1063]⁵. Если судить по названию и более позднему значению термина «лу», сборник «записей» должен был включать служебные доклады или рассуждения на некоторые темы. Сложнее предполагать состав произведений «собрания сочинений». Хотя «Суй шу» авторов «отдельных (авторских) сборников» (бецзи) называет «словесниками» (цыжэнь), едва ли все они писали именно в жанре или стиле «строф» (цы). Задолго до династии Суй (581–618) этим термином обозначали современных литераторов в отличие от литераторов прошлого, которых называли «поэтами» (ши жэнь) [...Хань шу цзичжу бин фу бянь эр чжун 1986, цзюань 30, чжи 10, с. 1756]⁶. Ду Ю (735–812) в своем «Своде уложений» («Тун дэнь») ссылаясь на «сборник» (цзи) Янь Цзуаня в описании

должностей императорской библиотеки, что может указывать на некий деловой документ или исторический очерк раннесредневекового автора [Тун дьянь 1988, цзюань 26, с. 737].

Упоминаний стихов Янь Цзуаня в исторических источниках немного. В начале IV века командующий (сяовэй) Сижунской армией Янь Цзуань преподнес трону свои стихи о заслугах погибшего генерала Чжоу Чу (236–297). По приведенной цитате видно, что это был классический стих по четыре иероглифа в строке [...Цзинь шу бин фубянь лючжун 1980, цзюань 58, с. 1571]. Еще один случай передачи Янь Цзуанем некоего собственного стиха императору указывается в комментарии Ли Шаня (630–689) к тексту служебного доклада (ци) упоминавшегося выше Жэнь Фана в «Изборнике» («Вэньсюань»); при этом приводится лишь фраза из сопроводительного доклада (бяо) Янь Цзуаня [Вэньсюань 1986, цзюань 39, с. 1795]. Какое-либо участие Янь Цзуаня в новаторской поэзии своего времени в этих фактах, конечно, незаметно. Известность среди современников и историческую память у потомков Янь Цзуань, несомненно, завоевал другим.

В заключительном слове историографа к разделу биографий в «Истории Суй», составленной около 636 г. Вэй Чжэном (580–643) и др., говорится о вреде, который наносят правящему дому наветы недобросовестных сановников. И наоборот, превозносятся преданные и честные чиновники. В качестве положительного примера приводится Янь Цзуань, исторические сведения о «настрое» (фэн) которого сохранились в «записях прошлого» (цян цзай) [...Суй шу фу соинь, 1981, цзюань 62, с. 1488]. Более ранняя история южной династии Сун («Сун шу»), работа по составлению которой началась в 487 г., также упоминает Янь Цзуаня как честного чиновника. Янь Цзуань протестовал против оговора императорского сына Сыма Юя (278–300), которого лишили звания наследника престола, а позднее и убили. Поданные Янем увещевания «поддержали славу» (хэжун) династии Цзинь, историограф сравнил их с вошедшим в ханьские анналы «докладом» (цзоу шу) Гуаньлао [...Сун шу фу соинь 1980, цзюань 61, с. 1639]. Речь идет о докладе, который был подан правителем удельного владения Хугуань саньлао Линху Мао ханьскому императору У-ди (141–87 до н.э.), в котором он раскрыл ложные обвинения против покойного Лю Цзюя (128–91 до н.э.), сына императора. Коварные сановники оговорили принца, Лю Цзюй был вынужден поднять восстание, его войска потерпели поражение, а сам он покончил жизнь самоубийством.

«Сун шу» не уточняет, в каком именно виде Янь Цзуань «представил наставление» (сянь гуй), но очевидно, что его авторитет был тесно связан с этим действием. «История Цзинь», составленная в 646–648 годах по материалам более ранних исторических сочинений, вносит ясность в этот вопрос. «Наставления» (гуй) здесь названы «докладами императору» (шан шу), а пространственные цитаты из них не оставляют сомнения, что доклады были написаны прозой [...Цзинь шу бин фубянь лючжун 1980, цзюань 48, с. 1349–1355]. Автор биографии Янь Цзуаня в «Цзинь шу» особо подчеркнул, что Янь был «мужем долга» (и ши) — «падая ниц, [он] подавал доклад (фу цзоу) и ожидал жестокой казни» [...Цзинь шу бин фубянь лючжун 1980, цзюань 48, с. 1357].

Как видим, и до, и после Сяо И (508–555) репутация Янь Цзуаня определялась его бесстрашием и докладами на имя императора. Доклады эти не были стихотворными, поэтому едва ли правомерно пытаться установить связь литературной манеры или любимого жанра Янь Цзуаня с поэзией. В этом случае очевидно, что Сяо И как раз противопоставлял поэзию (ши) обычной словесности (би), т.е. его взгляды кардинально не отличались от взглядов Фань Е (398–445) — изящная словесность (вэнь) и просто словесность (би) разграничивались по наличию и отсутствию рифмы.

В подтверждение нашей точки зрения нелишне будет сослаться на еще один известный исторический источник, тоже связанный с Сяо И. В 30-х или 40-х годах VI в. официальный наследник престола Сяо Ган (503–551) и будущий лянский император Цзяньвэнь-ди (549–551) написал письмо своему младшему брату Сяо И, носившему тогда княжеский титул Сяндун-вана. В письме он затронул многие вопросы литературы, весьма схожие с теми, что нашли позднее отражение в очерке Сяо И [...Лян шу фу соинь 1980, цзюань 49, с. 690–691]. В частности, Сяо Ган сетовал на свое чувство раздвоенности в отношении к литературным стандартам своего времени. Реформирование стихосложения Шэнь Юэ и другими поэтами в конце V в. сделало новые стихи совершенно непохожими на классический стих. Следование новому стандарту означало бы забвение древней классики, а следование ее образцам заставило бы отбросить новую поэзию, а она имела многие достоинства. Сяо Ган тоже жаловался на плачевное современное состояние литературы, отмечая, что это в равной мере относится «и к стихам (ши), и к словесности (би)».

Среди образцовых же авторов он называл все тех же поэта Се Тяо и прозаика Жэнь Фана. Другими авторитетами названы Шэнь Юэ в поэзии (ши) и Лу Чуй (470–526) в словесности (би). Таким образом, синонимом литературы-вэньби из очерка Сяо И в письме Сяо Гана называется литература-шиби, из чего должно следовать, что и Сяо И под вэнь понимал рифмованные поэтические жанры. Сяо Ган также называет «большими мастерами» (чэнцзя шоу) Чжан Шицзяня (Чжан Шуай, 475–527) и Чжоу Шэньи (Чжоу Шэ, 469–524), но для них он указывает только отдельные жанры — оду (фу) для первого и рассуждение (бянь) для второго.

Разнообразие высказанных мнений, базирующихся на неоднозначных сведениях исторических источников и их интерпретациях, так или иначе подводит китайских исследователей к мысли о многозначности словосочетания вэньби. Нередко без каких-либо обоснований просто заявляется, что этот термин не имел строгого определения (См., например: [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 198]). Наиболее востребованным для научного литературоведения оказался подход Го Шаоюя, сформулированный им еще 80 лет назад⁷. Он одним из первых обратился к причинам изменения китайской литературной терминологии раннего средневековья [Го Шаоюй 1992, глава 19, с. 63–74]. По его мнению, основой этого процесса являлось развитие понятия литературы. Дав свою достаточно вольную интерпретацию заявлению Сяо И о различии «учености» древности и современности, Го Шаоюй указывал, что в период Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) для обозначения определенного круга сочинений существовал термин «вэньчжан». Наряду с ним использовался термин «вэньсюэ», эволюционировавший от обозначения учености вообще к обозначению области знания (сюэвэнь) «украшенного» слова, отличной по своему характеру (синчжи) от других отраслей знания. В раннесредневековый период эти понятия стали взаимообусловленными. Точно так же, как и сейчас, — замечает Го Шаоюй — оба термина отсылали к одному и тому же понятию, обозначаемому в современном китайском языке словом «литература», но подчеркивали две стороны этого понятия: литература как набор литературных произведений и литература как ученая дисциплина.

Тогда же появилась практика составления больших собраний литературных текстов, которые, в основном, представляли собой произведения новых и весьма разнообразных жанров ханьской и

более поздней литературы. Это потребовало более четкой классификации литературных жанров, в основу которой могли быть положены либо схожесть «характера» (синчжи) литературных произведений, либо близость их формы (синши).

По-видимому, уже в речевом обиходе эпохи Хань имелось «устойчивое словосочетание» (чэнцы), а по сути двусложное слово «вэньби», обозначавшее литературу. Потребность классификации привела к переосмыслению отношения морфем *вэнь* и *би* в его составе. Их стали противопоставлять как частные понятия рифмованных произведений (*вэнь*) и нерифмованных сочинений (*би*). Это противопоставление по наличию рифмы было чисто формальным или, как говорил Го Шаоюй, формально-жанровым (синши тичжи). Оно, согласно Го Шаоюю, применялось, когда подразумевалась литература-вэньчжан.

В области традиционного учения вэньсюэ также шло осмысление литературных произведений, но по принципу их «характера». Го Шаоюй приводит примеры других областей знания, противопоставлявшихся в тот период литературе. Здесь он указывает «[нехудожественное] слово» (*янь* или *юй*), которое не было «украшенным и благозвучным», как *би*, а тем более как *вэнь*. Другой пример связан с учреждением в 438 г. в южной империи Сун четырех учебных заведений для преподавания «конфуцианства» (*жу*), даосско-конфуцианского «учения о таинственном» (*сюань*), «истории» (*ши*) и «литературы» (*вэнь*) (См.: [...Сун шу фу соинь 1980, цзюань 93, с. 2293–2294]). В семантическом поле учения вэньсюэ слово «вэньби» противопоставляло литературные сочинения всем другим сочинениям и не указывало на деление литературных текстов по наличию или отсутствию рифмы внутри литературы. Зато его двусоставность позволяла соотносить с его частями сочинения разного характера, как, например, те, что у Сяо И передают «нескончаемую грусть» или сочетают «течения и разделы» различных знаний. В рамках понятия вэньсюэ Го Шаоюй отождествлял *вэнь* с чисто литературными жанрами ([чунь] вэньсюэ), а *би* — со смешанно-литературными жанрами (цза вэньсюэ) [Го Шаоюй 1992, с. 72]⁸. Таким образом, не формулируя этого тезиса, он говорил о некоем качестве «литературности» жанров, качестве, которое никак не было связано с поэтической или прозаической речью произведения. Советские и российские литературоведы, как мы помним, говорили о качестве «изящности» (*вэнь*) литературы и указывали на его эстетическую природу.

Смешение, а точнее, неразличение двух указанных выше понятий Го Шаоюй называл главной ошибкой своих предшественников и коллег, исследовавших раннесредневековую литературу-вэньби. В их работах учитывалось только формальное различие жанров по рифме [Го Шаоюй 1992, с. 69, 73]⁹. Го Шаоюй особо указывал на ошибочное понимание иероглифа «вэнь» в заглавиях раннесредневековых общих собраний литературных текстов. Понимая под «вэнь» лишь рифмованную поэзию, исследователи делали неверные выводы о жанровом составе таких собраний. На самом деле в этих заглавиях слово «вэнь» выступало сокращенным вариантом слова «вэньби», т. е. представляло литературу всех жанров [Го Шаоюй 1992, с. 73]¹⁰.

Мысль Го Шаоюя об эволюции понятия литературы, насколько нам известно, у современных исследователей не вызывает особых возражений. С ее общим направлением согласны и мы. Вместе с тем необходимо отметить некоторые частные положения и выводы китайского историка литературы, которые нуждаются в уточнении и пересмотре. Выделение понятий «формы» и «характера» оправдано в качестве метода литературоведческого анализа, но в реальности, в особенности когда речь идет о литературном жанре, разделить их практически невозможно. Поэтому, например, у Го Шаоюя разговор о литературном «характере» в отрыве от формы в конечном счете заканчивается перечислением чисто литературных жанров, которые все представлены рифмованными жанрами. Связь «характера» и «формы» Го Шаоюем не рассматривалась и не оговаривалась.

Отсюда, как мы думаем, проистекают некоторые ошибочные заявления и выводы этого ученого. Го Шаоюй говорил о различных синонимах слова «вэньби», которые, по его мнению, представляли либо формальные, либо характерные признаки литературы. При этом автор совершенно не учитывал какие-либо ограничения, существовавшие в то время, для образования таких синонимов. Среди синонимов он, например, указывает и бином «шивэнь», состоящий из морфем *ши* (стихи) и *вэнь* (литература) [Го Шаоюй 1992, с. 67, 71, 72]. Такой бином существует в китайском языке, но он появился позже рассматриваемого периода, только тогда, когда за вэнь закрепилось значение классической прозы. Согласно концепции Го Шаоюя, предполагающей раздельность «характера» и «формы», ничего не должно было мешать появлению такого слова и раньше. Например, в этом слове рифмованные жанры (*ши*) могли бы противопоставляться по

форме (как у Го Шаоюя) другим, нерифмованным жанрам (вэнь). Они также могли бы противопоставляться по большей и меньшей степени литературного характера.

Поиск, проведенный нами по оцифрованным текстам официальных историй Южных и Северных династий, выявил более 130 случаев последовательного употребления иероглифов «ши» и «вэнь», но ни в одном из них сочетание этих иероглифов не представляло собой бинорма из двух морфем. Это заставляет предполагать либо разноуровневость (как части и как целого) понятий «ши» и «вэнь», либо их синонимию. Отсутствие также и бинорма «вэньши» с обратным порядком следования морфем, скорее, говорит в пользу второго предположения. В настоящее время мы располагаем значительно большими возможностями для определения реального набора терминов для выражения понятий, связанных с китайской литературой раннего средневековья. Анализ их состава и частотности употребления, несомненно внесет определенные коррективы в известные положения Го Шаоюя.

Особо следует остановиться на другом частном выводе китайского ученого, относящемся к выделению литературы в отдельную область знания. Го Шаоюй заявлял, что синонимом вэньби в раннее средневековье являлось и слово «вэньши», вторая морфема в составе которого в современном китайском языке имеет значение «история» [Го Шаоюй 1992, с. 67, 69, 71, 72]. Этот вывод формально противоречит ранее заявленному автором тезису о разделении литературы (вэнь) и истории (ши) в образовании южной империи Сун, а также противоречит и сообщению Сяо И, у которого философы (цзы) и история (ши) были отделены от современной ему литературы. Го Шаоюй отождествляет творчество упоминаемого у Сяо И Жэнь Фана с «историей» (ши), однако привлечение большего числа исторических данных заставляет считать Жэнь Фана литератором, хотя и связанным с историей, но только потому, что он был автором историко-литературного труда о происхождении новых литературных жанров. Не так давно опубликованная достаточно подробная статья о Жэнь Фане также утверждает его авторитет литератора, а не историка [Ян Сай 2012]. Наконец, менее тенденциозное прочтение других исторических примеров Го Шаоюя не поддерживает его отождествление «словесности» (би) с «историей» (ши).

Теперь стоит посмотреть, как примерно эти же вопросы освещаются в трактате Лю Се. Судя по имеющемуся указанию в

тексте трактата, работа над «Резным драконом...» была закончена в конце правления южной династии Ци не ранее 499 и не позднее 500 года [Лю Се 1989, т. 3, с. 1718–1719]¹¹. Лю Се было хорошо известно противопоставление *вэнь* и *би* того времени. Однако в своем трактате он только два раза употребил этот *бином* и каждый раз говорил о требованиях, предъявляемых к литературе или произведению вообще [Лю Се 1989, т. 2, с. 1064; т. 3, с. 1262].

Значительно чаще Лю Се называл литературу «*вэньчжан*». Под ней он мог иметь в виду как современную, так и древнюю литературу. При этом он обращал внимание на бесписьменный характер древней литературы и противопоставлял ей более близкую к современности письменную литературу. В главе «*Чжан бяо*» Лю Се указывает, что первоначально доклады правителю были устными. Позднее их подавали и в устной, и в письменной форме (*янь би*). Различия в форме речи, по замечанию Лю Се, не влияли на формирование жанровых особенностей деловых и благодарственных докладов. С другой стороны, отсутствие жанров докладов в ханьских библиографиях он объясняет тем, что в отличие от «напевных» (*яо юн*) произведений, которые обязательно записывались, преимущественно устные доклады поступали через государственные ведомства, и сведения из них сохранились только в изложении исторических или служебных записей [Лю Се 1989, т. 2, с. 830].

Отсутствие принципиального различия между устной и письменной формами речи для жанровой характеристики литературного произведения Лю Се выразил в своей критике заявления *Янь Яньчжи* о том, что «*би* в качестве [литературного] рода (*ти*) является [письменным] текстом (*вэнь*) [к устной] речи (*янь*)». К этому роду *Янь* относил комментаторскую литературу (*чжуаньци*), а сами канонические памятники считал «речью» (*янь*) [Лю Се 1989, т. 3, с. 1627]. Что именно он подразумевал под «речью», остается неясным, поэтому имеется несколько исследовательских трактовок, но все они сходятся в том, что «речь» древних классиков так или иначе была «нелитературной» (См.: [Гольгина 2008 (2), с. 140; Го Шаоюй 1992, с. 69–70]). Основываясь на том, что в комментарии «*Вэньянь*» («Разъяснения к тексту») каноническая «*Книга перемен*» названа «текстом» (*вэнь*), Лю Се опровергает заявление *Яня* о том, что канон нельзя отнести к письменной речи (*би*).

Более интересен его общий подход к этому вопросу, так как он отражает отнюдь не формальные, но содержательные критерии для определения жанров. «Канон и комментарии в какой-то степени и речь (*янь*), и письмо (*би*). Письмо (*би*) — порученец речи (*янь*): может быть сильным, может быть слабым. “Шестиканоние” несократимо в силу его классической глубины, а не потому, что имеет достоинство или недостаток быть речью (*янь*) или письмом (*би*)», — говорит Лю Се [Лю Се 1989, т. 3, с. 1629].

Касаясь звукового строя произведений, Лю Се говорил о гармонии и рифме. Гармонией (*хэ*) он называл «взаимную последовательность разных звуков», а рифмой (*юнь*) — «созвучие одинаковых звуков» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1228, 1233]. Подбор звуков в строке при определенной рифме он считал легким, а гармоническое сочетание звуков по их понижению и повышению тона — трудным. Невозможно с точностью сказать, насколько терминологически строг был в данном описании Лю Се, — используя синонимы, он мог говорить о создании литературного произведения вообще, — однако здесь мы имеем возможный пример его понимания различия произведений по форме речи: «[При том, что] написание (*чжу*) сочинения-*би* — дело легкое, подбор гармонии крайне труден. Написание (*чжуй*) сочинения-*вэнь* — трудность из трудностей, [а] писать в рифму очень легко». Из этого описания очевидно, что различие между *би* и *вэнь* состояло в рифме. Звуковая гармония здесь упомянута только в связи с жанрами *би*. Остается неясным, была ли она характерна для всех произведений *би* — гармония упоминается Лю Се лишь в связи с произведениями «гармонического строя» или «гармонических жанров» (*хэти*).

О том, что гармония была в равной степени присуща поэзии, мы узнаем из последующего описания. Лю Се делит просодию сочинений на две категории, сравнивая первую со свирелью (*юэ*), имеющей постоянную настройку, а вторую — с гусями (*сэ*), настройку струн которых можно менять с помощью маленьких подставок (*чжу*). Авторами первой категории он называет знаменитых поэтов Цао Чжи (192–232) и Пань Юэ. Вторая категория у него представлена Лу Цзи (261–303) и Цзо Сы (250–305), получивших известность своими одами (*фу*). Вопрос рифмы, согласно Лю Се, был значительно проще, так как ее нарушение сразу бросалось в глаза, как «квадратный клин [в круглом отверстии]», поэтому «поэты, связывая рифмы, в своем большинстве [были] точны».

В историческом литературоведении неизменно приводится высказывание Лю Се о разделении современной ему литературы на *вэнь* и *би*, но при этом часть этого высказывания обычно опускается. В 44-й главе трактата мы читаем: «Ныне обычно говорят, что что-то *вэнь* (произведение), а что-то *би* (сочинение). Считается, что без рифмы — *би*, а с рифмой — *вэнь*. [Высказывание Конфуция] “изящность (*вэнь*) служит для дополнения слова (*янь*)” (См.: [... Чуньцю Цзочжуань 1991, с. 148 (Сян-гун, 25-й год)]) в равной степени относилось к [рифмованному] “Ши [цзину]” и [нерифмованному] “Шу [цзину]”. Разделение же в двух наименованиях [появилось только] в последнее время!» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1622–1623]. Авторитет Конфуция для Лю Се был непререкаем. Взглядам Конфуция на «изящность» (*вэнь*) у Лю Се посвящена вторая глава трактата «Подтверждение от Совершенномудрого» («Чжэн шэн»). Там также цитируется указанная фраза Конфуция [Лю Се 1989, т. 1, с. 37]. Так что нет никаких оснований предполагать, что «нынешнее» и «недавнее» деление для Лю Се было важнее мнения Конфуция.

Лю Се характеризовал сочинения по признаку литературности или «изящности» (*вэнь*) и «существа» (*чжи*). В свое время В. А. Кривцов отмечал: «С понятием “*вэнь*” как художественной формой в китайской конфуцианской эстетике тесно связывается понятие “*чжи*”, означающее некое первородное содержание произведения вне зависимости от его идейно-моральной стороны и художественности» [Кривцов 1978, с. 162]. Противопоставление этих понятий восходит к «Лунь юю» Конфуция: «Учитель сказал: Суть (*чжи* — Л. С.) в простоте затмила лоск (*вэнь* — Л. С.) / В педанте лоск затмил всю суть, / Лишь в благородном муже / Суть с лоском ровно смешаны» (перевод И. И. Семененко) [Беседы и суждения Конфуция... 1999, с. 200]. В переводах академика Н. И. Конрада и Л. С. Переломова *чжи* названо «свойством самой природы» [Конрад 1977, с. 416; Переломов 1998, с. 344].

В. А. Кривцов в целом был прав, когда говорил, что «содержанию “*чжи*” Лю Се подчиняет художественность» [Кривцов 1978, с. 162]. Лю Се выделял несколько случаев отношений между «существом» (*чжи*) и его внешним представлением в «украшенности» (*вэнь*). В качестве примера он приводил воду и дерево. Их «украшенность», соответственно, — зыбь на воде и дрожащие лепестки цветов. В этом случае «украшенность (*вэнь*) прилагается (*фу*) к существу (*чжи*)». Другими словами, ровная поверхность воды без ряби ничего не изменит в нашем понима-

нии бесформенной по своей природе воды, как и отсутствие цветов не заставит нас не узнать имеющее четкие очертания дерево. В других случаях «существо полагается (дай) на украшенность». Лишенные своей раскраски после стрижки шерсти благородные тигр и барс внешне не будут отличаться от неблагородных собаки и барана; кожистая шкура носорога станет по-настоящему ценной только после ее покрытия красным лаком. Такую же, если не бóльшую, степень свободы «формы» от «материала» Лю Се должен был подразумевать в описании «плетения слов» (чжи цы), когда «создается (вэй) блеск». «Существом» в этом процессе выступают описываемые «внутренний мир» (синлин) и «образы внешнего мира» (цисян) [Лю Се 1989, т. 3, с. 1148, 1150].

Не менее, а может быть, и более часто Лю Се использует слово «чжи» атрибутивно в качестве определения или предиката, обозначая этим словом своего рода начальную (или нулевую) степень литературной формы. Такая форма отличается первозданностью или прямотой, она не имеет того, что принято называть «установкой на выражение» (См.: [Томашевский 2002, с. 28]).

Рассматривая историческую эволюцию поэзии (юн гэ) «девятой эпохи», Лю Се говорит о тенденции «соответствия» (хэ) намерения (чжи) «правилам» или, скорее всего, «мере изящности» (вэнь цзэ) своего времени [Лю Се 1989, т. 2, с. 1084]. В изящности происходило накопление качества, так как литература каждой последующей династии строилась с оглядкой на свою предшественницу. Характеризуя песни времен мифического Желтого императора, Лю Се называет их «простыми до крайности» (чжи чжи чжи), т. е. наивно-художественными, но именно поэтому и искренними. Далее идет рост изящности до степени «красоты и классичности» эпох Шан-Инь (XVI–XI вв. до н. э.) и Чжоу (XI–III вв. до н. э.), затем в древнекитайском царстве Чу и при династии Хань поэзия стала «преувеличенно броской» (чи эр янь), а к началу южной династии Сун — «псевдоновой» (э эр синь). Этот исторический переход от «простоты» (чжи) к «поддельности» (э) Лю Се объяснял «вниманием к современности и небрежностью в отношении древности, «помутнением веяния» (мэй фэн) и «упадком жизненности» (шуай ци)» [Лю Се 1989, т. 2, с. 1084–1090]. Указывая на то, что «изящность (вэнь) и простота (чжи) прилагаются (фу) к [внутренней] природе (син) и ее [внешним] проявлениям (цин)», он неоднократно подчеркивал историческую изменчивость соотношения «чжи» и «вэнь» или необходи-

мость должного сочетания «вэнь» и «чжи» [Лю Се 1989, т. 2, с. 594, 888, 1094; т. 3, с. 1159, 1567, 1653, 1723, 1770, 1847, 1859].

Таким образом, качество изящности или литературности признавалось Лю Се измеримым по своей степени. Древнейшие стихи из двухсловных строк были «простыми» (чжи), а затем в последующие эпохи становились все более и более «украшенными» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1270; т. 2, с. 1084, 1089–1090]. Однако эта соизмеримость указывается им не для всей литературы вообще, а только для близких жанров, в данном случае поэтических.

Лю Се утверждал, что «устройство литературы по жанрам (ти) имеет постоянство», что проявляется в «преемственности [их] названий и принципов (мин ли)». Литературный (вэньцы) «слог», который Лю Се буквально называет «жизненной силой» (ци ли), существует в чреде изменений [Лю Се 1989, т. 2, с. 1079]¹². Здесь и выше наш перевод «жизненность» относится к китайскому термину ци, для которого в философской литературе обычно даются значения «пневма», «дыхание» и т.д. [Кобзев 2006 (2), с. 549–551]. Исторические изменения в «украшенности» (вэнь) поэзии, как мы помним, были как раз вызваны ослаблением «жизненности» (ци). Таким образом, хотя реализация жанра в конкретные произведения агентами-пневмами могла меняться, жанр сам по себе в качестве «принципа» (ли) или «незримого устройства» [Кобзев, 2006 (1), с. 295–297] не был подвержен изменениям.

Другой причиной изменения «украшенности» названо «помутнение» или «затуманивание веяния». Литературная категория «веяние» (фэн) была достаточно подробно рассмотрена И. С. Лисевичем [Лисевич 1979, с. 64–98]. Он же указал на многообразие ее трактовок и необходимость ее рассмотрения совместно с категорией «гу» («костяк») — фэн и гу «в совокупности, как единое понятие, стали служить для определения некоего внутреннего ядра произведения» [Лисевич 1979, с. 88]. Понимая объединенный термин фэнгу как «различные уровни духовности» произведения, И. С. Лисевич определял «бестелесный и бесплотный» фэн как «элемент некоей внутренней основы произведения», а гу — как «архитектонику» или как содержание в обиходном понимании — «содержание вторичное, внешнее по отношению к фэн». Он отметил «ярко выраженную образность категории фэнгу» у Лю Се, который «уподобляет произведение словесности живому организму», и в этом ключе дал свои выбо-

рочные переводы из объяснений автора, которые, правда, относились только к определению гу [Лисевич, 1979, с. 88–89].

В русле темы настоящей статьи мы не можем отвлекаться на разбор имеющихся переводов и анализ термина Лю Се. В связи с *фэнгу* достаточно будет добавить, что этот термин у Лю Се относится к «словесным выражениям» (цы), которые «полагаются на кости», и «чувствам» (цин) произведения, которые «содержат веяние». Связность текста указывает на наличие в произведении «костяка» (гу), а ясность настроения — на наличие «веяния» (фэн) [Лю Се 1989, т. 2, с. 1048]. В современном китайском языке сложное слово «цыцин» обозначает своего рода привлекательность или заметность произведения в связи с заключенными в нем «темпераментом и интересом».

Для пояснения связи понятий гу и фэн Лю Се приводит в пример взаимосвязь, условно говоря, экстерьера и темперамента птиц. Внешне красивые и мясистые фазаны плохо летают, а лишённые цветистости орел и сокол летают высоко, потому что имеют крепкие кости и решительный нрав. Поэтому, когда «веянию и остову» не хватает «красочности» (цай), в литературе собираются «хищные птицы», а когда «красочности» не хватает «веяния и остова» — «фазаны». Идеалом в этом отношении, конечно, у Лю Се выступает мифический феникс (фэн), который «богато украшен и высоко летает» [Лю Се 1989, т. 2, с. 1064].

Важно также отметить, что и фэн, и гу рассматривались Лю Се в рамках одного «тела» (ти) и выступали вторичными понятиями по отношению к нему. У Лю Се «тело» (ти) «насаждает костяк» (шу хай) и «тело» же (но уже представленное в оригинале синонимом син) «облачается в пневмы-ци» (баоци). И далее в главе «Фэн гу» Лю Се неоднократно обращается к «телу» (ти) как к исходному моменту в подборе слов и выражении замысла, и это не позволяет «новым замыслам» быть «взбалмошными» (луань), а «неожиданным выражениям» — «отталкивающими» (ду) [Лю Се 1989, т. 2, с. 1048, 1059, 1066].

В данной главе Лю Се один раз даёт определение «телу», называя его «вэньти», т. е. либо «тело произведения-вэнь», либо, в качестве термина, «жанр» [Лю Се 1989, т. 2, с. 1066]. Если в данном случае точная трактовка этого словосочетания остается неясной, то в главе «Цельность [произведения]» («Фу хуй») он уже определенно говорит о «необходимости правильно различать жанр (тичжи)», и только после этого продолжает, что «чувства и намерения следует сделать душою [произведения], факты

и замыслы — его костным мозгом, слова и красоты — мышцами и кожей» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1593]¹³.

Как видим, и другая обозначенная Лю Се причина исторических изменений «украшенности» — «веяние» (фэн) или даже в развернутом виде «веяние и костяк» (фэн гу) — согласно его же идее, действовала внутри жанра. По украшенности (вэнь) и простоте (чжи) могли различаться только произведения одного жанра. Характеризуя исторические изменения в жанре «дуйцэ», который представлял собой доклад в ответ на запрос императора и использовался для отбора и продвижения чиновников, Лю Се указывал, что при Хань назначали «мужей обширных знаний» (бо ши), а при дворе собрались «фазаны»; при Цзинь (266–420) отбирали «выдающиеся таланты» (сюцай), а в первых рядах оказались «косули» (цзюнь) [Лю Се, 1989, т. 2, с. 912]. Следует пояснить, что косули считались пугливыми и быстрыми животными и поэтому немного диковатыми. При этом Лю Се отнюдь не указывает на какую-то особую «украшенность» ханьских докладов. Доклады были, мы бы сказали, слишком «теоретическими» — ханьцы «завязли в отвлеченных разговорах». Но со времен царства Вэй (220–266) и династии Цзинь вообще стали мало заботиться об «изящности» (вэнь ли), т. е. уже не обращали внимания даже на ту небольшую меру изящности, которая достаточна для этого жанра. Лю Се считал и те, и другие доклады «ошибочными» (ши), т. е. не соответствующими стандарту жанра, а причиной этому была хотя и по-разному (и), но одинаково ошибочная (ши) практика отбора чиновников [Лю Се 1989, т. 2, с. 912].

И опять мы встречаемся с определенным пониманием литературности или изящности, которая характерна для данного жанра как некая мера соотношения «простоты» (чжи) и «украшенности» (вэнь). Заявление Лю Се о том, что вэнь и чжи должны «перекликаться» (сянчэн) или «различаясь, соответствовать [друг другу]» (бяньця), по-видимому, надо отнести на счет формы и содержания [Лю Се 1989, т. 3, с. 1770; т. 2., с. 594]; однако, когда он говорит об «изменении чжи и вэнь» во времени, о смешении чжи и вэнь в произведении или о том, что произведение должно балансировать «между чжи и вэнь, в промежутке между изысканностью (я) и расхожестью (су)» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1653, 1723, 1847; т. 2, с. 1094], не остается сомнения, что здесь он имеет в виду два полюса изящности, представленные именно в форме произведения.

Из сказанного выше, как нам кажется, должны проистекать следующие выводы. Теорию китайской литературы Лю Се следует называть жанровой не потому, что она содержит перечисление или классификацию современных ему жанров, а потому, что она в своей основе строится на первичном понятии жанра. Литературность вне жанра для Лю Се не существовала. Внутри жанра понятие изящности (вэнь) было сопряжено со своей противоположностью — простотой (чжи). Для конкретного жанра в идеале существовало определенное соотношение изящности и простоты. В плане терминологии это соотношение обозначалось словом с позитивным значением изящности — вэнь. Работы разных жанров по этому качеству не могли сравниваться в принципе, так как в силу своей жанровой принадлежности воплощали собой различные предписываемые соотношения вэнь и чжи. Доклад, написанный в слишком изящном стиле, не мог быть более или менее изящным (вэнь), чем плохо написанный стих. Но плохо написанный стих в литературном плане был хуже доклада, выполненного в предписанном его жанру классическом стиле [Лю Се 1989, т. 2, с. 1124, 1125]. Лю Се, говоря о докладах (цзяньци) Лю Чжэня (ум. 217), отмечал их или красоту, или параллельность стиля (ли) и «наставление к пользе». Доклады Лю Чжэня, считал Лю Се, «по существу были красивее [его] поэзии» [Лю Се 1989, т. 2, с. 939].

Основываясь на этих выводах, мы теперь можем перейти к рассмотрению принципов очередности глав, посвященных литературным жанрам, в трактате «Резной дракон литературной мысли». Современным литературоведением, как мы указывали выше, порядку следования этих глав придается аналитический смысл — более эстетически важные «изящные» рифмованные (ритмизованные) жанры (вэнь) в перечислении идут раньше менее эстетически важных или менее «литературных» нерифмованных (неритмизованных) жанров (би).

Наиболее важные, из первых рук, сведения о структуре трактата содержатся в заключительной 50-й главе трактата «Изложение намерений» («Сюй чжи»), в своего рода послесловии ко всему трактату [Лю Се, 1989, т. 3, с. 1898–1939]. Наши литературоведы вслед за Фань Вэньланем начинают перечень современных жанров с гл. 5 «Разбор “[Ли]сао”» («Бяньсао») [Лю Се 1962, с. 4; Рифтин 1994, с. 279–280; Кравцов, 2008, с. 251]. Однако в послесловии Лю Се относит эту главу к отдельной части из первых пяти глав «об узловых вопросах литературы», о чем

мы уже неоднократно сообщали (См.: [Стеженская 2013, с. 19–26]) Автор весьма авторитетного комментария к «Резному дракону...» Чжань Ин (1916–1998) показал, что и помимо послесловия при обобщенном упоминании перечня современных жанров Лю Се в него не включал главу «Бянь сао»¹⁴. Другой известный исследователь трактата Ван Юаньхуа (1920–2008) в качестве аргумента указал также на различную композицию «жанровых» глав и главы «Бяньсао» [Ван Юаньхуа 1984, с. 227–233]¹⁵. В китайском литературоведении мнение о начале перечня жанров с главы 6 «Разъяснение стихов» («Мин ши») в настоящее время является преобладающим [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 367].

Таким образом, из нашей Таблицы 1 следует убрать строку с номером 0 (глава 5), и тогда в перечне останутся 20 глав (с шестой по 25-ю). В послесловии об этих главах Лю Се сообщил следующее: «Когда же [я] стал рассуждать о *вэнь* и перечислять *би*, то положил разграничения и отличия, начинал с истока, чтобы показать конец. [Я] объяснял названия, чтобы представить смысл. [Я] отбирал произведения, чтобы составить главы; излагал принципы, чтобы подчеркнуть единство общего. Первые главы [трактата] поместил впереди, чтобы общий план был понятным».

Отраженное в нашем переводе раздельное использование частей бинорма *вэньби* обычно служит основанием для вполне обоснованного предположения о том, что Лю Се в духе своего времени делил все литературные жанры на рифмованные (*вэнь*) и нерифмованные (*би*). Однако, если принять во внимание стиль параллельной прозы Лю Се, такое прочтение не будет единственно возможным. Ведь если мы рассмотрим дополнения раздельно, то и управляющие ими глаголы также придется считать не частями двусложного глагола *луньсюй* (со значением *обсуждать, толковать*), а самостоятельными глаголами с разными значениями — *обсуждать* для *лунь* и *перечислять* для *сюй*. Однако никакого различия в стиле разбора жанров той или иной группы в тексте трактата не наблюдается.

Тот же стиль параллельной прозы позволяет считать дополнения *вэнь* и *би* независимыми словами, не связанными друг с другом как морфемы бинорма. В этом случае природа дополнений должна быть абсолютно разной, а фраза примет следующий вид: «принимая в расчет *вэнь*, перечислять *би*». Такое связанное использование глаголов *лунь* и *сюй* встречается в исторических источниках (См.: [Цюань Тан вэнь 1987, цзюань 13, с. 10509 -1]).

Эта трактовка была бы весьма близкой взглядам наших литературоведов, так как утверждался бы принцип перечисления жанров по их «изыскности». Однако, во-первых, жанры у Лю Се нигде не названы би. Во-вторых, как мы старались показать выше, такой принцип сравнения жанров по количеству или мере «изыскности» противоречил бы жанровой концепции Лю Се. В свое время и Б. Л. Рифтин обратил внимание на то, что критерий «литературности (вэнь), или украшенности стиля» в классификации Лю Се не выдерживался [Рифтин 1994, с. 282].

По нашему мнению, в данном случае наиболее общая трактовка данной фразы будет и наиболее верной. Лю Се хотел лишь сказать, что он «толковал» (луньсюй) «литературу» (вэньби). К этому, пожалуй, можно добавить, что подразумевалась современная литература. Только имея этот единый объект описания, Лю Се в следующей фразе мог бы говорить о «разграничениях и отличиях» (жанров)¹⁶, иначе в таком виде эта фраза для умелого стилиста Лю Се была бы избыточной. Официальная «История Лян» («Лян шу») также не отмечает деление жанров Лю Се по категориям вэнь и би. Здесь говорится только, что в трактате Лю Се «рассмотрел (лунь) древние и современные жанры (вэньти), дал их краткие описания (инь) и расположил их по порядку (цы)» [...Лян шу фу соинь 1980, цзюань 50, с. 710]. Составленная позднее «История Южных династий» («Нань ши») лишь сообщает, что Лю Се «толковал (лунь) древние и современные жанры» [...Нань ши фу соинь 1981, цзюань 72, с. 1782].

Последовательность «жанровых» глав не единственный перечень литературных жанров в трактате «Резной дракон...». Рассматривая конфуцианское «Пятиканоние» («У цзин») как своего рода основу раннесредневековой литературной теории, Лю Се указывал на осознанное использование жанровых форм в классических конфуцианских книгах. От них он вел «родство» (цзун), а точнее, традицию литературной жанровой практики своего времени. В главе 3 «Родство от канонов» («Цзун цзин») порядок перечисления жанров задан последовательностью конфуцианских классических книг в «Пятиканонии». Ниже мы представляем его в Таблице 2. Здесь жанры, приведенные ранее в Таблице 1, даются в транскрипции. Названия ранее не упоминавшихся жанров даны в иероглифической записи, транскрипции и нашем переводе. Для всех жанров указаны номера глав, где они рассмотрены Лю Се.

По мнению Лю Се, и другие жанры, и даже другие, помимо конфуцианства, философские течения в жанровом плане были связаны с «Пятиканонием»: «[Как бы ни пытались] сто школ “подпрыгнуть”, в конечном счете они остаются внутри круга

Таблица 2. Литературные жанры в перечне главы 3 «Родство от канонов»

№	Название жанра	Номер главы	Принадлежность традиции канона
1	Лунь	18	易 «Перемены»
2	Шо	18	易 «Перемены»
3	辭цы (высказывание)	18	易 «Перемены»
4	序сюй (изложение)	18	易 «Перемены»
5	чжао	19	書 «Чтимая книга»
6	Цэ	19	書 «Чтимая книга»
7	чжан	22	書 «Чтимая книга»
8	Цзоу	23	書 «Чтимая книга»
9	Фу	8	詩 «Стихи»
10	Сун	9	詩 «Стихи»
11	歌 э (песня)	7	詩 «Стихи»
12	цзань	9	詩 «Стихи»
13	Мин	11	禮 «Ритуал»
14	Лэй	12	禮 «Ритуал»
15	чжэнь	11	禮 «Ритуал»
16	Чжу	10	禮 «Ритуал»
17	Цзи	25	春秋 «Вёсны и осени»
18	чжуань	16	春秋 «Вёсны и осени»
19	Мэн	10	春秋 «Вёсны и осени»
20	Си	20	春秋 «Вёсны и осени»

[канонов]» [Лю Се 1989, т. 1, с. 78–79]. Стоит отметить, что, в сравнении с аналитически выведенной Фань Вэньланем связью жанра мэн (обращение к богам, см. Табл. 1, № 7, гл. 10) с «Ритуалом» («Ли»), автор трактата указал на его связь с летописью «Вёсны и осени» («Чуньцю») (Табл. 2, № 19).

Еще одно перечисление жанров приводится Лю Се в главе 30 «Определение формы» («Дин ши») [Лю Се 1989, т. 2, с. 1125]. Глава посвящена выбору наиболее адекватной формы или строя (чжи) произведения, которые диктуются, с одной стороны, «чувством» или «обстоятельствами» (цин), а с другой — жанром (ти). Лю Се предупреждает читателя, что успешное овладение жанрами состоит в понимании их различий, а затем указывает

стилистические особенности жанров. Для удобства и это перечисление мы приведем в виде таблицы ниже.

Таблица 3. Стилистические особенности жанров (по Лю Се)

№	Название жанра	Номер главы	Особенность стиля
1	Чжан	22	образцовость и классичность (дянь я典雅)
2	Бяо	22	образцовость и классичность
3	Цзоу	23	образцовость и классичность
4	И	24	образцовость и классичность
5	Фу	8	свежесть и красота (цин ли清麗)
6	Сун	9	свежесть и красота
7	Гэ	7	свежесть и красота
8	Ши	6	свежесть и красота
9	符фу (документ)	25	ясность и определенность (мин дуань明斷)
10	Си	20	ясность и определенность
11	Шу	25	ясность и определенность
12	И	20	ясность и определенность
13	ши史	16	основное и главное (хэ-яо核要)
14	Лунь	18	основное и главное
15	序сюй (изложение)	18	основное и главное
16	注чжу (примечание)	18	основное и главное
17	Чжэнь	11	огромная глубина (хуншэнь宏深)
18	Мин	11	огромная глубина
19	Бэй	12	огромная глубина (хуншэнь宏深)
20	Лэй	12	огромная глубина (хуншэнь宏深)
21	連珠 лянчжу («жемчужная нить»)	14	искусность и прелесть (цяо янь巧艶)
22	七辭 цици (семистрофии)	14	искусность и прелесть

Нетрудно заметить, что последовательность жанров в указанных трех списках заметно отличается. В последних двух случаях она более или менее понятна, так как Лю Се оговорил принцип перечисления. Во всех трех списках (включая Табл. 1) число жанров *би* превосходит число жанров *вэнь*.

Б. Л. Рифтин, ссылаясь на неназванных «китайских исследователей», по сути, оспорил разбивку Фань Вэньлани с промежуточными главами 14 и 15 (см. Табл. 1) и указал, что в списке глав трактата водораздел по принципу «рифмы как основного критерия украшенности» проходил между главой 15 «Шутка-се и загадка-инь» и главой 16 «Исторические сочинения» («Ши чжуань») [Рифтин 1994, с. 281, 282]. В этом случае по числу глав рифмованные жанры (*вэнь*) и нерифмованные жанры (*би*) оказываются точно сбалансированными. Поэтому можно предполагать, что Лю Се, если даже и не считал теоретически важным разделение жанров на *вэнь* и *би*, тем не менее формально использовал этот принцип для организации материала 20 глав своего трактата. Остается только проверить это предположение.

Сначала стоит обратиться к главе 14 «Смешанные жанры» или «Разное» («Цзавэнь»). Б. Л. Рифтин считал, что в этой главе в своем большинстве были описаны устаревшие жанры, известные еще в древности [Рифтин 1994, с. 281]. Однако Лю Се в данном случае лишь говорил о разнообразии титульных названий этих произведений, но всех их относил к жанру или жанрам «цзавэнь» [Лю Се 1989, т. 1, с. 519]. Отдельно оговоренные Лю Се жанры «семистрофия» (*ци*) и «жемчужных нитей» (*ляньчжу*) в настоящее время относятся к поэзии. «Семистрофии» представляло собой сочинение из семи частей, как правило, построенное в виде диалога. Этот новый для раннего средневековья жанр (см. Табл. 3, строки 21 и 22) был своеобразной модификацией оды, но, кроме своего особого строя, отличался и частым отсутствием рифмы. Он явился этапом в постепенной «прозаизации» средневековой оды. Другой новый жанр, «ляньчжу», получил свое название потому, что представлял собой короткую стихотворную форму, в которой конец одной строки служил началом для другой, таким образом происходило как бы «нанизывание», т. е. соединение (*лянь*) строк-жемчужин (*чжу*). Судя по оставшимся образцам, не все строки такого стихотворения были рифмованными.

Критерий рифмы напрямую не назван Б. Л. Рифтиным для выделения шутки (*се*) и загадки (*инь*) в отдельную главу, но он,

по-видимому, предполагался, т. к. 15-я глава «Се инь» заканчивала перечень жанров «изящной словесности» [Рифтин 1994, с. 281]. Б. Л. Рифтин рассматривал эти жанры отдельно по их первоначальному содержанию. Лю Се же, скорее всего, имел в виду еще один относительно новый жанр, названный двусложным словом — сеинь. Под инь он подразумевал не загадку, а своего рода издевку или намек. Только в царстве Вэй «насмешка (чао инь) благородного мужа превратилась в загадку (миуй)», — говорит он [Лю Се 1989, т. 1, с. 547]. Трудно сказать что-то определенное о форме речи жанра сеинь. Го Пу (276–324) отмечал низкий литературный статус сеинь, возможно, потому что тот «не имел глубокой рифмы» [...Цзинь шу бин фу бяньлючжун 1980, цзюань 72, с. 1905]. Б. Л. Рифтин был совершенно прав, когда относил жанры этой главы к фольклору. Лю Се указывал, что «место сеинь в литературе (вэньцы) подобно месту малых речений (сяошо) в девяти [философских] течениях. Сяошо собирались мелкими чиновниками, чтобы хорошо «видеть и слышать [настроения подданных]» [Лю Се 1989, т. 1, с. 556]¹⁷.

Б. Л. Рифтин указал на непоследовательность Лю Се в отношении к другому фольклорному жанру — пословице (янь) [Рифтин 1994, с. 282]¹⁸. Этот жанр описан у средневекового теоретика в последней «жанровой» главе 25 «Записи и записки» («Шу цзи»). Если рифма выступала у Лю Се принципом классификации жанров, то эта последняя в перечне глава несомненно должна была перечислять только прозаические жанры. Китайские же пословицы, как мы знаем, преимущественно рифмованные [Прядохин 1977, с. 17].

К предполагаемому разделу нерифмованной литературы (би) Лю Се отнес и жанр «фэн шань» (благодарение Небу и Земле, см. Табл. 1, гл. 21, № 25). Сохранившиеся до наших дней сочинения в этом жанре заставляют усомниться в том, что жанр был прозаическим. С не меньшим основанием его можно назвать поэтическим, а в крайнем случае — смешанным. Лю Се особо отмечает неудачу Ханьдань Чуня (132–221), произведение которого, хотя и было достаточно изощренным по технике, так и «не смогло взлететь». При написании своей работы Ханьдань, как сказано у Лю Се, «собирал рифмы» (цзи юнь) [Лю Се 1989, т. 2, с. 814].

Как видим, и форма речи, а точнее, рифма как таковая, также не имела решающего значения в классификации жанров Лю Се. Ни отсутствие рифмы в жанре сеинь не помешало отнести его к

вэнь, ни присутствие рифмы не помешало отнести пословицу к жанрам би. Общая нечеткость «литературных» критериев в следовании глав, а также изменчивость «литературных» критериев в других перечнях Лю Се заставляет нас обратиться к рассмотрению иных, помимо собственно литературных, возможных принципов организации глав в этом средневековом трактате.

Упоминание в «Лян шу» и «Нань ши» древних и современных жанров в «Резном драконе...» подвигло нас на проверку исторического принципа в перечне глав Лю Се. В исторической перспективе, как мы указывали, перечислял современные литературные жанры Жэнь Фан. Нам не удалось выявить закономерности распределения глав и по этому принципу. Происхождение большинства жанров было отнесено Лю Се к глубокой древности. Он и сам указывал, что в литературных оценках «не принимал в расчет древность и современность» [Лю Се 1989, т. 3, с. 1933].

Лю Се не был первым, кто предпринял классификацию литературных жанров. Предшествующие классификации достаточно подробно были представлены Б. Л. Рифтиным [Рифтин 1994, с. 271–278]. Лю Се неоднократно заявлял в трактате о своем критическом изучении работ предшественников. Поэтому он мог действовать по образцу, исходить из некоторого известного порядка перечисления жанров. Он указывал на сходство и отличие своих взглядов со взглядами своих предшественников, но, скорее всего, не копировал чужую классификацию, т. к. считал, что в литературной критике «принципы собственно не могут быть одинаковыми» [Лю Се, 1989, т. 3, с. 1933]. В то же время названные им в «поэтических» главах (гл. 6–15) жанры в сумме весьма близки жанрам в изложении «Литературных течений» («Вэньчжан любе цзи») Чжи Юя (ум. 311/312) — сун (гл. 9, № 4), ши (гл. 6, № 1), цицы (гл. 14), фу (гл. 8, № 3), чжэнь (гл. 11, № 9), мин (гл. 11, № 8), лэй (гл. 12, № 10), айцы (гл. 13, № 12), вэнь (гл. 13), бэймин (гл. 12, № 11) [Чжи Юй 1935]¹⁹. Каков был точный порядок их следования в этой работе, сейчас сказать невозможно, потому что ее существующий текст был скомпонован позднее из сохранившихся цитат в других письменных памятниках.

В «Резном драконе...» имеются прямые указания на то, что Лю Се ориентировался в своей работе на перечисление жанров в «Библиографическом описании» («И вэньчжи») «Истории Хань» Бань Гу (32–92), основанном на библиографиях Лю Сяна (77–6 до н. э.) и Лю Синя (50 до н. э. – 23 н. э.). Согласно этим хань-

ским работам, Лю Се поставил жанры записей и записок (шу цзи) в самый конец своего описания. Он отмечал, что хотя эти жанры «последние в библиографии (и вэнь) [Бань Гу], они являются первым делом в управленческой службе» [Лю Се 1989, т. 2, с. 942]²⁰. Точно так же положение главы 15 о жанрах се и инь определялось наличием книги «Инь шу» в конце раздела «Оды» ханьских библиографий [Лю Се 1989, т. 1, с. 545]²¹. Свою главу 8, посвященную жанру оды, Лю Се начинает с определений этого жанра у Лю Сяна и Бань Гу, в библиографиях которых имелись соответствующие разделы [Лю Се 1989, т. 1, с. 272]. Выделение жанра юэфу в отдельную главу Лю Се объясняет тем, что и Лю Сян рассматривал этот жанр отдельно от «стихов» [Лю Се 1989, т. 1, с. 263]. В главе о жанрах докладов Лю Се считал необходимым сказать, отчего эти жанры не были отражены в перечнях Лю Синя и Бань Гу [Лю Се 1989, т. 2, с. 830]. И напротив, в главе 17 «Философы» («Чжу цзы») он объяснял наличие у Лю Сяна большого числа сочинений в разделе с таким же названием тем, что их не коснулось сожжение во времена династии Цинь (221–206 до н. э.) [Лю Се 1989, т. 2, с. 633]²².

Мы уже отметили выше, что Лю Се противопоставлял ханьский библиографический раздел «философов» литературе, когда сопоставлял литературный жанр сеинь и «философский» жанр сяошо [Лю Се 1989, т. 1, с. 556]²³. Давая определение жанру словесности «философы», он относил к нему только сочинения, представляющие некоторое учение, «широко освещающие всё и вся» [Лю Се 1989, т. 2, с. 656]. Выдуманность персонажей и ситуаций, отмечаемая как литературная черта жанра оды, для литературного почерка философских сочинений, по мнению Лю Се, была неприемлема [Рифтин 1994, с. 286; Лю Се 1989, т. 2, с. 642].

В ханьских библиографиях специальный раздел истории не выделялся. Исторические сочинения были собраны под рубрикой летописи «Чуньцю» в разделе конфуцианских канонов (лю и). В период раннего средневековья императорские библиографы стали выделять историю в особый раздел. Лю Се посвятил историческим сочинениям главу 16 «Ши чжуань», которая занимает первую позицию в предполагаемом блоке нерифмованных жанров би. Наши ученые обычно связывали литературность только с определенными частями исторических сочинений — биографиями и заключительными «похвалами» (цзань) [Голыгина 1974, с. 197; Рифтин 1994, с. 282]. Лю Се и в названии главы,

и в ее тексте указал на первоначальный жанр «канонического комментария» (чжуань), созданный историком Цзо к летописи «Чуньцю». Затем в ханьское время трудами Сыма Тяня и его сына Сыма Цяня (145/135 – 86 до н. э.) жанр исторического сочинения стал многочастным. Он включил в себя анналы, биографии, трактаты и хронологические таблицы [Лю Се 1989, т. 2, с. 576; Вяткин 1974, с. 221-228]. Для обобщенного названия жанра исторического сочинения Лю Се использовал термин «цзичжуань» и указал, что сочинения этого жанра «излагают события по годам; [их] текст не общее рассуждение, а запись того, что достоверно (ши)» [Лю Се 1989, т. 2, с. 604; Вяткин 1974, с. 226]²⁴.

Приведенных выше сведений вполне достаточно, чтобы говорить о своеобразии литературной доктрины Лю Се для ранне-средневекового периода вообще и о ее полемичности с современной литературной мыслью периода середины V – середины VI века.

Характерное для этого периода формальное деление литературы на изящную (вэнь) и деловую (би) словесность для Лю Се не было важным. Признак рифмованности текста в плане литературного мастерства не ценился им высоко. При распределении некоторых жанров по главам Лю Се нередко отступал от признака рифмованности (или, наоборот, нерифмованности) текста в угоду другим соображениям, чаще всего историческому прецеденту. Звуковая гармония, с его точки зрения, представляла бóльшую трудность для литератора, но и она нигде в трактате не выступала мерилем изящности литературных жанров. Неритмизованные жанры не отделяются по этому признаку от ритмизованных. В настоящее время Лю Се иногда причисляют к литературным консерваторам начала правления династии Лян (502–557), потому что он якобы был сторонником деления литературы на вэнь и би только по признаку рифмы, в то время как изящная словесность уже теряла интерес к рифме и тяготела к «просодике» [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 197]. Безосновательность такого заявления очевидна, как очевидно и то, что в понимании литературности Лю Се не только не отстал от своих современников, но и пошел дальше их, отказавшись от рассмотрения только формальных черт произведения. О важности содержания для характеристики жанра он высказался вполне определенно, когда говорил, что канон является таковым только в силу своей «глубины», а не по признаку формы речи.

В чем действительно можно усмотреть консерватизм Лю Се, так это в его тотальном подходе к литературе. Этот факт обычно не замечается литературоведами, стремящимися представить «Резной дракон...» шагом на пути литературы к самоосознанию своей специфики. А вот историк Рудольф Всеволодович Вяткин (1910–1995) рассматривал включение в трактат главы «Исторические сочинения» как свидетельство отсутствия у Лю Се «четкой дифференциации между философской, исторической и художественной литературами» [Вяткин 1974, с. 217]. Напомним, что еще до рождения Лю Се в южной империи Сун для преподавания в качестве отдельных дисциплин истории и литературы были учреждены специальные государственные училища. В китайскую библиографию раздел истории был внесен еще в III в. сначала Чжэн Мо (213–280), а потом и Сюнь Сюем (ум. 289). С тех пор в традиционной китайской книжной систематизации история и литература всегда были разнесены по разным разделам [Яо Минда 1984, с. 70–126]. Между карьерой литератора и историка в свое время выбирал автор «Истории Поздней Хань» Фань Е. Сяо И в середине VI в. философию и историю однозначно относил к «учености», которой противопоставлял «литературу» (вэньби).

Включение глав «Исторические сочинения» и «Философы» в литературоведческий трактат в самом конце V в. выглядело явным анахронизмом. При этом Лю Се имел в виду не отдельные «литературные вставки», т.е. притчи, легенды, суждения и т. д., включение и невключение которых в состав «Литературного сборника» (сост. в 526/527 г.), например, оговаривал Сяо Тун (501–531). Лю Се говорил о жанрах больших по объему и сложных по составу сочинений. Такие жанровые формы были совсем не характерны для литературных произведений его времени [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 193; Рифтин 1994, с. 283]. С другой стороны, в силу тех же самых причин и сам трактат Лю Се, который тоже является литературным сочинением, выпадал из жанровой традиции своего времени.

Явно отличались от современников взгляды Лю Се на историю литературных жанров. Сяо И и его брат Сяо Ган видели начало современной им литературы в исторически недавнем прошлом. Традиция этой литературы никак не связывалась с конфуцианством. Жэнь Фан, казалось бы, указывал на связь современной ему литературы с древностью, но связь эта просматривалась им формально только в сохранении названий пяти древних жанров, упоминавшихся в исторической литературе. Автор выдаю-

щегося для своего времени литературно-критического обзора «Поэтические ранги» («Ши пинь») Чжун Жун (ок. 468–518), подчеркивал, что рассматриваемый им жанр стиха с пятисловными строками «определенно сложился в [эпоху] Хань и не был последствием ослабления [древнейшей династии] Чжоу» [... Лян шу фу соинь 1980, цзюань 49, с. 695]. Лю Се же считал, что жанры были предпосланы литературе как «принципы» (ли), которые находили разнообразное воплощение в историческом процессе развития литературы. Открытие этих принципов Лю Се главным образом связывал с Конфуцием.

Лю Се намного опередил свое время, но именно поэтому и оторвался от своего времени. Определенная напряженность между идеологической подоплекой литературной концепции Лю Се и фактами его биографии остается дискутируемой проблемой исторического литературоведения [Ван Юаньхуа, 2004, с. 28–55]. Точно так же и рассмотрение его идей на фоне современного ему исторического окружения требует от исследователя дополнительного внимания и осторожности. Российские литературоведы уже обратили внимание на эту проблему, когда говорили о «резком диссонансе» трактата Лю Се со своим временем или когда называли его «провозвестником» тех тенденций в литературной теории Китая, которые возобладали только в VIII–IX вв. [Голыгина 2008 (2), с. 137; Лисевич 1979, с. 204]. Выдающееся достижение раннесредневековой китайской литературной мысли, воплотившееся в трактате «Резной дракон литературной мысли» Лю Се, неоспоримо. Типичность этого сочинения для той исторической эпохи сомнительна.

Литература

Алексеев 2002 — Алексеев В. М. Китайская литература // Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: В 2 кн. / В. М. Алексеев; [Сост. М. В. Баньковская; Отв. ред. Б. Л. Рифтин]. М.: Вост. лит., 2002.

Беседы и суждения Конфуция 1999 — Беседы и суждения Конфуция / Конфуций; [сост., подгот. текста, примеч. и общ. ред. Р. В. Грищенко]. СПб.: Кристалл, 1999. С. 200.

Брагинский 1991 — Брагинский В. И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М.: Наука, гл. ред. вост. лит., 1991.

Голыгина 1974 — Голыгина К. И. Определение изящной словесности-вэнь в средневековой китайской теории литературы // Исто-

рико-филологические исследования: Сб. ст. памяти академика Н. И. Конрада. М.: Наука, гл. ред. вост. лит., 1974.

Голыгина 2008 (1) — Голыгина К. И. Классическая проза и драма. «Изыщная словесность» (вэнь) // Духовная культура Китая: Энциклопедия. М.: Изд. Фирма «Вост. лит.» РАН. [Т. 3:] Литература. Язык и письменность. 2008.

Голыгина 2008 (2) — Голыгина К. И. Теория и жанры литературы. Традиционная литературная теория // Духовная культура Китая. Энциклопедия. М.: Изд. Фирма «Вост. лит.» РАН. [Т. 3:] Литература. Язык и письменность. 2008.

Кобзев 2006 (1) — Кобзев А. И. Ли [1] // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит. [Т. 1]: Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. 2006.

Кобзев 2006 (2) — Кобзев А. И. Ци [1] // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит. [Т. 1]: Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. 2006.

Конрад 1977 — Конрад Н. И. Избранные труды. Синология. М.: Наука, 1977.

Кравцова 2008 — Кравцова М. Е. «Вэнь синь дяо лун» // Духовная культура Китая: Энциклопедия. М.: Изд. Фирма «Вост. лит.» РАН. [Т. 3:] Литература. Язык и письменность. 2008.

Кривцов 1978 — Кривцов В. А. К вопросу об эстетических взглядах Лю Се // Проблемы Дальнего Востока. М., 1978. № 1.

Переломов 1998 - Переломов Л. С. Конфуций: «Лунь юй». М.: Восточная литература, 1998.

Прядохин 1977 — Прядохин М. Г. Китайские недоговорки-иносказания. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1977.

Рифтин 1994 - Рифтин Б. Л. Жанр в литературе китайского средневековья // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994.

Смирнов 2000 — Смирнов И. С. О китайских средневековых антологиях и предисловиях к ним // Вестник РГГУ. М., 2000. Вып. IV.

Стеженская 2013 — Стеженская Л. В. Трактовка заглавия трактата Лю Се «Вэнь синь дяо лун» (V–VI вв.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. М., 2013. № 1.

Томашевский 2002 — Томашевский Б. В. Теория литературы: Учеб. Пособие / Вступ. ст. Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 2002.

Хализев 2000 — Хализев В. Е. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 2000.

Бань Гу 1986 — Бань Гу. Синь цзяо бэнь Хань шу цзичжу бин фу бань эр чжун («Хань шу» со сводным комментарием с новой разметкой текста и двумя приложениями) *新校本漢書集注并附編二種* / (漢班固撰; (唐) 顏師古注; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1986.

Ван Чун 1990 — Ван Чун. Лунь хэн цзяо ши («Весы суждений» с правкой и примечаниями) *王充 論衡校釋* 鄭軍撰 北京: 中華書局, 1990. — (新編者子集成 第一輯).

Ван Юаньхуа 1984 — Ван Юаньхуа. «Бянь сао пянь» ин гуй «Вэнь синь дяо лун» цзунлунь *王元化. 《辨騷篇》應騷 文心雕龍 總論* // *王元化. 文心雕龍論作論*. 上海古籍出版社, 1984.

Ван Юаньхуа 2004 — Ван Юаньхуа. Вэнь синь дяо лун цзяншу (Лекции по «Вэнь синь дяо лун») *王元化. 文心雕龍講疏*. 桂林: 廣西師範大學出版社, 2004.

Вэньсюань 1986 — Вэньсюань (Литературный сборник) *文選* / (梁) 蕭統編; (唐) 李善注. 上海古籍出版社, 1986.

Го Шаоюй 1992 — Го Шаоюй. Чжунго вэньсюэ пипин ши (История китайской литературной критики) *郭紹真著. 中國文學批評史* 上海: 上海古籍出版: 新華發行, 1992.

Чуньцю Цзочжуань 1991 — Дуань цзюй Шисань цзинцзинвэнь: Чуньцю Цзочжуань («Чуньцю» с комментарием Цзо) *斷句十三經經文春秋左傳* 臺北市: 臺灣開明, 1991.

Жэнь Фан 2009 — Жэнь Фан. Вэнь чжа нюань ци (Истоки литературы) (南北朝) *任昉撰. 文章緣起. 一卷*. [合肥市]: 黃山書社 [2009].

Лю Се 1989 — Лю Се. Вэнь синь дяо лун ичжэн («Вэнь синь дяо лун» с комментарием Чжань Ина) (南朝梁) *劉勰著. 文心雕龍義證 / 詹鍈義證 全三冊*. 上海古籍出版社, 1989.

Лю Се 1962 — Лю Се. Вэнь синь дяо лун чжу («Вэнь синь дяо лун» с комментариями Фань Вэньланы) *劉勰著. 文心雕龍註: 上下 / 范文瀾註*. 北京: 人民文學出版社, 1962.

Ляо Чжицян 1999 — Ляо Чжицян. Наньчаовэнь би шо (О вэнь и би периода Южных династий) *廖志強. 南朝文筆說* // *新亞研究所叢刊*. 香港, 1999. 第六卷.

Лян шу фу соинь 1980 — Синь цзяо бэнь Лян шу фу соинь («Лян шу» с новой разметкой текста и указателями) *新校本梁書附索引* / (隋) 姚察, (隋) 謝良, (唐) 魏徵, (唐) 姚思廉合撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1980.

Нань ши фу соинь 1981 — Синь цзяо бэнь Нань ши фу соинь («Нань ши» с новой разметкой текста и указателями) *新校本南史附索引* / (唐) 李延壽撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1981.

Синь Тан шу фу соинь 1981 — Синь цзяо бэнь Синь Тан шу фу соинь («Новая история Тан» с новой разметкой текста и указателями) *新校本新唐書附索引* / (宋) 歐陽修, 宋祁撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1981.

Суй шу фу соинь 1980 — Синь цзяо бэнь Суй шу фу соинь («Суйшу» с новой разметкой текста и указателями) 新校本隋書附索引 / (唐) 魏徵等撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1980.

Сун шу фу соинь 1980 — Синь цзяо бэнь Сун шу фу соинь («Сун шу» с новой разметкой текста и указателями) 新校本宋書附索引 / (梁) 沈約撰; 楊家駱主編. 臺北市: 鼎文書局, 1980.

Хань шу цзичжу бин фу бянь эр чжун 1986 — Синь цзяо бэнь Хань шу цзичжу бин фу бянь эр чжун («Хань шу» со сводным комментарием с новой разметкой текста и двумя приложениями) 新校本漢書集注并附編二種 / (漢) 班固撰; (唐) 顏師古注; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1986.

Цзинь шу бин фу бянь лю чжун 1980 — Синь цзяо бэнь Цзинь шу бин фу бянь лю чжун («Цзинь шу» с новой разметкой текста и шестью приложениями) 新校本晉書並附編六種 / (唐) 房玄奘等撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1980.

Цю Тан шу фу соинь 1981 — Синь цзяо бэнь Цю Тан шу фу соинь («Старая история Тан» с новой разметкой текста и указателями) 新校本舊唐書附索引 / (後晉) 劉昫撰; 楊家駱主編 臺北市: 鼎文書局, 1981.

Сяо И 1967 — Сяо И. Цзинь лоу цзы (Муж из Золотой башни) 梁元帝蕭繹撰. 金樓子校注 / 許德平校注 臺北市: 嘉新水泥公司文化基金會, 1967.

Тун дянь 1988 — Тун дянь (Свод уложений) 通典: 二百卷 / (唐) 杜佑著; 王文錦等點校. 北京: 中華書局, 1988.

Цюань Тан вэнь 1987 — Цюань Тан вэнь (Вся проза Тан) 全唐文 / (清) 董誥等編. 北京: 中華書局, 1987.

Цюань шан гу сань дай 1958 — Цюань шан гу сань дай Цинь Хань Саньго Лючаовэнь (Собрание текстов древности, трех династий, Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий) 全上古三代秦漢三國六朝文: 第二冊: 三國晉(上): 全三國文. 北京: 中華書局, 1958.

Чжи Юй 1935 — Чжи Юй. Вэньчжан любе чжи лунь: Фу вэньчжан чжи («Литературные течения»). Описания и толкования. С приложением «Литературного описания». 摯虞. 文章流別志論: 附文章志 / 張鵬一校補. Б. м.: 藝文印書館, 1935.

Чжунго вэньсюэ пипин тунши 1996 — Чжунго вэньсюэ пипин тунши: Вэй, Цзинь, Нань Бэй чао цюань (Всеобщая история китайской литературной критики: Вэй, Цзинь, Южные и Северные династии) 中國文學批評通史: 魏晉南北朝卷 / 王運熙 楊明著. 上海: 上海古籍出版社: 新華發行, 1996.

Чжунго вэньсюэ пипин ши 1993 — Чжунго вэньсюэ пипин ши (История китайской литературной критики. Т. 1) 中國文學批評史(上) / 王運熙 顧易生主編 臺北市: 五南, 1993.

Ян Сай 2012 — Ян Сай. Лунь Жэнь Фан би (О словесности-би Жэнь Фана) 杨赉 论任昉笔 // 鄭州師範學院學報 2012. 第1期

Яо Минда 1984 — Яо Минда. Чжунго мулусюэ ши (История библиографии Китая) 姚名达著. 中国目录学史. 上海书店, 1984.

Braginskiy 2004 — Braginskiy V. I. The Comparative Study of Traditional Asian Literatures: From Reflective Traditionalism to Neo-Traditionalism. L.; N.Y., 2004.

¹ Предполагаем, что имеется в виду Чжан Сун (второе имя Босун), в связи с докладами которого в конце Западной Хань (206 до н.э. – 25 н.э.) говорилось: «Хочешь получить удел в кормление — действуй через Чжан-Босуна. Воинская доблесть не сравнится с [его] умением писать доклады». См.: [Бань Гу 1986, цзюань 99, с. 4086].

² Подлинность имеющегося ныне текста не бесспорна. В перечислении древних жанров за названием жанра в скобках указаны номера соответствующих «жанровых» глав «Резного дракона» и номера жанров по нашей Табл. 1.

³ О том, что под «вэнь» в данной фразе следует понимать произведение, а не форму речи, см. также [Чжунго вэньсюэ пипин тунши... 1996, с. 192].

⁴ Стихи писались на классическом китайском языке (вэньянь), в котором слова односложные.

⁵ Собрание сочинений Янь Цзуаня было указано также в «Старой истории Тан» Лю Сюя (888–947) и в «Новой истории Тан» Оуян Сю (1007–1072) и др. «Записи» там уже не отмечались. См.: [...Цзю Тан шу фу соинь, 1981, цзюань 47, чжи 27, с. 2061; ...Синь Тан шу фу соинь 1981, цзюань 60, чжи 50, с. 1584].

⁶ См. комментарий Янь Шигу (581–645). Бань Гу (32–92) в своем библиографическом описании цитировал Ян Сюна (53 до н.э. – 18 н.э.).

⁷ Первое издание (только первого тома) «Истории китайской литературной критики» Го Шаоюя состоялось в 1934 году.

⁸ Как пример «чистых» жанров (вэнь), Го Шаоюй указывает стихи и поэмы-фу, т.е. жанры № 6 и № 8 в нашей Таблице. 1, а также жанры под номерами 11–13; «смешанные» жанры у него представлены №№ 16, 18, 22–24.

⁹ Это, добавим мы от себя, приводило к весьма широкому трактованию самого понятия рифмы.

¹⁰ Отметим, например, что в «Литературном сборнике» («Вэньсюань») Сяо Туна (501–531) численно преобладают произведения жанров категории би.

¹¹ См. также: [Лю Се 1989, т. 3, с. 1831]. Здесь в число «людей прошлого» (гужэнь) включаются и литераторы южной династии Сун (420–479).

¹² См. комментаторскую трактовку термина «ци ли» на: [Лю Се, 1989, т. 2, с. 1080].

¹³ В переводе И. С. Лисевича мы только заменили его «остов и костяк» на наш «костный мозг» (в оригинале «гу суй»), см.: [Лисевич 1979, с. 89].

¹⁴ См. комментарий 3 в: [Лю Се 1989, т. 2, с. 1080].

¹⁵ Главу «Бянь сао» стоит отнести к общей части «Вэнь синь дяо лун».

¹⁶ Пример применения слов «цюй» и «ю» в отношении жанра «чжу цзы» см.: [Лю Се 1989, т. 2, с. 663].

¹⁷ О сяошо см. также: [Рифтин, 1994, с. 272].

¹⁸ Заметим, что Лю Се, конечно, не «сближал пословицы и соболезнования». Для обозначения соболезнования использовался другой иероглиф, но в качестве его фонетической замены мог использоваться и иероглиф с основным значением «пословица».

¹⁹ В данном перечне в скобках указан номер главы и номер жанра по Табл. 1. Без указания номера жанра в перечне даны ццы (семистрофие) и взнь (заупокойное слово), которое, как и айцы (гл. 13, № 12), по-видимому, было подвидом жанра ай (плач по умершему молодым, гл. 13, № 12).

²⁰ Трактовка этой фразы Б. Л. Рифтиным несколько отличается от нашей, см.: [Рифтин 1994, с. 283].

²¹ Лю Се. Вэнь синь дяо лун ичжэн. Т. 1. С. 545.

²² Лю Се говорит о Лю Сяне, но называет библиографию «Семь описаний» («Ци люэ») его сына Лю Синя.

²³ О сяошо см. также: [Рифтин 1994, с. 272].

²⁴ Судя по раннесредневековым памятникам, термины цзичжуань и шичжуань были, по-видимому, синонимами и обозначали историческое сочинение вообще.

Эволюция трех классических жанров японской поэзии: от *танка* — через *рэнга* — к *хайку* (VIII–XVII вв.).

Аннотация. *Вака* (букв. «японская песня») — это общее понятие, которое включает в себя главным образом пятистишия *танка* (букв. «короткую песню») и некоторые другие формы (шестистишие *сэдо:ка* и «длинную песню» *нагаута*), но часто употребляется в узком смысле как синоним *танка*. Поэзия *вака* возникла в древности и широко представлена в первой поэтической антологии японцев «Собрание мириад листьев» (*Манъё:сю.*, VIII в.). *Хокку* — это первые три строки длинной цепочки стихотворений *рэнга*, своеобразной амебейной формы, создаваемой обычно двумя и более поэтами, поэтическая переключка голосов по три и две строки на заданную тему. *Рэнга* — это по сути дела пятистишие *танка* в 31 слог, разделенное на две части (доцезурную и послецезурную), своеобразный зачин и продолжение, которые повторяются заданное число раз. Сущность стихотворения состоит не столько в самом тексте, сколько в едва уловимой связи между стихами, которая по-японски называется *когоро* (букв. душа, сердце, сущность). Связь между первой и второй частью стихотворения, т.е. трехстишием и двустишием, описывалась, например, словом *ниои* («запах», «аромат»).

Ключевые слова: японская поэзия, жанр, *вака* (*танка*), *рэнга*, *хайку* (*хокку*).

Сведения об авторе: Дьяконова Елена Михайловна, ведущий научный сотрудник, кандидат филологических наук, Институт мировой литературы Российской академии наук; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

elenadiakonova@rambler.ru

ORCID 0000-0002-2714-91-34

Modifying of the Three Classical Genres of Japanese Poetry: from *Tanka* — through *Renga* — to *Haiku* (VIII–XVIII cent.)

Abstract. *Waka* (“Japanese song”) — is a general definition, which includes mainly *tanka* (“short song”) and several other minor poetic forms (six lined *sedo:ka*, “long song” *nagauta*, etc. that were popular in VIII c.), but mostly used as a synonym for five lined *tanka*. The poetry of *waka* appeared in ancient times and was widely represented in the first anthology of Japanese verse *Man'yōshū*: VIII c. *Hokku* — is the first three lines of the long linked verse *renga*, unique dialogical form, created mostly by two, three and more poets, lyrical roll call of different voices. Essentially *renga* is the *tanka* of 31 syllable, divided into two parts (before caesura and after), original onset and sequel, repeated defined number of times. The gist of the poem consists entirely not only in the text, but also in the elusive link between stanzas, which is called *kokoro* (heart, soul, feeling). The link between the first and the second parts of the verse of 17 and 14 syllables was described in Japanese by word *nioi* (fragrance).

Keywords: Japanese poetry, *waka* (*tanka*), *renga*, *haiku* (*hokku*).

Author: Dyakonova Elena, leading research fellow, PhD (Literature), Institute for World Literature Russian Academy of Sciences, Institute for Oriental and Classical Studies HSE university.

elenadiakonova@rambler.ru

ORCID 0000-0002-2714-91-34

От вака к хайкай и хайку

Происхождение японского жанра трехстиший (первоначальное название *хокку*, затем *хайкай*, и с конца XIX в. — *хайку*) искусственного характера и представляет собой исключение из правил. Трехстишия *хайку* всего в 17 слогов произошли из японских классических пятистиший *танка*, или *вака* в 31 слог посредством еще одного жанра, а именно «связанных строф» — *рэнга*.

Вака (букв. «японская песня») — это общее понятие, которое включает в себя главным образом пятистишия *танка* (букв. «короткую песню») и некоторые другие формы (шестистишие *сэдо:ка* и «длинную песню» *нагаута*), но часто употребляется в узком смысле как синоним *танка*. Поэзия *вака* возникла в древности и широко представлена в первой поэтической антологии японцев «Собрание мириад листьев», (*Манъё:сю:*, VIII в.).

Хокку (буквально «начальные строки») — мост, соединяющий поэзию *вака* и поэзию *хайку*, т.е. два наиболее распространенных жанра японской поэзии. Другие поэтические жанры, хотя и существуют, но не могут идти ни в какое сравнение с *танка* и *хайку* по степени распространенности и влияния на жизнь японцев. Первые *хайку* датируются XV в. Первоначальные *хайку*, носившие в то время название *хайкай*, были всегда юмористическими, это были как бы комические куплеты полуфольклорного типа на злобу дня. Позже характер их совершенно изменился.

Впервые жанр *хайкай* (шуточные стихи) упоминается в классической поэтической антологии «Собрание старых и новых песен Японии» (*Кокин вака сю:*, 905) в разделе «*Хайкай ута*» («Шуточные песни»), однако это еще не был жанр *хайку* в полном смысле слова, а лишь первое приближение к нему. В другой известной антологии «Собрание горы Цукуба» (*Цукубасю:*, 1356) появились так называемые *хайкай-но рэнга*, т.е. длинные цепочки стихотворений на заданную тему, сочиненные одним или более авторами, в которых особенно ценились первые три строки — *хокку*. Первая антология собственно *хайкай-но рэнга* «Собрание безумных песен Тикуба» (*Тикуба кёгинсю*) была составлена в 1499 г. В то время выдающимися поэтами нового жанра почитались Аракида Моритакэ (1473–1549) и Ямадзаки Сокан (1464–1552). Возникновение жанра *хайку* датируется XV–XVI вв.

Начальное трехстишие пятистишия *танка*, носившее название *хокку*, получило самостоятельное значение и начало развиваться как отдельный жанр.

Хокку — это первые три строки длинной цепочки стихотворений *рэнга*, своеобразной амебейной формы, создаваемой обычно двумя и более поэтами, поэтическая переключка голосов по три и две строки на заданную тему. *Рэнга* — это по сути дела пятистишие *танка* в 31 слог, разделенное на две части (доцезурную и послецезурную), своеобразный зачин и продолжение, которые повторяются заданное число раз. Сущность стихотворения состоит не столько в самом тексте, сколько в едва уловимой, но все же ощущаемой связи между стихами, которая по-японски называется *kokoro* (букв. душа, сердце, сущность). Связь между первой и второй частью стихотворения, т.е. трехстишием и двухстишием описывалась, например, словом *ниои* («запах», «аромат»).

Рэнга — цепочка трехстиший и двустиший (17 слогов и 14 слогов), иногда бесконечно длинная до сотни и более строк, построенных по одному метрическому закону, когда просодической единицей является строфа, состоящая из группы в пять и группы в семь слогов (5-7-5 и 7-7) в строке. Пятистишие делилось на две части: «верхнюю» *ками-но ку* по 5-7-5 слогов в строке и «нижнюю» *симо-но ку* по 7-7 слогов в строке. Эти части соединялись в последовательности трех- и двустиший, которые должны были создаваться на заданную тему, семантически им полагалось быть связанными. Существовали и *рэнга* с инверсионным построением строф — сначала двустишие, затем трехстишие.

Часто *рэнга* сочинялись экспромтом на встречах поэтов, которые могли длиться днями. Все трехстишия и двустишия (часто написанные разными авторами по принципу переключки) связаны общей темой, но не имеют общего сюжета. Каждое из них, представляющее собой самостоятельное произведение на тему любви, разлуки, одиночества, вписанное в пейзажную картину, может быть без ущерба для его смысла вычленено из общего контекста стихотворения (примеры такой формы известны в восточной поэзии, например цепочки панутнов, исполнявшиеся двумя полухориями, в малайской поэзии). Но в то же время каждый стих связан с предыдущим и последующим стихами: это как бы цепь слабовыраженных вопросов и ответов, где в каждом последующем трехстишии или двустишии ценен поворот темы, неожиданная трактовка слова. Жанр *рэнга* возник в XII в. как при-

ятная забава, литературная игра, затем развился в изощренное серьезное искусство со множеством сложных правил.

В конце XIII в. в историческом памятнике «Нынешнее зеркало» (*Има кагами*), в котором описано рождение этого жанра, появился термин *кусари рэнга* «стихотворные цепочки». В зависимости от длины такие «цепочки» носили названия: *танрэнга* («короткие рэнга»), *касэн* («тридцать шесть строф» по названию «тридцать шесть гениев японской поэзии» — *сандзю:роккасэн*), *хякуин* («стострофные») и др. «Цепочки» могли сочиняться несколькими людьми, превращаясь в своеобразный диалог, в котором должно было возникнуть особое художественное единство. Необходимо было ориентироваться только на предшествующий куплет. В зависимости от того, сколько человек принимали участие в создании «цепочки», «цепочки» подразделялись на *докугин* («один человек»), *рёгин* («двое») и *сангин* («трое»). Существовал канон тем (*дай*) для сочинения *рэнга*: луна, цветы, ветер. Между отдельными стихами нужно было поддерживать особого рода непрямую связь. Наиболее ценились *рэнга* школы Микохидари, в которую входил, например, лучший поэт Фудзивара-но Тэйка (1162–1241). *Рэнга* делились также и на «имеющие душу» (*усин рэнга*), т.е. серьезные, и шуточные, «не имеющие души» (*мусин рэнга*).

Первый большой сборник *рэнга* — это составленная Нидзё Ёсимото и Гусай (1284?–1378?) антология *Цукуба сю*: («Собрание [горы] Цукуба», 1357). В XV в. стали говорить о «Семи мудрецах *рэнга*», так назвал их известнейший поэт Со:ги. Синкэй (1406–1475) — один из мудрецов; ему принадлежит теоретический трактат о *рэнга* *Сасамэгото* («Шепот», 1488), в котором он разъяснил смысл основных эстетических категорий *рэнга*. Лучшей в истории жанра японские критики считают *Синсэн Цукуба сю*: («Вновь составленное собрание [горы] Цукуба»).

Искусство сложения *рэнга* состоит не только в создании совершенных стоф, но и в искусстве контрапункта и композиции всей цепочки в целом, чтобы тема играла и переливалась всеми красками с соблюдением правил и канонов и вместе с тем оригинально, как ни у кого, нигде не противореча гармонии целого.

Цепочки *рэнга* сочинялись экспромтом на поэтических собраниях, когда два или более поэта выбирали одну из канонических тем и сочиняли по очереди трехстишия и двустишия¹. В цепочках *рэнга* могли найти относительно более полное выражение приемы, разработанные в поэзии *вака* (*энго*, *ёдзё*) и т.д.,

поскольку большой объем *рэнга* в целом и сохранение в то же время стихотворной формы *танка* и многих ее свойств позволял просматривать развертывание набора ассоциаций на сравнительно более широком материале.

Подобный поэтический диалог восходит к песням-переключкам из антологии *Манъёсю (мондо)*. Постепенно трехстишия, входившие в состав *рэнга*, приобрели самостоятельное значение и стали функционировать как произведения нового поэтического жанра *хайку*, а жанр *рэнга* со временем сошел со сцены, совершенно потеряв самостоятельное значение. Уже в XVI в. жанр *рэнга* фактически перестал существовать. Крупнейший поэт *хайку* и лучший теоретик и историк жанра рубежа XIX–XX в. Масаока Сики (1867–1902) полагал, что жанр *рэнга* сыграл свою формообразующую жанр *хайку* роль и прекратил свое существование с выходом в свет сборника Сокана «Собрание Собачьей горы Цукуба» (*Ину цукуба сю*., 1523.), антологии шуточных *хайку* — *хайкай*. Юмор, шутка, подзадоривание были на первых порах теми конструктивными элементами, которые вдохнули новые силы в угасающий жанр, поэтому самые ранние трехстишия *хайкай* носят исключительно шуточный характер.

Первые шуточные трехстишия появляются уже в XII в., раздел трехстиший есть в антологии *Сэндзай вака сю*: («Тысячелетнем собрании японских песен», около 1188), составленной Фудзиварано Сюдзэй (1114–1204). До этого еще в антологиях *Манъё:сю*: и *Кокинвакасю*: («Собрание старых и новых песен Японии, X в.) отмечены стихи *танка*, написанные двумя авторами, первые три строфы *ками-но ку* (5-7-5) писал один поэт, а вторые две строфы *симо-но ку* (7-7) — другой, в чем отразилось китайское влияние. Еще в поэзии эпохи Шести династий (Лючао) (IV–VI вв.) были известны групповые стихотворения *ляньцзюй*.

К XII в. обе части стали приобретать свой независимый смысл, появились «связанные строфы» *рэнга*. После появления антологии *Син Цукуба сю*: («Новое собрание [горы] Цукуба») *рэнга* стали популярны среди горожан и крестьянства, в *рэнга* вошли новые пласты языка, бытовые темы (например еда), комические ситуации, простонародный юмор. Возник новый популярный массовый жанр *хайкай рэнга* — шутейные «связанные строфы».

Появление нового жанра

У именитых поэтов распространился обычай бросать на прощанье после поэтических встреч и состязаний стихотворную шутку в 17 слогов — *хайкай*. Свое наиболее яркое воплощение новый жанр получил в собрании *Синсэн ину Цукуба сю*: («Заново отобранное Собачье собрание [горы] Цукуба», ксилографическое издание 1615 г.), составленном Ямадазки Со:кан (род. 1464 или 1465); в него вошли 562 куплета (463 *цурэку* — двухстрочные и 102 *хокку* — трехстрочные). Позже *хокку* (т.е. начальные три строфы *рэнга* в 17 слогов, стоящие при инверсионном порядке *рэнга* на втором месте) отделились от «цепочек» *рэнга*, приобрели самостоятельное значение и серьезный характер. Шуточные *хокку* ушли в прошлое с появлением на литературной сцене лучшего поэта жанра Мацуо Басё (1644–1694), *хокку* превратился в самостоятельный серьезный жанр и занял наряду с *вака* главенствующее место в японской поэзии и в творчестве таких поэтов, как Ёса Бусон (1716–1783), Кобаяси Исса (1763–1827).

Термин *хайку* выдвинул в конце XIX — начале XX в. четвертый великий поэт и теоретик *хайку* Масаока Сики, предпринявший попытку реформировать традиционный жанр. В XVII–XVIII вв. на поэзию *хайку* оказала влияние дзэн-буддийская «эстетика недосказанности», понуждающая читателя и слушателя участвовать в акте творения. Эффект недосказанности достигался, например, грамматически (*тайгэндомэ*); так, одно из интонационно-синтаксических средств *хайку* — последняя строчка — заканчивается неспрягаемой частью речи, а предикативная часть высказывания опускается.

В поэзии *хайку* большую роль сыграли сформулированные Басё в форме бесед с учениками и записанные ими эстетические принципы *саби* («печаль») и *ваби* («простота», «опрошение»), *каруми* («легкость»), *ториавасэ* («сочетаемость предметов»), *фуэки рю:ко*: («вечное, неизменное и текущее, нынешнее»). Но это тема других работ.

Исчезновение рэнга и расцвет хайку

Исторически первые три строки *рэнга*, носящие название *хокку* и зачастую стоящие на втором, инверсионном, месте после двустушия — предшественники трехстиший-*хайку*.

С исчезновением с поэтической сцены жанра *рэнга* жанр трехстиший *хайку* выступает на первый план и становится наиболее чтимым и массовым жанром в японской поэзии наряду с танка. Это экстремально короткая поэтическая форма всего в 17 слогов, казалось бы, уязвимая для влияний и деформации. На первый взгляд неустойчивая, обремененная целой системой обязательных формантов, она оказалась гораздо более жизнеспособной. Жанр *рэнга* в данном случае сыграл роль инициатора, с его помощью *танка*, прежде существовавшая как единая формация (хотя и имевшая тенденцию к разрыву), получала с введением двухголосия возможность разделиться на две части. Центробежную роль сыграла возможность использовать две части *танка* как обособленные самостоятельные части стихотворения, и первая часть, трехстишие, стала существовать самостоятельно. Затем, исполнив свою формообразующую роль, жанр *рэнга* сошел со сцены. (Отметим в скобках, что произведения жанра *рэнга* чрезвычайно трудны для перевода, поэтому они мало переводились на русский язык.)

Одна из самых известных «цепочек» *рэнга* — сочиненные Ёса Бусоном совместно с его учеником и последователем Такаки Кито: Момосумо (пишется не только иероглифами, но и слоговой азбукой каной, тогда это палиндром) («Персик и слива», оба эти дерева ассоциируются с весной).

Вака как амебийная форма со склонностью к разрыву

Хайку произошли от стихотворений *вака*, пятистиший, первые из которых запечатлены еще в «Записях о деяниях древности» (*Кодзики*, 712). В *хайку* и в *вака* есть много общих формальных свойств; медленные, на протяжении нескольких столетий происходившие изменения — выделение трехстишия из пятистишия, перемены в лингвистическом составе, внутреннем рисунке и конфигурации — в определенный момент взорвались резким превращением. Искусство *вака* складывалось на протяжении столетий и имело строго разработанную поэтику, основы которой были заложены знаменитым поэтом и теоретиком Фудзивара Тэйка, установившим связь между *кокоро* (букв. сердце, душа, сущность, субъект) и *котоба* (словами).

Вака — стихотворение в 31 слог со внутренним делением на слоги 5-7-5-7-7, причем первая строка (строка-зачин) носит название «голова», вторая и третья — «туловище», четвертая и пя-

тая — «хвост». Кроме того первые три строки носили название *хокку* («зачинные строки») и две последние — («завершающие строки»). Таким образом, становится понятно, что с самого начала амебейный характер стихотворения *танка* подразумевал разрыв, смысловую и интонационную цезуру. Поэтому появление амебейного жанра *рэнга* на основе *танка* можно считать закономерным явлениям, в природе этой формы заложено стремление к устному исполнению двумя партиями. Позже, как это показано выше, разрыв прошел в другом месте — после третьей, а не второй строки.

Произошло не механическое уменьшение числа слогов в стихотворении с 31 до 17, произошел поворот в мировоззрении, в принципах поэтики. Теоретик поэзии *хайку* Уэда Макото писал, что о причинах столь резкого структурного изменения поэтической формы ее ужимания с 31 слога до 17 судить трудно, однако очевидно, что уменьшение почти вдвое числа слогов повлекло за собой кардинальное изменение самой природы стиха.

«Сезонное слово» — центр *хайку*

Стихотворение *хайку* состоит из одной или нескольких фраз, которые вмещены в 17 слогов, внутренне разделенных на 5-7-5 слогов в строке. Традиционно по-японски записывалось в одну строку. При переводе на европейские языки записывалось и как четверостишие, и как двустишие, и как трехстишие. В переводах на русский язык всегда записывалось как трехстишие.

Основное свойство *хайку* как стихотворения состоит в том, что оно драматически коротко, короче, нежели пятистишие-*танка*, и такая сжатость пространства создает особый тип вневременного, поэтико-лингвистического поля. Главная тема *хайку* — природа, круговорот времен года, вне этой темы *хайку* не существует. Квинтэссенцией этой темы является так называемое *киго* — «сезонное слово», эмблематически обозначающее время года, его присутствие в семнадцатисложном стихотворении ощущается носителем традиции как строго обязательное. Нет сезонного слова — нет *хайку*. «Сезонное слово» — нервный узел, который будит в читателе ряды определенных образов. Приведем классический образец *хайку*, принадлежащий перу первого поэта жанра Мацуо Басё в переводе символиста Константина Бальмонта:

На мертвой ветке
Чернеет ворон.
Осенний вечер.

Один классик жанра писал, что тема поэзии *хайку* «поэт и его пейзаж», а цель — «создать многочисленные образы, человеческие и данные небом, связанные со сменой времен весны, лета, осени и зимы» [Масаока Сики, 1961, т. 4, с. 14]. Поэты *хайку* изображали «цветы и птицы, ветер и луну» (*катё: фу:гэцу* — формула главных тем *хайку*), однако признавали: «Говорим о цветах и птицах, и в глазах запечатлевается пейзаж, слагаем стихи, и в сердце возникает восклицание»; «хотя изображаем одну травинку, но в ее тени невозможно скрыть трепещущие чувства творца». «На поверхности (*хайку*) — не чувства, а цветы... Чувства скрыты в глубине, и влагой, звуками, мелодией проступают на поверхности стихов», — так писал о поэзии *хайку* выдающийся поэт XX в. Такахама Кёси. [Такахама Кёси, 1973, с. 16]. И еще одна хрестоматийная цитата из Басё: «Учись у сосны, что такое сосна, учись у бамбука, что такое бамбук» [Басё ко:дза, 1956, с. 135].

В *хайку* представлен мир без предыстории, его, так сказать, «географический» образ. История присутствует в *хайку* как история времен года, история круговорота, совершающегося в природе, причем смена времен года, которую японцы, по всеобщему признанию, ощущают с необычной остротой, пристально следя в течение года за малейшими сезонными изменениями, недоступными нетренированному глазу, вовлекает в движение все предметы и события, названные в стихотворении, и принимает космический характер². Конкретные вещи, относящиеся к миру *хайку* (о номенклатуре таких вещей будет сказано ниже), включены во всеобщность круговорота, в череду бесконечных изменений, повторяемости явлений природы, так же как и конкретные однократные события, имеющие место в каждом стихотворении. Четыре основных времени года — весна, лето, осень, зима подразделены каждый еще на два подсезона; японцы явственно видят отличие одного подсезона от другого.

В стихотворении всегда присутствуют два плана — всеобщий, «космический» и ближний, конкретный, взаимодействующие по принципу *фуэки рю:ко:*. Всеобщий, «космический» план соотносит *хайку* с миром природы в самом широком смысле. В подобном соотношении главную роль выполняет сезонное слово *киго*, обязательное для каждого стихотворения. Это, по сути дела, намек на принадлежность *хайку* к круговороту природы. О *киго* — смысловом центре стихотворения — японцы говорят, что оно «воскрешает забытое и рождает ассоциации» [Масаока Сики, 1961, т. 4, с. 15]. Сезонные слова образуют своеобразные

«формулы времени года», или «темы» (*дай*), воссоздающие определенные картины природы и вызываемые ими чувства почти автоматически. Филолог Мацусэки Сэйсэй приводит, например, обширный каталог тем, употребляемых в *хайку* и существующих до стихотворения (это горная сакура, белая роса, сумерки года, тысяча птиц, поющие цикады — всего несколько сотен), и прослеживает их происхождение от *Манъё:сю:* и *Кокинсю:* [Мацусэки Сэйсэй, 1961, с. 25–28].

Даже в редком для жанра «человеческом» — *нингэнтэкина* (в противоположность «данному небом» *тэндзитэкина*, по номенклатуре Масаока Сики) *хайку* крупнейшего поэта Ёса Бусона на смерть жены имеется обязательное «сезонное слово». Масаока Сики считал это стихотворение революционным, а такое направление имеющим большое будущее:

Холод до сердца проник:
На гребень жены покойной
В спальне я наступил.

(Пер. В.Марковой)

Слова «холод до сердца проник» указывают, пишут комментаторы, на позднюю осень. Интересно, что это стихотворение было написано в 1780 г., за много лет до смерти его жены Томо, которая умерла в 1814 г.

Другой план *хайку* — конкретный, предметный, осязаемый мир четко обрисованных (вернее названных) вещей; классики жанра считали, что в стесненном пространстве трехстиший простое название вещей может произвести сильное впечатление. «В *хайку* не место лишним словам о предметах и явлениях: они привлекают человеческие сердца простыми звуками» [Масаока Сики, т. 3, с. 7]. Известна и максима Басё: «Нужно говорить обыденными словами, но так, как будто говоришь древними» [Басё ко:дза, с.266]

Формульный характер жанра хайку

Формульность поэзии *хайку* позволяет с наибольшей эффективностью использовать малое пространство стиха; формулы скрывают в себе несколько смыслов, цепь ассоциаций, мгновенно и автоматически возникающих в сознании читателя. Еще до создания стихотворения поэт «выбирает» из каталога тем, например, образ «поющие цикады»; для носителя традиции немед-

ленно развертывается цепь ассоциаций осень — печаль — белый цвет, поскольку цикады поют особенно пронзительно осенью, это пение навевает грусть особого толка, конец лета, конец жизни, наступление холодов, белый цвет связан с предзимним увяданием трав, выбеленностью камней, травы, белесыми туманами и «белым» холодным ветром (японцы различают ветра по цветам) и т.д. На этом примере видно, что мир образов *хайку* существует как набор всем носителям традиции очевидных ассоциаций вне, или, вернее, до текста стихотворения. Выявление полного смысла отдельных формул, составляющих узлы в конструкции трехстишия, связано с глубоким осознанием традиции, свободным существованием в ней, ее пониманием. Понять формулы — значит понять традицию. Это одна из причин, почему поэзия трехстиший не на японской почве, а в Европе, Америке или в России, лишаясь культурного контекста, теряет целые гроздья смысла³.)

Ретроспективная поэтика хайку

Теория *хайку* никогда не была сформулирована в трактатах, слова учителя Мацуо Басё, крупнейшего поэта этого жанра, известно, а затем и письменно передавались поколениями учеников; говорят, у Басё их было более двух тысяч. Ретроспективную поэтику жанра создал на рубеже XIX и XX вв. последний из четырех великих хайкаистов Масаока Сики. До Масаока Сики смена поколений поэтов *хайку* происходила плавно, по существу, без критической оценки формул и поэтических приемов, чему способствовал институт учителей *хайку*, передававших канон без изменений, а также известная анонимность жанра, объясняемая кроме общей стертости авторской индивидуальности, свойственной средневековому искусству, еще и всеобъемлющим характером темы «природа» и отработанностью клише, описывающих ее.

Еще одна особенность жанра хайку, связанная с его анонимностью, — наличие имплицитного автора, т.е. автора как бы единого для всех произведений жанра, и такого же читателя.

«Единое природное поле» как основа хайку, унаследованная от вака

Чтобы объяснить, каким образом осуществлялась связь поэзии *вака* с поэзией *хайку*, приведем примеры, подтверждающие существование так называемого, по нашей терминологии, «еди-

ного природного поля», объединяющего все предметы и явления: растения, животных, человека, стихии.

Возьмем несколько трехстиший-хайку и пятистиший-танка.

Листья «петушьего гребня»
С прилетом диких гусей
Пуще краснеют.

Басё, «Дополнение к Соломенному плащу
обезьяны» (*Дзоку сарумино*)

В данном случае слово *нао* переводится как «еще более»; есть и значение *нао* «подобно тому, как...», т.е. буквальный смысл — «петуший гребень» краснеет так (или настолько), насколько прилетают дикие гуси.

Басё связывает растение *кэйто* («петуший гребень»), необычной формы листья которого краснеют осенью, с прилетом диких гусей из Сибири в Японию. Исследователь Ямамото Кэнкити пишет, например, что это известное стихотворение не слишком высоко оценено критиками, дело в том, что поэт здесь просто расшифровывает название растения, которое имеет китайское название *янь лай хун* — т.е. буквально «краснеющее с прилетом диких гусей», так что здесь просто в поэтической форме парафразировано китайское название «петушьих гребней» [Ямамото Кэнкити, 1974, с. 16]. Другие критики оценивают это стихотворение совершенно иначе: Басё был, конечно, осведомлен об этимологии этого слова, но увидев, как растение краснеет осенью, как раз во время прилета птиц, он не смог сдержать восхищения перед тем фактом, что легенда, закрепленная в этимологии, явила себя еще раз. Басё не просто устанавливает достаточно очевидную связь между двумя феноменами: прилетом птиц и покраснением листьев, он стремится показать глубинное взаимодействие, всеобщую связанность, паутину всех объектов природы в движении и на фоне сменяющихся времен года. Вопреки мнению английского япониста Б.Чемберлена, получившему некогда широкое распространение, о том, что одна из особенностей японской поэзии — это отсутствие олицетворения, олицетворение все же имеет место, однако очевидно, что персонификация в японском духе иная. Речь идет о таком полном слиянии предметов, явлений в «едином природном поле», что олицетворение не воспринимается японцами как литературный прием. Не случайно и сам термин «персонификация» *гидзин* (буквально «подражание человеку») появляется только в Новое время.

В первой поэтической антологии *Манъёсю* есть стихотворение:

Услышав первый крик
Вернувшихся гусей,
Расцвел у дома моего
Осенний хаги⁴.
Приди, мой друг, полюбоваться на него.

(Пер. А.Е. Глускиной, книга 10, 2276)

Очевидно, что Басё следовал определенной традиции, сложившейся еще в древности и отразившейся в антологии *Манъё:сю:*, вобравшей в себя стихотворения разных жанров за несколько веков с VI по VIII.

Со дня того, когда раздались крики
Гусей далеких в вышине,
Гора Микаса
В Касуга, где клены,
Покрылась ярко-алою листвою.

(Пер. А.Е.Глускиной, книга 10, 2212)

Японское слово *ю* означает то протяженное время, когда крик гусей воздействовал на краски растительности на горе Микаса в Касуга. Здесь явственно указание на то, что листья на деревьях стали краснеть потому и после того, как «услыхали» крик гусей. В переводе *ю* звучит не совсем точно: «со дня того», но смысл ясен.

В антологии есть еще несколько стихотворений со словами *ю* и *наэ*, которые играют роль спускового крючка для начала изменения цвета листьев, или цветения осенних трав (книга 10, 2191, 2208, 2195).

Видный специалист по японской литературе Наканиси Сусуму полагает, что служебные слова *ю* и *наэ* указывают в данном случае на то, что люди эпохи *Манъё:сю:* считали крики гусей и покраснение листьев в горах или трав в лугах не просто явлениями, совпадающими по времени, но и вытекающими одно из другого. Хотя стихотворение Басё и подвергалось критике, но очевидно, что поэт обладал столь широкой палитрой красок, что мог предложить и другие вариации этой темы, он же тем не менее настаивал на своей версии, продолжая очень древнюю традицию связывания по принципу окказиональности разные природные феномены. Басё в описании «петушьего гребня» оказался близок к традиционному неметафорическому изображению природы, сложившемуся в древности и представленному в *Манъё:сю:*. Рас-

смаывая генезис такого отношения к природе, Наканиси Сусуму вводит понятие «космическая общность природных объектов»: в представлениях поэтов *Манъё:сю:* и последующих поколений птицы и растения, например, одухотворены единой общностью, позволяющей им ощущать природные связи, натянутые между ними, словно нити.

«Петуший гребень» и гусь в стихотворении Басё — не самостоятельные величины, а части невидимого целого, всплывающие на поверхность и подтверждающие своей взаимозависимостью само существование этого целого, которое априори известно собирательному читателю хайку. Таким образом, приведенные *танка* из *Манъё:сю:* и *хайку* Басё пунктирами намечают причинно-следственные связи между явлениями и предметами природы, указывающими на существование общего природного пульсирующего поля. «Эти предметы связаны между собой кровеносными сосудами и нервами, как сосуды и нервы человеческого тела» [Наканиси Сусуму, 1994, с. 4]. В этой системе координат неудивительно, что листья «отвечают» на крик гусей изменением цвета. Это природное поле захватывает, разумеется, гораздо более широкий круг вещей, нежели гусь и листья.

Повторение тем *вака* в поэзии *хайку* не должно вводить в заблуждение наблюдателей, кроме формальной особенности — неперменного присутствия в стихотворении сезонного слова *киго*, в *хайку* неизменно проникнуто духом *хайку* (*хайъи*), облеченного в соответствующие слова (*хайгон*). Один из учеников Басё Хаттори Рансэцу (1654–1707) записал за учителем (сам Басё ничего не записывал, устное слово было более значимо, чем письменное) его суждение о различии *вака* и *хайку*. Он приводил такие примеры: тема «дерево ивы под легким весенним дождиком» принадлежит миру *вака* или *рэнга*, а тема «ворона бросается на змею на заболоченном поле» — это, несомненно, тема *хайку*.

В самом общем виде можно утверждать, что именно такое различие в темах и их словесном воплощении существует: природа, представленная в *хайку*, ближе к повседневности, заурядности, вместе с тем она более гротескна, парадоксальна. Природа в *хайку* не должна быть понята, узнана и описана, а некоторым образом «схвачена» в определенный момент существования, «застигнута», так сказать, на месте непосредственным опытным путем. Поэтому прямое наблюдение, нахождение непосредственно на сцене, где разворачиваются события, необычайно высоко це-

нилось в искусстве *хайку*. Писать *хайку* следует, по словам одного поэта, так, словно мечом разрубает дыню.

К проблеме генезиса жанра *хайку* русская японистика почти не обращалась, данная работа — лишь первые шаги на этом пути, сравнение же двух главных жанров традиционной японской поэзии, существующих и в наши дни, — тема для будущих исследователей.

Литература и источники (на японском языке)

Басё 1956 — Басё: ко:дза (Лекции о Басё). Т. 1, Токио, 1956.

Вада Сигэки 1992 — Вада Сигэки. Масаока Сики ню:мон (Введение в творчество Масаока Сики). Токио, 1992.

Котэн бунгаку кансё: дзитэн 1999 — Котэн бунгаку кансё: дзитэн (Словарь критических разборов произведений классической литературы). Токио, 1999.

Масаока Сики 1961 — Масаока Сики сю: (Собрание сочинений Масаока Сики). — *Гэндай нихон бунгаку дзэнсю:* (Полное собрание произведений современной японской литературы). Т. 3, 4. Токио, 1961.

Мацуи Тосихико 1982 - Мацуи Тосихико. Ясаси хайку ню:мон (Введение в жанр хайку). Токио, 1982.

Мацусэки Сэйсэй 1961 — Мацусэки Сэйсэй. Кикан-но ханьин-но кэнкю: (Изучение сферы времен года). — Хайку ко:дза (Лекции о хайку). Т. 3. Токио, 1961.

Хайку бунгаку тайкэй 1972 — Хайку бунгаку тайкэй (Полное собрание стихотворений хайку). Нобуо Хори, Томодзи Мурамацу хэн (Под ред. Ноити Имото, Нобуо Хори, Томодзи Марумацу). Токио, 1972.

Наканиси Сусуму 1990 — Наканиси Сусуму. Котоба-ни химэра-рэта оинару сидзэн. (Великая природа, сокрытая в словах). — Тю:о: корон, 1990, Токио, 105. № 6. С. 23–56.

Наканиси Сусуму 1992 — Наканиси Сусуму. Маньё:сю:-о манабу хито-но тамэ-ни (Для тех, кто изучает Маньё:сю:). Киото, 1992.

Кидо Сэйдзо 1993 — Кидо Сэйдзо. Рэнга сирон (Теория стиха в «связанных строфах»). Т. 1–2, Токио, 1993.

Котэн бунгаку риторикку дзитэн 1993 — Котэн бунгаку риторикку дзитэн (Словарь риторики классической японской литературы). Токио, 1993.

Сасаки Юкицуна 1998 — Сасаки Юкицуна. Маньё:сю:-о ему (Читая «Собрание мириад листьев»). Токио, 1998.

Сайдзики то киго-но гэндай 1998 — Сайдзики то киго-но гэндай (Круглый стол на тему “Записи сезонных изменений и современное бытование “сезонного слова”). — В журнале: Хайку кэнкю: (Изучение хайку). Токио, 1998. № 2. С.74–95.

Такахама Кёси 1973 — Такахама Кёси. Хайку токухон (Хрестоматия хайку). Токио, 1973.

Ямамото Кэнкити 1974 — Ямамото Кэнкити. Басё: дзэнхокку (Полное собрание хокку Басё:). Т. 2. Токио, 1974.

¹ *Минасэ сангин хякуин* («Сто строф трех поэтов в Минасэ») — наиболее высоко ценимое сочинение в жанре *рэнга*, написанное ранней весной 1488 г. в Минасэ тремя поэтами *Со:ги* (хокку), *Сё:хаку* (*ваки*) и *Со:тё*: (*дайсан*, *аэки*). «Цепочка» в сто строф была создана для подношения в храм императора и поэта *Готоба*, известного покровителя поэзии. Зачин (*хокку*), сочиненный *Со:ги*, представляет собой аллюзию на знаменитое стихотворение Готоба о весеннем вечере в Минасэ. Стиль *Со:тё*: японскими критиками оценивается как близкий к стилю классической *вака* и считается сентиментальным. Строфы *Сё:хаку* и *Со:ги* они полагают образцовыми для данного жанра, особенно выделяя строфы 1–8 и 51–78.

² В Японии и сейчас очень популярны издания типа *сайдзики* — это книги, где стихи хайку расположены по разделам — временам года, каждому стихотворению соответствует фотография или картина, рисующая сезонные изменения.

³ В русском контексте возможно было бы появление, например, такого трехстишия:

Солнце, брызги,
Крики на реке,
Жаркий полдень.

Такое стихотворение было бы возможно, потому что здесь не нужно ничего объяснять, всякому хорошо знакомы с детства подобные картины летнего дня. Ассоциации разворачиваются сами собой, являются как бы сами собой, не требуя усилий.

⁴ Хаги — небольшой куст, цветущий по осени небольшими белыми или розовыми цветами, очень изящен в японском духе.

Из истории хайку в Латинской Америке

Сегодня в полночь я поднял якоря, чтобы отправиться
на остров Куба,
о котором от людей этих я слышал, что он весьма велик и весьма
ухожен,
что есть на нем и золото, и специи, и большие суда, и торговцы...
Я думаю, что остров этот — Сипанго,
о котором рассказывают чудесные вещи.
Христофор Колумб.
Дневник первого плавания. 24.10.1492.

Аннотация. С 1980-х гг. в литературе Латинской Америки особое место занимают исследования, посвященные «пути хайку». Классический жанр японской поэзии хайку с этого времени стал широко культивироваться на массовом и элитарном уровне; произведения хайку публикуются в журналах, сборниках, антологиях, сетевых ресурсах. Latinoамериканские трансформации японского традиционного жанра представлены в творчестве выдающихся писателей и поэтов: Октавио Паса, Хосе Хуана Таблада, Гонзалеса де Мендоза, Хулио Ортега, Гильерме де Алмейда. В статье рассматриваются вопросы переноса и культивации «чужого» восточного жанра на почву latinoамериканской словесности.

Ключевые слова: японская поэзия, хайку, latinoамериканская поэзия, адаптация, Октавио Пас, Хосе Хуан Таблада, Гильерме ди Алмейра.

Сведения об авторе: Мария Федоровна Надъярных, Институт мировой литературы Российской академии наук, старший научный сотрудник, кандидат филологических наук.
e-mail nadmasha@mail.ru

On the History of Haiku in Latin America

Abstract. In Latin America of 1980th there appeared the studies on the “Way of haiku”. The article focuses on the transformation of classical Japanese genre haiku in the literary works of many Latin American writers Octavio Pas, José Juan Tablada, Gonzales de Mendoza, Guilherme de Almeida etc. Haiku was cultivated on different levels: mass culture, elite culture. New Latin American haiku were widely published in journals, anthologies, web sites. The article treats the problem of transferring and “cultivating” an “alien” Oriental genre on the Latin American soil.

Keywords: Japanese poetry, haiku, poetry of Latin America, adaptation, Octavio Pas, José Juan Tablada, Guilherme de Almeida, Gonzales de Mendoza, Julio Ortega.

Author: Nadyarnykh Maria, PhD (Candidate of Science in Philology), Senior Research Fellow, Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, Russia, Moscow, 121069, 25a Povarskaya st.

E-mail: nadmasha@mail.ru

Предварительные замечания

Размышляя в 1970 г. о традиции японского жанра хайку, Октавио Пас сетовал: «История японского влияния на поэзию Испанской Америки и Испании известна в очень малой степени; все еще нет ни одного хорошего исследования по этой теме» [Paz 2004, p. 321]¹. За прошедшие годы обобщающего исследования, посвященного особенностям взаимодействия испаноязычных (португалоязычных, латиноамериканских) литератур с традицией японской словесности, так и не было опубликовано. Однако изучение самых различных ракурсов этого взаимодействия, как на уровне различных национальных литератур, так и на уровне авторских поэтик, заняло выделенное место в общем проблемном поле мировой латиноамериканистики и интенсивно развивается в настоящее время, вписываясь и в общий контекст современной компаративистики, и в контекст историзации латиноамериканского ориентализма, и в динамику современного осмысления латиноамериканской самоидентификации.

В этих общих контекстах с 1980-х гг. особое место занимают исследования, посвященные «пути хайку». В Латинской Америке (как, впрочем, и во всем мире) этот классический жанр японской поэзии, культивируемый на массовом и на элитарно-профессиональном уровнях, тиражируемый в разнообразных антологиях, пропагандируемый многочисленными сетевыми ресурсами, является предметом неиссякаемого интереса и явно может соотноситься с иными феноменами современной литературной «культуры», накладывающей отпечаток на восприятие японской традиции жанра и на ее латиноамериканские трансформации. Правда, бытование хайку в ореоле культовости и «сенсационности» по своему «рифмуется» с тем духом «сенсации», которым наделялись в начале XX в. первые латиноамериканские опыты познания Страны восходящего Солнца.

История хайку в Латинской Америке начинается в 1910-е гг., в период перехода от полистилистических поэтик рубежа XIX–XX вв. (в испаноамериканской литературе объединенных идеей «модернизма») к экспериментальным поэтикам авангарда, вписываясь позднее в общую логику развития т.н. «новой латиноамериканской литературы» второй половины XX века [Земсков 2004, с. 5–106]². Новая жизнь восточного жанра — поиск путей его адаптации в новой языковой и культурной среде — соотносится с общим взаимодействием логик художественного экспе-

римента с логиками неотрадиционализма³. В зоне эксперимента хайку становится основой для «изобретения» новых поэтических форм: среди таковых выделяются так называемые «гильермовы хайку», созданные в 1937 г. бразильцем Гильерме ди Алмейдой; «Микрограммы» (*Microgramas*, 1940) эквадорца Хорхе Карреры де Андраде, «Топоэмы» (*Toroemas*, 1968) О. Паса и др. К сфере эксперимента принадлежат и современные опыты представителей т.н. школы «поэтрикс» (*poetrix*), развивающих идею синтеза хайку с европейскими формами терцета. Зона неотрадиционализма, ориентированного идеей сохранности оригинального японского жанра, в свою очередь, разделяется на множество течений, концентрирующихся как на сугубом соблюдении формальных и / или содержательных, тематических признаков, так и на воплощении (реконструкции) особого «духа» хайку, связываемого с его культурно-религиозным (во второй половине XX в. с дзэн-буддийским) контекстом. При этом особое место как в экспериментальных, так и в традиционалистских поэтиках отводится возможностям адаптируемого жанра в художественном воплощении / художественном изобретении (*invención*) мира Латинской Америки и его особых духовных смыслов. Таким образом латиноамериканские трансформации жанра хайку оказываются особым образом соотносительными с динамикой латиноамериканской идентичности.

Латиноамериканский идентификационный дискурс, институционально оформляющийся на рубеже XVIII–XIX вв. и в эпоху Войны за независимость, строится на последовательном разграничении «своего» и «чужого», на диалектике самообретения через отрицание. Внимание изначально концентрируется на проявлении и преодолении различных генетических аномальностей — исторических, этнических, языковых, образных и т. д., как бы в середине которых идет образование новой «исторической личности» (А. Услар Пьетри). Эта срединность между отрицаемыми проявлениями «иногo» была запечатлена в хрестоматийных словах С. Боливара: «Мы не европейцы, но мы и не индейцы, мы срединный вид между законными владельцами страны и испанскими узурпаторами (*No somos indios, ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país, y los usurpadores españoles*)» [Bolivar 2009, p. 123]⁴. Так структурируется образ особого положения «латиноамериканца», его ситуации в отношении к миру реальному и к миру культуры. Серединно-транслиминальная, пограничная ситуация приводила и по сей день приводит к созданию диаметрально противоположных са-

моидентификационных моделей: латиноамериканская специфика может описываться и как бесконечность возможной, но еще не открытой, полноты, и как бесконечность пустоты, в том числе как пустоты традиции, будь то исторической или культурной⁵.

Говоря о развитии латиноамериканского самосознания, необходимо всякий раз иметь в виду более чем релевантную для XIX и для XX века феноменологическую и функциональную выделенность литературоцентризма. «Литература, словесность в широком смысле в общекультурном процессе Латинской Америки играют исключительно важную роль, составляют его духовное ядро, философско-эстетическую квинтэссенцию глобальных процессов культурообразования, отражая в снятом виде в своих «механизмах» развития, в идеологии и поэтике самую сущность и историческую динамику становления нового типа культурного сознания, вырабатывают сменяющие одна другую, но обладающие органической преемственностью формы этого сознания, опирающиеся на общий идеологический и концептуально-метафорический «код», который складывается из набора постоянных для культуры идеологем и мифологем, представляющих ее как самостоятельный феномен мировой культуры», — писал в свое время В.Б. Земсков⁶. Если литература занимает центральное место в иерархической системности культурного процесса, то своеобразным центром иерархической системности литературного процесса является динамика идентичности. Здесь, на наш взгляд, принципиальным является соотношение идеи «центра» и идеи динамики (как уже отмечалось выше в связи со словами Боливара, — центрально-серединная область латиноамериканского самоосмысления всегда подразумевает медиативный момент): идентичность, выносимая (самим текстом латиноамериканской культуры) в сферу центра, являет собой сложнейшую диалектику и дополнительную идентификации и собственно *самоидентификации*, диалектику и дополнительную объектно-субъектных взаимодействий. При этом смена идентификационных и самоидентификационных акцентов в свою очередь фигурирует в числе факторов литературной процессуальной динамики. И судя по всему, как раз в настоящее время происходит именно такая смена акцентов.

На протяжении XIX и большей части XX в. общим ориентиром латиноамериканского самосознания являлась «идентичность как проблема», что, в частности, находило выражение в характерной формулировке «поиск идентичности» (*búsqueda de la*

identidad). В 2000 — начале 2010-х гг. (и, что примечательно, в связи с актуальными тенденциями историзации литературы) формулировки программно меняются: «Эта книга показывает что *испаноамериканская литература не связана в обязательном порядке с поиском идентичности...* Если рассматривать повествовательные жанры (*narrativa*) в целом как память о национальном формировании, — ведь в самом их сюжетно-тематическом развитии воплощается процесс самоидентификации, — то идентичность переставая быть чем-то вроде списка неуплаченных долгов, выстраивается во всей ее инаковости и множественности (*alteridad* у *pluralidad*). ...Идентичность в конечном итоге реализуется как *открытый процесс*, определяемый вовсе не в понятиях «нехватки», «самонедостаточности» (*carencia*), но в понятиях «избытка» (*exceso*) филиаций, связей и взаимодействий (*filiaçiones*, *alianzas* у *consensos*). Похоже, что сама литература говорит нам, что у нас есть не проблема идентичности (проблема легитимности, самопознания, принадлежности, общности / *legitimidad*, *autoconocimiento*, *pertenencia*, *comunidad*), но что мы обладаем опытом *раз-решения* проблемы идентичностей (*resolución de identidades*)» (курсив мой. — М.Н.), — авторитетно утверждал в 2011 г. Хулио Ортега [Ortega, 2011, p.17]⁷. Такая переоценка общего смысла латиноамериканской литературы свидетельствует о новом этапе перечтения континентальной традиции (во всяком случае, возникающей после Войны за независимость: именно к этому периоду относятся тексты, включенные в цитируемую «Историю литературы»). Но, на наш взгляд, принимать оформляющуюся концепцию без оговорок все же сложно: просто в силу того, что оголенное выделение процессуальных смыслов идентичности грозит изъятием из исследовательского поля существовавшей в истории латиноамериканской литературы проблемной напряженности между собственно художественными текстами и текстами философско-художественными (в т.ч. эссеистическими) и текстами открыто идеологическими, как и изъятием существенных аспектов взаимодействия программ культурного (национального, регионального) строительства с собственно художественными текстами, что в свою очередь суживает спектр инструментальных ориентиров литературы. Впрочем, концентрация внимания на идентичности как процессе способна сыграть свою и весьма существенную роль в подходах к периодизации собственно литературного процесса, вводя дополнительный момент глубинного внутреннего тождества динамики идентич-

ности, литературного сознания и трансформации латиноамериканских литературно-художественных систем в их взаимодействии с инолитературными (инокультурными) системами.

Обращаясь к периоду рубежа XIX–XX вв. (когда в поле интересов латиноамериканского художественно-философского сознания словесности системно вписывается восточный «сюжет»), отметим, что среди ориентиров самоидентификационного и литературного процесса, как и среди ориентиров цивилизационно-культурного строительства того времени выделяются программы «культурного импорта», «научения культуре» и «трансплантации» воспринимаемых ценностей на новую культурную почву. В самой концепции расширенного поиска «чужого» материала, способного преобразовать собственную культуру, проявляется множество свойств латиноамериканского мировосприятия. Это, без сомнения специфический «синтетизм», в равной мере свойственный и латиноамериканскому культурному сознанию, и латиноамериканскому эстетическому подсознательному, формировавшимся с самого начала процесса *идентификации* реальности Нового Света и с самого начала процесса *самоидентификации* в реальности Нового Света; и глубоко связанные с общим синтетическим мировосприятием латиноамериканская тяга к «межпространственности» (А.Ф. Кофман) и «сверхпределности» (Ю.Н. Гирич)⁸. На рубеже XIX–XX вв. не только все более подвижным и все более многосоставным становится латиноамериканский образ европейской культуры / европейских культур (в нем помимо вполне традиционных Франции, Германии, Англии все большая роль приписывается Скандинавии, Италии, Бельгии), но как-то отчетливо ощущается теснота границ многосоставной европейской культуры и столь же отчетливо обозначается потребность в познании иных — неевропейских — культурных опытов, в том числе восточных опытов в их многосоставности и этно-региональной специфике (японской, китайской, индийской, арабской и т.д.) и опытов «пограничных» (именно так изначально воспринимается в Латинской Америке русская культура). И дело здесь отнюдь не только в «экзотизме», но в особом пафосе «культурного импорта», ориентированного на выбор тех «чужих» моделей, которые глубоко соответствуют некоему своему «этосу».

Японский текст, как, впрочем (парадоксальным образом), и русский текст, изначально воспринимается в Латинской Америке именно в такой диалектике «чужого»-«своего». А вхождение в японский художественный опыт органично вписывается в об-

щую программу латиноамериканской литературы рубежа XIX–XX вв. (в испаноязычной части — в программу испаноамериканского модернизма), стремившейся создать новый художественный язык и соткать новый образ Нового Света в восприятии, аналитической трансформации и синтетическом объединении «чужих» языков и образцов. В первичном развитии латиноамериканского ориентализма рубежа XIX–XX веков, как и в первичном сближении множества латиноамериканских авторов с японской традицией, более чем существенную роль играет европейский (прежде всего французский и английский) ориентализм в целом⁹ и уже возникшие европейские опыты приобщения к японскому искусству и к японской литературе¹⁰. «Японизм» братьев Гонкуров, японские мотивы в живописи импрессионистов, образ Японии у Киплинга, очерки истории японской литературы и искусства, книги путешествий — такие европейские источники вводили латиноамериканцев в мир Востока. В начале XX в. в Японии побывали мексиканцы Хосе Хуан Таблада и Эфрен Ребольедо, бразилец Мануэл ди Оливейра Лима, гватемалец Энрике Гомес Каррильо, сальвадорец Артуро Амброхи, и непосредственный контакт латиноамериканских литераторов с незнакомым миром подчас вызывал явную потребность в опровержении европейского опыта¹¹. Проблема познания японской идентичности, как и проблема построения собственно латиноамериканского образа Японии, в той или иной форме будет заявляться практически во всех текстах, созданных латиноамериканскими авторами в Японии и о Японии, как на рубеже XIX–XX веков, так и на протяжении всего XX века.

Однако на пути к аутентичнолатиноамериканскому воссозданию аутентичнояпонской Японии изначально возникало практически непреодолимое препятствие — языковое. В незнании языка акценты естественно смещались к возможностям «латиноамериканского» восприятия визуальных аспектов японской повседневности, на первый план выдвигалось и непосредственное — «импрессионистическое» — восприятие японских пластических искусств, но этот образ был ущербным: в нем мог полностью реализоваться процесс самоидентификации, но не полной идентификации Японии в ее «японскости». Незнание языка изначально отграничивало латиноамериканских литераторов от аутентичной японской традиции в целом и, естественно, от японской словесности. На этой границе неминуемым становилось обращение к европейскому опыту.

На рубеже XIX–XX в мир японского художественного слова латиноамериканцев вводили «История японской литературы» В. Г. Астона (*W. G. Aston. A History of Japanese Literature*, 1899/1907); книги Б. Х. Чемберлена (*B. H. Chamberlain*) «Азиатский социум в Японии» (*Asiatic Society of Japan*, 1902) и «Японская поэзия» (*Japanese Poetry*, 1910) и, в особенности, вошедшее в эти издания эссе «Басё и японские поэтические эпиграммы» (*Basho and Japanese Poetical Epigrams*); «Антология японской литературы от истоков к XX веку» М. Ревона (*M. Revon. Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, 1910); «Мудрецы и поэты Азии» (*Sages et poètes d'Asie*, 1916) П.-Л. Кушу (*P.-L. Couchoud*). Соответственно, и первоначальный образ жанровой системы японской литературы формировался в тех компаративных перспективах, которые прорисовывались английскими и французскими исследователями. Именно эти историко-литературные и антологические контексты чрезвычайно важны для первоначального восприятия особенностей жанра хайку и для первоначальных трансформаций жанра в Латинской Америке. Сугубая авторитетность европейских литературоведческих оценок актуальна на всем протяжении первой половины XX века, но с 1920-х гг. в сфере интересов латиноамериканских литераторов наряду с «научным» образом японского хайку начинают фигурировать его европейские и североамериканские поэтические трансформации. Заметим, что с первых десятилетий XX в. в Латинской Америке (в первую очередь в Бразилии) на японском языке в среде иммигрантов развивается собственно японский хайку, но контакты латиноамериканских литераторов с хайкаистами из иммигрантской среды (как, впрочем, и с литераторами-японцами из дипломатической среды) системно развиваются только со второй половины 1930-х гг. Но вскоре — с началом Второй мировой войны — японско-латиноамериканские контакты ослабли. Впрочем, именно в это время в США увидела свет книга Дайсэцу Тайтаро Судзуки «Дзэн и японская культура», существенно повлиявшая на послевоенные трансформации жанра в Латинской Америке, при этом существенное значение в японско-западнолатиноамериканской кросс-культурной динамике приобретают различные версии новейшего североамериканского ориентализма.

Но с 1950-х гг., когда возобновляется традиция путешествий из Латинской Америки на Восток, начинает системно проявляться собственно латиноамериканско-японская линия. В ее становлении

совершенно особая роль принадлежит лауреату Нобелевской премии Октавио Пасу — виднейшему мексиканскому поэту и эссеисту: в 1955–56 гг. именно он в соавторстве с Эйкити Хаясия создал первое переложение на западные языки «дневника» странствий Мацуо Басё¹². Впрочем, книга эта, вышедшая в 1957 г., почти никакого резонанса не имела. И этот перевод, и ранние эссе Паса, посвященные японской литературе и японской поэзии, нашли своего читателя несколько позже, когда — в конце 1960 — начале 1970-х гг. — в Латинской Америке культивирование жанра хайку переходит с индивидуального на коллективный уровень; когда в разных странах континента возникают «сообщества» («цехи») хайкаистов. Латиноамериканский «путь хайку» последних десятилетий XX века связан с регулярным изучением поэтами японского, с появлением новых прямых переводов хайку на испанский и португальский языки, с ветвлением тенденций и течений, с появлением собственно латиноамериканской традиции изучения и историзации латиноамериканского хайку¹³.

Таковы общие тенденции

Не претендуя на дальнейшую детальную и всеобъемлющую реконструкцию «пути хайку» в Латинской Америке, мы — со своей стороны — попробуем воссоздать / исследовать некоторые значимые модели, отражающие особенности латиноамериканской трансформации жанра в первой половине XX в., одновременно (по-возможности) проявляя те общие черты, которые способствовали укоренению жанра в континууме латиноамериканской литературы.

Синтетическая поэзия: Хосе Хуан Таблада

«Весна воцарялась в воображении этого артистического народа, когда землю еще окутывала магия “посеребрянной природы”, — так японские поэты называют снег. В самом деле, приход ранней весны обозначался в большей степени как условность, а не как реальность. Едва-едва среди обнаженных зигзагов срезанных ветвей сливы проявлялись из-под снега нежнейшие, но полные жизни цветы, — те, что являются эмблемой души воинов. Басё, поэт, восклицал: “Зима по-соседству. Хлопья выпавшего снега уже вполне тяжелы, чтоб склонить ли-

стья гладиолусов”. Но другой поэт мог пародийно ответить: “Зима удаляется. Пробивая снег, уже вырисовываются крепкие почки бамбука и черные иглы сосен”. Что с того, что *хототогусу*¹⁴, японский соловей, еще не рассыпал жемчуга своих трелей перед все еще ледяным ликом луны? Неважно. Виноват, наверное, был соловей, а не поэты: они-то уже пели о нежных и изысканных прелестях Ранней Весны» [Tablada 2005, p. 181–182]¹⁵, — писал в 1912 г. мексиканский поэт Х.Х. Таблада. Он писал о Японии с 1894 г. для самых разных модернистских журналов Латинской Америки¹⁶, а в 1900 г. стал первым из испаноамериканских модернистов, кто отправился в страну грез европейской и американской художественной культуры рубежа XIX–XX вв.

Таблада поехал в Японию в качестве корреспондента журнала «Ревиста Модерна» для создания хроник-очерков о жизни и культуре «Страны Солнца» (под рубрикой «В стране Солнца» его материалы и появлялись в журнале). Провожая Табладу, Р. Кампос напутствовал: «Иди, художник! Иди, избранник! ...Изучай и обогащайся, пусть твои труды по достоверному познанию чарующих и столь оригинальных искусств принесут плодоносное семя на нашу землю. ...Когда ты будешь восторженно созерцать плывущую в море золотую глыбу Фудзиямы, вспоминай о далеком царственном Ситлальтепетле» [Tinajero 2004, p.132]¹⁷. В присылавшихся из Японии очерках-хрониках Таблада о хайку не писал. Но судя по общей образной системе этих хроник, по внимательному воссозданию символики времен года, по явной концентрации автора на японском опыте воссоздания природного мира, Таблада был знаком с японской поэзией (к возможным источникам этого знания мы еще обратимся). Японская тема, как и аллюзии на язык японской поэзии, звучат с 1890-х гг. и в стихах Таблады, а с динамикой цикла «Японская муза» (1896–1904), публиковавшегося в «Антологиях» (Florilegio) 1898 и 1904 г., соотносится развитие экспериментов с формой рифмованного и нерифмованного терцета, возможно, ориентированных на хайку¹⁸.

К Басё Таблада обратится в эссе «Японский Новый год» (именно это эссе мы цитировали выше), написанном в конце декабря 1912 г. для мексиканского «Журнала журналов» (Revista de Revistas)¹⁹, но слово «хайку» в этом тексте Таблада еще не употребляет²⁰. Таблада впервые напишет о хайку в 1914 г. в книге «Хиросигэ — художник снега и дождя, ночи и луны» (*Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la*

luna). Размышляя о связях живописи и поэзии в Японии, Таблада вновь обратится к Басё, к «знаменитому хайку, поэзии-миниатюре Басё: “Облако цветов / Это колокол из Уэно / Или колокол из Асакуса?”»²¹. А сразу за цитатой Таблада обозначит для своего читателя сугубую «японскость» и принципиальную неперевоодимость этой поэзии: «Переводить этот вид японской поэзии представляется делом неблагодарным. В оригинале она обладает великолепной впечатляющей (*impresionista*) краткостью, в переложении обращающейся в противоречивость. Эта поэзия не понравится никому, кто не читает ее по-японски. Восемь слов, создающих этот стих, должны внушить посвященному образ туманно-розовых цветущих вишен в парках Эдо, образ очаровательной деревушки Мукосима на берегу реки Сумида, сумеречный час, наполненный отзвуками колоколов из соседних храмов... Заговоренный восьмью словами, погруженный во все подразумеваемое музыкой семнадцати слогов, японец читает: “Так изобильно цветут вишни, что притворяются облаком где-то вдалеке... А я не могу понять, из какой дали идет ко мне звук колокола: то ли из храма Уэно, то ли из храма Асакуса”» [Tablada, 1914, p. 37–38]²².

В каком именно объеме Таблада был знаком с японским языком, по сей день неизвестно (известно лишь, что он и во время своего японского путешествия, и позднее брал уроки японского языка). Как, впрочем, по сей день остается неясным, пытался ли Таблада переводить (несмотря на всю «неблагодарность» таких занятий) японских хайкаистов с японского, французского или с английского. Более того, недавние разыскания Сэйко Ота убеждают, что объяснения сути японского жанра (цитированные нами) вовсе не были изобретением Таблады, но являлись переложением одного известного пассажа из весьма популярной во всем мире книги В. Г. Астона «История японской литературы»: ее издание 1907 г. сохранилось в библиотеке поэта²³. Предполагается, что Таблада был знаком и с известной антологией японской поэзии М. Ревона (*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, 1910): поэт писал об этом в своем «Дневнике», но никаких иных свидетельств (заметок и проч.) такого знакомства не сохранилось.

Внимательное чтение Астона прослеживается не только в книге о Хиросигэ. Возможно (еще до отъезда в Японию или во время своего пребывания в Японии), Таблада знакомился с первым изданием «Истории японской литературы» 1899 г.; можно предположить, что и переложение «весеннего» хайку Басё дела-

лось по соответствующему тексту английского исследователя, ведь именно здесь вместо «нарцисса» (суйсэн) появляется та самая «эмблема души воинов» — «гладиолус»: «Tis the first snow — / Just enough to bend / The gladiolus leaves!»²⁴. Более того, возможно, что и многочисленные пейзажные зарисовки должны были восприниматься двойственно: как впечатления хрониста-наблюдателя и как отголосок книжной, историко-литературной культуры.

Сам факт путешествия Таблады в Японию неоднократно подвергался и по сей день подвергается сомнению: в архиве порта Йокагамы, куда как будто в свое время прибыл Таблада, документов о его прибытии как будто не обнаружено²⁵. Но фигуру Таблады издавна сопровождают самые различные исследовательские мнения: в его писательскую «легенду» встроена и версия о многочисленных путешествиях в Японию. Впрочем, вопросительно-полемиический ореол по сей день окутывает и те поэтические тексты Таблады, с которыми связаны истоки собственно латиноамериканской традиции хайку: пристрастия критики превращали Табладу и в амбициозного подражателя, и винили его за антихудожественные нарушения канона хайку...

В 1970 г., стремясь обосновать значение «экспериментов» Таблады для латиноамериканской истории жанра и сравнивая его стихи с «японской» поэзией Э. Ребольедо, О. Пас писал: «Оба побывали в Японии... Но их увлечение Японией, без сомнения, родилось под французским влиянием: книга Таблады о Хиросигэ (возможно, это было первое исследование о художнике, написанное по-испански) посвящена “благоговейной памяти Эдмона де Гонкура”». Но несмотря на то что Ребольедо был более тесно знаком с Японией, чем Таблада, его поэзия никогда не выходила за рамки модернистской риторики, между японской культурой и видением Ребольедо всегда стояла стереотипная образность французских поэтов конца века, Япония Ребольедо была в большей степени парижской экзотикой, чем испаноамериканским открытием. Таблада начал там же, где Ребольедо, но вскоре обнаружил в японской поэзии некоторые элементы — словесную сдержанность (*economía verbal*), юмор, разговорный язык, любовь к точному и неожиданному образу (*amor por la imagen exacta e insólita*), которые побудили его покинуть модернизм и искать новую манеру письма» [Paz 2004, p. 321–322]²⁶. По мнению О. Паса, эта новая манера начала проявляться в 1918 г. в сборнике Таблады «На солнце и под луной» (*Al sol y bajo la luna*), где зазвучали иронич-

ные интонации повседневности, особым образом окрасившие включенные в сборник «японские» стихи, в т.ч. сразу ставшую знаменитой «Поэму Хокусаю».

В следующем — 1919 году — увидел свет сборник «Однажды... Синтетические стихи» (*Un día... Poemas sintéticos*), созданный в изысканных традициях рукотворной книги эпохи модерна. Книга состояла из посвящения «Возлюбленным теням поэтессы Чи-ё²⁷ и поэта Басё», поэтических Пролога и Эпилога и 37 трехстрочных стихотворений, распределенных на четыре раздела и проиллюстрированных самим Табладой рисованными вручную миниатюрами (вручную были проиллюстрированы все 200 экземпляров книги). Слово «хайку» автор в книге не употреблял, но подразумевал, что его новая поэтика будет опознаваться в контексте соответствующего жанра. Однако критика провела совершенно иные параллели, заставившие Табладу погрузиться в разъяснения и в полемику. В предисловии к сборнику «Кувшин с цветами. Лирические диссоциации» (*El jarro de flores. Disociaciones líricas*; создавался с 1919 г., опубликован в 1922), озаглавленном «Хокку» (*Hokku*), автор, установив «братство» двух книг, писал: «Мексиканская критика... не определила характер тех стихов (стихов из «Однажды...», — *М.Н.*). Иные критики, умеющие судить, но не понимать, не спали ночей, чтобы предположить, что моим намерением было подражание китайской поэзии или александрийским эпиграммам. Даже двойной звездный блеск светлых имен Басё и Чи-ё, вписанных в посвящение, не смог пробить непроницаемую чернильную тьму, в котором понапрасну ворочаются косоглазые кальмары. “Синтетические стихи” и “Лирические диссоциации” не являются ничем иным, как стихами, созданными по подобию с японскими “хокку” или “хайку”²⁸ (*hokku o haikai*), которые я имею удовольствие ввести в испанскую лирику, хотя бы для того, чтобы противодействовать затасканной (*zarrapastrosa*) риторике» [Tablada 1922, p. 7]²⁹.

Выпады против «риторики» носили отчетливый антимодернистский характер, вписываясь в общие тенденции поисков выхода из уже превратившихся в стереотип, но все еще тиражируемых латиноамериканской поэзией подражаний образному строю Дарио и Нерво. Вот что примечательно: Таблада намечает путь к отстранению от модернизма через возможно полное «остранение» поэтического языка в инокультурном жанре; сохраняя при этом принципиальную для модернизма идею «синтеза», он существенно дополняет «синтетизм» концепцией «диссоциаций».

Автор первых испаноязычных хайку (с явной претензией на некоторое первенство) соотносил свой опыт преобразования жанра с уже возникшими французскими и англоамериканскими опытами, но усматривал в них свидетельство того, что «поэтический синтез, который давно пленил меня, теперь удостоился универсализации». В современном мире и в мире современной поэзии хайку («По сути своей хайку — это верный проводник для современной мысли; чистая лирическая тема, адамическая, как удивление и мудрая, как ирония») наделялся особой медиативной функцией. Благодаря хайку поэзия обретала новую жизнь в соразмерности «большого времени» культуры с вечным безвременьем природы, научалась глубинному понимающему видению, для которого «нет ни великого, ни малого». «В конечном счете, — заключал Таблада, — хайку, который был способен заставить смеяться от радости старого Басё семнадцатого века; хайку, в котором смешались души двух поэтов: Франсуа Вийона — Плу-та и Франсиска Ассизского — Святого; хайку, этот странник, потерявшийся в глуши древних японских тропок, теперь является как дружелюбное и почтенное привидение, чтобы заново идти по дорогам всего мира».

Но вернемся к первой книге. Ее заглавие в полной мере соответствовало диалектике пути, прокладываемого автором под знаком «синтетической поэзии». Заглавие могло восприниматься как фразеологизм (синтетическое единство) и опосредованно отсылать, например, к традиционному сказочному зачину, отделяя мир книги от повседневной «реальности» и перенося читателя в особый мир «вымысла», сказочного чуда, случившегося «Однажды...», но подразумевающего вечность учительной мудрости, без которой никогда не могла обойтись повседневность. А при разложении фразеологизма читатель оказывался перед лицом поэтизации повседневности как таковой, — перед лицом фрагментов впечатлений, открывшихся за «Один день» и зафиксированных в границах книги. Чтение превращалось в новое соби- рание смыслов, превращалось в осмысление «дня» как некоей возможной подвижной целостности.

В «поэтическом дне» Таблады были «Утро» (в этот раздел вошли стихотворения «Клетка», «Пчелы», «Ива», «Чиримойя», «Насекомое», «Гуси», «Бамбук», «Бесовская кобылка» / «Стрекоза», «Павлин», «Облака», «Цветок грейпфрута»), «Вечер» («Пальма», «Фиалки», «Муравьи», «Черепаша», «Цикады», «Лягушки», «Голуби», «Сухие листья», «Отель»), «Сумерки»

(«Осы», «Цапля», «Ночная бабочка», «Жабы», «Камбуло», «Летучая мышь», «Соловьи», «Ночная бабочка», «Бугенвиль») и «Ночь» («Светлячки», «Соловей», «Шмель», «Паук», «Лебедь», «Луна», «Светлячок-кокуё»). Как мы уже указывали, эта книга с момента своего появления стала предметом непрекращающихся дискуссий. Что касается общей критики, то основные упреки всегда вызывало несоблюдение Табладой классической слоговой схемы хайку (5-7-5). Что касается критического анализа возможных источников отдельных стихов, то, отмечая их связь с японскими образцами, исследователи издавна указывали, что эта связь опосредована чтением европейских историй японской литературы. Впрочем, Сэйко Ота справедливо отмечает, что возникающая на основе множества использованных источников «синтетическая» образность стихов Таблады является скорее «парафразом». Но, как представляется, сам программный «синтетизм» поэзии «Одного дня» подразумевает не только парафразирование японских текстов как таковых, но их глубинно диалогическое взаимодействие с текстами иных традиций. Вот только динамика этого диалога как бы сворачивается: в стихе Таблады существенно и вполне по-западному мифопоэтизированное слово-имя несет в себе смысловой заряд иных вовсе не-западных слов, наделяя процесс чтения демифологизирующими и одновременно эстетизирующими смыслами и подразумевая, что в таком чтении всегда должен присутствовать момент «обратного перевода», раскрывающего «гул» множества языков культуры (в их исторической и национальной специфике).

Свой метод письма-чтения поэт обозначает в Прологе к сборнику, выполняющем традиционную функцию «Ars poetica»:

Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel;

En breve verso hacer lucir,
Como en la gota de rocío,
Todas las rosas del jardín;

A la planta y el árbol
Guardar en estas páginas
Como las flores del herbario.

Taumaturgo grano de almizcle
Que en el teatro de tu aroma
El pasado de amor revives,

Parvo caracol del mar,
Invisible sobre la playa
Y sonoro de inmensidad!

(Искусство, твоей золотой булавкой / Бабочек мгновенья / Я хотел приколоть к бумаге // В коротком стихе заставить светиться / Как в капле росы / Все розы сада // Саженец и дерево / сохранить на этих страницах / Как цветы в гербарии // Чудотворное зерно мускуса / Что на сцене твоих ароматов / Прошрое любви оживляешь // Крошка ракушка морская / Невидимая на пляже / Звнящая безмерностью).

Сэйко Ота предложила рассматривать Пролог как потаенное посвящение искусству хайку, считая, что последние его строки напоминают о строках поэта Бусона [Seiko Ota]³⁰, но этот же пролог у многих исследователей ассоциировался с европейской натурфилософской традицией, напоминая, например, о мистике У. Блейка [Tablada 1971, p. 18]³¹. Как представляется, в случае «синтетической поэзии» Таблады правомерны оба утверждения. Более того, Пролог мексиканского поэта, обучающегося говорить по-испански языком хайку, напоминает о самых разных моментах и смыслах «искусства поэзии»: схватываемых на различных уровнях формально-содержательной структуры: соответствующие слова-топосы (латинские корни «золотого» — «áureo», греческие корни чудотворного — «taumaturgo») здесь могут указать на Горация и на Аристотеля; синестезия, красота «смешения» противоположностей (столь противоречащая классицизму) — на Верлена и Рубена Дарио. Хайку же здесь скорее не явлен, но сокрыт роскошью иного Востока (арабизмы *alfiler*, *almizcle*), в «диалоге» с которым когда-то рождалась иберийская поэзия. Хайку еще неприметен, как крошечная ракушка на пляже, еще сокрыт покровом поэтического многословия, которое — как «клетка» — еще сдерживает слово хайку...

Следующее за прологом стихотворение было озаглавлено «Клетка» — *La pajarera: Distintos cantos a la vez; / La pajarera musical / Es una torre de Babel.* (Столько разных песен вместе / Клетка музыкальная / Это Вавилонская башня).

Подвижная целостность книги Х.Х. Таблады строится по законам поэтики метажанра «сборника», сменяющего в латиноамериканской поэзии эпохи протоавангарда характерные для модернизма (и связывавшие его с романтизмом) метажанры цикла / фрагмента. В этой подвижной жанровой структуре сцеп-

ление смыслов обусловлено общей идеей нелинейности, дополненности, семантической многомерности, а потому заглавия отдельных стихотворений не только деноминируют смысл следующих за ними трехстиший, но являются как парадоксальный итог предшествующих строк. Тот же принцип многозначности, перетекания смыслов, парадоксальных сочетаний звуков и значений действуют в самих трехстишиях. Японские подтексты встречаются здесь с подтекстами европейскими, латиноамериканскими и автохтонными — индейскими. Более того, фрагментаризованная целостность отдельных традиций может проявляться и на уровне трехстишия как единства, и на уровне отдельного слова. Такое перетекание смыслов возникает, например, в одном из самых известных хайку сборника — «Ива» (El saúz), где (помимо заглавия) японский ореол мог создаваться повтором слова *casi* (почти), — испанские звуки как бы напоминали о том японском понятии, с помощью которого обозначаются «слова стихотворения, текст к музыкальному произведению». El saúz: Tierno saúz / Casi oro, casi ámbar / Casi luz (Нежная ива / Почти золото, Почти амбра [янтарь] / Почти свет).

Этому стихотворению в сборнике предшествовали три трехстишия — «Клетка», «Сопилоты» (Los zopilotes: Llovió toda la noche / Y no acaban de peinar sus plumas / Al sol, los zopilotes. / Дождь шел всю ночь / И не перестают прихорашивать оперенье / На солнце сопилоты) и «Пчелы» — Las abejas: Sin cesar gotea / Miel el colmenar; / Cada gota es una abeja... (Беспрерывно каплет / медом улей, / Каждая капля пчела).

Эта триада выстраивается и в многозначной дополненности поэтического и метапоэтического (здесь как бы продолжают развиваться основы нового «Поэтического искусства») и в дополненности природы и культуры, в дополненности явленного и сокрытого смыслов, что естественно подразумевает свободно-ассоциативную модель восприятия. Рецептивное развитие явного и внутреннего сюжета трехстиший, в свою очередь, может исходить из сейчас и здесь произошедшей встречи с миром птиц и насекомых, выстраиваться и на непосредственном (звуковом, визуальном, «вкусовом») впечатлении, и на непосредственно «схватываемых» традиционных соответствиях (птица / пчела = человек = поэт; мед = поэзия и т.д.) или дихотомиях и антитезах (клетка / улей; плен / свобода; прирученность / дикость; Старый Свет / Новый Свет и т.д.). Однако упоминание Вавилонской башни в трехстишии «Клетка» настраи-

ет на припоминание иных сюжетов: сакральных, легендарных, мифопоэтических. Вместе с «Сопилотами» в сборник вводится тема Нового Света; трехстишие об этих мексиканских стервятниках, птицах-падальщиках может восприниматься как многозначная метафора «поэта латиноамериканского», жадно кормящегося на «мертвом теле» поэзии. Но вместе с тем стихотворение, настраивая на осмысление должного и недолжного, напоминает о неизбежном возмездии за грехи, объединяя майакский мифологический сюжет с сюжетом библейским³². Правда, такого рода медитация далеко не в полной мере соответствовала канону восприятия хайку: настроенность на взаимодействие «текста» и «предтекста» наличествовала, наличествовала и потаенная эмоция, однако пробуждение ее не соотносилось и не могло соотноситься ни с какой традицией ассоциаций (ее просто не было), ни с каким образным рядом, зато программировалось развитие особой созерцательной восприимчивости к мифо-историческим контекстам, способной пробудить не столько логику, сколько *ощущение* истории, — то самое ощущение, о нехватке которого уже сожалели многие предшественники Таблады. Между тем (как пишет Е. М. Дьяконова): «В хайку представлен мир без предыстории, его, так сказать, «географический» образ. История присутствует в хайку как история времен года, история круговорота, совершающегося в природе, причем смена времен года, которую японцы, по всеобщему признанию, ощущают с необычной остротой, пристально следя в течение года за малейшими изменениями, вовлекает в движение все предметы и события, названные в стихотворении, и принимает космический характер» [Дьяконова 2003, с. 126]³³.

За «Ивой» в сборнике следовала «Чиримойя» — El chirimojo: La rama del chirimojo / Se retuerce y habla: / Pareja de loros (Ветка чиримойи / Вьется и говорит: / Пара попугаев). На акварели, сопровождающей эти строки, пара попугаев изображалась в единстве «инь» и «янь», расцвеченных желто-зелеными красками тропической сельвы. В соседстве двух трехстиший начинали перекликаться два образа — «ивы» и «чиримойи». Представляется, что Таблада мыслил «иву» как своеобразный природный знак японской поэзии, но какими были предтексты и контексты такого «означивания», — неизвестно. Думал ли, например, мексиканский поэт об «иве», как о *киго*, т.е. как о «сезонном слове» хайку, и, т.о., переносил идею времени года на чиримойю; или «ива» выступала здесь как своего рода межжанровый медиатор,

вырисовываясь на границах множества форм японской поэзии, как и «чиримойя» вырисовывалась в пограничье культур и пограничье многих жанров, объединяя поэзию хроник конкисты Нового Света с романтической поэзией. Слово «чиримойя» — один из первых индеанизмов, появляющихся в хрониках освоения Америки, а дерево чиримойя — одно из воплощений Мирового Древа в автохтонных мифологиях Америки и символ тропической природы и любви в романтической поэзии. Но похоже, что и трехстишие о чиримойе вновь выстраивается в пограничье природы и истории: о Конкисте у Таблады могут напоминать и попугаи, неумолкающий говор которых «звучал» из хроник завоевания Нового Света, и глагол «retorcer», в семантику которого входит не только «виться», «изгибаться», но и «корчиться» (от боли). Но дело в том, что пара стихотворений «Ива» — «Чиримойя» как бы образует общее смысловое пространство, в котором с чиримойей могут соотноситься и последние строки стихотворения «Ива»: те, что о золоте, амбре и свете, — о том Новом Свете, в мистику которого погружался Колумб, ожидавший встречи с таинственным Сипанго.

Впрочем, в сборнике Таблады проницаемы границы между целым рядом стихотворений. Так, строка «Пара попугаев» встречается с заглавием следующего стихотворения — «Насекомое». *El insecto: Breve insecto, vas de camino / Plegadas las alas a cuestras, / Como alforja de peregrino...* (Малое насекомое, идешь по дороге / Сложенные крылья на спине / Как сума пилигрима). На границе текстов logo — попугай как бы преобразуется в logo — коричневый, — традиционный цвет монашеской накидки, чтобы дополнить «цветовым» элементом многозначный образ паломничества, развивающийся в трех строках о «насекомом». Здесь (в слове *breve*) — идея умаления встречается с краткосрочностью (жизни), и с напутствием — Посланием Папы. А приникшее к дороге странствующее насекомое превращается в метафору универсального смирения (*plegadas* — складывать, смиряться; знак монашества *alforja* — сумка для милостыни, подаяния) и в метафору той новой поэзии, которая, забыв о гордом полете в небесах, готова к многотрудному (а *cuestras* — с усилием, с трудом). Но погружение в идеи-образы «смирения», «многотрудного дела» или — схватывание их как целостности — приводит к восприятию идеи пути как такового и приятию ее как высочайшей необходимости.

В сборнике Таблады создается (или воссоздается) разумная чувственно-мыслительная гармония, глубинно ориентированная динамикой подобий и расподоблений, диссоциаций и синтезов. Эта динамика особым образом соотносится с воспринимаемым инокультурным жанром. Поэт (вполне по-авангардистски естественно) *остраняет* «свое» в чужом: хайку Таблады, и «Однажды...», и последующие книги, стали примечательным опытом иначтения латиноамериканских реалий (природных и культурных), реалий современности (цирка, ярмарки, города) «зачарованным» иновидением; но именно ассоциативно-медитативная поэтика хайку высвечивала за «инаковостью» универсальность. Целостность «синтетических» стихов и «диссоциаций» Таблады по-своему объединяла традиции. Общая тональность его стихов напоминает и об античной потребности схватывания (*comprehendere*) ускользающего времени, и о японском приобщении к природному миру, моменты которого улавливаются Табладой и в стихах, и в акварелях. Японский визуально-вербальный «синтетизм» (хайку — хайга³⁴) здесь опосредованно соотносился с европейской традицией эмблематики, отсылающей к эпохе барокко. Заметим, что иллюстрации Таблады были оформлены отнюдь не в стилистике японской графики, но как традиционные эмблематические медальоны; одновременно в акварелях существенно примитивизировалась, приобретая гротескные черты, стилистика арабесок эпохи модерна.

Однако, выстраивающиеся в первом сборнике цепочки слов в какой-то мере напоминают не столько о хайку, сколько о генетически предшествующем ему жанре рэнга (Таблада, наверное все же вполне намеренно употреблял два слова — хокку и хайку / *hokku, haikai*): «*Хокку* (буквально «начальные строки») — мост, соединяющий поэзию *вака* и поэзию *хайку*, т.е. два наиболее распространенных жанра японской поэзии <...>, — пишет Е. М. Дьяконова. — *Хокку* — это первые три строки длинной цепочки стихотворений *рэнга*, своеобразной амебейной формы, создаваемой обычно двумя и более поэтами, поэтическая переключка голосов по три и две строки на заданную тему». И именно в рэнга «каждый стих связан с предыдущим и последующим стихами: это как бы цепь слабовыраженных вопросов и ответов, где в каждом последующем трехстишии или двустишии ценен поворот темы, неожиданная трактовка слова»³⁵. Но двустрочиями Таблада (во всяком случае в первом сборнике) не пользуется, а если и усматривать в его цепочках некие «пере-

кликки голосов», то они все равно не будут соотноситься с ситуацией непосредственного импровизационного поэтического диалога, но окажутся репликами, разведенными во времени.

Но дело в том, что Таблада не только писал стихи. Он последовательно и осознанно — на уровне культурсозидательной программы — развивал процесс введения хайку в латиноамериканскую (прежде всего мексиканскую) жанровую сферу, что подразумевало не только и не столько его личную самореализацию в индивидуальном творчестве, сколько самореализацию в сотворении новой традиции: в создании нового поэтического сообщества и «изобретении» нового типа чтения. Укоренение хайку развивалось как диалектический процесс, подразумевавший не только пересадку инокультурного жанра на новую почву, но рекультивацию самой «почвы» для сохранения и развития тех черт жанра, которых не хватало аутентичной латиноамериканской литературной системе для латиноамериканского самовыражения. Именно поэтому Таблада был столь внимателен ко всем мексиканцам, которые уже в начале 1920-х гг. обращались к жанру. Именно поэтому он объединял их и приветствовал в своих эссе и поэтических «Похвалах»:

Saludemos, y yo el primero,
Con Lozano y Rubén Romero,
De Mendoza y Gutiérrez Cruz,
al nuevo *hai-jin* y poeta
Monterde García-Icazbalceta
que regresa de Veracruz.

(Приветствуем мы все и первый я / с Лосано и Рубеном Ромеро / Де Мендосой и Гутьерресом Крус / нового хайкина и поэта / Монтерде Гарсию-Искабалета / вернувшегося из Веракруса.)

Так Таблада обращался к своим ученикам в «Похвале хорошему хайкину³⁶», предварявшему вышедший в 1923 г. сборник Франсиско Монтерде «Путеводитель созерцаний» (*Itinerario contemplativo*) [Tablada 1923, p. 15]³⁷.

А новые хайкины уже в 1920-е гг. утопически размышляли о хайку как о новом возможном звене в общем континууме созидания единства национальной культуры, подразумевающего воссоединение с ее автохтонными истоками. Х. М. Гонсалес де Мендоса писал в 1924 г.: «Позволительно возлагать большие надежды на эту новую поэтическую форму, особенно если станет

возможным довести ее до приятия народной душой. По успехам, которых добиваются индейцы в воздержанности и синтетизме своего декоративного искусства, можно предположить, что и в хайку они — подобно японским крестьянам XVII века — смогут создать истинные шедевры. А кроме всего прочего: разве не с Востока пришло когда-то — как теперь хайку — семя древней мексиканской цивилизации?» [Gonzales, 1924, p. 6]³⁸.

Casus brasiliense. Авангард и традиция

Пожалуй, первым бразильцем, писавшим о хайку в начале XX века, был дипломат, писатель, историк литературы и культуры Мануэл ди Оливейра Лима³⁹: его книга «В Японии: впечатления о земле и о людях» (*No Japão, impressões da terra e da gente*, 1903) являла парадоксальную двойственность объединения позитивистского костюмбризма (ориентированного к тому же духом «Западной» критики «Востока», замершего в своем недвижимом традиционализме) и эстетизирующего импрессионизма (благодаря которому японский традиционализм неуловимо поэтизировался и наделялся особым благородством, сходным с утраченным на Западе духом средневекового рыцарства). А ссылаясь на английский и французский опыт постижения «Страны Солнца» (из тогдашних «Историй японской литературы» ориентиром для бразильского автора служила уже упоминавшаяся книга Астона), Лима не уставал напоминать о том, что первыми европейцами, открывшими Западу «реальную» Японию, были португальцы. Правда, на деталях этого реального открытия Оливейра Лима не останавливался.

Между тем в процессе современных реконструкций истории «взаимодействия» Запада с японской культурой, в процессе перечтения текстов миссионеров-иезуитов, именно здесь обнаружилась считающаяся первой систематизация жанровой системы японской поэзии, причем для современных бразильских поэтов и теоретиков хайку этот факт неизменно предстает в особом ценностном ореоле, обозначая некую общность лузо-бразильской традиции и особую историческую длительность приобщения лузо-бразильского сознания к традиции японской. Так или иначе, но раздел «О японской поэзии», которым завершалась вторая книга «Искусства языка Японии» (*Arte da lingua de Iapam*, 1604) миссионера отца Жоана Родригеша (João Rodrigues) с неизменностью цитируется в бразильских научных исследованиях и в бразильских популярных очерках о хайку [Teiiti 1973, p. 91–125]⁴⁰, хотя

собственно об этом жанре иезуит упоминал только вскользь: «Есть еще один вид стихов, наподобие рэнга, который называется файкай, — писал Жоан Родригеш, — стихи эти более низкого стиля и пишутся обычными словами...» [Rodrigues 1604, p. 184]⁴¹. Однако (при гораздо более детальном объяснении сути жанра рэнга, в объяснении сути «сезонных слов», трактовке восприятия времени), весьма примечательной (для начала XVII в.) выглядела общая оценка японской поэзии как «метафорической»...

Но вернемся к Оливейре Лиме. Выстраивающийся в его книге образ японской поэзии соотносился с общей идеей критики традиционализма, при этом словесность японцев непосредственно связывалась с их «пантеизмом» (японский характер, по Оливейре Лиме, в принципе отличает «глубинно пантеистический поэтический инстинкт»⁴²), «фольклоризмом» (для автора синонимичным отсталости) и являлась как принципиально «герметичная», совершенно недоступная для «непосвященных»⁴³. Представив хайку как «стихотворение из трех строк или трех фраз, складывающихся из 5, 7 и 5 слогов соответственно, которое пришло в XVII веке на помощь невеликому японскому вдохновению как наиболее доступная, самая простая и популярная форма, способная “оплотнить” (condensar) некую идею или ощущение, затруднив смысл и затемнив его как в шараде» [Rodrigues 1604, p. 166]⁴⁴, автор затем соотносил жанр с совершенно неприемлемой для западного сознания (странной, архаичной, отсталой) «созерцательностью». Оливейра Лима предлагал задуматься, может ли какая-нибудь американка, пришедшая поутру за водой, остановиться перед колодезем, который за ночь оплели нежные ипомеи, и не набрать воды, дабы не тревожить растения. А затем (с глубокой иронией) приводил пример японской поэтессы Тиё, которая не только не набрала воды «из нежной любви к растению» и из-за «отсутствия понятия о времени», но «продолжала терять время, сочиняя обо всем об этом хайку, столь же краткое, сколь и непереводимое» [Rodrigues 1604, p. 175]⁴⁵.

Через некоторое время суждения Оливейры Лимы будут восприниматься сугубо критически, негативную реакцию уже в первые годы XX века вызовет и его оценка японцев как «низшего» народа (Оливейра Лима пытался препятствовать развитию японской иммиграции в Бразилию) [Matinas 2008]⁴⁶. Однако в дальнейшей истории бразильского осмысления хайку жанр будет постоянно соотноситься и с «пантеизмом», и с герметизмом, и с фольклором — как особыми ценностями.

Переоценка ценностей произошла в 1919 г.: контекстом новых — теоретических — размышлений служила бразильская народная поэзия, а аксиология хайку развивалась в русле установления новых жанровых параллелей. Афранио Пейшоту (Afrânio Peixoto) в книге «Бразильские народные строфы» («Trovas populares brasileiras», 1919) писал: «У японцев есть элементарная форма искусства, еще более простая, чем наши народные строфы: это хайку, слово, которые мы, западные люди, не можем перевести иначе как с помощью эмфазы, это своего рода лирическая эпиграмма. Это короткие терцеты, строки из пяти, семи и пяти стоп, всего из 17 слогов. Между тем в этих рамках (nesses moldes) протекают (vazam) эмоции, образы, сравнения, намеки-очарования, вздохи, желания, мечтания... непереводаемого очарования» [Trovas 1919, p. 19–20]⁴⁷.

В исследовании Пейшоту, направленном на жанровую систематизацию бразильских народных строф, слово «эпиграмма» употребляется всего два раза: в том небольшом отрывке, который автор посвящает хайку. К моменту написания книги Пейшоту жанровая параллель хайку — эпиграмма уже использовалась европейскими исследователями японской словесности. К этой параллели прибегал Б.Х. Чемберлен в эссе «Басё и японская поэтическая эпиграмма», чуть позже уподобил хайку эпиграмме П.-Л. Кушу, чья книга «Мудрецы и поэты Азии» в переиздании 1918 г. явно была известна Пейшоту: бразильский исследователь ссылается на Кушу, цитируя Басё, но опускает возможный источник сближения хайку с эпиграммой.

Осмысление хайку у Пейшоту пролегает в динамике двух накладывающихся сопоставлений и выводится то в сферу народной поэзии, — к бразильским «строфам», то в сферу классической формы. Любопытно, впрочем, вот что: эпиграмма, возникшая и приобретающая жанровую определенность вовсе не в Бразилии, уже давно укоренилась на бразильской почве: в первую очередь, в творчестве самого знаменитого бразильского поэта эпохи барокко Грегорио де Матоса, в первой трети XX века уже воспринимавшегося в непререкаемом ореоле национального классика, чье имя (во многом благодаря известному историку литературы рубежа веков А. Арарипе Жуниору) стало одним из символов *акклиматизации* или *тропикализации* европейского литературного слова в Бразилии, причем авторитетность Г. де Матоса вполне отчетливо соотносилась именно с бразильскими трансформациями эпиграммы и сатиры⁴⁸.

Но японскому хайку, помещенному в центр жанровых размышлений Пейшоту, опосредованно придается дополнительный медиативный смысл: как бы через хайку и с помощью хайку преодолевается целый ряд границ и ограничений. Во-первых, хайку (по словам Пейшоту создававшийся и профессиональными литераторами, и народными поэтами) преодолевает внутрикультурную иерархию, снимает разъединенность элитарно-профессионального и народного, а тем самым выступает в качестве символа единства и целостности культурного смысла. С другой стороны, этот принципиально инокультурный жанр (в тексте Пейшоту обустроивается триада: эпиграмма — хайку — народные бразильские строфы) опосредованно служит воссоединению подвижной целостности универсальной традиции: именно хайку парадоксальным образом как бы перебрасывает мостик от эпиграммы (укорененной в античной классике) к народным строфам (укорененным в европейском средневековье). Но не менее важен еще один момент: в немногочисленных приводимых примерах японских хайку⁴⁹ бразильский исследователь проясняет особость японского мироощущения и миропонимания, сближая его с чисто бразильским мировосприятием, с двойственностью бразильской гармонии ума и сердца, в которой осуществляется контакт-связь человека с его миром, а культуры с природой.

Эта гармония для Пейшоту ассоциируется с идеей новой универсальной, могосоставной классики, в пространстве которой возникает воображаемой диалог японских и бразильских «народных» поэтов-трубадуров (*troveiros populares*): «Искусство создания этих песен, — замечает Пейшоту, — которые кажутся столь искренними, потому что они просты и совершенны, изложил для своих учеников, величайший... Басё: “В сочинительстве нельзя избыточно сочинительствовать... Можно потеряться. Пусть ваши хайку идут от сердца”. ...Разумность этого суждения была бы особенно хорошо понята нашим Катуллом Сеаренсе: для него “поэзия идет от любви”; всякий, кто любит природу, жизнь, во всей ее прелести и печали, грезит с ее безумством и разочарованием... и сумеет сказать об этом, будет поэтом». Жанровая типология, таким образом, соотносится с типологией творческих сознаний, ценностно ориентированных на безыскусное слово, укорененное в приобщенности к миру природы и миру «простых вещей». Заметим, что в качестве бразильского авторитета у исследователя фигурирует почти культовое для национальной культуры рубежа веков и начала XX в. имя Катуло Сеаренсе

(полное имя: Катуло да Пайшан Сеаренсе — Катулл, Влюбленный в Сеара), в чьем творчестве возник уникальный сплав порубежного неоклассицизма и фольклоризма, а сама личность К. да Пайшан Сеаренсе — сочинителя и собирателя народных песен, богемного поэта-трубадура — стала символом святой обыденности странствующей поэзии. Пейшоту вновь будет проводить схожие параллели в 1928 г., когда опубликует эссе «Японское хайку или лирическая эпиграмма», которое позднее войдет в его книгу «Миссанги: литература и фольклор»⁵⁰, где будет развивать положения своей теории переходности жанров в континууме «фольклора — литературы», будет настаивать на необходимости «бразилизации» («акклиматизации») и социализации хайку. Он будет мечтать о сообществе поэтов и анонимно (под маской «лучшего друга») опубликует множество текстов, авторство которых позднее будет закреплено за самим исследователем.

Бразильский традиционализм в лице Афраниу Пейшоту обнаружил (при французском посредничестве) в классическом японском хайку идеальную «промежуточную» форму, способную объединять изменчивую целостность литературной классики с фольклором для непосредственного вхождения в изменчивую жизнь мира, в т.ч. природного. В 1925 г. бразильский авангард в лице Паулу Праду увидел в новейшем французском хайку модель, идеально соответствующую изменчивому современному миру. В Предисловии к книге Освальда ди Андради «Бразильская древесина» (Pau Brasil) — одному из главных радикальных поэтических и концептуальных манифестов бразильского модернизма — он писал: «Мы надеемся, что поэзия “Бразильской древесины” уничтожит наше величайшее зло — зло старческого напыщенного красноречия. Главной тенденцией этой спешащей эпохи становится грубая оголенная выразительность, способная представить чувства и ощущения со всей тотальной и синтетической откровенностью (sinceridade). “Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte”⁵¹. Гениально и кратко говорит японский хайку» [Prado 2004, p. 10]⁵². Комментируя этот факт, Пауло Франкетти, видный современный историк бразильской литературы, поэт, хайкаист, писал: «Японские хайку воплощали в себе идеал разговорной речи (coloquialidade), прямой регистрации ощущений и чувств, являясь как форма, идеально соответствующая быстрым временам сегодняшнего дня. Кроме того, хайку воспринимался как неевропейская модель, идеально вписываясь в проект национализации бразильской поэзии». Но и авангардисты

1920-х гг. соприкасались не с идеалом как таковым, а с его авангардными французскими подобиями. Цитируемый П. Праду текст (как выяснил П. Франкетти) принадлежал Жюльену Вокансу (псевдоним Жозефа Сегена, 1878–1954), опубликовавшему в 1916 г. собрание хайку «Сто призраков войны» (*Cent visions de guerre*), а в 1921 г. создавшему в форме хайку свой вариант «Поэтического искусства» (*Art Poétique*), полемически направленного против французского риторизма. Первые строки этого французского манифеста перешли в бразильский манифест [Franchetti 2008, p. 260]⁵³.

Между тем рубеж XIX–XX вв. был связан с началом иммиграции японцев в Бразилию. Собственно японский исток развития жанра в Бразилии известный его историк Гога Масуда (H. Goga Masuda) относит к 18 июня 1908 г., когда в порт г. Сантоса прибыл корабль Кадзато Мару. На борту находился Сюхэй Уэцука (Shūhei Uetsuka, 1876–1935), как сочинитель хайку он был известен под именем Хёкоцу (Hōkotsu). Считается, что его первые «бразильские» строки возникли при взгляде на чужой берег: «Иммигрантский корабль / подплывает: виден там наверху / иссохший каскад»⁵⁴. Восстанавливая дальнейшую историю укоренения хайку в японской иммигрантской среде, Гога Масуда указывал на особую роль Канъитиро Кимура (Кэйсэки, 1867–1938) и Кэндзио Сато (Нэмпукю, 1898–1979), прибывших в Бразилию в 1926 и 1927 г. соответственно. Он рассказывал и об особой миссии, которой был наделен Нэмпукю по развитию жанра в Бразилии: «он вез с собой из Японии прощальный хайку — «hata utte / haikai koku o / hirakubeshi — Cultivando a terra, / construa uma nação / de haikai — Обработывая землю, строй нацию / хайку» [Masuda Goga 2006]⁵⁵. Этот сюжет неизменно ценностно выделяется бразильскими историографами жанра и поэтами (Пауло Франкетти, Бенедита Азеведу): «Нэмпукю Сато был учеником выдающегося поэта Такахама Кёси (1874–1959), который, в свою очередь, был одним из главных учеников Масаока Сики (1867–1902), реформировавшего традицию хайку в Японии... Когда Нэмпукю эмигрировал в Бразилию, его учитель возложил на него миссию возвращения новой страны хайку. Что он и делал, сочиняя по-японски и распространяя свое искусство в иммигрантской среде. Среди его учеников был Масуда Гога (1911–2008)». В японской среде хайку изначально понималось как 17-сложное (с распределением слогов по схеме 5-7-5) стихотворение, написанное простым языком и содержащее *киго*. В начале 1930-х гг.

эти стихи публиковались в прессе японской диаспоры по-японски; с запретом на непортугалоязычные издания (программа полной ассимиляции иммигрантов стала одним из принципов культурной политики во времена Нового государства Жетулио Варгаса) традиция ушла в подполье, в т.ч. развивалась в частной переписке. Степень и интенсивность прямого воздействия поэзии японских иммигрантов на собственно бразильские трансформации жанра в первой половине XX в. по сей день являются предметом дискуссий. Во второй половине века взаимодействие японских и бразильских хайкаистов становится системным, существенно влияя на формирование т.н. «школы киго», образующей жанровую специфику хайку с каноном употребления «сезонных слов»⁵⁶.

Но японский след все же присутствует в кардинальной трансформации жанра, осуществленной в Бразилии в 1930-е гг. В 1936 г. состоялось знакомство известного поэта Гильерме ди Алмейда (Guilherme de Almeida, 1890–1969), принадлежавшего не самому радикальному крылу бразильских модернистов с японским консулом Кодзо Итигэ (Kozo Ichige, поэтическое имя Гёцу Gyôsetsu). Во многом благодаря крепнущей дружбе с консулом Алмейда начал интересоваться хайку. В 1937 г. он обобщил свой опыт приобщения к жанру и свой — уже возникший — опыт возможной трансформации жанра, указывая на возможный путь укоренения хайку в португальском языке в эссе «Мои хайку» (Os Meus Haicais).

Обращение к хайку соотносилось с ощущением «кризиса поэзии»: «Говорят, ...что “поэзия умерла”, — писал Алмейда. — Нет, она не умерла, она просто продолжала двигаться к закату, как солнце; она погрузилась в сумерки, а сейчас, как и всегда, она возрождается на Востоке»⁵⁷. Путь к возрождению поэзии прочерчивается через осмысление жанра хайку, но возникающий исторический пунктир развития жанра одновременно настраивает читателя на восприятие особенностей медитативной ассоциативной поэтики: «Но что такое хайку? — Созданная Басё (XVII век) и очеловеченная (humanizada) другим великим поэтом Иссой (XVIII век) поэзия хайку сводится к простейшему выражению. Просто констатация: логичная, но необъяснимая. Только чистая эмоция, следующая за полетом ускользающего ритма времен года, который проходит вместе с цветами, собранными весной, сухими листьями осенью, со снежинками зимой... Эмоция сосредоточена на тончайшем синтезе, поэтически представленном в семнадцати

звуках, разделенных на три строки: первая — из пяти слогов, вторая — из семи, третья — из пяти. Краткое, но столь протяженно-глубокое двойственное впечатление».

Трансформация жанра начинается сразу за его представлением: Алмейда по-японски цитирует известное хайку Басё «*Furu ike ya / Kawazu tobi komu / Mizu no oto*», но предваряет его перевод на португальский язык заглавием: «Одиночество» (*Solidão*)⁵⁸. Засим вычерчиваются возможные не-восточные «истоки» будущего жанра: Алмейда напоминает о собственном опыте создания строгих форм (тридцать три сонета сборника «Мы»), указывает на имплицитное сродство с хайку в поэтике Малларме («Когда был написан первый чудесный стих “Морского бриза”, Малларме создал хайку “*La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres!*”». Но ему не хватило смелости остановиться на этом: к сущностной строке он добавил еще пятнадцать поверхностных. Такова разбрасывающаяся поэзия Запада!»), затем перечисляет множество английских, французских, немецких, португальских авторов, пробовавших себя в хайку, напоминает и об итальянских, и о бразильских пробах и определяет общие недостатки этих опытов как «отсутствие самодисциплины и недостаточность упорства по акклиматизации, недостаточность самонаблюдения для адаптации динамики и ритма оригинала; все делалось слишком сво-бод-но (*sem disciplina, sem um eficiente trabalho de aclimação, uma justa observância e adaptação dos processos e ritmos originais: apenas livremente*)»).

Методологию «акклиматизации» Алмейда опять-таки находит на Западе, ссылаясь на выявленные Жоржем Бонно «пластические аналогии» между французским и японским стихом⁵⁹. Первые аналогии, выделяемые бразильским поэтом, — это изосиллабизм, свойственный как японскому, так и португальскому стиху; идентичная огласовка и естественная приверженность непарным ритмам⁶⁰. Детализируя особенности бытования семисложника в португалоязычной среде, Алмейда «находит» его не только в поэзии, но и в повседневной речи: «Семисложник, второй стих хайку, — это редондилья, родившаяся в нашей поэзии еще в Галисии, ставшая классическим размером всех наших... “романсов”, это естественная музыка наших “народных стоф”... это суть всей нашей фольклорной выразительности; но это и бессознательный, автоматический ритм нашего говора. Считается, что мы, даже не желая того, говорим семисложниками. Пример тому — поговорки и плебейские присловья». И пятисложник «впол-

не привычен для нашего языка», — пишет Алмейда, напоминая о «малых» жанрах (*estribilhos refrões*) средневековых «Песенников» и о бразильских продолжениях этой старинной традиции: о *серраниньях* и *пасторелах*, об отмеченных негритянским бурлеском *трайерах* и детских *рондах*. Таким образом, «центр» — «серединая» область хайку — отождествляется и с центральной областью иберийской поэтической традиции (все перечисленные Алмейдой жанры принадлежат, согласно поэтологической классификации, к т.н. «большим» формам иберийской поэзии), и с глубинной областью «народного» бессознательного; пятисложник как бы обрамляет эту серединную область, пристраивается к ней как запевка и рефрен. Хайку, как целостность, являет собой такое идеальное соединение «большого» и «малого», которого иберийская традиция не знала, хайку — конденсация поэтических форм — как бы выступает в качестве «знака» поэзии как таковой.

Проявление общности ритмов японского и лузо-бразильского стиха становится для Алмейды первым шагом на пути «ассимиляции» хайку, реализующемся в сочетании сохранности общего «символического смысла» японского стиха⁶¹ с его новой формализацией в рифмованной структуре. Введение рифмы в хайку обосновывается Алмейдой на основе общей логики поэтических ассимиляций: именно рифма стала, с его точки зрения, той новой «струной», которой европейская поэзия дополнила «греческую лиру». Итоговая формула преобразования хайку включает в себя воспроизведение «оригинальной японской последовательности 5-7-5» с добавлением обязательных рифм: первая строка рифмуется с третьей, а во второй строке (между вторым и седьмым слогом) обязательно должна возникать внутренняя рифма. Введение дополнительных рифм обосновывалось паремиологической традицией (по словам Алмейды, внутренняя рифма в принципе характерна для португалоязычных поговорок), а в общее членение второй строки поддерживает доминирующую «музыку пятисложника» — основу поэтики недомолвок: «чувствовать, думать, но не говорить: только намекать». Впрочем, было еще одно дополнение: трехстишия Алмейды всегда снабжались заглавием.

«Изобретение Алмейды являлось и является предметом непрекращающихся литературоведческих дискуссий: оно подчас оценивается как виртуозный техницизм, а его ограниченность от смыслов аутентичного хайку соотносится не столько с введе-

нием рифм, сколько с наличием заглавия». Именно таково мнение уже цитированного выше П. Франкетти.

Франкетти, в частности, рассматривает такое стихотворение:

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se: “Agora”.

(Вкус шелковицы / Обед с солнцем. Жизнь / Именовалась: «Сейчас»).

«При чтении этого терцета без заглавия, — указывает критик, — он может быть классифицирован как хайку в согласии с японской традицией. В нем есть импульсивное восприятие конкретного ощущения: вкус шелковицы переживается как настоящее, неизменность присутствия которого усиливается благодаря упоминанию прошедшего времени». У Алмейды эти строки озаглавлены словом «Детство» («Infância»). Заголовок, пишет Франкетти, превращает «вкус шелковицы в один из фрагментов прошлого, это воспоминание о вкусе, воскрешенное в памяти, а не непосредственное ощущение. В сопровождении заголовка “шелковица” перестает быть киго (сезонным словом), соотношенным с определенной эмоцией. Заголовок превращает “шелковицу”... в символ утраченного счастья» [Franchetti 2008, p. 261–262]⁶².

Впрочем, можно ли судить «изобретение» Алмейды исходя из японского «канона» хайку? Созданные в поэтике синтеза, стихи Алмейды (как, впрочем, и множество иных латиноамериканских стихов, исходящих из традиции хайку) являют в себе диалогически обустроенное перетекание смыслов, стремятся включить в себя, как в «эстетическое событие» (в бахтинской перспективе), и восточный, и западный опыт⁶³. Кроме того, система «заглавие — текст» у Алмейды лишена однозначности: подчас заглавие выступает в функции однозначной «отгадки» смысла текста⁶⁴, но подчас существенно противоречит (иногда на уровне фоносемантики) тексту, не столько деноминируя его, сколько содействуя обустройству характерной эстетики парадокса или иносказания.

Как представляется, именно в поэтике парадокса создано приведенное выше трехстишие, в тексте которого особую роль играют рифмы *ora / ora, ida / ida*. Первые, существенно связанные с семантикой времени (порт. hora — час), на фонетическом уровне обозначают его ритм; вторые, связанные с семантикой пути (*ida* — ходьба, хождение), концентрируя внимание на протекании времени как непрерывном неостановимом процессе, испод-

воль насыщают время пространственностью. Но вторая строка — сердцевина стихотворения, напоминает и о непреодолимой силе времени (*ida* — напор, натиск, выпад), и о противостоянии этой силе, и об особенной ценности времени (*ida* — порыв, душевный подъем), и о возможной сохранности прошлого (*ida* — след). Но — если следовать Алмейде — срединная строка должна соотноситься еще и с паремиологическим тезаурусом, который предусматривает для слова *ida* и семантику движения «туда и обратно», и безвозвратность расставания, о котором не следует сожалеть; кроме того, в паремиологической перспективе «скоротечность» обрамляется ироническими интонациями. Но парадокс этого стихотворения состоит в том, что на фонетическом уровне его заглавие — вневременно «Детства» (*Infância*) — принципиально отделено от текста⁶⁵.

Но мотив времени-безвременья, в принципе характерный для «гильбермовых хайку», может, напротив, развиваться в воссоединении (развиваемом и на фонетическом уровне) текста и заглавия: — *Histórias de algumas vidas: Noite. Um silvo no ar, / Ninguém na estação. E o trem / Passa sem parar. //* Истории некоторых жизней: Ночь. Свисток в воздухе / Никого на станции, и поезд / Проходит без остановки⁶⁶. Ср. также фоносемантические соответствия в стихотворении *Hora de ter saudade: Houve aquele tempo... / (E agora, que a chuva chora, / ouve aquele tempo!)* // Час обладания печалью: Было то время... / (И сейчас, когда дождь плачет, слышно то время), где особую роль играют омофоны *houve* — было / *ouve* — слышно.

Текучая материя слова, готовность слова к метаморфозам, возникающая в трехстишиях Алмейды, напоминает (во всей авангардности такого напоминания) о старинной традиции анаграмм, как и об иных старинных техниках (в т.ч. использованных в поэзии трубадуров, а затем в галисийско-португальской поэзии), и играет свою роль в системе «заглавие — текст»: ср: метаморфозу, *Janeiro / Jas-mi-neiro* (Январь / Жасмин), которая может соотноситься со словообразованием на основе внутренней флексии, но одновременно репрезентирует морфосемантическую естественность появления киги *Jasmineiro* — жасмин, в буквальном смысле прорастающего изнутри *Janeiro* — января, а поэт как бы наделяется ореолом изобретателя традиции соотносения «сезона» с его природным знаком / воплощением. Трехстишие в развитии представляет особое сочетание звукописи и визуальности⁶⁷; повседневности, эротизма и фольклоризма: *Janeiro: Jasmineiro em flor. /*

Ciranda o luar na varanda. / Cheiro de calor. — Январь: Жасмин в цвету. / Решетит лунный свет на балконе. / Запах жары. Соотнесенность с фольклором отчетливо проявляется во второй строке: ciranda — сито, решето; cirandar — веять, просеивать; но одновременно, ciranda — традиционный танец хороводного типа, исполнявшийся женами рыбаков на пляже: возможный смысл — хороводит (кружит) лунный свет на балконе. В то же время не слишком употребительное словосочетание «жасмин в цвету» напоминало о «кофе в цвету» (cafesal em flor) — традиционном символе любви в народных строфах бразильского сертана, — т.е. в том жанре, с которым сравнивал хайку А. Пейшоту.

Изобретение Гильерме ди Алмейды вошло в историю бразильской литературы под его именем как «гильермово хайку» (haicai guilhermina) — полное собрание своих опытов Г. ди Алмейда опубликовал в сборнике «Разная поэзия» (Poesia varia, 1947). Со второй половины XX в. эта модель используется бразильскими сочинителями, она бытует по сей день наравне с японскими моделями создания хайку: в общей системе школ бразильского хайку принято выделять «школу Гильермо».

Вместо заключения

Приобщение латиноамериканских литераторов к смыслам и жанрам японской словесности — это незавершенный диалектический процесс, совмещающий освоение инокультурного художественного опыта с узнаванием своей культурной идентичности сквозь призму «иного», воспринимаемого в его «инаковой» аутентичной ценности. Но жанр — это особое диалогическое событие, а жизнь «самотождественного» (С. С. Аверинцев) жанра прорастает из традиции и вне традиции немислима. Хайку немислим вне японской традиции, вне японского пространства и времени, вне японского ощущения круговорота «сезонов», вне японского понимания авторства, авторитетности и коллективности. Такая традиция выпадает из логик культурного трансфера.

«Путь хайку» в Латинской Америке — это «изобретение» традиции и «изобретение» жанра (во всем богатстве смыслов испанского *invención* и португальского *invenção*), основанные на дополнительности двух типов понимания, выражаемых на иберийских языках глаголами *entender* и *comprender* / *compreender*.

Разумно-чувственное воспроизведение смысловой и образной протяженности жанра подразумевает не только континуум соз-

дания произведения, но континуум его восприятия. Жизнь латиноамериканского хайку не может, таким образом, не соотноситься с развитием новой традиции чтения, как и с развитием нового группового художественного творческого сознания. При этом необходимо иметь в виду, что иберийская жанровая традиция воспринимается в Латинской Америке как сфера «своего-чужого», но в контексте первичного осмысления жанра хайку эта сфера как бы «осваивается» заново, при этом не только заново проявляются ценностные смыслы отдельных жанров, но рекомбинируется система жанровых взаимосвязей. Особую роль играет и фактор процессуальной переходности: вхождение хайку в систему латиноамериканской словесности совпадает с общей перестройкой ценностных ориентиров в контексте становления поэтик авангарда, в контексте ценностной переоценки фольклорных источников и т.д.

Но для восприятия хайку принципиально важны и общие ритмы латиноамериканской взаимосвязи природного и культурного, телесного и духовного. Путь идеальной «культуры» в латиноамериканском самоосмыслении теснейшим образом связан с самопроявлением природных смыслов. Семиотизирующим интенциям культурного усилия здесь противопоставляется внесемиотизирующее вхождение в природу: в «американское гностическое пространство» (*espacio gnóstico americano*). Так, во всяком случае, понимал особенности «Американского выражения» (*Expresión americana*, 1957) кубинец Х. Лесама Лима, сообразуя возможность такого вхождения с многомерностью воображения, управляющего процессом «нового открытия» (нового открытия-измышления-изобретения — *re-inventar, inventar de nuevo*) динамической целостности культуры от ее архаических первоисточков (мифов) до современности; позволяющего проявить внутреннюю энергетику мира, его «плутонизм» — «изначальный огонь, дробящий и воссоединяющий части» целого⁶⁸. Латиноамериканская открытость природным смыслам открывает возможность для глубинного «схватывания» жанровой сути, для приятия целостности жанра хайку в его особых отношениях с миром природы.

¹ Paz O. La tradición del haikú // Paz O. Dossier 1. Córdoba: Ediciones del sur, 2004. P. 321.

² Общую систематизацию литературного процесса в Латинской Америке XX в. и концепцию «новой литературы» см.: Земсков В.Б. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги // История литератур Латинской Америки. Кн. 4, ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5–106.

³ Не претендуя на завершенность списка, назовем некоторые имена, с которыми связана латиноамериканская жизнь жанра. В Мексике к хайку обращались Х.Х. Таблада, Р. Лосано, Х.Р. Ромеро, Ф. Монтерде, Х.М. Гонсалес де Мендоса, Х. Горостиса, Х. Торрес Бодет, Х. Вильяуррутиа, К. Пелисьер, Э. Нандино, Х. Поррас Санчес, К. Гайтан и крупнейший поэт и эссеист О. Пас. В Перу хайку ассимилировал А. Коркуэра, к хайку обращались А. Гильен, Х. Сологурен, А. Сиснерос Кокс, К. Суньи́га Сегура, С. Торо Монтальво, М. Декстре, В. Гильен Пади́лья. В Эквадоре жанр трансформировал Х. Каррера Андраде, хайку писали Л. К. Муссо, П. Ромелеру. В Уругвае хайку писал М. Бенедетти. Среди бразильских «хайкаистов» значатся А. Пейшоту, Ж. Фонсека Жуниор, Г. ди Алмейда, Ар. Ди Кампус (переводил хайку в духе конкретной поэзии), П. Шишту, М. Фернандис, П. Лемински, П. Франкетти, Б. Азеведу. В Аргентине хайку создавали Х. Адурис, А. Юнке, К. Мартиан, Р. Рольдан Ауски. В аргентинский опыт приобщения к хайку, как и к иным традиционным жанрам японской поэзии, вписано и имя Х.Л. Борхеса: он включил шесть танка в сборник «Золото тигров» (*El oro de los tigres*, 1972), а в 1981 г. в посвященном Марии Кодаме сборнике «Шифр» (*La cifra*) появились 17 хайку.

⁴ Bolívar S. Doctrina del libertador. Caracas, 2009. P. 123.

⁵ В XIX в. Хуан Баутиста Альберди с горечью замечал: «Америка не имеет прошлого», а в XX столетии Э. И. Вальенилья говорил о латиноамериканском чувстве отсутствия прошлого в настоящем. — Alberdi J. B. Escritos satíricos y de crítica literaria. Buenos Aires, 1945. P. 139; Vallenilla E. M. El problema de América. Caracas, 1959. P. 35.

⁶ Земсков В.Б. К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы) // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. С. 77.

⁷ Ortega J. Introducción // La literatura hispanoamericana (J. Ortega, coord.). La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana v. 3. (M. de Vega Armijo, coord. gener.). México: SRE, 2011. P. 17.

⁸ Существенная дополнительность процессов идентификации и самоидентификации будет постоянно проявляться и в динамике латиноамериканских осмыслений и трансформаций жанра хайку. История хайку в Латинской Америке, подчиняясь естественной возвратно-поступательной логике культурного процесса, является в характерной диалектике письма / чтения, в характерных ритмах перечтения японских и латиноамериканских, европейских и североамериканских текстов. При этом самые различные опыты жанровой трансформации осмысляются в существенном единстве категориального аппарата, восходящего в целом ко времени рубежа XIX–XX вв., когда, как мы уже указывали, в контексте программы «культурного импорта» и в следовании идейно-художественным принципам «культур-

ного синтеза» (разработанным в т.ч. творчестве виднейших авторов эпохи: Х. Марти, Х.Э. Родо, П. Энрикеса Уреньи) возникают понятия / метафоры адаптации, трансплантации, акклиматизации, тропикализации, «укоренения», «прививки» и т.д.

⁹ Свою роль играла и собственно иберийская традиция приобщенности к арабскому и дальневосточному Востоку (в период рубежа веков, впрочем, далеко не полностью известная).

¹⁰ Как известно, «японизм», как один из ракурсов полистилистики последней трети XIX века, концептуализировался именно во Франции благодаря Жюлю Кларети (Jules Claretie) и его обзору «Французское искусство в 1872 году», (*L'Art Francais en 1872, 1872*), а в искусстве модерна в самых различных его национальных вариантах «японески» (*jaronesque, jaronesca, jaronerías*) играли не меньшую роль, чем арабески. См.: Colta F. I. *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1974; Lacambre G. *Le Japonisme.*, Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1988. Kammerlohr. *Epochen der Kunst 4. Vom Klassizismus zu dem Wegbereitern der Moderne*. München-Wien, Oldenbourg, 1997; Bru R. *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2013.

¹¹ Испаноязычный образ Японии создавался в очерках-хрониках Х.Х. Таблады (*En el país del sol*: журнальные варианты 1900 г., книжная публикация — 1919); книге путешествий «Никко» (*Nikko*, 1910) Э. Ребольедо и его поэтических зарисовках «Японские рифмы» (*Rimas japonesas*, 1907, второе издание — 1915); в хрониках Э. Гомеса Каррильо «Из Марселя в Токио. Впечатления о Египте, Индии, Китае и Японии» (*De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, 1906) и «Япония героическая и галантная» (*El Japón heroico y galante*, 1912); в хронике А. Амброхи «Впечатления о Египте, Индии, Китае и Японии» (*Sensaciones del Japón y de la China*, 1915). Детальный анализ этих текстов и исследование полемики латиноамериканцев с европейцами см., в частн.: Tinajero A. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University Press, 2004. P. 32–68. Первый бразильский текст о Японии принадлежит астроному и инженеру Франсиску Антониу ди Алмейде (Francisco Antônio de Almeida), побывавшему в Японии в 1874 г. для наблюдения Венеры и включившему образ Страны восходящего солнца в книгу «Из Франции в Японию: книга о путешествии и описание истории, быта и нравов жителей Китая, Японии и других стран Азии» (*Da França ao Japão, narração de viagem e descrição historica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Asia*, 1879). В начале XX в. о Японии писали, служивший в Японии дипломат, историк, литератор Мануэл ди Оливейра Лима (Manuel de Oliveira Lima) в книгах «В Японии: впечатления о земле и о людях» (*No Japão, impressões da terra e da gente*. 1903) и «Дальний Восток — Япония» (*Extremo Oriente — o Japão*, 1907) Луис Гимараинс Филью (Luiz Guimarães Filho) в «Японских письмах» (*Cartas Japonesas*, 1911) и Мануэл Жасинту Феррейра да Кунья (Manoel Jacinto Ferreira da Cunha) в «Воспоминаниях консула в Японии» (*Memórias de um Cônsul no Japão*, 1911). См.: Dezem R. *Matizes do “amarelo”*: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878–1908). São Paulo: Associação Editorial Humanitas,

2005. Особый пласт в образе Японии начала XX века сформирован текстами, посвященными русско-японской войне, побудившей латиноамериканцев, особым образом погружавшихся в это время в русский литературный текст, к целому ряду кросс-культурных сопоставлений.

¹² В русском переводе эта книга именуется «По тропинкам севера». См., напр.: Басё М. По тропинкам Севера / Пер. с япон. В. Марковой, Н. Фельдман. — СПб.: Азбука-классика, 2007.

¹³ Среди них одной из первых была Г. Сейде-Эчеверриа: Ceide-Echevarría G. El haikai en la lírica mexicana. México: Ediciones de Andrea, 1967 (Ceide-Echevarría G. El haikai en la lírica mexicana. Tesis doctoral. Illinois: ISU, 1965). Во второй половине XX в. для всего испаноязычного мира значимы также книги испанских исследователей и переводчиков хайку: Rodríguez-Izquierdo F. El haiku japonés. Historia y traducción. Madrid: Hiperión, 1994 (2a ed.); Fuente R. de la, Yutaka Kawamoto. Haijin. Antología del jaiku. Madrid: Hiperión, 1992; Cabezas A. Jaikus inmortales. Madrid: Hiperión, 1997 (3a ed.);

¹⁴ Слово *хотомогису* в цитате из Таблады переведено ошибочно, японски это «кукушка».

¹⁵ Tablada J. J. En el país del sol. México: UNAM, 2005. P. 181–182 (Первое издание: New York — Londres: Appleton y Cía., 1919).

¹⁶ Еще до написания эссе Таблада сделал перевод нескольких фрагментов из Э. де Гонкура о «чудовищах» в японском искусстве, вышедшем в журнале «Эль Унивесаль» (*El Universal*) под заголовком «Японское искусство» (*Arte japonés*) 5 июля 1891. См.: статью 1940-х гг. González de Mendoza J. M. Trayectoria de José Juan Tablada. URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/trayect.html>.

¹⁷ La Patria, mayo de 1900. Цит по: Tinajero A. Orientalismo en el modernismo hispanoamericano. PUP, 2004. P. 32.

¹⁸ Этот цикл рассматривался как начало пути к трансформации жанра хайку в творчестве Таблады, в частности в кн.: Tu Hardman. Breve historia y antología del haiku en la lírica mexicana. México, 1987.

¹⁹ Mata R. Prólogo. Tablada J. J. En el país del sol. México: UNAM, 2005. P. 10.

²⁰ За пять лет до этого, в 1907 г. о хайку уже размышлял, но в Испании, гватемалец Э. Гомес Карильо: Gómez Carrillo E. El sentimiento poético japonés // El nuevo mercurio (Barcelona), abril, 1907. P. 444-459. См.: Cantella B.D. Del Modernismo a la Vanguardia: la Estética del Haikú // Revista iberoamericana. 1974, a. 40, N. 89. P. 646–647.

²¹ В испанском оригинале: «Una nube de flores! / Es la campana de Ueno / O la de Asakusa?»

²² Tablada J. J. Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna. Mexico, 1914. P. 37–38.

²³ Seiko Ota. José Juan Tablada, la influencia de haikú japonés en “Un día...”. URL: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.

²⁴ W. G. Aston. A History of Japanese Literature. London, 1899. P. 295. URL: <https://archive.org/details/historyofjapanes00astouoft>. Перевод книги В. Г. Астона на русский язык был сделан в 1904 г. (В. Г. Астонъ. Исторія японской литературы». Переводъ с англійскаго Слушателя Восточного

Института, Подьесаула В. Мендрина, Подь редакцией и. д. Профессора Е. Спальвина ВЛАДИВОСТОКЪ Владивостокъ: Паровая типо-лит. газ. «Дальний Востокъ», 1904; см.: URL: <http://ru.wikisource.org/wiki>), здесь «гладиолусы» исчезли, но возникла неявная ассоциация с совсем другими «Листьями травы»: «Это первый снѣгъ,— / Как разъ довольно, чтобъ нагнуть / Травы шпажной листы!».

²⁵ См. предисловие Х. Руэдаса де ла Серны к академическому переизданию «В стране Солнца» 2006 г.: Tablada J. J. Obras. VIII. En el país del sol. México: UNAM, 2006. P. 17–56.

²⁶ Paz O. La tradición del haikú. Op. cit. P. 321–322.

²⁷ Правильное написание фамилии — Тиѣ.

²⁸ Жанр трехстиший вначале назывался хокку (букв. «начальные строфы»), поскольку трехстишие изначально было зачином большой поэмы рэнга, затем стало использоваться слово хайкай («юмористические стихи»), позже появился термин хайку, который используется со второй половины XIX в. по настоящее время.

²⁹ Tablada J.J. El jarro de flores. Disociaciones Líricas. — N.Y.: Escritores sindicados, 1922. P. 7. Электронную копию первого издания книги с иллюстрациями см.: URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/001.htm>. На самом деле в 1919 году увидел свет еще один хайку. Его сочинил основоположник мексиканской литературной историографии, выдающийся философ латиноамериканской культуры, поэт Альфонсо Рейес: Hai-kai de Euclides: Lineas paralelas / Son las convergentes / Que solo se juntan en el infinito — Евклидов Хай-кай: Параллельные линии / Суть сходящиеся / Те что соединяются в бесконечности. — Reyes A. Obras completas. Tomo X, México. Fondo de Cultura Económica, 1959 P. 241. См.: Hernández Palacios E. José Juan Tablada: un infractor del hai-kai // Literatura mexicana: V. 1, № 2, 1990. P. 401. URL: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rfm/article/view/26802>.

³⁰ «То, что называет “искусством” — это не что иное, как хайку, которые он пишет. Благодаря стихотворению «Пролог» мы узнаем, что Tablada хотел описать весь природный мир таким, какой он есть: «...заставить светиться / Как в капле росы / Все розы сада»; он стремился охватить всю живую природу со всеми ее свежими розами, полными росы. И он знал, что с хайку это свершение возможно. “Чудотворец” (taumaturgo) — это и сеть хайку: небольшое стихотворение с великой духовной силой — ароматом зерен мускуса. Поэт стремился получить от хайку эту чудотворную силу. Последняя строфа напоминает нам о хайку Бусона: “Narusameya / koisono kogai nururuhodo” ((¡Lluvia primavera! / Las conchitas se mojan / en la playa — Весенний дождь! / Ракушки мокнут / на пляже). Tablada сравнивает свой хайку с крохотной раковинкой улитки на пляже, которая полна безмерным внутренним звуком. Таким образом поэт выражал идею энергии, которая скрыта внутри раковины». — Seiko Ota. José Juan Tablada, la influencia de haikú japones. Op. cit.

³¹ Ср., напр.: «Su conversión, su cambio hacia la poesía del Japón, se debió a una actitud espiritual que, unida a su cultura y su curiosidad, lo hizo regresar al origen: la Naturaleza. El mundo está en un grano de arena y la eternidad en una hora como en el poema de Blake; el drama universal es la imagen agrandada de lo que experimentan las cosas más pequeñas. El mundo animal

encierra un misterio, y sólo la piedad puede penetrarlo». — Valdés H. Prólogo // *Tablada J. J. Obras*. México: UNAM, 1971. P. 18.

³² Zopilote — наутатль: tzopilotl, от tzotl — нечистота, отбросы, порок, разврат; pilotl — висящий, наделенный. Символ гордыни и обжорства. Легенда о сопилотах повествует о том, как эти прекрасные, гордые своим многоцветным оперением птицы как-то раз («Однажды...») накинудись на пиршественные яства, их разогнали, а их выпавшие перья собрали жрецы, при чтении молитв сожгли (при этом перья утратили цвет, стали черно-серыми), истерли в черную пыль и растворили ее в воде. Сопилотов снова приманили едой и, заклиная «странными словами», обрызгали раствором: сопилоты были приговорены питаться падалью. Но мокрые птицы надеялись, что заклятье снимется, если они хорошенько просохнут, однако солнце сожгло перья на их голове, а окраска перьев поблекла: с тех пор серо-черные лысые сопилоты летают выше всех птиц, прячась от насмешек. Ср. присутствующие здесь образы-мотивы «пыли», «чудесного раствора» и т.д. и их трактовку в традиционных сюжетах о пчелособираельнице пыльцы и нектара.

³³ Дьяконова Е.М. Вещь в поэзии трехстиший (*хайку*) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература, 2003. С. 120–137. URL: <http://east-west.rshu.ru/article.html?id=67096>.

³⁴ Хайга — японская графика тушью на белых листах бумаги или шелка, отличается скупостью выразительных средств.

³⁵ Дьяконова Е.М. Поэзия японского жанра трехстиший (*хайку*): происхождение и главные черты // Труды по культурной антропологии. М.: Восточная литература, Муравей, 2002. С. 189–201. URL: <http://east-west.rshu.ru/article.html?id=67096>.

³⁶ Хайкин — поэт, пишущий в жанре хайку.

³⁷ *Tablada J.J. Prólogo. Elogio del buen haijín* // Monterde F. *Itinerario contemplativo*. Mexico: Editorial Cultura, 1923. P. 15.

³⁸ González de Mendoza J. M. *Los Hai-jines mexicanos* // *Revue de L'Amérique Latine*. Paris, 1924. URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/haijine.html>.

³⁹ Бразильские тексты о Японии появляются с 1870-х гг. Считается, что первым бразильским автором был Франсиску Антониу ди Алмейда (Francisco Antônio de Almeida), включивший образ Страны восходящего солнца в книгу «От Франции до Японии» (*Da França ao Japão*, 1879). В начале XX века образ Японии создавали книги Оливейры Лимы (Oliveira Lima) «В Японии: впечатления о земле и о людях» (*No Japão, impressões da terra e da gente*. 1903) и «Дальний Восток — Япония» (*Extremo Oriente — o Japão*, 1907); «Японские письма» (*Cartas Japonesas*, 1911) Луиса Гимарайнса Фильо (Luiz Guimarães Filho) и «Воспоминания консула в Японии» (*Memórias de um Cônsul no Japão*, 1911), Манозла Жасинту Феррейры да Куньи (Manoel Jacinto Ferreira da Cunha). Особый пласт в образе Японии начала XX века сформирован текстами, посвященными русско-японской войне, побудившей латиноамериканцев, особым образом погружавшихся в это время в русский литературный текст, к целому ряду кросс-культурных сопоставлений.

⁴⁰ Ср., напр.: Suzuki Teiiti. De Renga a Haikai. Estudos Japoneses, №.1. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1979. P. 91-125; Edson Kenji Iura. O Haikai Brasileiro. Palestra proferida em 21/10/2000, em louvor da instalação do Grêmio Sumaúma de Haikai. URL: <http://www.sumauma.net/gremio/palestra-edson.html>.

⁴¹ João Rodrigues. Arte da lingua de Iapam. Nangasaquí no Collegio de Iapão da Companhia de IESV. Anno 1604. P. 184. В оригинале: «На hua sorte de versos a modo de renga que se chama: Faicai, de estilo mais baixo & o verso he de palavras ordinarias, & facetas a modo de verso macarronico, & este modo de Renga, posto que nam tem tantos preceitos como a verdadeira, o numero de versos pode ser o mesmo. E pode começar pello segundo verso de sete sete, que se chama Tçiquescu, & continuar com cinco sete cinco». Электронную копию книги см: URL: http://books.google.ru/books?id=GB8YAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

⁴² Lima Oliveira M. No Japão: impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro — S. Paulo — Resife: Laemert&Co, 1903. P. 167.

⁴³ Ibid. P. 179.

⁴⁴ Ibid. P. 166.

⁴⁵ Ibid. P. 175.

⁴⁶ См., напр.: Suzuki Jr, Matinas. História da discriminação brasileira contra os japoneses sai do limbo // Folha de São Paulo, 20 de abril de 2008. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2004200804.htm>.

⁴⁷ Peixoto A. Trovas populares brasileiras. São Paulo — Belo Horizonte, 1919. P. 19–20. Os Japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão com ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezassete sílabas. Nesses moldes vasam entretanto emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível; многоточие автора. — М.Н.

⁴⁸ В 1920-е гг. именно А. Пейшоту готовит к изданию первое собрание сочинений Г. де Матоса: Obras de Gregorio de Mattos; prefácio Afranio Peixoto. Rio de Janeiro: Officina industrial graphica, 1929–1933.

⁴⁹ Пейшоту перевел (с французского) очень популярное на рубеже веков хайку Аракида Моритакэ (1473–1549): Uma pétala caída / Que torna a seu ramo: / Ah! é uma borboleta! (В переводе К. Д. Бальмонта: Что это? Цветик опавший / Снова на ветку летит? / Нет. Это бабочка); Bacê: Esta corola de lírio / Quer continuamente / Me voltar as costas (Утренний вьюнок / отвернулся от меня, / словно мне не друг); Бусона: Só deste lado / É que o pulso bate: / O ramo flogesceu! (Только с этой стороны / бьется пульс / Ветка распцвела); A árvore despojada / Sofre o suplício / Para dar a essência (Дерево раздетое / Терпит муку / Чтобы объявилась сущность).

⁵⁰ O haikai japonês ou epigrama lírico // Excelsior, 1928; “Missangas” — Poesia e Folklore, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

⁵¹ Японский поэт / Протирает свой нож / В этот раз красноречие умерло.

⁵² Prado P. “Poesia Pau Brasil”. // Andrade Oswald de. Pau Brasil. Paris: Sans Pareil, 1925. Repr. Facsimilar — EDUSP/Imprensa Oficial, 2004. P. 10.

⁵³ Franchetti P. O Haicai no Brasil // Alea. V. 10, N. 2, julho-dezembro 2008. P. 260. URL: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/07.pdf>.

⁵⁴ В оригинале: *Karetaki o miagete tsukinu iminsen*. В стихотворном переводе (Гора): A nau imigrante / chegando: vê-se lá do alto / a cascata seca — Goga H. Masuda. O haicai no Brasil. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1988. P. 33. URL: <https://www.kakinet.com/~kakinet/caqui/brasil.htm>. Первое японское издание этой книги вышло в журнале Haiku Bungakukan Kiyô в 1986 г.

⁵⁵ Masuda Goga H. . Nempuku Sato, Por um Discípulo // Revista «HAIKAI — com Amor», № 03, Setembro 2006. URL: http://www.caestamosnos.org/rev_HAIKAIcomAmor/rev_HAIKAI032006.htm. Перевод прощального хайку на португальский язык Гога Масуда.

⁵⁶ В 1990-е гг. попытку создания «национального словаря» (сайдзики) сезонных слов предпринимает Гога Масуда (в т.ч. в соавторстве с Теруко Ода): Shizen Fûei. Dicionário de termos-de-estação (kigo) com antologia de haicais-exemplo, em japonês. São Paulo: Empresa Jornalística Diário Nippak, 1995; Natureza — Berço do Haicai. Dicionário de termos-de-estação (kigo) com antologia de haicais-exemplo, em português. São Paulo: Empresa Jornalística Diário Nippak, 1996 (em co-autoria com Teruko Oda); Burajiru ni okeru haikai no kigo. Revista Haiku bungakukan kiyô. Tóquio, v. 9, 1996. Однако в среде бразильских хайкаистов систематизация была оценена как искусственная. См.: Franchetti P. Comentários à *Kigologia*. 19/10/1996. URL: <https://www.kakinet.com/~kakinet/caqui/natureza.htm>.

⁵⁷ Almeida G. de. Os meus haicais. O Estado de S.Paulo. 28.02.1937. Цит. по: URL:<https://www.kakinet.com/~kakinet/caqui/gamh.htm>.

⁵⁸ У Алмейды по-португальски этот текст звучит так: No tanque morto / o ruído de uma / rã que mergulha — буквально: В мертвом пруду / шум одной / лягушки которая погружается. Здесь, пожалуй, совершенно особенную роль играет многозначность слова *ruído* — это не только шум, но еще и *новость*, а в качестве аргю — *шутка* (с оттенком эротизма или низкопробности).

⁵⁹ Скорее всего, имеется в виду книга переводов Басё и Иссы: Georges Bonneau. Le Haiku. Paris: Geuthner, 1935.

⁶⁰ «1) A poesia é silábica (isto é, conta sílabas e não acentos) como a nossa; 2) São comuns a ambas as línguas as “sonoridades elementares” ou “vogais”: a,e,i,o,u. 3) Os ritmos ímpares “elementares” (de 5 e de 7 sílabas), peculiares à língua japonesa, também o são à nossa».

⁶¹ Здесь Алмейда вновь обращается к Боно, говоря об особой роли подтекста в восточной поэзии, глубинный смысл которой никогда не связан с отдельными словами.

⁶² Franchetti P. O Haicai no Brasil P. 261–262. URL: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/07.pdf>

⁶³ Этот принцип с долей самоиронии и с глубокой серьезностью заявлен в «искусстве поэзии» Алмейды — O logo das haicas: Esvoaça a libélula. / Esponja verde. Uma concha. / O logo é uma rébola. — Миг хайку: Стрекоза трепещет. / Губка зеленая. Ракушка. / Миг — жемчужина или: Логос хайку: Стрекоза трепещет. / Губка зеленая. Ракушка. / Логос — жемчужина.

⁶⁴ Таковы многие «гильермовы хайку», воссоздающие природный мир. Ср: Cigarras: Diamante. Vidraça. / Arisca, áspera asa risca / o ar. E brilha.

E passa. — Цикада: Алмаз. Витраж. / Дикарки, жесткое крыло режет / воздух. И блещет. И проходит.

⁶⁵ Ср. обратный эффект фоносемантического соответствия заглавия тексту: *Velhice: Uma folha morta. / Um galho, no céu grisalho. / Fecho a minha porta.* — Старость: Мертвый лист / Ветка на небе гризайля / Закрываю мою дверь.

⁶⁶ Ср.: перевод Гога Масуда на японский: *Aru jinsei no koshiikata: Yoru. Kiteki no oto. / Mujin no eki. / Kisha tsûka.* — Goga H. Masuda. Op. cit.

⁶⁷ Ср. сочетание звукописи (с элементами анаграммирования) и визуальности: *De noite: Uma árvore nua / aronta o céu. Numa ponta / brota um fruto. A lua?* — В ночи: Дерево голое / тянется к небу. На кончике / прорастает фрукт. Луна?; сочетание звукописи, визуальности и полупародийного по отношению к поэзии рубежа веков синтетического ориентализма (арабизмы *anil, alfinete* в хайку; лазурь и золото): *Aquele dia: Borboleta anil / que um louro alfinete de ouro / espeta em Abril* — Шарм дня: Мотылек лазурный / кого светлая булавка из золота / пронзает в Апреле. Момент пародии здесь возникал в двойственности смыслов слова *aquele* — указ. местоим. тот / шарм, изыск, изюминка.

⁶⁸ *Lezama Lima J. La curiosidad barroca // Lezama Lima J. La expresión americana. San Francisco, Santiago de Chile, 1969. P. 34. Рус. перевод см.: Лесамса Лима Х. Указ. изд. С. 207–208.*

Литература и источники

Дьяконова 2002 — Дьяконова Е.М. Поэзия японского жанра трехстиший (хайку): происхождение и главные черты // Труды по культурной антропологии. М.: Восточная литература, Муравей, 2002. С. 189–201. URL: <http://east-west.rsuh.ru/article.html?id=67096>

Дьяконова 2002 — Дьяконова Е.М. Вещь в поэзии трехстиший (*хайку*) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература, 2003. С. 120–137. URL: <http://east-west.rsuh.ru/article.html?id=67096>

Земсков 2004 — Земсков В.Б. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги. // История литератур Латинской Америки. Кн. 4, ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5–106.

Almeida 1937 — Almeida, G. de. Os meus haicais. O Estado de S.Paulo. 28.02.1937. Цит. по: URL: <https://www.kakinet.com/~kakinetc/caqui/gamh.htm>.

Aston ? — Aston W. G. A History of Japanese Literature. London, 1899. P. 295. URL: <https://archive.org/details/historyofjapanes00astouoft>.

Bolivar 2009 — Bolívar, S. Doctrina del libertador. Caracas, 2009. P. 123.

Cantella 1974 — Cantella, B. D. Del Modernismo a la Vanguardia: la Estética del Haikú // Revista iberoamericana. 1974, a. 40, N. 89. P. 646–647.

Carrillo Gómez 1907 — Carrillo Gómez, E. El sentimiento poético japonés // El nuevo mercurio (Barcelona), abril, 1907. P. 444–459.

Edson 2000 — Edson Kenji Iura. O Haicai Brasileiro. Palestra proferida em 21/10/2000, em louvor da instalação do Grêmio Sumaúma de Haicai. URL: <http://www.sumauma.net/gremio/palestra-edson.html>.

Hernández Palacios 1990 — Hernández Palacios E. José Juan Tablada: un infractor del hai-kai // Literatura mexicana: V. 1, N 2, 1990. P. 401.

González de Mendoza 1924 — González de Mendoza, J. M. Los Hai-jines mexicanos // Revue de L'Amérique Latine. París, 1924. URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/haijine.html>.

Franchetti URL — Franchetti P. Comentários à *Kigologia*. 19/10/1996. URL: <https://www.kakinet.com/~kakinetc/caqui/natureza.htm>.

Franchetti URL — Franchetti, P. O Haicai no Brasil P. 261–262. URL: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/07.pdf>.

Lezama 1969 — Lezama, Lima J. La curiosidad barroca // Lezama Lima J. La expresión americana. San Francisco, Santiago de Chile, 1969. P. 34. Рус. перевод см.: Лесамы Лима Х. Указ. изд. С. 207–208.

Masuda 2006 — Masuda Goga H., Nempuku Sato, Por um Discípulo // Revista «HAIKAI — com Amor», № 03, Setembro 2006. URL: http://www.caestamosnos.org/rev_HAIKAIcomAmor/rev_HAIKAI032006.htm.

Masuda 1988 — Masuda, Goga H. O haicai no Brasil. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1988. P. 33. URL: <https://www.kakinet.com/~kakinetc/caqui/brasil.htm>.

Paz 2004 — Paz, O. La tradición del haikú // Paz O. Dossier 1. Córdoba: Ediciones del sur, 2004. P. 321

Prado 2004 — Prado, P. “Poesia Pau Brasil”. // Andrade Oswald de. Pau Brasil. Paris: Sans Pareil, 1925. Repr. Facsimilar — EDUSP/Imprensa Oficial, 2004. P. 10.

Prólogo 2005 — Prólogo, Mata R. . Tablada J. J. En el país del sol. México: UNAM, 2005. P. 10

Rodrigues 1604 — Rodrigues, João. Arte da lingua de Iapam. Nangasaqui no Collegio de Iapão da Companhia de IESV. Anno 1604. P. 184.

http://books.google.ru/books?id=GB8YAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Suzuki 2008 — Suzuki Jr, Matinas. História da discriminação brasileira contra os japoneses sai do limbo // Folha de São Paulo, 20 de abril de 2008. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2004200804.htm>

Suzuki 1979 — Suzuki Teiiti. De Renga a Haikai. Estudos Japoneses, №.1. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1979. P. 91–125.

Tablada 1922 — Tablada, J.J.El jarro de flores. Disociaciones Líricas. — N.Y.: Escritores sindicados, 1922. P. 7. Электронную копию первого издания книги с иллюстрациями см.: URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/001.htm>.

Tablada 1923 — Tablada, J.J. Prólogo. Elogio del buen haijín // Monterde F. Itinerario contemplativo. Mexico: Editorial Cultura, 1923. P. 15.

Tablada 1971 — Tablada, J. J. Obras. México: UNAM, 1971. P. 18.

Tablada 1922 — Tablada, J.J.El jarro de flores. Disociaciones Líricas. — N.Y.: Escritores sindicados, 1922. P. 7. Электронную копию первого издания книги с иллюстрациями см.: URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/001.htm>.

Tablada 1919 — Tablada, J. J. En el país del sol. México: UNAM, 2005. P. 181–182 (Первое издание: New York - Londres: Appleton y Cia., 1919).

Tablada 1971 — Tablada, J. J. Obras. México: UNAM, 1971. P. 18.

Tablada 2006 — Tablada, J. J. Obras. VIII. En el país del sol. México *Lima Olivera 1903* — Lima Oliveira. M. No Japão: impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro — S. Paulo — Resife: Laemert&Co, 1903. P. 167.

Tablada 1922 — Tablada, J.J. El jarro de flores. Disociaciones Líricas. — N.Y.: Escritores sindicados, 1922. P. 7. Электронную копию первого издания книги с иллюстрациями см.: URL: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/001.htm>.

Talada 1914 — Tablada J. J. Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna. Mexico, 1914. P. 37–38.

Tinajero 2004 — Tinajero, A. Orientalismo en el modernismo hispanoamericano. PUP, 2004. P. 32.

Ota URL — Seiko Ota. Tablada, José Juan , la influencia de haikú japonés en “ Un día...”. URL: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.

Отоги-дзоси в жанровой структуре японской средневековой прозы

Аннотация. Статья посвящена жанру японской литературы, который обычно обозначается термином *отоги-дзоси*. Время создания произведений — XIII–XVI вв. К этому жанру относятся анонимные произведения небольшого объёма (рассказ, повесть). Для *отоги-дзоси* характерно наличие сюжета, обилие вставных легенд, часто — концовка дидактического характера. Произведения чрезвычайно разнообразны по тематике, месту и времени действия, социальному составу героев, среди действующих лиц присутствуют сказочные персонажи, животные, птицы, растения и т.д. Действия героев часто руководят высшие силы — боги и будды. Термин *отоги-дзоси* связан с серийным изданием 23 произведений в начале XVIII в. под общим названием «Отогибунко» («Библиотека отоги»). Буквально термин *отоги-дзоси* можно перевести как «записи для рассказывания». Систематическое изучение литературы *отоги-дзоси* началось в 30-х годах XX в. Для обозначения жанра учеными были предложены также другие термины, среди них *тосэй сёсэцу* (средневековая проза), *тосэй моногатари* (средневековые моногатари), *муромати моногатари* (моногатари периода Муромати), *муромати дзидай-но тампэн сёсэцу* (прозаические произведения малых форм эпохи Муромати). Целый ряд художественных особенностей *отоги-дзоси* роднит их с произведениями более ранних жанров, выстраивая определенную жанровую преемственность. В названиях произведений *отоги-дзоси* встречаются «жанровые меты» (такие как *моногатари*, *соси* и др.), анализ частотности которых позволяет выявить осознававшиеся современниками особенности этой литературы: принадлежность к японоязычной художественной повествовательной прозе; важность письменной традиции в бытовании текстов и, одновременно, двойное бытование (как произведений для чтения и как текстов для рассказывания); связь с фольклорной традицией; религиозную направленность; неразрывную связь с иллюстративным материалом. *Отоги-дзоси* тесно связаны как с другими литературными жанрами, так и с театральными представлениями и изобразительным искусством. Отсутствие четких жанровых границ, характерное для японской литературы эпохи Хэйан, полностью сохраняется в более

поздней литературе, в частности в литературе эпох Камакура и Муромати, что видно на примере жанра *отоги-дзоси*.

Ключевые слова: японская литература, эпоха Муромати, *отоги-дзоси*, *моногатари*, фольклор, рассказчик, рукопись.

Сведения об авторе: Торопыгина Мария Владимировна, Институт востоковедения Российской академии наук, старший научный сотрудник; Институт классического Востока и античности, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, кандидат филологических наук.

E-mail: meshtorop@yahoo.com

Maria V. Toropygina

Otogi-zōshi in the Genre Structure of Japanese Medieval Prose

Abstract. The article discusses the genre of Japanese literature, which is usually denoted by the term *otogi-zōshi*. *Otogi-zōshi* were created in the 13th–16th centuries. This genre includes anonymous narratives of small volume (story, novelle). *Otogi-zōshi* are characterized by having a plot; an abundance of references to famous legends; the ending of a didactic character. The stories are extremely diverse in theme, place and time of action, and the social composition of the characters. Among the heroes there could be fairy-tale characters, animals, birds, plants etc. The actions of the characters are often led by higher forces — gods and buddhas. The term *otogi-zōshi* is associated with the serial publication of 23 texts at the beginning of the 18th century under the general name “Otogi Bunko” (“Library of the Otogi”). Literally, the term *otogi-zōshi* can be translated as “notes for storytelling”. The start of the systematic study of the *otogi-zōshi* literature dates back to the 30-s of the 20th century. Literary historians have also proposed other terms to describe the genre, among them are

chūsei shōsetsu (medieval prose), the *chūsei monogatari* (medieval fiction), the *muromachi-monogatari* (the fiction of the Muromachi period), the *muro-machijidai no tanpenshōsetsu* (prose works of small forms of the Muromachi period). A number of artistic features of the *otogi-zōshi* make them close to some earlier genres, building a certain genre continuity. There are particular “genre indicators” in the titles of *otogi-zōshi* narratives (like *monogatari*, *sōshi*) which frequency makes it possible to analyze those literary features which were recognized as important by contemporaries. Among those features are: belonging to Japanese-language fiction narrative prose; the importance of the written tradition in the existence of the texts and, at the same time, dual existence (as texts for reading and as texts for storytelling); connection with folk tradition; religious orientation; close link with illustrative material. *Otogi-zōshi* are closely connected with other literary genres, as well as with the theater performance and fine arts. The lack of clear genre boundaries, which in common for the Japanese literature of the Heian era, is preserved in later literature, in particular in the literature of the Kamakura and Muromachi periods, as can be seen by the example of the *otogi-zōshi* genre.

Keywords: Japanese literature, Muromachi period, *otogi-zōshi*, *monogatari*, folklore, narrator, manuscript.

Author: Toropygina Maria V. — CSc in Philology, Senior researcher, Institute of Oriental Studies RAS; Professor, Institute for Oriental and Classical Studies of National Research University “Higher School of Economics”.

E-mail: mtoropygina@hse.ru

ORCID: 0000-0003-3214-5610

Среди терминов, описывающих историю японской литературы, немало таких, появление которых можно считать случайностью. *Отоги-дзоси* — термин, обозначающий прозу XIII–XVI вв., относится к их числу.

Отоги-дзоси можно буквально перевести как «записи для рассказывания». Вторая часть словосочетания (*соси/дзоси*) особых вопросов не вызывает. Это слово означает «бумагу для записей», или «бумагу для записей, сброшюрованную в тетрадь», или «записи, сделанные в сброшюрованной тетради», оно появ-

ляется в названиях литературных произведений еще в период Хэйан (IX–XII вв.). Так, одно из самых знаменитых ранних японских литературных произведений — «Записки у изголовья» писательницы Сэй Сёнагон (966?–1017?) имеют в названии этот «показатель» — «Макура-но соси». А вот слово *отоги* не столь обычно, поэтому многие ученые, пишущие об этой литературе, останавливают на нем внимание. Слово впервые зафиксировано в письменной форме (как глагол) в памятнике, относящемся к рубежу XII и XIII веков, — «Мумёдзоси» («Записки без названия»), контекст позволяет перевести его как «вести беседу», «рассказывать»¹. Это слово использовано в названии специальной службы — Отогисю (букв. Группа отоги), существовавшей при дворах сёгунов и князей-даймё в эпоху Муромати (XIV–XVI вв.) и несколько позже. Люди из этой службы обязаны были знакомить своих патронов с различными новостями и развлекать их беседой, просвещать чтением исторических и иных сочинений.

В начале XVIII века, когда в Японии наблюдался настоящий бум ксилографического книгопечатания, осакский издатель Сибукава Сэйэмон выпустил в свет серию книг под общим названием «Отоги бунко» («Библиотека отоги»), которой и было суждено стать основанием для утверждения термина *отоги-дзоси* в качестве обозначения целого пласта средневековой литературы. Сибукава Сэйэмон отобрал для своей серии 23 любопытных старых рассказа. Каждый рассказ в его издании проиллюстрирован черно-белыми картинками, причем иллюстрации довольно точно следуют сюжету произведений². Все изданные рассказы (кроме одного — «Нэко-но соси» — «Записки о котях», в русском переводе «Кошки-мышки»³, относящегося к началу XVII в., т.е. к эпохе Эдо) были созданы в период Муромати. Серия была переиздана в конце XIX века, в 1891 году. С этого времени появляются «современные» издания и начинается изучение *отоги-дзоси* (систематическое изучение этой литературы относят к 30-м годам XX века⁴), с этого времени в литературоведение прочно вошел термин *отоги-дзоси*, однако его трактовка, понимание круга произведений, к которым он может быть применим, остаются в дискуссионном поле до сих пор.

В 1901 году Хагино Ёсиюки (1860–1924) писал, что термин *отоги-дзоси* относится к 23 рассказам из «Отоги бунко», однако он издал еще 20 рассказов в том же 1901 году, а значит, был со-

гласен с тем, что список *отоги-дзоси* может быть расширен за счет сходных произведений.

Еще 17 произведений были изданы в 1908 году Хирадэ Кодзиро (1869–1911). В следующем, 1909 году, под названием «Муромати дзидай сёсэцу сю» («Собрание рассказов эпохи Муромати») он опубликовал уже 233 (!) произведения. В собрание вошли и такие произведения, которые сейчас не включаются в список *отоги-дзоси*, однако большое количество известных произведений, которые ныне относят к *отоги-дзоси*, появилось именно в этом издании. В названии издания предлагается определенная трактовка включенных литературных произведений. Временем создания произведений обозначена эпоха Муромати, а вместо слова *соси* появилось *сёсэцу*, термин, которым японское литературоведение определяет прозаические жанры (*сёсэцу* — произведения разного объёма, это может быть и роман, и повесть, и рассказ).

В 1925 году *отоги-дзоси* вошли в 19-й том собрания «Котюнixon бунгаку тайкэй» («Большая серия японской литературы с комментариями» под редакцией Ямадзаки Фумото, 1883–1943), и с тех пор *отоги-дзоси* входят во все основные серии классической японской литературы.

Работой, открывающей историко-культурное осмысление данной литературы, считается статья Симадзу Хисамото (1891–1949) «Отоги-дзоси ронко» («Очерк отоги-дзоси»), появившаяся в 1931 году. Симадзу Хисамото первым стал употреблять термин *отоги-дзоси* в широком понимании, применил его не к 23 произведениям из «Отоги бунко», а расширил до пределов всех коротких прозаических литературных произведений эпохи Муромати, дав, таким образом, термину *отоги-дзоси* значение жанрового определения⁵.

В 1935 году Сасано Кэн (1901–1961) обратил внимание на то, как выглядели книги *отоги-дзоси*. В эпоху Муромати и в начале Эдо были распространены рукописные книги, почти всегда иллюстрированные, эти иллюстрации помогали читателям следить за сюжетом, их отличали яркие цвета и своеобразная рамка из золотых или голубых «облаков». Сасано Кэн первым начал изучение рукописей *отоги-дзоси*. Его монография называлась «Муромати дзидай тампэн сю» («Собрание коротких произведений эпохи Муромати»).

В 1937–1942 годах вышло пятитомное собрание «Муромати дзидай моногатари сю» («Собрание повестей эпохи Муромати»

под редакцией Ёкояма Сигэру, 1896–1980). Это было первое издание, включавшее в себя варианты произведений, что дало новый импульс исследованиям. В названии данного издания жанр определен как Муромати *моногатари*. Слово *моногатари* может быть понято здесь как «проза», можно также предполагать, что издатели видели в этой литературе продолжение традиций более ранней, хэйанской, прозы⁶.

К этому времени относится начало деятельности Итико Тэйдзи (1911–2004), ученого, сделавшего особенно много в области изучения *отоги-дзоси*.

Итико Тэйдзи считал термин *отоги-дзоси* непригодным для литературоведения, им были предложены другие термины, более «говорящие», дающие возможность определить место этой литературы в литературном процессе. Это были термины *тюдэй сёсэцу* и *тюдэй моногатари*, где слово *тюдэй* обозначает «средние века», в японской историографии в это понятие входит время от начала периода Камакура до конца периода Муромати, т.е. XIII–XVI века. Таким образом, в отличие от других терминов, нижняя граница появления произведений была смещена на один век назад. *Сёсэцу* и *моногатари* здесь, как и в предложенных ранее терминах, могут быть поняты как «прозаические произведения».

Классификация произведений *отоги-дзоси*, предложенная Итико Тэйдзи, основанная в первую очередь на социальной принадлежности героев, стала основной во всех последующих работах по *отоги-дзоси*. Эта классификация выглядит следующим образом:

Рассказы о придворной знати:

1) о любви; 2) о приемных детях; 3) о японской поэзии и о поэтах; 4) прочие.

Рассказы о духовенстве:

1) повествования о послушниках; 2) о неудачах священнослужителей, нарушающих буддийские установления; 3) об озарении и уходе от мира, о раскаянии; 4) о нашей земле; 5) жизнеописания духовных лиц высокого положения; 6) о приметах; 7) наставления в законоучении.

Рассказы о воинах:

1) о победах над привидениями; 2) война между Тайра и Миnamото; 3) о мятежах феодалов, о восстановлении социального порядка.

Рассказы о простолюдинах: 1) юмористические рассказы, басни; 2) о сватовстве, о любви; 3) о житейском преуспевании, о карьере; 4) благопожелательные истории.

Рассказы о других странах:

1) о чужих странах; 2) о необычных краях.

Рассказы об удивительном: 1) об удивительных браках; 2) странное в обычном — стихотворные состязания, любовь, воинские повествования, уход от мира и т.д.

Эта классификация помещена в томе «Отоги-дзоси» Большой серии японской классической литературы, выпущенном под редакцией Итико Тэйдзи в 1958 году [Отоги-дзоси 1958, с. 9–15]. Эта серия долгое время была «классической» как для исследователей в Японии, так и для японистов за рубежом, поэтому и японские исследования, и, конечно, зарубежные в первую очередь опирались на данные тексты и, соответственно, воспринимались через комментарии Итико Тэйдзи.

Еще одно жанровое определение, могущее заменить термин *отоги-дзоси*, было предложено американской исследовательницей Барбарой Руш. Барбара Руш пишет о литературе эпохи Муромати как о начале общенациональной литературы в Японии и предлагает термин *муромати дзидай-но тампэн сёсэцу* (прозаические произведения малых форм эпохи Муромати). Таким образом, она ограничивает временные рамки эпохой Муромати и подчеркивает малую форму прозаических произведений.

Несмотря на своего рода «гонения», термин *отоги-дзоси* сохранился в литературоведении, он существует наряду с другими, более «говорящими»⁷. Так, ведущий исследователь этого литературного жанра Токуда Кадзуо придерживается в своих работах главным образом термина *отоги-дзоси*. Большим системным исследованием данной литературы явилась выпущенная им в 1988 году обширная монография «*Отоги-дзоси кэнкю*» («Изучение *отоги-дзоси*») [Токуда 1988].

В 2002 году под общей редакцией Токуда Кадзуо был издан «Словарь отоги-дзоси» («Отоги-дзоси дзитэн») [Дзитэн 2002]. Словарь определил круг произведений, относящихся к данному жанру, отдельные словарные статьи посвящены 453 произведениям.

Составители «Словаря отоги-дзоси» включили в список *отоги-дзоси* произведения, раньше в число *отоги-дзоси* не включавшиеся. Разночтений по названиям между словарем и работами даже недавнего времени довольно много. Можно считать, что

появление этого списка произведений *отоги-дзоси* (а он, конечно, не единственный) знаменует этап процесса изучения этой литературы, а не его результат. Разночтения возникают в первую очередь из-за того, что средневековая японская литература не знает четких жанровых границ, и целый ряд произведений по разным критериям относится к разным жанрам. Среди примеров произведений, которые обычно к *отоги-дзоси* не относят, а «Словарь отоги-дзоси» относит, — «Повесть о Сайгё» («Сайгё моногатари»), «Иллюстрированный свиток ночной процессии ста демонов» («Хякки ягё эмаки»), ряд храмовых хроник. «Повесть о Сайгё» датируется XIII веком, рассказывает о знаменитом поэте Сайгё (1118–1190). Это произведение часто относят к жанру *ута-моногатари* (песенные *моногатари* или *моногатари* о песнях), поскольку по внутреннему строению оно совпадает с произведениями этого жанра (состоит из отдельных маленьких главок (*дан*) и включает большое количество стихотворений, причем текст рассказывает обстоятельства появления этих стихотворений). «Иллюстрированный свиток ночной процессии ста демонов» имеет варианты, где текста нет, а есть только иллюстрации, поэтому это произведение чаще изучают историки искусства, чем литературоведы, и включают его в живописный жанр *эмаки* (иллюстрированные свитки). Храмовые хроники при изучении религиозной литературы относят к жанру *энги* (букв. взаимозависимое возникновение).

Произведения *отоги-дзоси* — довольно большой и разнообразный пласт литературы. Однако все эти произведения обладают целым рядом сходных историко-литературных характеристик.

Отоги-дзоси — произведения, для которых характерна малая и средняя протяженность (они могут быть охарактеризованы как рассказы и повести). Романная форма для них не характерна. Однако в истории японской литературы не менее важным, чем собственно малая и средняя форма этих произведений, является тот факт, что каждое такое произведение существовало отдельно, что эти произведения не собирались в сборники или антологии. Серия «Отоги бунко», которую можно считать собранием *отоги-дзоси*, — исключение из правила, но и это собрание не является сборником или антологией, оно знаменует осознание схожести вошедших в него произведений, а не создает единого большого сочинения. Для японской средневековой литературы такое бытование коротких произведений оказалось новым явле-

нием. До появления *отоги-дзоси* обычным было составлять крупное произведение из маленьких историй-кирпичиков. Так устроены сборники *сэцува* (сборники буддийских дидактических рассказов), произведения *ута-моногатари*, к такому построению тяготеют и поэтические антологии. Составленные таким образом произведения есть внутри жанра *отоги-дзоси*. К ним относится, например, рассказ «Двадцать четыре примера сыновней почтительности» — («Нидзюсико») из серии «Отоги бунко», который, как это явствует из названия, состоит из 24 небольших рассказов⁸.

Как правило, в построении произведений *отоги-дзоси* выделяются зачин и заключение. Однако и зачин, и заключительная, как бы подводящая итог, части довольно разнообразны, не подчинены строгим правилам.

Можно выделить несколько приемов начала повествования в *отоги-дзоси*.

Самым частым является зачин, в котором вводится время, место и герой произведения (время иногда опускается).

«Случилось это давно. Тогда в провинции Исэ на побережье Акого жил торговец сельдью. Его настоящее имя было Эбина Рокуродзаэмон, и был он самураем из Канто. Его жена умерла, а единственную дочь он выдал за Гэндзи-обезьяну, который служил у него в то время» («Гэндзи-обезьяна» — «Саругэндзи дзоси» [Мечь Акимити 2007, с. 253]).

«Случилось это не теперь. В деревне Нанива в провинции Сэтцу жили старик и старуха. До сорока лет у старухи не было детей, она страдала от этого, пошла в храм Сумиёси, плакала и молила о ребенке. Милостивое божество сжалился, и в сорок один год она забеременела» («Иссумбоси» [Мечь Акимити 2007, с. 316]).

В ряде произведений перед обычным началом имеется экспозиция, представляющая собой общую сентенцию.

«Когда поёт дракон, встают облака. Журавлю здесь не летать. Когда рычит тигр, поднимается ветер. Здесь не место дождевым червям. В этом быстротечном мире, подобном вспышке молнии, или утренней росе, или искре, высеченной ударом камня о камень, происходит множество событий ужасных и странных» («Бэнкэй» — «Бэнкэй моногатари» [Мечь Акимити 2007, с. 82]).

Отдельно можно выделить начало, объясняющее содержание дальнейшего повествования.

«Это история о том, откуда пошло так называемое “подношение императору”, когда в седьмой день первой луны люди выходят в поле и собирают семь трав» («Семь трав» — «Нанакуса соси» [Месь Акимити 2007, с. 136]).

«В древности, после возникновения Неба и Земли, то место, где находится теперь наше государство, стали называть Страной богов. Закон Будды процветал здесь от первых императоров и до императора, правившего в годы Энги, властители повиновались принципам царствования и были сострадательны к народу, превзойдя в этом даже Яо и Шуня. Однако и тогда в мире случались странные события. Демоны, жившие в горах Оэ в провинции Тамба, под покровом ночи похищали в соседних и дальних землях бесчисленное множество людей» («Сютэн Додзи» [Месь Акимити 2007, с. 331]).

Обычное, вводящее действие, начало может отсутствовать в рассказах, относящихся к циклам о самых известных героях, в таком случае рассказ начинается как продолжение истории, знакомой читателям или слушателям.

В зависимости от задачи произведения заключение содержит либо какую-то дидактическую сентенцию, либо объясняет, какие божества или будды были на самом деле героями произведения.

«Время шло — и родители, и дети были счастливы. Супруги дожили до старости, и после смерти мужчина явился божеством храма Годзё Тэндзин. А его супруга явилась священной Каннон. Их обет — выполнять молитвы всех живых существ. Никогда не следует пренебрегать верой, а еще необходимо совершенствовать свой талант. Люди сострадательные будут в конце концов вознаграждены. Те, кто прочел эту историю, станут теперь повторять имя Тэндзин и драгоценное имя Каннон. Это удивительная история» («Маленький мужчина» — «Коотоко моногатари» [Месь Акимити 2007, с. 129]).

«Стать буддой, сохранив свой облик, случай редкостный и удивительный. Это величайшая радость и для прежних, и для будущих поколений. Сейчас, в эру конца закона, как бы люди ни просили, как бы ни молили богов и будд, им не удастся, наверное, этого достигнуть.

Слався, Якуси, лазоревый, сияющий будда!

Слався, Якуси, лазоревый, сияющий будда!» («Принцесса Садзарэиси» — «Садзарэиси» [Месь Акимити 2007, с. 189]).

«Еще и еще раз, помните: поэзия, вот то, что действительно стоит изучать!» («Гэндзи-обезьяна» — «Саругэндзи соси» [Месть Акимити 2007, с. 266]).

Напомним, что термин *отоги-дзоси* может быть понят как «записи для рассказывания». При всей случайности того, что этот термин закрепился за литературным жанром, он отражает одну из важных художественных особенностей произведений, им обозначаемых: это произведения сюжетные, их можно пере-сказать.

Одна из теорий, говорящих о происхождении *отоги-дзоси*, — теория о том, что возникновение этих произведений связано с деятельностью рассказчиков из Отогисю. Эту теорию, выдвигавшуюся и раньше, развил в 1947 году Кувата Тадатика (1902–1987). Сюжетность — характеристика большинства произведений, однако и тут не могло обойтись без исключений. Среди произведений можно найти и описательные, бессюжетные произведения. Один из рассказов «Отоги бунко», например, «Выход в море» («Хама идэ»)⁹, описывает торжества, устроенные по случаю повышения по службе. Это одно из тех произведений, которые одновременно относятся к разным жанрам. В данном случае не только к *отоги-дзоси*, но к драматическому жанру *ковака-май* (танец-пантомима, исполняемая под речитатив сказителя)¹⁰.

Сюжеты *отоги-дзоси* могли быть новые, придуманные, но многие — взяты из фольклора и более ранней литературы.

Наличие в *отоги-дзоси* сюжетов, заимствованных из сказок, позволило последователям этнографа и фольклориста Янагида Кунио (1875–1962) говорить о том, что термин *отоги-дзоси* синонимичен слову *отоги-банаси* (сказка). Первые переводы на русский язык произведений *отоги-дзоси* также появились в сборнике сказок «Десять вечеров. Японские народные сказки» (первое издание 1965 года). Однако литературное чутье замечательной переводчицы В.Н. Марковой заставило ее написать в предисловии о том, что эти сказки — не совсем и сказки. Так, она написала об *отоги-дзоси*: «Сочинители брали ходячие сказочные или романтические сюжеты и обрабатывали их в духе старинных романов. Они старались писать “изящно”, украшая текст поэтическими метафорами и сложной игрой слов» [Маркова 1972, с. 16].

Из несомненных литературных «доноров» *отоги-дзоси* можно назвать произведения жанра *гунки* (военно-феодалные эпопеи), больше всего сюжетов взяты из «Повести о доме Тайра»

(«Хэйкэ моногатари») и «Сказания о Ёсицунэ» («Гикэйки»); сборников *сэцува*, в первую очередь «Собрание песка и камней» («Сясэкисю») и «Собрание синто» («Синто сю»). Однако совпадение сюжета не всегда означает, что мы имеем дело с непосредственным литературным заимствованием. В ряде случаев вопрос о том, был ли сюжет заимствован, или же у литературных произведений был другой (возможно, устный) источник, остается открытым. Так, много сюжетных совпадений отмечается между *отоги-дзоси* и «Собранием стародавних повестей» («Кондзяку моногатари сю», XII в.). «Собрание стародавних повестей» — крупнейшее произведение жанра *сэцува*, однако известно, что в эпоху создания *отоги-дзоси* сборник не имел хождения, поэтому, скорее всего, в данном случае мы имеем дело с совпадением сюжетов. Сюжетные совпадения между *отоги-дзоси* и созданными в тот же период пьесами также часто не позволяют однозначно решить вопрос о заимствовании сюжета. Японская средневековая литература — литература повторений, литература знакомых сюжетов и ситуаций. Один и тот же сюжет мог использоваться на протяжении веков и реализовываться в произведениях разных жанров, становясь «бродячим». Однако в *отоги-дзоси* известные сюжеты всегда подвергаются обработке.

Имена авторов *отоги-дзоси* нам неизвестны, хотя текст произведений подчас и выводит автора на сцену. В «Сне» («Утата-нэ-но соси») автор говорит:

«Хочется написать обо всем этом поподробнее, но я собирался написать только о влюбленной паре, соединенной в странном сне, который стал явью благодаря обету бодхисаттвы Каннон. Тушь и так уже совсем бледная... Чтобы не тратить ее понапрасну, на том и закончу» [Месть Акимити 2007, с.227].

Единственным случаем, когда время сохранило имя автора произведения, является авторство «Повести об изготовлении кисти» («Хиккэцу моногатари»). Колофон рукописи называет имя монаха Исии Ясунага, однако, это человек ничем в литературе не прославившийся.

По анализу текстов, иногда — по косвенным данным ученые называют несколько имен возможных авторов ряда произведений. Все они — выдающиеся люди своего времени, литераторы, ученые, политические деятели. Среди предполагаемых авторов Итидзё Канэси (Канэра, 1402–1481), Соги (1421–1502), Сандзё-ниси-но Санэтака (1455–1537), Кэнсай (Инавасиро Кэнсай, 1452–1510). Все предполагаемые авторы — поэты, и произведе-

ния, приписываемые им, полны стихов, только сочиняют их часто не люди, а животные, звери, рыбы, насекомые, вещи, какие-нибудь странные существа. Почти все произведения, о которых идет речь, шуточные, пародийные — забава мастеров. Однако предположения так и остаются предположениями, ни в одном случае авторство не установлено точно.

Вопрос об индивидуальном авторстве может рассматриваться тогда, когда написанный автором текст дальше уже не подвергается существенным изменениям, бытует без осязаемого вмешательства других людей. Однако средневековая японская литература так не существовала. Проза на японском языке (в отличие от поэзии) не считалась литературой «высокой», и даже к тексту произведений принципиально авторских (как дневники, эссе *дзуйхицу*, *цукури-моногатари*) современники относились вольно. В.Н. Горегляд, анализируя списки «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон пишет: «Кроме обычных для рукописных копий средневекового памятника различий, отдельные группы списков произведения Сэй-сёнагон содержат принципиальные расхождения по композиции, по взаиморасположению отдельных компонентов произведения» [Горегляд 1975, с.103]. А уже упоминавшийся памятник «Мумёдзоси» рассказывает о наличии двух вариантов позднейшей японской прозы «Торикаэбая моногатари» (в русском переводе «Путаница» [Торикаэбая 2003]), произведения хоть и анонимного, но несомненно авторского, причем новая версия (появившаяся, возможно, век спустя после первой) ставит перед собой совершенно определенные задачи: привнесение большей логичности в сюжет и в построение образов, ограничение круга персонажей и времени действия произведения.

Если переписчики редко вносили в текст сколько-то существенные изменения, то рассказчики могли менять текст значительно. Соответственно, если произведение было записано за рассказчиком, то текст мог быть уже другим. Получается, что у литературных произведений было множество авторов: каждый рассказчик мог добавить в повествование что-то новое или выбросить какой-то кусок, а то и вовсе сочинить что-то свое, но на «заданную тему».

Многие произведения *отоги-дзоси*, особенно популярные, существующие в большом количестве рукописей, имеют варианты. Проблема авторства в *отоги-дзоси* сводится в первую очередь к вопросу, есть ли в этих произведениях место для личного опыта, личных переживаний, авторского взгляда на мир. Анализ

произведений говорит о том, что это место очень и очень ограничено. Это литература о вечных темах и вечных истинах.

В своей классической «Истории японской литературы» Кониши Дзинъити (1915–2007) много пишет о двух путях сочинения и бытования японской средневековой литературы: в качестве *ёмимоно* (для чтения) и *катаримоно* (для рассказывания) [Konishi 1991]. Даже литература авторская, существуя в качестве *катаримоно*, могла подвергаться значительным изменениям. Профессия же рассказчика в средневековой Японии была по-настоящему востребованной. Можно с уверенностью говорить о том, что *отоги-дзоси* существовали и в качестве *катаримоно*, и в качестве *ёмимоно*.

Такое двойное бытование объясняет клишированность, свойственную *отоги-дзоси*.

Д. Кин видит одну из художественных особенностей *отоги-дзоси* в отсутствии стилистического разнообразия:

«*Отоги-дзоси* не различаются между собой стилистически. Одни и те же образы встречаются бесчисленное количество раз: появление красивых женщин почти наверняка влечет за собой сравнение с цветами вишни и багряными осенними листьями; если же эти женщины сравнивались со знаменитыми красавицами прошлого — то всегда с одними и теми же тремя или четырьмя китайскими или японскими дамами. Стереотипные фразы и описания, переходящие от рассказа к рассказу, иногда повторяются в пределах одного произведения» [Keene 1993, p. 1093]. Цитируя это утверждение, В.Н. Горегляд пишет о подобной клишированности, как о приеме устного рассказа вообще. Этот прием помогает слушателю узнать образ, ситуацию, сюжетный ход. В.Н. Горегляд видит в клишированности признак прежде всего стадиальный [Горегляд 1997, с. 299–300].

Отличительной чертой средневековой японской литературы можно считать ее тесную связь с изобразительным искусством. Именно иллюстрированные свитки (или книги, рукописи часто сброшюровывались в тетради), а не книги, содержащие только текст, были физической формой бытования художественной литературы.

Ранние сохранившиеся рукописи — это, как правило, иллюстрированные свитки и книги, очень высокого качества и, надо думать, такой же цены. Такую рукопись было не зазорно преподнести даже представителю императорского дома. По упоминаниям в дневниках можно сделать вывод о том, что аристокра-

тическая аудитория, включая самую высшую, читала *отоги-дзоси* наравне с другой литературой, например, хэйанской. Среди прочих дневников читавшиеся аристократами произведения неоднократно упоминаются в дневниках принца Фусиминомия Садафуса Синно (1372–1456), императора Гонара (1497–1557, пр.1526–1557), в записях придворных дам, многих представителей аристократии.

Видимо, на первых порах, более-менее широкий круг людей был знаком с этой литературой в первую очередь через *катари-моно* — устные рассказы, у *отоги-дзоси* было больше слушателей, чем читателей. О несомненном расширении собственно читательской аудитории говорит обилие рукописей XVIII века. Причем появляются рукописи, выполненные много проще, чем раньше, и, соответственно, более доступные. В XVII–XVIII веках *отоги-дзоси* были известны уже не только в рукописях, но и в изданиях, в меньшей степени — в изданиях старопечатных (напечатанных с помощью подвижных литер), в большей степени — в изданиях ксилографических. Издавать *отоги-дзоси* стали рано и издавали много, а раз издавали, значит, у этих книг были покупатели, т.е. читатели. Соответственно, читательская аудитория этой литературы с XVII века — это в первую очередь покупающее книги городское население. Известно, что, рекламируя серию «Отоги бунко», Сибукава Сэймон написал, что эти книги послужат хорошим подарком невесте на свадьбу.

Вернемся теперь к «альтернативным» терминам для обозначения жанра, в которых обозначается время создания данной литературы — эпоха Муромати или *тюдэй* (средневековье). ЛаФлёр в книге «Карма слов: Буддизм и литература в средневековой Японии» характеризует духовную атмосферу средневековья таким образом: «Я бы предположил, что мы сможем лучше всего разобраться в ворохе материалов этого периода, определив *средневековую* Японию как эпоху, в которой основные интеллектуальные проблемы, наиболее авторитетные тексты и источники, а также основные символы были буддийскими. Это не значит, что кроме буддийских тогда не существовало других проблем, текстов и символов; дело лишь в том, что они представляли в тот период интеллектуальную гегемонию» [ЛаФлёр 2000, с. 17].

Буддийский дискурс — важнейшая характеристика *отоги-дзоси*. Мир *отоги-дзоси* — мир буддийский. Эта литература проникнута идеями набожности, предопределения, воздаяния, непостоянства. Конфуцианский идеал сыновней почтительности

воспринимается как один из основных способов помочь в будущей жизни как родителям, так и себе, т.е. понимается в буддийском контексте. Многие рассказы посвящены описанию обстоятельств, ведущих человека (и не только человека) на путь монашества. География, показанная в *отоги-дзоси*, строится на буддийском представлении об устройстве мира. Эта география в первую очередь — сакральная, география храмов и святилищ. Земли за пределами Японии рисуются как сказочные. Из реальных географических объектов за пределами Японии изображаются Индия и Китай, которые вместе с Японией составляют «три буддийские страны». Герои также действуют в раю и в аду.

Целый ряд художественных особенностей *отоги-дзоси* роднит их с произведениями более ранних жанров, выстраивая определенную жанровую преемственность.

Среди литературных предшественников *отоги-дзоси* ученые в первую очередь называют *цукури-моногатари*. *Цукури-моногатари*, как и *отоги-дзоси*, — это литература художественного вымысла (дневники-*никки*, эссе-*дзуйхицу* — скорее, non-fiction, в то время как *цукури-моногатари* — именно fiction). *Цукури моногатари* — произведения сюжетные, а многим другим жанрам ранней японской литературы свойственна ослабленность сюжета. Среди *отоги-дзоси* есть целый ряд произведений, которые по трактовке героев (аристократов), стилю изложения, художественным приемам следуют за *цукури-моногатари*. Однако, в отличие от *цукури-моногатри* — литературных произведений, где и авторы и герои — аристократы, и эта литература выражает исключительно аристократические идеалы, *отоги-дзоси* — литература более демократическая.

Целый ряд *отоги-дзоси* имеют строение, похожее на *ута-моногатари*, но и в этом случае есть очень существенные отличия: *отоги-дзоси* — отдельные произведения, а *ута-моногатари* состоят из коротких историй, сочетание которых и дает в результате литературное произведение; *ута-моногатари* свойственна ослабленность сюжета, недосказанность, что не свойственно *отоги-дзоси*.

Отоги-дзоси вобрали в себя многие особенности, проявившиеся раньше в литературе *сэцува*: широкий географический охват, принадлежность героев к разным социальным стратам общества. Роднит *сэцува* с *отоги-дзоси* и сильный религиозный элемент. Основное отличие от *сэцува* — в стиле повествования, *сэцува* гораздо лапидарнее, в то время как по тону повествова-

ния *отоги-дзоси* ближе к хэйанским *моногатари*. Кроме того, *сэцува* собирались в антологии, *отоги-дзоси* — нет.

Много общего у *отоги-дзоси* и с произведениями *гунки*. Так, для *отоги-дзоси* характерны метрически организованные отрывки внутри прозаического текста — приём *митиюки-бун*, — которые появились впервые именно в *гунки*¹¹. Однако *гунки* — произведения большого объёма, сочетающие в себе разные языковые стили, и по этим критериям совсем с *отоги-дзоси* не схожие.

С *цукуруи-моногатари*, *сэцува*, *гунки отоги-дзоси* также роднит и возможность устного бытования (в качестве *катаримоно*).

Средневековая культура имеет свой способ маркировки текстов, это названия произведений. Средневековые названия часто снабжены специальными словами, своеобразными «жанровыми метами», такие меты помогают понять, какие особенности видели в тексте те люди, которые с этим текстом работали. Для анализа названий *отоги-дзоси* нами был использован словник «Словаря отоги-дзоси». Анализировались все названия, включая варианты.

Заметим, что варианты названий произведений не всегда относятся к вариантам текста произведений. Устройство японской рукописи-свитка, так же, как и рукописи-книги и старых изданий, таково, что даже в одной рукописи или издании может появиться несколько названий (могут различаться названия на обложке, перед текстом, на сгибах страниц, в колофоне). Бывают, конечно, и противоположные случаи — когда рукопись не имеет никакого названия.

В названиях произведений *отоги-дзоси* мы встречаем такие меты: наибольшее количество раз употреблено слово *моногатари*, следующим по частотности является слово *соси*, далее *энги*, *хондзи* и *эмаки*. Встречаются также *юрай* (истоки происхождения), *эктоба* (иллюстрированное повествование), *э* (иллюстрации, иллюстрации к, иллюстрированный), *утаавасэ* (поэтический турнир), *авасэ* (сравнение), *арасои* (баталия), *ки* (записи), *дэн* (биография), *дэнки* (жизнеописание), *итидайки* (жизнь), *хёбьяку* (изложение).

Каждое из этих слов выделяет определенные, важные для средневековых авторов и читателей, особенности произведений.

Определитель *моногатари* включает литературу *отоги-дзоси* в общий поток японской художественной повествовательной прозы.

О слове *соси* (записи в сброшюрованной тетради), речь уже шла, оно входит и в термин *отоги-дзоси*. Поскольку *отоги-*

дзоси — произведения двойного функционирования, то употребление этого показателя может указывать на важность письменной формы бытования. Этот термин стал особенно часто употребляться в названиях литературных произведений и для обозначения литературных жанров уже позже — в эпоху Эдо, в эпоху развитого книгопечатанья, когда письменная форма литературы значительно потеснила устную. Так, жанр, пришедший на смену *отоги-дзоси* (близкий по художественным особенностям, но произведения которого уже не существовали в рукописях, а сразу печатались), называется *кана-дзоси* (*кана* — японская азбука). Таким образом, термин *соси* можно рассматривать не только в связи с предшествующей *отоги-дзоси* литературой, а в связи с литературой следующей эпохи.

Рукописи *отоги-дзоси* часто представляют собой сброшюрованные тетради. В показателе *соси* можно увидеть и эту особенность, однако показатель *соси* могли иметь и названия произведений, представленных рукописными свитками, здесь нет прямой зависимости.

Целая группа слов указывает на принадлежность произведений к религиозной литературе. Самые часто употребляемые — это *энги* и *хондзи*.

Произведения *энги* часто рассматриваются как отдельный жанр. *Энги* — религиозная литература, однако внесение ряда таких произведений в состав *отоги-дзоси* кажется вполне оправданным. Художественные характеристики *энги* совпадают с характеристиками *отоги-дзоси*, физическая форма, а это обычно иллюстрированные свитки, также совпадает с *отоги-дзоси*.

Слово *хондзи* (происхождение термина связано с идеей *хондзи суйдзяку*, согласно которой синтоистские божества понимаются как временные воплощения будд) вошло в современное литературоведение и религиоведение для обозначения произведений, в которых рассказывается о земной жизни будд, бодхисаттв, божеств (они близки к джатакам, рассказам о предыдущих жизнях Будды), происхождении сакральных предметов.

Хондзи и *энги* часто схожи между собой. Так, рассказ «Ицукусима-но хондзи» («Предание об Ицукусима») имеет вариант названия «Ицукусима энги» («История Ицукусима»).

Следующая группа определителей относится не к характеру текста, а к физической форме, в которой данный текст существует. Это прежде всего слово *эмаки*, а также *экотоба*, э. В форме иллюстрированных свитков (*эмаки*) существуют, наверное,

все литературные произведения эпохи Хэйан, Камакура и Муромати. В ряде работ, где важен акцент на изобразительном ряде, термин *эмаки* используется для обозначения отдельного жанра в живописи. *Отоги-дзоси* чаще всего связывают с определенным типом рукописной книги — Нара-эхон¹².

Обратим внимание на интересную особенность названий некоторых рассказов: название может выявлять одновременно разные характеристики произведения, скажем, принадлежность к религиозным сочинениям и иллюстрированную форму списка. Одно из названий рассказа «Идзу-Хаконэ-но хондзи» («Предание об Идзу-Хаконэ») — «Хаконэ гонгэн энги эмаки» («Иллюстрированный свиток истории воплощений будд Хаконэ»).

Таким образом, анализ названий рассказов *отоги-дзоси* позволяет выявить осознававшиеся современниками особенности этой литературы: принадлежность к японоязычной художественной повествовательной прозе (*моногатари*); важность письменной традиции в бытовании текстов (*соси*) и, одновременно, двойное бытование, связь с фольклорной традицией (наличие нескольких названий одного произведения); религиозная направленность средневековых рассказов (*энги, хондзи*); неразрывная связь с иллюстративным материалом (*эмаки, экотоба, э*).

Отметим также понимание отсутствия четких жанровых границ, которую выявляет анализ названий: произведения имеют названия с разными показателями, а бывают снабжены несколькими разными «жанровыми показателями» одновременно.

Токуда Кадзуо выделяет следующие историко-культурные характеристики произведений *отоги-дзоси*:

1. Возрождение традиции классической литературы на материале *цукуруи-моногатари*, прозы *сэцува*, *гунки-моногатари*, сборников японской поэзии и комментариев к ним.

2. Расширение границ литературы через глубокую связь с современным сценическим искусством (театр Но, *ковакамай*, *катаримоно* и песнями *каё*).

3. Фиксация в виде письменных рассказов народных мифов, легенд, преданий и т.п.

4. Правдивое изображение современного им религиозного сознания и реальных чувств через письменную фиксацию рассказов о затворничестве, легенд о богах и буддах, буддийских рассказов о чудесах, шуток, пародий и т.п. [Токуда 1988, с. 27].

Анализ жанровых характеристик *отоги-дзоси* показывает тесные связи этой литературы с другими литературными жанрами, а также с театром и изобразительным искусством. Таким образом, отсутствие четких жанровых границ, характерное для литературы эпохи Хэйан, полностью сохраняется в литературе эпохи Муромати.

Литература

Горегляд 1975 — Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., «Наука», 1975.

Горегляд 1997 — Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв. СПб., Центр «Петербургское Востоковедение», 1997.

Отоги-дзоси дзитэн 2002 — Отоги дзоси дзитэн / Под ред. Токуда Кадзуо. Токио, «Токёдо сёппан», 2002.

ЛаФлер 2000 — ЛаФлёр У. Карма слов: Буддизм и литература в средневековой Японии. Пер. А.Г. Фесюна. М., «Серебряные нити», 2000.

Месь Акимити 2007 — Месь Акимити. Средневековые японские рассказы / Пер. М. Торопыгиной. СПб., «Гиперион», 2007.

Гвоздикова 2008 — Гвоздикова Ю. «Мумё дзоси» («Записки без названия») / История и культура традиционной Японии. М., РГГУ, 2008, с. 191–392. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности. Выпуск XVI).

Торикаэбая моногатари 2003 — Торикаэбая моногатари, или Путаница / Пер. М.Торопыгиной. СПб., «Гиперион», 2003.

Торопыгина М.В. 2 — Торопыгина М.В.. Японский средневековый рассказ (отоги-дзоси). М., РГГУ, 2011. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности. Выпуск XXXVI).

Торопыгина М. — Торопыгина М. Средневековый японский рассказ отоги-дзоси: текст и иллюстрации в рукописях и ранних изданиях // Российское искусствознание о японском искусстве. Сб. ст. научной конференции. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственный Музей Востока, 2011, с. 34–43.

Японская новелла 2003 — Японская новелла. СПб., «Северо-запад пресс», 2003.

Японские народные сказки 1972 — Японские народные сказки. Десять вечеров / Пер. В.Марковой. М., «Художественная литература», 1972.

Муромати моногатари сю 1999–2000 — Муромати моногатари сю. Т. 1–2 / Под ред. Итико Тэйдзи, Акия Осаму, Саваи Тайдзо, Тадзима Кадзуо, Токуда Кадзуо. Токио, «Иванами сэтэн», 1999–2000. (Серия Син нихон котэн бунгаку тайкэй).

Муромати моногатари соси сю 2002 — Муромати моногатари соси сю / Под ред. Осима Татэхико и Ватари Коити. Токио, «Когакан», 2002. (Серия Нихон котэн бунгаку дзэнсю).

Отоги дзоси 1958 — Отоги дзоси / Под ред. Итико Тэйдзи. Токио: «Иванами сэтэн», 1958. (Серия Нихон конэн бунгаку тайкэй).

Токуда Кадзуо 1988 — Токуда Кадзуо. Отоги дзоси кэнкю. Токио, «Мияи сэтэн», 1988.

Araki 1964 — Araki, J. The Ballad-drama of Medieval Japan. Berkeley: University of California Press, 1964.

Genenz 1979 — Genenz, Kay J. Otagizôshi: Probleme der mittelalterlichen japanischen Kurzprosa unter besonderer Berücksichtigung ihrer sprachlichen Merkmale und ihrer Bedeutung für die japanische Sprachgeschichte. MOAG. Vol. 80. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1979.

Keen 1993 — Keene, D. Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. NY, Henry Holt and Company, 1993.

Jin'ichi Konishi 1991 — Jin'ichi Konishi. A History of Japanese Literature. Volume Three: The High Middle Ages / Translated by Aileen Gatten and Mark Harbison. Edited by Earl Miner. New Jersey, Princeton University Press, 1991.

Pigeot 1982 — Pigeot, J.. Michiyuki-bun — Poetique de l'itineraire dans la literature du Japon ancien. Paris: Maisonneuve et Larose, 1982.

¹ Слово появляется в предложении: «*Ко ёхи ва отогиситэ ягатэру акасан, цуки мо мэдзураси*» (Проведем за беседой (*отогиситэ ягатэру*) всю ночь, любуясь этой восхитительной луной!). Перевод «Мумёдзоси» на русский язык см. [Мумё-дзоси 2008].

² Иллюстрации из серии «Отоги бунко» см. [Отоги дзоси 1958], [Торопыгина 2011].

³ Рассказ переведен на русский язык А.Н. Мещеряковым, см. [Японская новелла 2003, с. 167–173].

⁴ История изучения *отоги дзоси* освещается как в целом ряде японских работ, так и в работах на европейских языках. См. [Токуда 1988], [Mulhern 1974], [Genenz 1979], [Торопыгина 2011].

⁵ Здесь и далее под термином «жанр» мы подразумеваем самое широкое его понимание, т.е. исторически сложившуюся группу литературных произведений, объединенных рядом формальных и содержательных свойств.

⁶ *Моногатари* (букв. рассказ о вещах) — общее наименование японской повествовательной прозы эпохи Хэйан и частично эпохи Камакура (XIII в.). Внутри этой литературы часто выделяют шесть жанров с нечеткими жанровыми границами: *цукури-моногатари* («сочиненные», «сделанные повести») — сюжетная проза среднего и большого объема; *ута-моногатари* («поэтические повести») — прозапоэтический жанр, содержательной особенностью которого является рассказ о ситуациях, в которых были сочинены те или иные стихотворения; *никки* — дневниковая литература; *дзуйхицу* (букв. вслед за кистью) — эссеистические произведения, состоящие из ряда коротких зарисовок; *рэкиси моногатари* («исторические повести») историко-литературные сочинения; *эцува* — сборники коротких рассказов на самые разные сюжеты, первоначально использовавшиеся для буддийских проповедей.

⁷ Издания *отоги-дзоси* в больших серийных изданиях последних десятилетий называются: «Муромати моногатари сю» (в двух томах, серия Син нихон котэн бунгаку тайкэй — Новая серия японской классической литературы, 54–55) [Муромати моногатари, 1999–2000]; «Муромати моногатари соси сю» (серия Нихон котэн бунгаку дзэнсю — Полное собрание японской классической литературы) [Муромати моногатари 2002].

⁸ Перевод рассказа на русский язык см. [Месь Акимити 2007, с. 138–150].

⁹ Перевод на русский язык см. [Месь Акимити 2007, с. 361–363].

¹⁰ Подробно о *ковака-май* см. [Aragi 1964].

¹¹ Об этом приёме см. [Pigeot 1982].

¹² Подробнее см. [Торопыгина 2011a].

О трех риторических жанрах в современной Японии

Аннотация. Статья начинается с рассуждений о понятии жанра в японских филологических и культурных исследованиях. Затем приводятся описания трёх риторических жанров современной Японии: первый — жанр *кацудо*: * *бэнси*, комментаторов немого кино, зародившийся в начале XX в. и активно возрождаемый ныне; второй имеет отношение к культуре социализации девочек в современной японской школе посредством так называемых обменных дневников (*ко:кан никки*), третий — тот разряд современных синтоистских молитвословий *норито*, которые составляются по заказу и отражают индивидуальные вкусы священника, местные диалекты и верования, включают цитаты из японской классики.

Ключевые слова: жанр как понятие, *кацудо*: *бэнси* (комментаторы японских немых фильмов), «обменные дневники», субкультура и социализация девочек в японских школах, современные *норито* по заказу.

Сведения об авторе: Ермакова Людмила Михайловна, доктор филологических наук, заслуженный профессор Муниципального университета иностранных языков г. Кобэ, преподаватель университета Ричумэйкан.

E-mail: lermakova@gmail.com

* Здесь и далее двоеточие обозначает долготу гласного.

On Three Rhetoric Genres of Contemporary Japan

Abstract. The paper begins with the analysis of the notion of genre in Japanese cultural researches. These observations are followed by descriptions of three quite different rhetoric genres of contemporary Japan. The first reveals a popular genre of the beginning of the XX century which is now being revived, that is, the activity of katsudo: benshi, performers who provided live narration for silent films. The second is related to the “girls sub-culture” and analyzes the socializing mechanism of the so-called “diaries for interchange” (ko:kan nikki), that have been popular among the pupils of Japanese middle school in the last quarter of the XX century. The third treats one kind of Shintoist prayers Norito, those are being composed nowadays in all Shinto shrines according to the client’s demand. These Norito reflect the individuality of a particular priest, includes local beliefs and dialects, quotations from the Japanese classics.

Keywords: Notion of genre, three kinds of contemporary rhetoric, benshi (commentators of the Japanese silent films), “girls subculture” and girls socializing texts, Shintoist prayers Norito and its contemporary developments.

Author: Ermakova Liudmila M., PhD, D. (Literature), Professor Emeritus, Kobe City University of Foreign Studies; Lecturer, Ritsumeikan University.
E-mail: lermakova@gmail.com

Имеет ли смысл термин «жанр» в контуре японской литературы и японской филологии — это вопрос, относительно которого, похоже, еще не существует научно обоснованных мнений и теоретических разработок, ни в отечественном японоведении, ни в самой Японии.

В работах японских литературоведов термин «жанр», хотя и не становится предметом дискуссий, но оказывается еще более расплывчатым и неопределенным, чем на Западе. Само это слово, звучащее по-японски как «*дзянру*», было заимствовано в Японии с Запада в Новое время и вполне прижилось на японской почве. Однако японские филологи применяют это понятие действительно как термин, в основном тогда, когда говорят об иностранной, преимущественно западной, литературе или литературной теории, когда же речь идет о японской словесности, необходимость различать понятия жанра, вида и даже родов литературы оказывается неактуальной, и все эти таксономии расплываются и нередко смешиваются. Во многих японских фундаментальных энциклопедиях и теоретических работах жанрами называют те три разновидности словесного искусства — эпос, лирика, драма — которые мы, по устоявшейся европейской традиции, привыкли считать родами литературы. Как представляется, в таких случаях для японского литературоведа «жанр» — это не совсем термин, а скорее, слово обыденной речи со значением «разновидность», и за ним не подразумевается никакой теории, обосновывающей терминологическое словоупотребление.

Есть и более яркие примеры этой расплывчатости — в коллективной монографии 2007 г. под многообещающим названием «Пересечение жанров в японской литературе» [Нихон бунгаку 2007] рассматриваются, в частности, такие темы, как 1) соотношение пейзажной живописи и пятистиший *вака* в творчестве художника и поэта конца XIX — начала XX вв. Хирафуку Хякусуй, 2) воплощение различных повествовательных средневековых сюжетов в пластических и изобразительных искусствах, 3) изображение песенно-оркестрового ритуала *саибара* в романе XII в. «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи»). То есть здесь жанрами и вовсе называются принципиально разные виды искусств с разными материальными носителями: живопись, литература, музыка. В отечественной и западной филологии, при всем различии в понимании и толкованиях этого понятия, такое употребление термина «жанр» нам представляется маловероятным.

Разумеется, российским или западным литературоведам ничто не мешает приложить этот термин к истории японской литературы, подобно тому, как мы прикладываем к ней и многие другие понятия, разработанные в западной филологии и основанные еще на аристотелевской поэтике. Но, вероятно, стоит все же отметить, что, говоря о жанре применительно к японской ли-

тературе, мы будем оставаться в рамках западных представлений об этом понятии, которое не стало вполне рабочим в японской филологической науке.

С учетом этой оговорки можно, несомненно, утверждать, что жанр в нашем привычном понимании в японской литературе существует, и здесь, как и везде, процесс изменений жанровых форм и жанрообразования шел непрерывно и продолжается до сих пор.

Общеизвестны специфические жанры классической японской литературы, которым не находится непосредственного аналога в литературах Запада, включая Россию, — такие важные и характерные, как, например, средневековые *дзуйхицу*, «следование за пером», то есть непосредственные наброски-заметки и мгновенные записи лирических впечатлений, или *ута-моногатари* — «повествование о песнях», где рассказывается о том, кто и при каких обстоятельствах сложил ту или иную «песню» (то есть пятистишие *вака*), и многие другие.

Такие жанровые формы и подобные им, безусловно, представляют значительный интерес, о них нельзя было не упомянуть как о примере жанров, характерных для японской литературы прошлого и составляющих ее важные отличительные черты. Но описания и исследования этих классических жанров в том или ином виде уже давно существуют в отечественном японоведении, поэтому здесь мы хотели бы говорить не о них, а привести примеры, во-первых, более современные, а во-вторых, представляющие жанры, тоже имеющие свою японскую специфику, то есть отмеченные и некоторой печатью риторической экзотики.

Жанры, о которых пойдет речь, совершенно не связаны между собой — разве только своей принадлежностью к новейшему времени и связью с литературным наследием, последнее, впрочем, естественно.

1. «Короли» японского кинопоказа

Итак, первый из этих примеров находится в зоне скрещения нескольких видов искусства и нескольких художественных эпох. Это особый устный жанр, который возник в Японии в начале XX в., в эпоху немого кино. Исполнителями этого жанра были люди, называемые «*бэнси*» («владеющий искусством красноре-

чия») или, полностью, «*кацудо сясин бэнси*», т.е. «оратор движущихся фотографий».

Дело в том, что в Японии демонстрация немых фильмов не сопровождалась игрой тапера на фортепьяно (этот иноземный для японцев инструмент в начале XX в. был не так широко распространен). При демонстрации киноленты обычно играл небольшой ансамбль, составленный из традиционных музыкальных инструментов, по составу примерно тех же, что в театре Кабуки, и нескольких западных, таких как скрипка, труба, кларнет.

Однако главным в этом перформансе кинопоказа был не музыкальный ансамбль, и — скажем с некоторым преувеличением — не фильм как таковой, а именно *бэнси*, причем при каждом кинотеатре свой. Некоторые из этих исполнителей-комментаторов, особо одаренные, приобретали популярность или даже громкую славу, и зрители шли не просто посмотреть тот или иной фильм, а на того или иного *бэнси*, каковых тогда в Японии насчитывалось примерно восемь тысяч [Эйга 2013].

Роль этих сопроводителей кинопоказа была настолько велика, что на афишах нового фильма часто помещали большой фото-портрет именно *бэнси*, а рядом, поменьше — актеров-исполнителей. В газетах печатались даже их списки по степени популярности у зрителей. Среди *бэнси* существовала и своя специализация, многие из них имели амплуа — например, Окура Мицугу сопровождал в основном западные комедии, и есть сведения, что при демонстрации фильма Чарли Чаплина «Малыш» («The Kid») он был одет в костюм Чарли Чаплина. Оцудзи Сиро был известен своим комическим талантом при объяснении японских комедий, кстати говоря, при отключениях электричества, которые были нередки в кинотеатрах того времени, он заполнял паузы своими комедийными дивертисментами. Были *бэнси* — лирики, *бэнси*, считавшиеся интеллектуалами на западный манер, и т.п.

Наверно, можно предположить, что *бэнси* первой трети XX в., говорящий за разных персонажей, меняющий голос и интонации на фоне звучания традиционной музыки, воссоздавал для широких зрителей атмосферу известного им театра, скажем, Кабуки или кукольного Бунраку, чем облегчал восприятие нового вида искусства — кино.

Может быть, функционально они были в какой-то мере еще и продолжателями дела гильдии сказителей; эти профессиональные актеры-рассказчики, специализировавшиеся на комментариях к немым фильмам, стоя рядом с экраном, не просто поясняли

происходящее на экране, они красочно и поэтически описывали показываемую в фильме бурю, или тихую ночь, или сражение, цитируя при этом классические *танка* или китайские изречения по своему выбору, умозаключая, резонерствуя и пр. Но самое главное — они еще и подавали пространные выразительные реплики за персонажей, создавая тем самым свою собственную, авторскую пьесу — по мотивам фильма, разумеется. При этом они чередовали окраску и тембр голоса сообразно полу и характеру героев, меняя интонации и стиль речи в соответствии с социальным статусом, индивидуальностью персонажей, а также с особенностями ситуации. Важнейший фактор участия *бэнси* состоял в том, что один и тот же момент фильма в зависимости от *бэнси* выглядел по-разному: каждый из них мог приписать актеру реплику по своему усмотрению или вовсе промолчать и оставить этот момент без озвучания, фильм таким образом приобретал множество трактовок, интонаций, стилевых особенностей и т.п.

В разнообразных работах по истории этого жанра мы узнаем о его зарождении: в первое время после появления в Японии кинематографа, демонстрирующего западные фильмы (1896), сами эти ленты требовали пояснений для японских зрителей, и эти пояснения давались перед фильмом. Японская же кинопродукция, появившаяся в 1899 г., т.е. вскоре после появления в стране этого нового искусства, представляла собой не что иное, как съемку пьес Кабуки, разыгрываемых перед неподвижно стоящей камерой. Этот киножанр вызвал к жизни существование так называемых *коваиро* (коваиро — «окраска голоса»), то есть, так сказать, комментаторов-«тембровиков». Стоя рядом с экраном, группа людей озвучивала происходящее в пьесе Кабуки по уже давно существующему тексту пьесы и в рамках сценической традиции, так что не требовалось ни титров (в японском кино они появились только около 1920 г.), ни особой кинотехники. Для воспроизведения роли ребенка подыскивали ребенка, для старика — пожилого актера и т.д. [Grinberg 2001, p. 6–12]. Такие исполнители гастролировали по Японии вместе с кинолентой, кинопередвижкой и складными палатками-кинотеатрами, и главным в этом процессе было не столько производство фильма, сколько его непосредственный перформанс. Если исполнителей не хватало, то один и тот же *коваиро*, прошедший соответствующее обучение, подражал разным голосам.

Бэнси представляли собой несколько иную разновидность, хотя работали в том же пространстве — восполнения отсутст-

вующих в ленте голосов рассказчика, персонажей и т.п. В конце XIX в. актер Сомэй Сабуро, который считается первым *бэнси*, прибег к новому типу сопровождения немых фильмов — он один говорил на разные голоса, комментировал и т.п., — на основе собственной импровизации, которой предшествовал просмотр ленты.

Существование *коваиро* и *бэнси*, в сущности, в немалой степени даже тормозило в Японии развитие кинематографа как самостоятельного вида искусства, и в конце 10-х гг. приняло вид острого столкновения интересов кинорежиссеров и «кинокомментаторов». Считается, что компромисс был найден по предложению писателя Танидзаки Дзюньитиро, глубоко и живо интересовавшегося кинематографом и написавшего ряд статей о киноискусстве, современником которого он был. Так или иначе, но жанр *коваиро*, с труппой из нескольких человек, воспроизводящих текст давно существующей классической пьесы, постепенно начал сходить на нет, а импровизаторы-*бэнси* остались.

Их влияние было так велико, что нередко режиссеры давали им на просмотр сценарий до начала съемок фильма и, бывало, *бэнси* требовали снятия какой-либо сцены или ее изменения — в целях наибольшей выразительности и эффектности предполагаемого перформанса *бэнси* во время демонстрации фильма. Постановщики фильма авторитету *бэнси* обычно подчинялись. Само собой, что и без этого прямого вмешательства японские сценаристы и режиссеры при работе над фильмом учитывали будущую роль *бэнси* в кинопоказе.

Произносимый *бэнси* текст был, несомненно, индивидуальным творчеством и искусством каждого *бэнси* — как интерпретатора, рассказчика и импровизатора, владеющего актерским мастерством. Сама эта функция, как мы предположили выше, могла быть унаследована от представлений японского традиционного театра, с обязательной фигурой рассказчика или повествовательной функцией хора. Может быть, в каком-то смысле фигура *бэнси* может еще ассоциироваться с театром кукол Бунраку, где повествование и реплики персонажей озвучиваются соответственно движению безмолвных кукол на сцене, но это, конечно, всего лишь метафора.

Кстати сказать, раньше только мужчины могли стать *каубэнсан*, прежде всего, вероятно, потому, что традиционный театр сам по себе был сферой исключительно мужской деятельности вплоть до начала XX в.

Жанр *бэнси* вскоре начал угасать: к сороковым годам в Японии, как и везде, с приходом в кино техники звука немые фильмы начали постепенно исчезать из проката, однако здесь, в Японии, они удержались на довольно долгое время, и, как считается среди японских историков кино, это исчезновение произошло не сразу именно благодаря искусству *бэнси*. Ценность речевых импровизаций наиболее выдающихся представителей этого жанра в Японии осознавалась еще в эпоху немого кино — тогда выходили печатные сборники с записями речевых сопровождений фильмов в исполнении прославленных и всеми любимых *бэнси*; нам известны по крайней мере два таких объемистых сборника: «Кацудо бэнси эйга сэцумэй кэссакусю:» («Собрание шедевров объяснений *бэнси* к фильмам», Токио, Касандо: сьуппанбу, 1927) и «Кацудо: бэнси дзидай эйга сэцумэйсю» («Собрание объяснений *бэнси* к фильмам эпохи немого кино», Фукуока, Сэкибункан сётэн, 1930). Вероятно, такие записи «речевого поведения» *бэнси* фигурировали как своего рода подробные покадровые сценарии, и как особый, вполне авторский, литературный жанр их можно было читать сами по себе, как пьесу или даже повествовательную прозу, в какой-то степени они могли заменить просмотр фильма.

В конце концов, жанр кинопоказов с *бэнси* все-таки оказался вытеснен, но он сохранился в воспоминаниях зрителей тех лет, а также в опыте самих *бэнси*, которые отчасти передавали свои умения и память об утраченном жанре следующим поколениям. Кроме того, с начала 50-х началась деятельность по возрождению этого почти утраченного искусства, нашлись актеры, которые стали возрождать технику *бэнси*, поднимая из архива старые немые фильмы и придавая им речевое сопровождение по своему вкусу.

В настоящее время выпускаются даже DVD с записью старых немых фильмов и с новой звуковой дорожкой. При этом на этой дорожке записывают не «озвучку» реплик актеров и не шум моря или улицы, а речь *бэнси* — наших современников (например, в этой роли выступал Мацуда Сюнсуй-Второй, сын прославленного *бэнси* начала XX века. В частности, сейчас в продаже можно найти немые фильмы знаменитого режиссера Мидзогути Кэндзи в сопровождении современного *бэнси* — одного из учеников Мацуда Сюнсуй, который ездит с гастролями даже по Европе и Америке с демонстрацией немых фильмов со своим речевым сопровождением.

Этот жанр в таком развитом виде и даже уцелевшем до нынешних времен, можно сказать, уникален, хотя отдельные проявления этого специфического вида взаимодействия визуального и повествовательного зафиксированы и в российской культуре, и в западном мире. (Хоть это и нельзя назвать аналогией, но интересные данные содержатся в статье А.С. Архиповой и С.Ю. Неклюдова «Фольклор на асфальте», где говорится об адаптации кинематографа в России в самом начале XX в. Тогда на краткое время появились киноверсии популярных романсов и песен, это т.н. «кинопесни» в виде коротких сенок до пятнадцати минут экранного времени, сопровождающиеся грамофонной записью или исполнением живыми актерами, гастролировавшими для этого по стране [Архипова Неклюдов 2007, с. 2–3]¹. По разным данным, комментированием фильмов для неграмотных в деревнях в 20-е гг. занимались сельские пропагандисты, и т.п.)

В Японии же этот жанр приобрел самостоятельный и значимый в культуре статус. И в настоящее время есть драматические актеры, которые ради собственного удовольствия и интереса, а также из соображений сохранения традиционного наследия работают над возрождением жанра и выступают в роли *бэнси* при случающихся время от времени демонстрациях старых немых фильмов. Для знатоков и любителей организуются специальные вечера кинопоказов старого кино с *бэнси* как главным действующим лицом вечера.

Среди таких демонстраций встречаются исполнители разного уровня. Есть *бэнси*-профессионалы, сейчас такими признаются двадцать человек. Есть и полупрофессионалы, чье исполнение больше напоминает «театр у микрофона» с современной театрализованной манерой декламации. Автору данной статьи доводилось слышать разные варианты: начинающие и не очень уверенные в себе *бэнси* готовят свой текст заранее и, глядя то на экран, то в текст, читают его на разные голоса, иногда отвлекаясь от написанного, добавляя эпитеты, реплики и т.п. Кроме того, современный исполнитель подбирает еще и музыкальный аккомпанемент, подходящий по настроению к данному фильму или данной сцене, только вместо живого ансамбля музыкальных инструментов использует музыкальные записи. Высокоталантливые старые мастера, как правило, не читают по готовому тексту, а импровизируют по ходу фильма, часто обходясь и без музы-

¹ Пользуюсь возможностью здесь же выразить благодарность С.Ю. Неклюдову за внимательное прочтение и советы по тексту данной статьи.

кального сопровождения, так что их жанр воспроизводится в чистом виде, со всеми оттенками индивидуальности личности самого *бэнси* и его обаяния в этом качестве.

Как бы то ни было, и в нынешнем исполнении явно сохраняются элементы, не изменившиеся с той поры, когда *бэнси* были королями кинопоказа: это сами очертания жанра и его основные приемы, сама техника обращения с материалом немого фильма — его индивидуальное истолкование и озвучание, создание диалогов и текста «от автора», сочетание текста (устного или письменного), подготовленного заранее для сопровождения фильма, и импровизации по ходу демонстрации, хотя последнее зависит от способностей и притязаний каждого *бэнси*¹.

Жанр *бэнси* трудноопределим терминологически, поскольку он находится где-то между кино как новым искусством XX в., с одной стороны, и — с другой — традиционным театром. Они находятся где-то между техникой литературного и исторического комментирования, ролью сценариста и драматурга, искусством средневековых рассказчиков *катарибэ*, повествователей *гидаю* в театре Бунраку, их текстовая деятельность характеризуется почти фольклорным варьированием в рамках кинопьесы и кинообраза, а также включает многие другие элементы — скажем, даже любительское страноведение (в случае иностранных фильмов) и любительское психологизирование. В связи с техникой *бэнси* вспоминается и средневековое складывание пятистиший на темы, навеянными росписями на ширмах. Как нам представляется, этот жанр представляет собой весьма интересный феномен — своего рода воплощение стратегий культурной адаптации, жанр-посредник между новоизобретенным кинематографом, недавно явившимся с Запада, и традиционными словесными, визуальными и перформативными видами искусств, привычными и понятными для японского зрителя. В какой-то мере он, как представляется, располагается где-то посередине между литературой и фольклором, поскольку, несмотря на предварительный просмотр материала и разные формы подготовки к выступлению (у некоторых современных *бэнси* отчасти и подготовка письменных материалов), в реальности значение имеет только устное бытование со всеми его особенностями.

¹ Кстати говоря, искусство и техника *бэнси* были затем перенесены из Японии на Тайвань и в Корею, где также просуществовали до 40-х гг.

2. «Обменный» дневник

Еще один своеобразный японский жанр, о котором хочется упомянуть, тоже, может быть, именно из-за его своеобразия, относится к совершенно иной сфере японской культуры новейшего времени. Эту сферу в отечественной гуманитарной науке ныне принято называть постфольклором. Говоря конкретнее, речь идет о функционировании текстов в так называемой «девичьей культуре», которая может быть обнаружена практически повсеместно. Как пишет об этом понятии С.В. Борисов, «существует преимущественно латентная культура девичьей социализации — “девичья (суб)культура”, представляющая собой систему ценностей, норм и образцов, устных и рукописных текстов, игровых, эротических, магических и мантических практик и являющаяся важнейшим, ранее не замечавшимся и не изучавшимся, каналом гендерной социализации детей и подростков женского пола» [Борисов URL].

Здесь мы хотим кратко рассказать о специфическом дневниковом жанре «девичьей субкультуры» Японии, который, как и деятельность *бэнси*, стал отчасти уходящим явлением, но при этом, как и современные *бэнси*, начал новую жизнь на новейших материальных носителях.

По крайней мере, до 90-х гг. XX в., а в провинции, может быть, и дольше, в «девочковых» компаниях были популярны так называемые *ко:кан никки*, «обменные дневники». Они имели хождение среди девочек-школьниц средней ступени — то есть начиная лет с 11–12, иногда эта текстовая деятельность продолжалась и до окончания школы. Расцвет этой деятельности пришелся на докомпьютерную, или раннекомпьютерную эпоху, когда эти дневники были еще рукописными. Авторами «обменных дневников» могли стать две девочки-подруги, или, чаще, компания из четырех-пяти девочек принимала решение вести один общий дневник, что одновременно знаменовало формирование скрытой социальной группы с очень тесными социальными связями. Каждая девочка делала записи в дневнике ежедневно в течение, например, одного дня, а затем передавала следующей, еще через день тот же дневник попадал к третьей подруге, нередко дневники передавали друг другу во время школьной перемены, и т.д.

Обычно такой дневник принадлежал только этому сообществу, составлял его секретное от других «прошлое» и «историю» и не мог быть вынесен за его рамки. Если какие-то сведения из

общего «обменного» дневника просачивались наружу, повинная в этом девочка обвинялась соавторами дневника в предательстве, изгонялась из сообщества дневника и подвергалась остракизму и насмешкам.

Такой дневник функционировал иначе, чем, например, альбом, принятый в девической субкультуре в России. В российской традиции альбом имеет целью прежде всего диалог двоих, пусть даже открытый другими читателям дневника, то есть по мере роста записей альбом становится средством коммуникации между его владелицей и каждым из пишущих [Чеканова URL]. Таким образом, несмотря на множество участников и возможность переключек, альбом является, по преимуществу, совокупностью диалогов и имеет центробежную структуру. В японском случае текст «обменного дневника» становится способом культурной коммуникации внутри группы, по преимуществу полилогичен и состоит из множества перекрестных связей.

Культур-антрополог в этом явлении усмотрит, вероятно, самые разные аспекты механизмов социализации и гендерной инкультурации. Нас же здесь интересует риторико-инструментальная сторона жанра.

Известно, что дневниковый жанр как литературная традиция в Японии восходит еще к эпохе Хэйан и весьма популярен не только в литературных кругах, но и среди «обычных» людей. Можно предположить, что в жанре «обменных дневников» помимо дневниковой традиции могло сыграть роль еще одно довольно старинное социолитературное обыкновение в придворной среде — коллективное составление *рэнга*, цепочек стихотворных экспромтов, когда каждый участник по определенным правилам складывает на месте и предлагает свою часть пятистишия танка с целью создания общего длинного стихотворения на определенную тему. Эта традиция предполагала устное перформативное исполнение (участники при этом, разумеется, обычно готовились заранее, используя письменные материалы), и при составлении *рэнга*, как и в девическом «общем дневнике», дух состязательности или диалога оказывался не главным фактором, на первый план выходила именно групповая сторона этой деятельности, согласованность и полилогизм.

Предполагается, что обычай «общих дневников» зарождается в самом начале XX в. Наиболее раннее документальное упоминание о таких дневниках связано с культурой не вполне «девической»: это был общий дневник двух юношей, их связывали не-

традиционные отношения, и один из них вскоре стал популярным японским литератором. В документально-биографической повести «Неразлучные. Кикиути Кан и Сасаки Мосаку» [Мацумото 1982] Мацумото Сэйтё пишет о таком «общем дневнике», объединявшем будущего писателя Кикиути Кан и Сибуя Акира, его младшего сотоварища по школе (Городская гимназия г. Такамацу, преф. Кагава). Упоминания об «обменных» дневниках в сугубо «девичьей культуре» встречаются затем в 30-е гг., новый расцвет приходится на послевоенные 50-е и своего пика популярность «обменных дневников» достигает в 90-е. Тогда фабрики канцтоваров даже налаживают выпуск специальных тетрадей, предназначенных для писания «обменных дневников». Теперь это уже не просто средство социализации девочек, в современной традиции дневников такие обмены записями могли затеять даже мальчик и девочка, что обычно означало вступление в первую фазу романтических отношений.

У таких дневников была и своя негативная сторона — одно время среди педагогов считалось, что они способствуют изоляции группы от остальных учеников класса, кроме того, дневник часто использовался участниками для того, чтобы писать друг другу жалобы на родителей, там встречались грубые выражения (таким образом девочки осваивали запретную лексику и мир, который ею описывался), резкая критика школы и учителей. Многие родители в 90-е гг. бывали обеспокоены, если случайно узнавали, что их ребенок участвует в такой группе, для них это означало, что он в чем-то неблагополучен. Некоторые учителя прямо запрещали школьникам ведение таких дневников¹.

Тем не менее, в конце 90-х — начале нулевых гг. «обменные дневники» делаются настолько расхожим жанром, что возвращаются в искусство и выступают как сюжетообразующий фактор в японских анимэ и манга («Адзуки-тян», «Девочка и последнее на земле оружие»).

В последнее время и кино обращается к жанру «обменного дневника». В недавно вышедшем фильме 2013 г. «Бокутати-но ко:кан никки» («Наш мужской “обменный дневник”») рассказывается о том, как двое молодых, но уже взрослых людей, когда-то вместе занимавшиеся плаванием в школьном кружке (без упоминания школы сюжет об «обменных дневниках» все-таки, видимо, обойтись не может), став взрослыми, образуют дуэт ко-

¹ Хочу поблагодарить за предоставленные сведения Касимото Манами, согласившуюся выступить моим информантом.

медийных рассказчиков, артистов эстрадного жанра, и пытаются сделать себе имя в артистическом мире. Оказавшись перед своим 30-летним рубежом, они с разочарованием обнаруживают, что до успеха им все еще далеко. Вскоре дуэт распадается. Тогда один из них предлагает начать вести «обменный дневник», второй нехотя подчиняется, с помощью дневника они постепенно достигают нового уровня понимания друг друга, трещина в отношениях затягивается, и они готовы вернуться к своей любимой деятельности и бороться за свое артистическое будущее.

Таким образом, можно видеть, что дневник как особый жанр, вообще, так сказать, «дневниковость» как характерное свойство японской литературы и ее специфическая разновидность нового времени — «обменный дневник» — проходят через всю историю японской словесности, в компьютерную эпоху превратятся в особую форму закрытого «обменно-дневникового блога», пароль к которому имеют несколько человек, связанных дружескими отношениями.

Другими словами, японская «дневниковость», превратясь из персональной и индивидуальной в такую форму риторики, которую возможно разделить с другими, ощущается японской культурой как естественная и многофункциональная стратегия, открывающая возможности как для художественного творчества, так и социализации и духовно-психологического роста.

3. Обращения к богам как риторический жанр

Еще один, третий, может быть, еще более экзотический жанр, о котором мы хотим здесь говорить, имеет в современной Японии повсеместное распространение, хотя и в довольно специфической сфере, и при этом уходит корнями в несомненную древность. Эта группа произведений редко становится объектом изучения как жанр словесности. К тому же, надо сказать, что самые новые и сиюминутные образцы этого жанра, как правило, оказываются практически недоступны исследователям в силу специфики среды их функционирования.

Речь идет о текстах, в наше время провозглашаемых священниками во всех синтоистских храмах и восходящих к ранне-средневековым прототекстам. Это так называемые *норито*, обращения к божествам *ками*, и впервые эти *норито* были собраны в 921 г. в «Уложении законов эпохи Энги» «Энги-сики» как тек-

сты, провозглашаемые в придворных ритуалах, которые затем воспроизводились в разных святилищах страны (при этом самое древнее из обращений к богам, как считается, помещено в мифологическом своде «Записи древних деяний», «Кодзики»).

Первый исследователь *норито* X в., выдающийся отечественный востоковед Н.А. Невский писал о них: «По своему языку и стилю *норито* занимают среднее место между поэзией и прозой и скорее должны быть отнесены к первой, чем ко второй. Здесь мы видим массу риторических украшений, метафор, параллелизмов, повторов и других приемов, рассчитанных на то, чтобы усилить впечатление и придать молитвословиям возвышенный характер» [Невский 1935, с. 18].

Другие исследователи прошлого также высказывались относительно того, к каким европейским жанровым формам близки эти старые *норито*: так, К. Флоренцу эти тексты напоминали католические проповеди (хотя, пожалуй, в них нет ничего проповеднического, этического, поучительного и т.п., так что речь идет, быть может, об интонации и манере исполнения), Ф.Г. Бок — псалмы (с этим можно согласиться скорее). Японские же филологи находят в них родство с разными стилями японской поэзии древности, нередко расходясь во мнениях. Кониси Дзиньити полагал, что, за исключением отдельных формул, эти тексты были намеренно стилизованы под язык VII в.: «*норито* — форма гимнической стихопрозы». Во всяком случае, подсчитывая соотношения прозы и поэзии (под поэзией он понимает ритмизованный текст с чередованием групп в 5 и 7 слогов) в *норито* благопожелания императорскому дворцу, Кониси констатирует, что поэзия и проза здесь находятся в пропорции 10:14, то есть ритмизованные фрагменты занимают примерно две пятых текста [Кониси 1985, с. 301].

Нынешние *норито*, молитвословия, обращенные к богам, провозглашаемые в синтоистских святилищах, делятся на две группы: первая — тексты, повторяемые в определенных ритуалах по временам года во всех святилищах страны практически без изменений, и вторая — ритуальные тексты по случаю или по заказу верующего, эти последние каждый раз составляются священником заново.

Во времена средневековья, видимо, тоже бывало так, что текст составлялся по случаю — например, при открытии нового порта и т.п., но, скорее всего, не по частным заказам, последнее — примета нового времени.

Как правило, нынешние синтоистские священнослужители заранее готовят текст по случаю в письменном варианте, при этом священник следует, в самом общем виде, тем риторическим правилам, которые были характерны для собрания в кодексе «Энгисики» тысячелетней давности — самого древнего и поэтому самого авторитетного собрания *норито*.

Кроме того, существуют современные пособия по составлению *норито*, они служат учебниками для будущих синтоистских священнослужителей, обучающихся в университете Когаккан дайгаку, основанном в 1882 г. принцем Куни-но мия Асахиго, в исследовательских целях, а также ради утверждения и распространения религиозных воззрений, именуемых Синто — «путь богов». В сущности, нынешний синтоизм, хотя и восходит к различным культам и верованиям двухтысячелетней давности, оформлялся институционально и идеологически главным образом с конца XIX в., когда Япония вступила в эпоху Мэйдзи и стала страной, открытой для внешнего мира. С тех пор синтоизм прошел несколько этапов развития и изменений, связанных и с историческими обстоятельствами, и с влияниями других конфессий.

Существующие и закрепленные в специальных учебниках образцы *норито*, хотя и задают некоторые канонические рамки, но не копируются буквально; при составлении *норито* по случаю священник отражает в нем собственные понятия и литературные вкусы, цитируя по собственному выбору мифологические сюжеты, пятистишия танка из «Манъё:сю» («Собрание мириад листьев», VIII в.) и т.п. В каждой местности, сочиняя *норито* по заказу и по случаю, священник может апеллировать к местным поверьям или фольклору, кроме того, в зависимости от местонахождения святилища нередко возникает необходимость составлять текст на местном диалекте, чтобы быть понятным своим слушателям — членам общины, приписанным к данному святилищу. Отсюда — обильное варьирование и значительное разнообразие текстов *норито* в разных частях страны, и это разнообразие обусловлено не только различиями функциональных задач, определяемых потребностями и особенностями заказчика, но и личностью священнослужителя, его индивидуальным жизненным опытом, литературными познаниями, индивидуальностью его непосредственного учителя, от которого он перенимал навыки составления *норито*, и многое другое.

Поводами для составления *норито* по случаю в настоящее время может быть, например, свадьба по синтоистскому обряду,

обряд усмирения земли перед строительством нового дома, обряд установки плиты с датой начала работ при строительстве здания, обряд установки конькового бруса при строительстве дома, обряд завершения работы по перестройке здания, обряд синтоистских похорон (был учрежден в 1860-е гг, в рамках реформ периода Мэйдзи), поминальный обряд, проводимый в течение 50 лет каждые 10 лет, обряд первого посещения святилища новорожденным, посещение святилища детьми, которым исполнилось 3, 5 и 7 лет, обряд совершеннолетия и многое другое [Мицухаси 1993, с. 74–75].

Еще во времена средневековья риторика *норито* состояла из двух основных разнонаправленных стратегий — передача людям слов божеств и обращение к богам от имени людей. Однако, по мнению того же Мицухаси Такэси, современного синтоистского теолога, в новое время *норито* полностью превратились в обращения к богам, чаще всего выражающие просьбу или благодарность им, и тем самым приобрели более частный характер, а прежние разновидности *норито*, воспроизводившие слова богов и адресованные от их имени общине или всему народу, вышли из употребления, что свидетельствует, с его точки зрения, об упадке этой сферы и этого вида ритуальных текстов [Мицухаси 1993, с. 76].

В самом деле, «*норито* о Великом очищении в последний день месяца минадзуки», согласно кодексу X в., возглашалось главным жрецом в храмах Исэ и содержало изложение мифологической истории со вставками повелений богов. В противоположность этому современная разновидность ритуала — «очищение рода Накатоми» — может быть проведена где угодно и когда угодно, и ранг священнослужителя при этом не оговаривается, а содержание соответствует обращению людей к богам, обращение богов к людям опущено, отсутствует и конкретное перечисление «прегрешений небесных, прегрешений земных», важной части прежних *норито*. Надо сказать, они уже никак не соответствовали бы новым реалиям и этике (в самом деле, анахронизмом прозвучали бы в наше время такие прегрешения, как «повторный посев, вбивание кольев, сдирание заживо шкур, сдирание шкур сзади кпереди, разрезы кожи на живом, разрезы кожи на мертвом, беда от насекомого ползающего»)..

Из этого явствует, что синто, именно в период Мэйдзи получив статус самостоятельного религиозного института, структу-

ру, имущество и регламент деятельности, сразу стало формировать и содержание *норито*, отвечающих новому времени.

Разнообразные пособия по составлению *норито*, словари употребляемых в *норито* слов и выражений, адресованные будущим священнослужителям, начали издаваться еще в период Мэйдзи, они переиздаются до сих пор, а также складываются новые. И начинающие синтоистские священники, составляя *норито* по какому-либо случаю, широко пользуются ими. Однако даже среди этих молодых религиозных специалистов характерно убеждение, что такой компилятивный способ недостаточен и даже, в сущности, неверен. Так, один из молодых священников синто пишет: «Когда надо сложить *норито*, многие обычно подбирают из сборников с образцами *норито* те слова и выражения, которые более всего подходят к данному случаю, а потом соединяют их в целое (честно говоря, и я так поступаю), но на самом деле лучше начинать с чистого листа и выражать собственные чувства собственными словами, и пусть порой выражения будут не самыми удачными, во мне сильно ощущение, что такие слова *норито*, содержащие *котадама* (магическую «душу слова»), дойдут до богов вернее. Так изначально слагались и прежние *норито*, поэтому мы, служащие при святилище, должны не покладая рук постоянно упражняться в сочинении *норито*, чтобы быть готовыми в любой день и час создать *норито*, подходящее к предлагаемым обстоятельствам» [Нисино-дзиндзя, URL].

Помимо идеи о том, что *норито* всякий раз надо создавать самому и создавать заново, из этой цитаты (впрочем, не только из нее) следует еще один важный вывод: пособия и словари для составления *норито*, преследуя практическую цель обучения молодого корпуса священнослужителей, служат еще одной, побочной цели — они поддерживают и воспроизводят старый японский язык, с его лексикой и фразеологией, звучащей ныне возвышенно-поэтически, хотя и во многом непонятной обычному посетителю храма (что, естественно, лишь повышает ее сакральность и поэтичность).

Аналогией этой деятельности в русской культуре могло бы, на первый взгляд, быть составление для сегодняшнего использования текстов на церковнославянском языке, однако в православных учебных заведениях воспитанников учат, скорее, правильно читать церковнославянские тексты, а не писать самому. На сайте «Православие и мир» находим высказывание Ольги Седаковой, филолога и поэтессы: «Церковнославянский язык, в

конце концов, представляет собой — я думаю, уже много веков представляет собой — не столько язык, сколько текст. Он не работает как язык, как порождающая реальные новые высказывания структура. Он и есть высказывание» [Седакова, URL]. Случаи сочинения новых акафистов и молитв тоже, разумеется, бывают, но это обычно чистые компиляции — по выражению той же О. Седаковой, «мозаика из осколков».

В японских же современных *норито* мы встречаемся со случаем поддержания, развития и воспроизведения старояпонского языка как языковой системы, способной служить целям генерации новых авторских текстов и даже порождающей новые лексемы.

Чувствуя себя носителями старых традиций обращения с текстом, синтоистские священнослужители, особенно люди старшего поколения, говорили автору данной статьи, что, сочиняя *норито*, нельзя пользоваться компьютером, а надо писать только кистью и тушью, некоторые рассказывали, что даже во время регулярных храмовых праздников, при большом скоплении народа они не пользуются микрофоном или любой другой звукоусилительной аппаратурой — чтобы из слов и фразеологий, составляющих *норито*, не улетучилась *котодама* («душа слова»). Повидимому, всякого рода современная техника в ритуале ощущается как чужеродное нововведение — то есть явление, которого не существовало во времена предков, а стало быть, неспособное служить древним прецедентом.

Правда, священнослужитель, не использующий технику, тоже не гарантирован от утраты *котодама*: как рассказывают некоторые из них, произнося написанный текст, нельзя допустить ошибку или оговорку, а потом тут же исправить их в своей речи — это также способно повредить *котодама*, поскольку *норито* состоит из одних только благих слов и любые искажения непозволительны. Исполнение *норито*, по свидетельствам священнослужителей, требует полной погруженности и отвлечения от происходящего и присутствующих.

Еще одна интересная особенность *норито*: японская речь, устная и письменная, на протяжении последних полутора тысяч лет была насыщена китаизмами (*канго*) много больше, чем нынешний русский язык латинскими и греческими корнями или церковнославянизмами. Тексты же *норито* и раньше, и теперь составляются почти без этих естественных для японского языка китаизмов, из одних только «Ямато котоба», слов Ямато, то есть

лексики древнеяпонского языка. Корпус этой лексики формируется 1) из поэтических слов (*утакобота*), т.е. слов, заимствованных из поэзии пятистиший, 2) из старинных *норито* из кодекса «Энгисики» (начало X в.), 3) из свода *сэммё*: — указов ранне-средневековых императоров и 4) разного рода паремий (*котовадза* и т.п.), и всем этим четырем категориям слов приписывается способность содержать «душу слова».

Иногда по этим образцам конструируются новые слова. Можно сказать, в какой-то мере сбылась мечта Мотоори Норинага, японского филолога и философа-почвенника XVIII в., изгонявшего китаизмы из традиции чтения древних текстов и, по возможности, превращавшего все китайские «галюши» в японские «мокроступы». Сейчас тоже делаются такие попытки, хотя еще в 1898 г. в издании «Синсёку хо:кан» («Драгоценное зеркало для священнослужителей синто»)¹, своего рода энциклопедии и своде предписаний для служителей и священников, звучали призывы к языковой естественности. Там высказывались предостережения против попыток перевести новые реалии на искусственно изобретаемый старый язык: например, называть «поезд» не устоявшимся китаизмом *дэнся* («электрическая повозка»), а искусственно сконструированным выражением из японских по происхождению корней, которое можно перевести как «молниеносная повозка».

Еще более инородно звучат в таких, можно сказать, археофильских текстах суперсовременные названия японских фирм, содержащие не только китаизмы *канго*, но и, во множестве случаев, слова, записанные слоговой азбукой катакана, то есть заимствования из западных языков. В текст *норито*, отшлифованный на старинный лад, такие названия фирм вносят дисгармонию и приводят к падению стиля, на что жаловались автору статьи многие синтоистские священнослужители. Но даже в упоминавшемся выше университете Ко:гаккан дайгаку, где сравнительно недавно была учреждена кафедра теории коммуникаций (*Комюникээсён гакка*), в *норито*-благопожелании новому образованию оказалось невозможным обойти латинское слово «коммуникация» и заменить его на старояпонское, пусть даже придуманное.

¹ В этом своде регламентируется архитектура святилища, одежда и утварь служителей, все праздники и ритуалы, ежедневный распорядок жизни и, разумеется, *норито*.

Интересно, что в некоторых сборниках *норито*, например «Общий очерк норито» [Норито гайсэцу 1987], приводятся *норито*, записанные разговорным языком — например, *норито* по случаю начала строительства учебного класса в детском саду. Текст его записан таким образом, чтобы его поняли дети, которые составляли большинство аудитории этого *норито*. Приведем отрывок:

«Мы встречаем великое божество храма Хатимангу в квартале N, которое каждый день нас оберегает и находится в храме на самом верху каменной лестницы, а также Великое божество — Хозяина той земли, на которой мы находимся, поскольку вселились они в дерево сакаки — замечательное временное святилище, и подносим им рисовые колобки и рисовое вино и просим, чтобы они приняли дары всех-всех детей, собравшихся в детском саду NN, и чтобы всегда присматривали за нами своими глазами, которые могут увидеть все и везде <...> Начиная строить учебную комнату, просим, чтобы те, кто на этой стройке работает, обошлись без ранений и болезней, чтобы и крыша, и столбы, и окна учебной комнаты были построены красиво и как можно быстрее, и чтобы те, кто будет здесь учиться, и сердцем, и телом были светлы и прямы, были здоровыми и крепкими, и все были бы добрыми товарищами. Чтобы, как этот прекрасный детский сад, достойный двора-сада при святилище богов, и мы росли бы, получая одобрение людей, чтобы стали хорошими прихожанами святилища Хатимангу. В том мы даем обещание перед великими богами и все, за руки взявшись, святилища посещение совершаем».

Текст в самом деле написан современными словами, хотя грамматически и синтаксически воспроизводит усложненную структуру старинных *норито*. Сходствуют и многие смысловые и композиционные ходы (например, если сравнить этот текст с «Благопожеланием великому дворцу» или «Праздником священных врат») [Норито. Сэммё 1991], но они упрощены, сокращены.

Однако большинство синтоистских теологов, вполне сочувствуя целям автора этого *норито*, все же указывают, что такой стиль неадекватен, поскольку это *норито* лишено специфических приемов и выражений, характерных для этого жанра, а именно они обеспечивают связь каждого новосоставляемого *норито* с предшествующими вплоть до самых древних. А самое главное, «душа слова» живет именно во всех этих специфических архаических выражениях, которые, ради понимания детьми, составители «детского *норито*» исключили из текста, значит, в этом *норито* она и не нашла себе места.

Мотодзава Масафуми, ученый и синтоистский священнослужитель, возражая против разговорного стиля, в той части своего исследования *норито*, которая касается современности, приводит в пример ритуал Великого очищения, участником и свидетелем которого он был за границей. Он описывает ритуал на Гавайских островах в синтоистском храме, прихожане которого (в мире синто прихожане именуются *удзико* — «дети рода») — американцы японского происхождения, причем во втором и даже в третьем поколении; их родной язык английский, японским они владеют в очень малой степени. Тем не менее, во время церемонии они слушают *норито* в старинном стиле (текст его повторяется из года в год), более того, по ходу ритуала все присутствующие начинают вместе произносить это *норито* вместе с жрецом, что в Японии совершенно не принято и немислимо [Мотодзава 2006, с. 146–147].

В самом деле, в Японии обычный человек, не относящийся к священнослужителям, никогда сам не произносит *норито*, ни в святилище, ни перед так называемой «камудана»/«кандана» — деревянной полкой с ветками священного дерева *сакаки* в маленьких сосудах и приношениями в виде воды и риса. В гавайском случае можно предположить, что на синтоистский ритуал свое влияние оказывают протестантские обыкновения (кстати говоря, в отличие от синтоистских обычаев, в семье, относящей себя к одному из направлений буддизма, хозяин дома обычно читает сутры ежевечерне перед домашним буддийским алтарем, кроме того, при исполнении сутры буддийским монахом не запрещается тихо проговаривать сутры вместе с ним — впрочем, в случае буддизма характер домашнего ритуала зависит от того, к какой из буддийских школ принадлежит владелец алтаря).

Упомянувшийся выше Мотодзава Масафуми приводит интересные соображения: с его точки зрения, сам процесс составления текста *норито* уже является процессом взаимодействия с божествами *ками*. Как он формулирует, *норито* — это выражение синтоистских верований в языке [Мотодзава 2006, с. 155]. И тот же Мотодзава пишет, что чтение *норито* «про себя» не имеет никакого смысла, поскольку для активизации *котодама*, «души слова», необходимо произнесение вслух, т. е. настаивает на магической роли голоса, уходящей корнями в глубокую архаику [Мотодзава 2006, с. 148]. Другими словами, с точки зрения этого автора, а его труды весьма авторитетны в мире синто, сочиняемое *норито* можно записывать и можно его декламировать (оп-

ределенным квазимузыкальным образом), однако его нельзя и бессмысленно читать глазами.

Аоки Тамоцу, известный японский искусствовед, этнограф и антрополог, объясняет приверженность *норито* старому языку, исходя из функции в ритуале разного рода глоссолалий: «Трудно определенно сказать, чем являются слова в ритуале — будь то буддийские сутры или японские синтоистские *норито* — действительно ли это слова или просто звуки. Они находятся поверх этой границы между словом и звуком. В нашей повседневной жизни, услышав их, мы не понимаем их смысла. Однако в ритуале, именно потому, что смысл непонятен, как раз и рождаются чрезвычайно глубокие смыслы» [Аоки 1981, с. 176].

Эта мысль кажется очевидной для филолога или антрополога, однако синтоистские священнослужители и теологи вряд ли согласятся с ней, потому что для них *норито*, которые они сочиняют и произносят, и их опорные слова и фразеологизмы как раз исполнены концентрированного смысла и сами по себе являются вместилищем мистической силы и каналом связи с божествами.

Таким образом, в современных *норито* происходит специфическое соединение традиций, восходящих к японской и отчасти китайской древности, и современных реалий; моральных установлений, принятых в так называемой традиционной Японии, а также новых и вестернизованных; смешение регламента старых ритуалов, описанных еще в кодексах древности, и следов влияния буддийских и даже христианских обрядовых обыкновений; архаической лексики и синтаксиса и неологизмов и т.д.

Можно было бы подробнее описать деятельность по составлению нынешних *норито*, рефлексию священнослужителей над собственным творчеством в этой сфере, особенности возникающих текстов, но это потребовало бы больше времени и места, здесь мы имели в виду дать самый общий, можно сказать, предваряющий очерк этого современного жанра, анализом которого, кажется, японоведение еще не занималось.

Литература

Аоки 1981 — Аоки Тамоцу. Нитидзё: но киго:, гирэй-но киго: (Семиотика повседневности, семиотика ритуала) // Токигатару киго:рон (Семиотика с объяснениями). Токио: Нихон Буританика. С. 176.

Архипова, Неклюдов 2007 — Архипова А.С., Неклюдов С.Ю. Фольклор на асфальте. Живая старина, № 3, 2007. С. 2–3.

Борисов URL — Борисов С.Б. Субкультура девичества: российская провинция 70–90-х гг. XX в. Автореферат дисс. [Electronic resource]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov8.htm> (Дата обращения: 8.02.2020).

Невский 1935 — Невский Н.А. Культурная поэзия древней Японии // Сборник «Восток». Литература Китая и Японии. М.-Л., Academia, 1935. С. 18.

Норито. Сэммё 1991 — Норито. Сэммё. Пер., иссл. и комм. Л.М. Ермаковой. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы сер. Памятники письменности Востока. ХСVII, 1991. 299 с.

Седакова URL — Ольга Седакова. Церковнославянский язык: слова для смыслов. [Electronic resource]. URL: <https://www.pravmir.ru/cerkovnoslavyanskij-yazyk-v-russkoj-kulture/>

Чеканова URL — Чеканова А.В. Современный девичий альбом: проблемы бытования. [Electronic resource]. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_chekanova1.htm (Дата обращения: 08.02.2020).

Кониси 1985 — Кониси Дзинъити. Нихон бунгэй си. (История японской словесности). Т. I. Токио, Ко:данся, 1985. С. 301.

Мацумото 1982 — Мацумото Сэйтё. Кикиути Кан то Сасаки Мосаку. (Неразлучные: Кикиути Кан и Сасаки Мосаку). Токио, Бунгэй сундзю, 1982. 195 с.

Мицухаси 1993 — Мицухаси Такэси. Норито. // Синто. Нихон-но миндзоку сю:кё: (Синто. Национальная религия Японии). Сост. Сонода Минору. Токио, 1993. С. 75–76.

Мотодзава — Мотодзава Масафуми. Норито-но кэнкю: (Исследование норито). Токио, О:бундо: 2006. С. 145, 146–148.

Нисино-дзиндзя 2012 — Нисино-дзиндзя сяму никки. (Записи послушника при святилище Нисино-дзиндзя). [Electronic resource]. URL: <http://d.hatena.ne.jp/nisinoinjinja/20120302> (Дата обращения: 8.02.2020).

Нихон бунгаку 2007 — Нихон бунгаку-ни окэру дзянру-но ко:саку: кё:до: кэнкю: (Коллективное исследование о пересечениях жанров в японской литературе). Кё:рицу дзёси дайгаку бунгаку гэйдзюцу кэнкю:сё., в. 25, 2007. 233 с.

Норито гайсэцу 1987 — Норито гайсэцу. Нисимура Такао хэн. Токио, Кокусё канко:кай, 1987.

Эйга 2013 — Эйга ва «кику моно». (Кинофильм — это «то, что слушают»). Йомиурисимбун, 24.12.2013.

Grinberg 2001 — Grinberg, L. The Arrival of Cinema in Japan. // The Benshi — Japanese Silent Film Narrators. Tokyo, Urban Connections, 2001. P. 6-12.

Формирование и особенности жанра «сеепхаа» (Центральный Таиланд)

Аннотация. В статье исследуется наиболее древний вариант эпоса «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн», основанный на высокоразвитой традиции Центрального Таиланда, который в тайской литературной традиции определяется жанром «сеепхаа». Автор статьи детально изучает историю формирования жанра «сеепхаа», представляет этимологический анализ самого слова «сеепхаа», акцентируя внимание на том, что этот литературоведческий термин относится только к одному произведению — эпосу Центрального Таиланда «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн». В ходе исследования отмечается несомненное сходство жанра «сеепхаа» с жанром народной книги в Европе, выделяются качества этого сближения, в частности: возникновение и первоначальное бытование в городской среде, функционирование в рамках ритуала, многожанровая структура и достаточно свободное передвижение мотивов в рамках одного произведения, использование смехового персонажа (шута или трикстера) в качестве шаблона, некой идеи при создании образа и др. Через анализ сюжета и композиции эпоса «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн» рассмотрена эволюция характеров героев произведения, их особый интерес к магии и общению с потусторонними силами, присоединение различных сюжетов методом «нанизывания» на биографию одного героя (героини) или его сыновей и внуков. Исследование показывает, что становление жанра сеепхи тесно связано с развитием местной театральной традиции Таиланда. Зародившись в недрах популярной региональной традиции импровизационного исполнения различных фольклорных жанров — песен, частушек, «сеепхаа» была предназначена для коллективного чтения вслух и ее записи, а в XIX столетии печатные тексты являлись лишь некой основой для свободной импровизации каждого исполнителя. На завершающем этапе своего развития (XVIII–XIX вв.) жанр «сеепхи» становится основной точкой взаимодействия фольклора, театра и авторской поэзии. Придворные поэты осуществили некоторую «литературную обработку» сюжета «сеепхи» в куртуазном духе, что только усилило популярность эпической поэмы среди современной публики.

Ключевые слова: жанр сеепхаа, «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн», Сунтхон Пху, Центральный Таиланд, театральная традиция, фольклор, тайская (сиамская) эпическая поэма.

Сведения об авторе: Афанасьева Елена Николаевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник; Институт мировой литературы им. А.М.Горького Российской Академии наук.

Elena N. Afanasieva

Emergence and Features of the Seephaa Genre (Central Thailand)

Abstract. The article explores the most ancient version of the epic poem “Khun Chaang, Khun Phaen”, based on the highly developed tradition of Central Thailand, which Thai literary tradition defines as seephaa (genre). The author of the article makes a detailed study of the history of the formation of the seephaa as well as analyses the etymology of a word “seephaa”, focusing on the fact that this literary term refers to only one work, namely the epic poem of Central Thailand “Khun Chaang, Khun Phaen”. The study notes that there is an undoubted similarity between Thai seephaa and European folk book and highlights the qualities of this rapprochement, in particular: the emergence and initial existence in the urban environment, functioning as part of a ritual, a multi-genre structure and sufficiently free movement of motives within one work, the use of a laughing character (jester or trickster) as a template, a certain idea when creating an image, etc. An analysis of the plot and composition of the epic poem “Khun Chaang, Khun Phaen” shows the evolution of the characters of the heroes of the work, their special interest in magic and communication with otherworldly forces as well as the addition of various plots by the method of “stringing” the biography of one hero (heroine) or his sons and grandchildren.

The study shows that the formation of the seephaa is closely related to the development of the local theatrical tradition of Thailand. Having arisen in the bowels of the popular regional tradition of improvisational performance of various folklore genres (songs, ditties), seephaa was intended for collective reading aloud and writing, and in the 19th century printed texts were just some basis for free improvisation of each performer. At the final stage of its development (18th-19th centuries), the seephaa genre becomes the main point of interaction between folklore, theatre and author's poetry. The court poets carried out some "literary adaptations" of the plot of seephaa in a courteous spirit, which increased the popularity of the epic poem among the modern audience.

Keywords: genre Seephaa "Khun Chang, Khun Phaen", Sunthorn Phu, Central Thailand, theater tradition, folklore, Thai (Siamese) epic poem.

Author: E.N. Afanasieva, PhD (Literature), senior researcher, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Название жанра «сеепхаа» происходит от кхмерского слова «сиэпхэу», что означает «книга» (как существительное) или «развлекать» (как глагол). В тайском языке оба этих значения и их интерпретация важны для понимания художественных особенностей жанра. В тайском языке глагол «сееп» (вероятно, это производное от кхмерского слова «сиэпхэу») переводится как «развлекать(ся)», а также «пристраститься». И в этом значении «сееп» входит в состав слова «яаа сееп тьит» — «наркотики» или, в буквальном переводе — «снадобье, к которому пристрастилась душа».

В современном тайском языке кхмерское слово «сиэпхэу» или его производные в значении «книга» не используются. Как литературоведческий термин «сеепхаа» относится только к одному произведению — эпосу Центрального Таиланда «Кхун Чанг, Кхун Пхээн», «представляющего собой последнюю стадию существования героического эпоса и рыцарского романа»¹. Это определение, относящееся к народной книге как к жанру, сложившемуся в рамках развития народной культуры Германии, во

многим подходит к малоизученной эпической традиции Центрального Таиланда.

Сюжет эпоса «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн» прекрасно знает многочисленное население Центрального Таиланда, и в настоящее время популярность этого сюжета охватывает также всю территорию современного Таиланда, поскольку с середины прошлого столетия прозаические «пересказы» (иногда с включением отдельных поэтических отрывков) истории о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне лидируют среди публикаций произведений устного народного творчества, в том числе и в регионах, где говорят на диалектах, отличных от тайского (сиамского) языка, распространенного в центральной части страны — в Чиангмае (северная часть), Исане (северо-восточные провинции, местный диалект напоминает лаосский язык) и на Юге (Малаккский полуостров).

В данной статье мы ограничимся анализом наиболее древнего варианта эпоса, основанного на высокоразвитой традиции Центрального Таиланда, которая и получила название «сеепхаа». Впервые упоминание этого жанра встречается в «хрониках» («пхонгсаавадаан») Аютии («старая» столица Сиам — до середины XVIII в.), где сказано, что король Нарай (правил с 1644 по 1688 г.) «любил слушать сепху»². Неизвестно, какой была в то время эта эпическая традиция, сохранился ли ее сюжет, структура и художественно-стилистические особенности до начала XX столетия, когда принц Дамронг записал 96 тысяч стихотворных строк текста поэмы, которая называлась «Сеепхаа рыанг Кхун Чаанг, Кхун Пхээн» («Сеепхаа о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне»).

Вероятно, во времена короля Нарая сюжет, который назывался «сеепхаа», был скорее похож на «Показания жителей Старой Столицы» («Кхам хай каан чаао Крунг Кау»), записанные бирманцами после захвата Аютии (Старой Столицы) в 1763 году. Разрушив и предав огню Аютию, бирманцы решили записать местные хроники, а поскольку все придворные летописцы либо погибли, либо покинули сожженный дотла город, им пришлось довольствоваться тем, что могли поведать местные жители (скорее всего, население окраин и пригородных деревень), весьма далекие от официальной аютийской историографии. События, описанные в «Показаниях жителей Старой Столицы», частично совпадают с сюжетом «академического» издания народной поэмы, опубликованной принцем Дамронгом. «Показания...» основаны на исторических событиях начала XVI столетия, кото-

рым посвящена первая часть эпоса «Кхун Чаанг, Кхун Пхээн»³, т. е. войне между Чиангмаем и Аютией, в них нет романтического сюжета о «любловном треугольнике» из города Супханбури (основное место действия сеепхи), который в «Показаниях...» не упоминается вообще.

Довольно небольшой по объему сюжет «Показаний жителей Старой Столицы» представляет собой типичное сказание историко-героического эпоса.

Король Аютии по имени Пхра Пханваса (совпадает с вымышленным королевским именем в сеепхе), приказал призвать ко двору военачальника, носившего титул Кхун Пхээн (в сеепхе Кхун Пхээн приходится выпустить из тюрьмы, куда он был отправлен по приказу того же короля). Король повелевает, чтобы Кхун Пхээн, обладающий всеми достоинствами великого военачальника и преданного слуги короля (в сеепхе Кхун Пхээн поднимает бунт против его власти), «наказал» короля Чиангмая, который похитил принцессу из Лансанга (Лаос), предназначенную в жены аютийскому королю. Одержав славную победу над армией северян, Кхун Пхээн отбивает у них лаосскую принцессу, а также захватывает в плен королеву и принцессу Чиангмая.

Пхра Пханваса прощает своего противника и, чтобы наладить с ним отношения, возвращает королеву. Лаосской принцессе в Аютии суждено было стать второй по рангу супругой (королевой левой руки), что значительно усиливало позиции Аютии в регионе. Чиангмайская принцесса должна была стать главной наложницей. Однако королева Чиангмая, уезжая, попросила отпустить с ней и дочь. В «Показаниях...» король выполняет ее просьбу, а в сеепхе Пхра Пханваса унижает чиангмайскую принцессу, отдав ее в жены сыну Кхун Пхээна, имевшего титул главного пажы (Тьямын Вай) и не состоявшего в кровном родстве с королем ни по отцовской, ни по материнской линии (его матерью была главная героиня сеепхи Пхим-Вантхоонг, жительница города Супханбури).

О Кхун Пхээне в «Показаниях жителей Старой Столицы» говорится, что он считался в Аютии лучшим воином, знатоком военной магии. Постарев, Кхун Пхээн преподносит королю, правившему более полувека, свой волшебный меч, принадлежавший якобы еще Пхраю Крэку, правителю города Утхоонга (Золотая Колыбель), на дочери которого женился тайский принц Пхра Тьяу Утхоонг, принявший после основания Аютии (1350) имя Раматибоди. Согласно этому варианту сказания, «меч Пхраю

Крээка» хранился во дворце аютийских королей вместе с короной Крээка и его изображением в особом павильоне, где в честь Пхрая Крээка совершались церемонии⁴.

По-видимому, бирманцы записали историческое предание, передававшееся изустно, которое послужило в свое время (примерно в XVI–XVII вв.) основой для нескольких глав большой эпической поэмы о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне, включающей в себя еще три больших сюжета. Позднее (в XVIII–XIX столетиях) «Показания жителей Старой Столицы» перестали существовать в качестве самостоятельного сказания, что вполне естественно, принимая во внимание произошедшие во время войны насильственные перемещения населения, а также многочисленные потери, понесенные жителями именно аютийского региона, где и было распространено рассматриваемое нами сказание.

Этот сюжет, как и вся эпическая традиция Центрального Таиланда, скорее всего, родилась и развивалась вдали от королевского двора, она отражает народные представления о героях-военачальниках, которые, подобно персонажам волшебных сказок, должны были владеть приемами черной, приворотной и воинской магии, обладать чудесным конем, волшебным мечом и помощниками из числа «нечистой силы». События, связанные с похищением лаосской принцессы, относятся к правлению короля Раматибоди II (1491–1529), а короля с именем Пхра Пханваса (Тысяча Тюков Хлопка) в Аютии никогда не было, хотя оно дважды упоминается в хрониках как имя королей. Подобная неточность в отношении имени короля совершенно не характерна для исторической традиции северных тай, короли которых учили наизусть несколько десятков имен своих предков по отцовской линии и перечисляли их во время церемонии коронации.

Судя по упоминанию культа Пхрая Крээка, правителя одного из монских городов-государств, мы можем предположить, что создателями сказания, записанного бирманцами в середине XVIII столетия, были потомки монского населения, поскольку именно среди мон-кхмерских народов было распространено наследование по материнской линии и культ предков материнского рода. Среди аютийских королей подобный культ был неизвестен, тогда как вплоть до настоящего времени члены королевской династии почитают исключительно своих предков по отцовской линии, что характерно для большинства тайских народов (культ предков отцовского рода «пхии дам»)⁵. По свидетельству «Северных хроник» («Пхонгсаваадаан ныа»), во время церемонии

коронации тайские короли (как, например, Менграй или Пхроммараат) называли имена своих предков по отцовской линии.

Если потомки северных династий называли своих предков «род нагов» («пхан наак»), то в «Летописях Аютии» («Пхонгсааваадаан Крунг Аютхая») мифический основатель новой столицы получает волшебный барабан (для исполнения трех желаний) из рук бога Индры, принявшего облик обезьяны. Обезьяна-Ветер или Линг Лом — это главное божество в мифах и фольклоре Центрального Таиланда (этим обстоятельством мы можем объяснить также исключительную популярность «Рамакиен»), тогда как у северных тайских народов Тхээн Луанг (Главный Небожитель) часто превращается в дракона-нага.

Похоже, что тайцы пришли на территорию Индокитая и в Ассам (Восточная Индия) с уже сложившейся традицией героического эпоса. Об этом свидетельствует распространение сюжета о Хунге-Тьянге и его фиксация как авторами «Северных летописей», в том числе и на языке пали («Нитхаан Тьянг Лун»), так и литературная обработка в Восточном Лаосе (Сиенгкуанг) и сказания вьетнамских тай дам. Тьянг-Хунг воспевается в лаосском и северо-тайском эпосах как герой сражений с монами и вьетнамцами (Лаос). С монами и кхмерами воюет также Пхроммараат, герой другой традиции исторического эпоса, популярной в Северном Таиланде.

В Аютии, где автохтонное монское население численно преобладало над пришедшими с севера тайцами, эпические сюжеты о борьбе с монами, конечно, не стали популярными, здесь пришлось создавать новую эпическую традицию, отвечавшую интересам нового этноса, получившегося в результате смешения монов и тайцев. Поэтому пришлось отказаться и от монских, и от тайских мифологических и эпических традиций. Сложившийся в Центральном Таиланде новый этнос (жители Аютии — сильного государства, ставшего ядром большой империи) должен был создавать свою идеологию и культуру, основывавшуюся на буддизме и вишнуизме, тогда как северо-тайские и лаосские эпические традиции формировались вокруг добуддийской религии тайских народов — культе драконов и лягушек. Однако, несмотря на доминирование индуизированной монской культуры, аютийским (сиамским) языком стал тайский язык, носители которого были более мобильными и смогли расселиться на огромной территории.

В этом плане типология формирования эпоса Центрального Таиланда напоминает процесс становления исторических эпопей в Китае, где не нашли своего отражения мифологические и эпические традиции различных этносов, вошедших в состав населения китайского государства. Кроме того, мы можем говорить о влиянии китайского театра на устное народное творчество большинства тайских народов, проживающих как на севере, так и на юге региона. Лысый Го, трикстер, который появился в китайском театре еще в VI веке н.э.⁶, хорошо известен и в народном театре Лаоса (лакхон коом)⁷, и в народном театре Южного Таиланда (лакхон Нора). В Лаосе самым популярным героем фарсов является Лысый, Отравившийся Грибами (Хуа Лаан Быа Хет), а в представлениях народного театра Южного Таиланда могут участвовать сразу несколько «лысых» персонажей (они надевают особую шапку, имитирующую лысину), вызывающих искренний смех зрителей. Фарс с участием «лысых» шутов (тьямуат) упоминается также среди видов представлений, перечисленных в вводной части классической поэмы «Самутрахотхамчан» (Аютия, вторая половина XVII века).

Один из трех героев супханбурийского любовного треугольника, Кхун Чаанг, лысый от рождения, несомненно, связан с «лысыми» персонажами народного театра. В первой части сеепхи (действие происходит в городе Супханбури), Кхун Чаанг является антагонистом главного героя — военачальника Кхун Пхээн (в детстве и юности его звали Пхлаай Кэу). Кхун Чаанг вызывает смех, неуклюже ухаживая за красавицей Пхим (Вантхоонг), он неправильно ведет себя в храме во время праздничного чтения «Махаачаат» («Джатаки о Великом рождении», т.е. поэмы на сюжет «Вессантара джатаки») и т.д. Однако в конце сеепхи Кхун Чаанг становится положительным героем, он постригается в монахи после казни Вантхоонг, доказывая тем самым, что он-то и является настоящим мужем героини, а не Кхун Пхээн, который затевает мятеж против королевской власти, пытается убить своего сына, посланного на подавление мятежа, а также заслуживает проклятия Тхоонг Прасии, собственной матери, женщины незаурядной и всеми уважаемой, в отличие от Сии Пратьян, матери Вантхоонг и Тхеепхоонг, матери Кхун Чаанга.

Введение Кхун Чаанга в качестве смехового персонажа романтической части сеепхи объясняется, с моей точки зрения, функционированием этого эпоса в качестве неперемennого сюжета, которым развлекали зрителей во время церемонии подрост-

ковой инициации (одиннадцать лет для девочек и тринадцать лет для мальчиков), называемой «коон тьюк» или «сбривание детского “хохолка”». В ходе этой церемонии было необходимо показать подрастающему поколению положительные и отрицательные примеры поведения и познакомить будущих членов общины с различными обрядами, которыми принято отмечать рождение ребенка, сватовство, заключение брака, похороны, расставание и вступление во взрослую жизнь.

Ритуальные функции данного сюжета и предопределили наличие в сеепхе «грубых» и «неприличных» эпизодов, выкинутых Дамронгом из его издания. Помимо всяких «непристойностей» Дамронг также удаляет «посторонние», по его мнению, «присоединенные позднее» эпизоды о приключениях внуков Кхун Пхээна, рожденных в Чиангмае. В этих эпизодах повторяются описания подвигов сыновей Кхун Пхээна, поэтому мы не оспариваем их вторичность, которая связана с попыткой «нанизывания сюжетов», следуя «династийному» принципу.

Тем не менее, логика развития характеров, переноса внимания от событий исторических к описанию проблем семейной жизни и соответственное структурирование сюжета — завязка конфликтов и война с соседним государством в начале сеепхи продолжают эпизодами внутригосударственных (мятежный феодал) и внутрисемейных коллизий. Это обстоятельство позволяет нам говорить о переходном положении жанра сеепхи между устным народным творчеством и литературой, что во многом сближает эпос Центрального Таиланда с жанром народной книги, столь далеким по своему географическому распространению.

Однако нельзя не отметить синхронность формирования жанра сеепхи и жанра народной книги в Европе, что, естественно, связано с быстрым ростом городского населения, занятого в ремесленном производстве и торговле. Отсюда и перенос интереса создателей сеепхи с культа плодородия и прочих религиозно-обрядовых аспектов к проблемам повседневной жизни горожан, что, впрочем, усиливает не только психологическую обусловленность образов главных героев, но также укрепляет дидактическую направленность и назидательность всего произведения.

Хотя, как и в случае с великой персидской поэмой «Шахнамэ», романические эпизоды сеепхи во многом опережают по популярности сюжеты исторические или псевдоисторические, в поэме о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне все же сохраняются отголоски обрядов культа плодородия и ухаживания за девушками, на-

пример, эротическая сцена встречи героя и героини на хлопковом поле (любовь на поле, согласно традиции, должна способствовать повышению плодородия земли).

Подобно текстам народных книг, сеепхаа была предназначена для коллективного чтения вслух, и ее записи, а в XIX столетии и печатные тексты являлись лишь некоей основой для свободной импровизации каждого исполнителя. Сеепхаа родилась в недрах популярной региональной традиции импровизационного исполнения различных фольклорных жанров — песен, песенных состязаний, частушек, театральных текстов.

В тайской традиции, по многим свидетельствам, в том числе и сообщению принца Дамронга, было распространено театрализованное исполнение отдельных эпизодов сеепхи несколькими сказителями, разыгрывавшими отдельные сцены «в лицах» (например, кто-то говорил с чиангмайским акцентом за персонажей-северян). Тесная связь с театральной традицией — это, вероятно, еще одна черта, являющаяся следствием типологического сходства сеепхи с народной книгой. Здесь необходимо понимать разницу между исполнением «классического» эпоса⁸, который как бы содержит в себе зародыши театра, и народной книгой с ее близостью к традициям народного театра, общностью сюжетов и персонажей.

Также, согласно традиции, выступление певца-сказителя сеепхи должно начинаться с «Бот вай кхруу», то есть «Почитания учителей» («кхруу» — это искаженное санскритское «гуру» — «учитель»). В этой части сеепхи перечисляются наиболее известные исполнители прошлого или же, возможно, призываются для благословения их души. В числе знаменитых исполнителей прошлого, например, в «Бот вай кхруу», написанном великим поэтом Сунтхоном Пху (1786–1856), упоминается несколько режиссеров и музыкантов театральных оркестров. Исполнение сеепхи под аккомпанемент ударных инструментов (бронзовых тарелочек «чаап» или своеобразных «кастаньет» «чинг»), а также под музыку традиционного оркестра «пиипхат»⁹, вероятно, зародилось в недрах местного архаического театра, связанного с религиозным ритуалом.

Ф. Энгельс писал о том, что так называемые народные произведения зачастую являются продуктом «творчества господствующих классов». Необходимо уточнить, что тайская сеепха появляется скорее в результате приобщения «господствующих классов» к устному народному творчеству, т.е. на завершающем

этапе своего развития (XVIII–XIX вв.) жанр сеепхи становится основной точкой взаимодействия фольклора, театра и авторской поэзии. Придворные поэты осуществили некоторую «литературную обработку» сюжета сеепхи в куртуазном духе, что только усилило популярность эпической поэмы среди современной публики. Именно в таком виде и была «пересказана» поэма о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне на английском языке принцем Премчайем, а также на французском языке тайской исследовательницей фольклора Сибунрыанг¹⁰.

В этом плане воздействие более развитой придворной поэзии на эволюцию жанра сеепхи можно сравнить с влиянием французской культуры на немецкую литературу средневековья. Эстетические принципы куртуазной придворной поэзии оказывали свое воздействие не только благодаря особенностям индивидуального творчества отдельных авторов (импровизаторов), но и через посредство театральных представлений классических поэм, с которыми могли познакомиться все представители народа, включая и сельские общины национальных меньшинств, плохо понимавшие тайский язык.

Хотя слушателей сеепхи, как мне кажется, захватывает интрига любовного треугольника, все-таки, в конечном итоге, после вышеупомянутой «смены знаков» характеристик персонажей с положительной на отрицательную и наоборот, отношения Вантхоонг и ее двух мужей становятся наглядной иллюстрацией разительного контраста между бесправным положением женщины в семьях придворных и свободной жизнью богатой горожанки. Именно так приходится рассматривать социальные истоки конфликта, который заканчивается казнью героини в связи с логикой развития характеров главных героев в финальной части эпоса.

Очевидно, что для сеепхи характерно сочетание гуманистической трактовки социальных проблем с архетипическим пониманием ряда явлений. В сказании о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне все еще сохраняются персонажи низшей мифологии и суеверия. Например, в самом начале сеепхи¹¹ описывается, как духи-пхии, обитающие на верхушках деревьев, вкладывают зародыши в материнскую утробу. Духи формируют, буквально «лепят» («пан») крошечные фигурки, которым суждено родиться людьми. В эти фигурки заключаются души «адских существ» («сат нарок»), срок пребывания которых в аду закончился, но подняться на небо они не могут:

Ночью однажды пхии лепят, находясь на верхушках деревьев,
(Кхын нынг пхии пан йюу плаай май)

Тогда как существа, пребывающие в аду,
(Йянг мии сат йюу най нароч нан)

Испытывающие жестокие страдания,
(Тхонтхук веетхана сакан)

Когда заканчивается их карма — прекращаются муки.
(Кхранг син камтхам нан ко пхон тхук)

Выходят они из обличья претов, тел асур,
(Тъти тьяак пхет прет асуракаай)

Спешат, бегут в поисках счастья.
(Вунвай винг маа хаа кхуамсук)

Подняться на небе, чтобы избежать горя, — им не дано,
(Тъя пай саван ми тхан тъя пхон тхук)

Духи их лепят, чтобы вложить в утробы матерей...
(Пхии пан ман тьынг кхау най кхан)

Фигурки людей и животных лепят из глины Дед и Бабка Саг-касаа-Сангкасии, мифические первопредки северных монов, которых, в свою очередь, создал Будда из глины, смешанной с собственным потом¹². Вера в духов и суеверия тесно связаны в сеепхе с практической магией. Хорошие способности позволяют послушнику Пхлаай Кэу (в будущем он получит титул Кхун Пхээн), главному герою, быстро освоить все книги по приворотной и воинской магии, которые находились в монастырской библиотеке города Канчанабури, родного города его отца, Кхун Края. Затем Пхлаай Кэу просит у матери разрешения вернуться в Супханбури, чтобы продолжить свое образование в одном из буддийских монастырей, известного обширной библиотекой. После встречи с красавицей Пхим Пхилалай послушник Пхлаай Кэу покоряет ее сердце с помощью приемов приворотной магии и вскоре проникает ночью в ее спальню на плечах женского духа пхии пхраай, умеющего перемещаться по воздуху на высокой скорости.

Приемами воинской магии владели многие персонажи сеепхи, в том числе Кхун Сиивичай, отец Кхун Чаанга; Тьянсон, глава шайки разбойников; Пхлаай Нгаам (Тьямын Вай), сын Кхун

Пхээна. Сеепхаа повествует также о врагах-чиангмайцах, способных превращаться в крокодилов-людоедов, наводивших ужас на жителей Аютии; о Куман Тхоонге (Золотом Мальчике) — личном «охранном» духе Кхун Пхээна, который представлял собой эмбрион, вырезанный из утробы матери.

Увлечение героя сеепхи «магическими» знаниями в чем-то сближают его с Доктором Фаустом, которому посвящен сюжет одной из самых известных народных книг, особенно принимая во внимание эпизод «воскрешения» Фаустом Елены Прекрасной. Кхун Пхээн, подобно Фаусту, постоянно общается с духом давно умершей женщины и часто прибегает к его услугам: пхии пхраай предупреждает Кхун Пхээна об опасности, сообщает ему об угрозах, нависших над его сыном Пхлаай Нгамом. Когда речь идет о «шестом чувстве», интуитивном озарении, тайцы прибегают к идиоме «пхраай шепнула на ушко» («пхраай красип хуу»), т.е. пхии пхраай, относящийся к категории злых духов, может стать ангелом-хранителем для человека, обладающего властью над потусторонними силами.

Если в контексте христианства общение Фауста с Мефистофелем признается богоотступничеством, то в тайском буддизме, похоже, общение с потусторонним миром не возбранялось, а приворотную магию, по словам настоятеля монастыря в Канчанабури, запрещено было использовать только в отношении чужих жен. В сеепхе говорится о большом количестве «учебников по магии» («тамра сайясаат»), которые хранились в библиотеках буддийских монастырей наряду с книгами, посвященными другим наукам («саат» от санскритского слова «шастра»).

Ритуалы «практической», в том числе и симпатической, магии были широко распространены среди простых, неграмотных людей. И сегодня на перекрестках совершают ритуалы охранной магии с глиняной «куклой без головы» («тукхата сие кабаа») собственного изготовления¹³. При рождении ребенка в дом звали не только повитуху, но и «ведунью» — «мээ мот тхы пхии», почитающую духов-пхии. Мээ мот и совершала необходимые при рождении ребенка обряды. При этом буддийских монахов в дом не звали.

Однако, сравнивая героя сеепхи с Фаустом, мы можем говорить о сравнимом с «богоборчеством» бунте Кхун Пхээна против короля, поскольку короли Аютии почитались в качестве бодхисатв, обладавших божественной благодатью (барам). Так, глава буддийской церкви (сангхараат) говорил королю-освобо-

дителю Нараю (конец XVI в.), что он в одиночку одержал победу над бирманским войском, сражаясь на слоне, именно благодаря своей «барами»¹⁴.

Поэму о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне сказители поют (не глядя в письменный текст) во время церемонии инициации подростков «коон тьюк», хотя исполнителей могут приглашать и на другие церемонии или праздники. Запрет на чтение сеепхи действует только относительно свадеб, так как считается, что это сказание повествует о супружеской измене и его исполнение по случаю свадьбы станет плохим предзнаменованием для новобрачных. Вот как описана церемония «кон тьюк» Пхлаай Нгама, сына Кхун Пхээна, в самой сеепхе¹⁵. В городе Канчанабури, когда Пхлаай Нга Пхлаай Кэу исполнилось 13 лет, его бабушка (по отцу) Тхоонг Прасии, согласно обычаю, устроила для внука церемонию «сбривания хохолка» («коон тьюк»), тьюк — это название детской прически (буквальное значение этого слова по-тайски — «пробка, затычка»), хохолка волос, оставляемого на макушке выбритой головы. С помощью золотого (серебряного) ободка и шпилек «паак пин клау» из этого хохолка делали маленький пучок на макушке.

Тхоонг Прасии и ее домочадцы приготовили для церемонии горшок золота и горшок серебра, раковины для святой воды, драгоценные сосуды, гонги и барабаны. Кроме того, был приглашен большой оркестр «пхинпхат» (ударные, духовые и струнные инструменты), чтобы развлекать своей игрой гостей. Сначала выслушали так называемую «вечернюю молитву» («мон йен») в исполнении настоятеля ближайшего монастыря и еще десяти монахов. Когда происходило опрыскивание святой водой, «парни начали тискать девушек из народности лава... девушки щипали и царапали парней». Все это сопровождалось громким смехом и визгом. Такое поведение во время опрыскивания святой водой и в присутствии буддийских монахов является ритуальным, «разрешенным» специально для церемонии инициации.

Тхоонг Прасии представила настоятелю Пхлаай Нгаама и рассказала о его отце. Мальчик подошел к настоятелю и встал перед ним на колени. Старый монах стал предсказывать судьбу Пхлаай Нгаама, сообщил, когда Кхун Пхээн, его отец, будет выпущен из тюрьмы. После того, как настоятель вернулся в монастырь, зазвучала музыка и начали свое выступление сказители сеепхи. Всего их было шесть человек, и каждый отличался своей особой манерой исполнения. Наутро Пхлаай Нгаама сбрили

тьюк, пожелав «быть счастливым, здоровым и видеть хорошие сны». «Когда волосы отрастут, сделаем ему прическу пажа — пусть послужит Его Величеству». После инициации тайские дети могли стать послушниками буддийских монастырей, в старину это был единственный способ получить хорошее образование, если родители не могли нанять учителей частным образом.

Не во всех населенных пунктах можно было найти хороших учителей, а вот в буддийских монастырях послушники учились и питались бесплатно, верующие дарили им одеяла и монашеские облачения раз в год во время праздника катхин. Церемония инициации имеет большое значение и сегодня, даже если пострижение в послушники в буддийском монастыре (буат наак) не является делом обязательным для всех. Тем не менее, после инициации дети могут выбирать будущую специальность и место учебы, покидая родные деревни ради получения образования.

Профессиональных певцов-сказителей, импровизирующих стихотворные отрывки на сюжет сеепхи, осталось немного, в основном они живут в городе Супханбури и его окрестностях. Сегодня в большинстве регионов страны (даже там, где раньше о сеепхе ничего не слышали) зачитывают прозаические пересказы эпоса о Кхун Чаанге и Кхун Пхээне, исполняя речитативом отдельные эпизоды на заказ. Заказывая большие отрывки, нанимают или несколько певцов-сказителей, или еще и исполнителей традиционной музыки, чтобы дать сказителям передохнуть, пока играет оркестр. Особо ценятся исполнители, которые могут импровизировать, рассказывая собственные варианты сюжета. Такой вид исполнения называется сеепха-дон.

Несмотря на замену поэтических сводов сеепхи прозаическими пересказами, я не могу сказать, что этот процесс представляет собой деградацию эпической традиции¹⁶. В Таиланде таким образом сеепхаа завоевала новые территории и новую аудиторию читателей, а не только слушателей, и стала настоящей народной книгой, которую знают и покупают все слои населения. Благодаря пересказам на современном языке, радиопьесам и кинофильмам сюжет этого памятника стал широко известен, поэтому сохраняется интерес и к традиционным видам исполнения старинных стихотворных вариантов, люди привозят своих детей для обучения в Супханбури к мастерам сеепхи (моо сеепхаа).

В течение трех столетий сеепхаа была формой литературного творчества достаточно многочисленного и образованного населения нескольких крупных торговых городов, она стала альтер-

нативой придворной литературе Аютии, отгородившейся от местного фольклора и развивавшейся исключительно за счет заимствований сюжетов и даже жанровых форм из соседних государств (например, из Чиангмая были заимствованы сюжеты «Паннасы», жанр нирата — лирической поэмы о путешествиях, сюжет эпической поэмы «Пхра Ло», с Явы пришел сюжет об Инао (Панджи)¹⁷. Сеепхаа, наоборот, впитала в себя множество элементов фольклора как местных моноов, так и пришедших с севера тай. Благодаря циклизации и «нанизыванию» сюжетов на биографии одного героя и его сыновей многочисленным авторам этой эпической традиции удалось в основном сохранить структурное и стилистическое единство, создав особый стихотворный размер — «клоон сеепхаа».

Клоон сеепхаа — это свободный эпический размер с редкой рифмой, позволяющий определенную «свободу рук» при ведении сложного повествования и даже импровизацию отдельных эпизодов. Основанная на стихотворных размерах народных песен, эта поэтическая форма стала образцом для великого поэта Сунтхона Пху, который в 20-е годы XIX столетия впервые ввел в письменную поэзию свободный размер. До Сунтхона Пху в придворной литературе были распространены сложные логэдрические размеры категории «кхклоонг».

В состав сеепхи включены достаточно многочисленные лирические эпизоды, обычно они называются «кхам кхруан» («плач, жалоба»). «Плачи» являются весьма распространенным жанром фольклорной песенной лирики не только у сиамцев, то есть населения Центрального Таиланда, но также у других тайских и мон-кхмерских народов. Если в русском фольклоре «плачут» в основном женские персонажи, то в устном народном творчестве тай и лао, а также в классических поэмах мужчины или наги тоже могут изливать свои чувства в «плачах» и даже «рыданиях». Например, хорошо известна лирическая глава «Рыдания нага» («Бан наак садунг») лаосской эпической поэмы «Санг, Синсай». Именно «кхам кхруан» запоминаются лучше других отрывков благодаря благозвучной песенной форме и силе эмоционального воздействия. «Плачи» персонажей сеепхи часто исполняются отдельно, как лирические песни.

Для современных читателей или слушателей сеепхи стихотворная форма не так важна, как для слушателей «классического» эпоса (мифологического или героического), полагающих, что при чтении «священных» строк создается или устраивается

весь их мир, их вселенная. Наших современников интересует в основном занимательность сюжета и эволюция характеров. Являясь многожанровым образованием, позволяющим перемещать различные мотивы не только в рамках жанра, но в пределах пространственно-временного континуума, народная книга предоставляет определенную свободу авторского творчества, не создавая условий и потребности для полного выражения авторской индивидуальности, собственных оценок и собственного мнения. Полагаю, что в тех странах, где все еще живы традиции импровизационных жанров фольклора, народная книга воспринимается в качестве одного из этих жанров и предполагает всего лишь «вариации на заданную тему», подобно сочинению частушек.

Однако именно эта возможность прочитать знакомый сюжет в новом варианте и познакомиться с новой трактовкой хорошо знакомых образов и привлекает читателей. Пересказы сеепхи нужны писателям по той же причине, им хочется создать новую версию хорошо известного старого сюжета, проявив таким образом свое профессиональное мастерство. Однако авторы при этом не пытаются дать свободу своей творческой индивидуальности. Никто не обвинит авторов пересказов сеепхи в плагиате или отсутствии оригинальности, наоборот, эстетическое наслаждение достигается посредством «узнавания» старого сюжета и известных персонажей, как это происходит во время прослушивания классической музыки — «узнавание» произведения и своеобразие его исполнения, а не новизна самой мелодии заставляют тысячи людей ходить на концерты, чтобы в очередной раз услышать любимую музыку.

Более того, благодаря сочетанию элементов разных родов литературы (эпоса, драмы и лирики) и методу психологического анализа развития характеров, пересказы сеепхи напоминают жанр современного романа больше, чем поэтические варианты этого сюжета. Прозаические пересказы на современном языке представляют собой весьма увлекательное и интересное чтение, а их познавательное значение невозможно переоценить — такой объем знаний об обычаях и обрядах тайцев и их соседей значительно превышает то количество информации, которое можно почерпнуть из их этнографических источников на эту тему. Кроме того, на основе жанра сеепхи современные поэты пытаются создать новую крупную поэтическую форму, напоминающую роман в стихах. В качестве примера могу привести истори-

ческую поэму Сутьита Вонгтхета «Простолюдины поют сеепху» («Пхрай кхап сеепхаа», 1986).

Итак, сеепхаа обладает несомненным сходством с народной книгой, с которой этот жанр сближают следующие качества:

- 1) возникновение и первоначальное бытование в городской среде;
- 2) функционирование в рамках ритуала;
- 3) многожанровая структура и достаточно свободное передвижение мотивов в рамках одного произведения;
- 4) присоединение различных сюжетов методом «нанизывания» на биографию одного героя (героини) или его сыновей и внуков;
- 5) определенный круг авторов, вышедших за пределы творчества фольклорного типа, но не стремящихся к более полному проявлению авторской индивидуальности;
- 6) переходный характер жанра — от устной стихии к первым романам;
- 7) становление жанра связано с развитием местной театральной традиции, театрализованное исполнение под аккомпанемент оркестра или нескольких ударных инструментов;
- 8) особый интерес к магии и общению с потусторонними силами;
- 9) использование смехового персонажа (шута или трикстера) в качестве шаблона, некой идеи при создании образа;
- 10) обработка части сюжета в куртуазном духе, появление элементов сентиментальности, не свойственных «классическому» эпосу;
- 11) усиление функции лирических «вставок»;
- 12) эволюция характеров героев и проявление элементов психологического анализа.

Литература

Афанасьева 2012 — Афанасьева Е.Н. Формирование театральной традиции Юго-Восточной Азии // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю. Выпуск 1. М., 2012. С. 170–200.

Афанасьева 2003 — Афанасьева Е.Н. Буддизм тхеравады и развитие тайской литературы XIII–XVIII вв. М., 2003.

Афанасьева 1998 — Афанасьева Е.Н. Духи, демоны и гении в тайском фольклоре и литературе // Восточная демонология. От народных верований — к литературе. М., 1999. С. 148–194.

Афанасьева 1999 — Афанасьева Е.Н. Популярный миф буддизма тхеравады // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999. С. 177–196.

Афанасьева 1994 — Афанасьева Е.Н. Театр Лаоса // Лаос. Справочник. М., 1994.

Дамронг 1969 — Дамронг Раачанупхаап. Тамнаан сеепхаа. Ваа дуэй чамра нангсы сеепхаа (Предание о сепхе. О редактировании сепхи). Бангкок, 1969 (на тайском языке).

Дамронг 1960 — Дамронг Раачанупхаап. Нитхаан бораанкхади (Рассказы о древностях). Бангкок, 1960 (на тайском языке).

Кобзев, Малявин 2010 — Кобзев А.И., Малявин В.В. Театр кукол и теней.

URL: http://www.synologia.ru/a/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BB_%D0%B8_%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B9 (Дата обращения: 15.02. 2015).

Корнев 1971 — Корнев В.И. Литература Таиланда. М., 1971.

КЧКП 1969 — Кхун Чаанг, Кхун Пхээн. Сеепхаа рыанг / Под ред. Дамронга Раачанупхаапа. Бангкок, 1969 (на тайском языке).

Мелетинский 1978 — Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1978.

Музыкальные инструменты 2008 — Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М., 2008.

Неклюдов 1996 — Неклюдов С.Ю. Героический эпос кочевников Монголии // Эпос народов зарубежной Азии и Африки / Отв. ред. Н.И. Никулин. М.: Наследие, 1996. С. 16–64.

Премсери 1967 — Премсери. Кхун Чаанг, Кхун Пхээн (пересказ). Бангкок, 1967 (на тайском языке).

Реутин 1996 — Реутин М.Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М., 1996.

Серова 1990 — Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990.

Серова 2012 — Серова С.А. Религиозный ритуал и театр // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю. Выпуск 1. М., 2012. С. 45–86.

Фрейденберг 1978 — Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Afanassieva 1997 — Afanassieva Ye.N. Studies of Regional Literatures in Thailand and Laos // Nation-Build Up and Literary / Cultural Process in the South-East Asia. Moscow, 1997. P. 223–232.

Afanassieva 1998 — Afanassieva Ye.N. *baan* and *muang* as polysemantic expressions for Tai key conceptions // *Tai Culture: International Review on Tai Cultural Studies*. Baan-muang: Administration and ritual. Vol. III, No. 2 (December 1998). Berlin. P. 27–30.

Afanassieva 2000 — Afanassieva Ye.N. Folklore origin and evolution of the narrative poem genre in Thailand and Laos // *Tai Culture: International Review on Tai Cultural Studies*. The Lao and Their Neighbors. Vol. V, No. 1 (June 2000). Berlin. P. 125–131.

Afanassieva 2001 — Afanassieva E.N. Inao (Panji) in Thailand // *Indonesian and Malay World. Milestone of the Second Millenium / 11-th European Colloquium*. Moscow, 2001. P. 24–26.

Krairiksh 2012 — Krairiksh Piriya. *The Roots of Thai Art*. Bangkok., 2012.

Sibunruang 1960 — Sibunruang Kasemtit. *Khun Chang, Khun Phen. La femme, le héros et le vilain*. Paris. 1960.

¹ См. [Реутин 1996].

² См. [Корнев1971].

³ См. [Дамронг 1969, с. 27].

⁴ См. [Дамронг 1969, с. 8].

⁵ См. [Афанасьева 1998].

⁶ См. [Кобзев, Малявин 2010].

⁷ См. [Афанасьева 1994; Афанасьева 2012].

⁸ См. [Неклюдов 1996].

⁹ См. [Музыкальные инструменты 2008].

¹⁰ См. [Sibunruang 1960].

¹¹ См. [КЧКП 1969, с. 2–3].

¹² См. [Афанасьева 2003, с. 42].

¹³ См. [Афанасьева 1998].

¹⁴ См. [Дамронг 1960, с. 474].

¹⁵ См. [КЧКП 1969, с. 533–535].

¹⁶ См. [Неклюдов 1996].

¹⁷ См. [Афанасьева 2001].

Жанр религиозно-дидактической повести «нитхаан» в Лаосе

Аннотация. Статья посвящена жанру религиозно-дидактической повести, именуемой в лаосской литературной традиции как «нитхаан» (от санскр. «нидаана»). Под определение «нитхаан» попадают почти все сочинения в прозе и фольклорные сказки Лаоса (даже в XVII веке — в период расцвета лаосской литературы, поскольку в это время отсутствовала теория жанров). Исследование истории бытования жанра «нитхаан» показывает, что в Лаосе дидактические жанры возникли в ответ на «социальный заказ» еще в эпический период развития национальной литературы, в результате этого религиозно-дидактическая литература здесь появилась на триста пятьдесят лет раньше, чем в соседнем Сиаме (Таиланде), который заимствовал у своего соседа не только многие сюжеты, но также и жанры, и даже литературные направления. Несмотря на перерыв письменной литературной традиции в Лаосе с 1829 года до середины XX века, именно с дидактической прозы, классических произведений (XVII–XVIII вв.), начиналась новая литература страны. Формирование и развитие жанра «нитхаан» неразрывно связано с процессом восприятия буддизма тхеравады, его становления и эволюции в Лаосе, поэтому местная, демократическая версия буддизма тхеравады и явилась идеологической основой «нитхаана». Как примеры лаосской религиозно-дидактической прозы автор рассматривает в статье жанры «оваат» (дидактический жанр «заветов» или «наставлений»), «саат» («джатаки»), «сонг» (рассказ о добродетельном поступке и его последствиях, основанный на различных фольклорных сюжетах и часто существовавший только в устной передаче, без письменной фиксации), а на сравнении двух самых крупных и популярных «нитхаан» — о Сиеу Савате и Махосоте — автор показывает эволюцию содержания от религиозной дидактики (теория перерождений, «привязанная» к этой теории концепция власти и представление о небесной Стране Нирваны) к общеэтическим, семейным и бытовым проблемам, роли женщины в обществе («Нитхаан Махосот»), а также определяет «внешние признаки» жанра «нитхаан».

Ключевые слова: жанр нитхаан, Лаос, Сиеу Сават, Махосот, Сиам, буддизм тхеравады, религиозно-дидактическая повесть, пали, джатака.

Сведения об авторе: Афанасьева Елена Николаевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук.

Elena N. Afanasieva

The Genre of Religious and Didactic Novel Nithaan in Lao Literary Tradition

Abstract. The article is devoted to the genre of religious and didactic novel, referred to as “nithaan” (from Skt. “nidaana”) in Lao literary tradition. Almost all compositions in prose and folk tales of Laos fall under the definition of “nithaan” (even in the 17th century — during the heyday of Lao literature, since there was no theory of genres at that time). A study of the history of the nithaan genre shows that in Laos didactic genres arose in response to the “social order” back in the epic period of development of national literature. As a result, religious and didactic literature appeared in Laos three hundred and fifty years earlier than in neighboring Siam (Thailand), which borrowed from its neighbor not only many plots, but also genres and even literary movements. Despite the break of the written literary tradition in Laos from 1829 to the middle of the twentieth century, Lao new literature began precisely with didactic prose, namely classical works (17th — 18th centuries). The emergence and the development of the nithaan genre is inextricably linked with the process of perception of Theravada Buddhism, its formation and evolution in Laos. Therefore, the local, democratic version of Theravada Buddhism is the ideological basis of “nithaan”. As examples of Lao religious and didactic prose, the author considers the following genres: “ovaat” (the didactic genre of “covenants” or “instructions”), “saat” (“Jataka”), and “song” (a story about a virtuous act and its consequences, based on various folklore subjects and often existed only in oral transmission, without written fixation). By comparing the two largest and the most popular “nithaan” — about Siaow Savat (“Nithaan Siaow Savat”) and about Mahosot (“Nithaan Mahosot”) — the author shows the evolution of the content from religious didactics to general

ethical, family and domestic problems, the role of women in society (“Nithaan Mahosot”), and also defines the “external features” of the nithaan genre.

Keywords: Nithaan genre, Laos, Siaow Savat, Mahosot, Siam, Theravada Buddhism, religious and didactic novel, Pali, Jataka.

Author: E.N. Afanasyeva, PhD (Literature), Senior Researcher, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Поскольку даже в XVII столетии, в период расцвета классической литературы, в Лаосе теории жанров не существовало, почти все сочинения в прозе назывались «нитхаан» (от санскр. «нидаана»), как и фольклорные сказки. Единственным исключением были «летописи» — «пхонгсаавадаан» (от санскр. «вамса-аватара») с их ярко выраженной исторической направленностью и отсылками на происхождение местных династий. Тем не менее, в XVIII столетии лаосская религиозно-дидактическая проза послужила образцом для формирования и развития дидактических жанров в соседнем Сиаме (Таиланд), хотя короли Вьентьяна уже были в то время вассалами Аютии («старой столицы» Сиам, сожженной бирманскими войсками), а чуть позже подчинялись Бангкоку.

В следующем столетии в Сиаме продолжалось бурное развитие дидактической и исторической прозы, тогда как в Лаосе из-за запрета, наложенного бангкокскими властями на употребление лаосского алфавита «тхам», с 1829 года прерывается письменная литературная традиция, однако классические произведения литературы лаосской империи Лаансаанг продолжают свое бытование в устной стихии, а также хранятся в библиотеках буддийских монастырей и регулярно (каждые 10–20 лет) переписываются послушниками.

В середине XX века после перерыва письменной литературной традиции новая литература начиналась в Лаосе именно с дидактической прозы, классические произведения (XVII–XVIII вв.) этого жанра были изданы типографским способом в 70-е годы выдающимся лаосским филологом С. Вилавонгом (1905–1987). Причем дидактические жанры, как и жанры прозы вообще, раз-

вивались до 1975 года (объединения страны и основания Лаосской Народно-Демократической Республики) не только во Вьентьяне, но и в так называемой освобожденной зоне, где первыми произведениями новой прозы стали повести, напоминающие фольклорные сказки о сиротах¹.

Формирование и развитие жанра религиозно-дидактической повести «нитхаан» неразрывно связано с процессом восприятия буддизма тхеравады, его становления и эволюции в Лаосе, как и в регионе Северного Индокитая в целом. Вслед за монскими государствами, находившимися на территории современной Мьянмы (Бирмы), в XI веке н.э. буддизм тхеравады был принят в Харипхунчае (Северный Таиланд), основанном, согласно историческому преданию, в VIII в. н.э. монской принцессой из Дваравати-Лаво (Центральный Таиланд). Несколько севернее Харипхунчая столетием ранее возникло небольшое тайское государство Чиангсэ (Йонок в буддийской историографии), которое в XIII в. (после массового переселения тайцев из Наньчжао, разгромленного монголами в 1253 году) усилилось настолько, что смогло завоевать это индуизированное государство. Культурное наследие Харипхунчая, включая буддизм тхеравады, было во многом воспринято тайскими народами, причем сами завоеватели всегда подчеркивали преемственность буддийских традиций побежденных ими северных монов.

В 1296 году Менграем, королем Чиангсэна, была основана новая столица — Чиангмай, находящаяся неподалеку от древнего Харипхунчая. Похоже, что в Сукхотхэе, небольшом (всего 5 городов-мыангов) тайском государстве, расположенном несколько южнее, тхеравада также была заимствована из соседнего Харипхунчая. Однако в связи с наличием многочисленного монского населения эта ветвь буддизма довольно быстро одержала в Сукхотхэе окончательную победу над языческими тайскими верованиями, сохранявшимися в Чиангмае до середины XX века. В конце XIII столетия, как свидетельствует сукхотхайская эпиграфика, буддизм тхеравады, наряду с вишнуизмом, был весьма популярен как среди местного населения, так и среди представителей тайской династии Пхра Руангов, правившей в тот период в Сукхотхэе, а затем объявленной династией буддийских святых в Сиаме в связи с тем, что Ли Тхай, один из сукхотхайских королей, написал в середине XIV столетия буддийский трактат о трех мирах («Трайпхумикатхаа»)².

Правители империи Лаансаанг, объединившей в 1347 году все лаосские земли, часть которых сегодня входит в состав Королевства Таиланд (15 провинций, около 20 миллионов человек), сразу же восприняли буддизм тхеравады, но не из соседнего, родственного по языку и культуре Сукхотхая, а из Камбоджи. Хотя сукхотхайские монахи в этот период активно занимались миссионерством, в том числе и на территории Кхмерской империи, в состав Лаансаанга вошли населенные мон-кхмерскими народами государства, в том числе также и часть территории Сикхотрабонга³, который, в отличие от монских государств, находившихся на территории Центрального и Южного Таиланда, традиционно являлся союзником Камбоджи.

Луангпрабангский принц Фангум, основатель Лансаанга, получил образование в Камбодже, женился на кхмерской принцессе, а также привез в Луангпрабанг кхмерского монаха тхеру Пасамана, который и стал первым сангхаратом (главой буддийской монашеской общины) Лаоса. Однако в северной части страны (вероятно, в связи с преобладанием лаосского населения, сохранявшего язычество) тхеравада распространялась не очень успешно, поскольку, как известно, в начале XVI столетия королем Пхотхисаратом была проведена реформа буддизма с целью «очищения» дхармы от языческих верований.

В настоящее время лаосский вариант буддизма тхеравады имеет свои отличия от таиландского буддизма, но до начала XIX века эта разница была, скорее всего, весьма незначительной. И лаосский, и тайский буддизм в ту эпоху многое сближало с буддизмом махаяны. Поэтому короли бангкокской династии Рама I (1782–1809) и Рама IV Монгкут (1851–1868) провели целую серию реформ тайского буддизма, чтобы очистить его от элементов тайского анимизма, мон-кхмерских верований и индуизма с тем, чтобы приблизить тайский буддизм к «изначальной» тхераваде⁴.

В Лаосе тхеравада и сегодня имеет некоторые функции, сближающие эту версию хинаянского по происхождению буддизма с махаяной. Лаосским монахам не запрещается принимать участие в языческих церемониях, подобно тибетским ламам, они часто занимаются лечением людей (в том числе и женщин), изготовлением и продажей лекарств народной медицины. Многие представители лаосской сангхи не только участвовали в борьбе против французских колонизаторов, помогали Патриотическому фронту, но также с оружием в руках сражались в рядах нацио-

нально-освободительных сил в 50–70-х гг. прошлого столетия, о чем свидетельствует буддийский календарь⁵, а также документальная повесть «Побег» («Хээк кхук») ⁶.

Из истории Таиланда⁷ мы знаем, что в XVIII–XIX вв. восстания лаосских крестьян в северо-восточных провинциях часто возглавляли буддийские монахи. В XX столетии монахи северо-востока выступали против войны в Индокитае и были самыми активными участниками борьбы за мир во всем мире. Уже в древности проявились различные тенденции в формировании местных традиций тхеравады в Чиангмае и Лаосе, в отличие от Аютии (Сиам), короли которой объявили себя преемниками сукхотхайского буддизма и наследниками сукхотхайской династии Пхра Руангов. Корни современной версии буддизма тхеравады в Таиланде следует искать в буддийской литературе Сукхотхая (XIII — серед. XV вв.) и Аютии (серед. XIV — серед. XVIII вв.), тогда как основы лаосской тхеравады были заложены авторами религиозно-дидактических повестей эпохи Лансанга (XVI–XVIII вв.), этот жанр и был вызван к жизни необходимостью иллюстрировать буддийские проповеди на лаосском языке соответствующими сюжетами, хорошо известными слушателям (то есть заимствованными в основном из дидактических фольклорных сказок, басен, а также волшебных сказок и мифов).

Одним из литературных источников лаосской религиозно-дидактической прозы можно назвать распространенный в Лаосе и Чиангмае дидактический жанр «заветов» или «наставлений» («оваат»), обычно приписываемых тому или иному правителю (например, «Оваат Фангум» — «Заветы Фангума», луангпранбангского принца, основавшего империю Лансанг) или мифологическому персонажу («Оваат Кхун Бором», то есть «Заветы Кхун Борома», культурного героя и сына Тхээн Луанга, главного бога анимистической добуддийской религии тайских народов).

Жанру «оваат», вероятно, предшествовал фольклорный жанр, посвященный перечислению (либо в прозе, либо в слегка ритмизованной форме) лаосских обычаев и обрядов. Этот жанр так и называется — «хиит сипсии, кхоонг сипсоонг» («четырнадцать обычаев, двенадцать обрядов»). Тексты подобного рода существуют как в устном бытовании (до сегодняшнего дня), так и в письменном виде, будучи включенными в различные исторические и религиозные памятники эпохи Лансанга, в том числе в составе устных вариантов мифа о Кхун Бороме (это главный сюжет лаосской мифологии, хорошо известный также среди тай-

ских народов, проживающих в Северном Вьетнаме), или в многочисленных версиях так называемой «Книги Кхун Бором» («Нангсы Кхун Бором»), рукописные копии которой хранятся в большинстве монастырских библиотек в качестве «священных буддийских памятников», хотя в «Книге Кхун Бором» ничего не говорится ни о буддизме, ни о Будде, да и происхождение этого сюжета никак не связано с буддизмом. Фольклорная дидактика и этическая направленность жанра «оваат», излагаемые обычно от лица мифологических или эпических героев, далеко не всегда совпадали с этическими принципами буддизма тхеравады, да и художественные средства, разработанные в рамках этого жанра, были весьма скудными.

Здесь следует, вероятно, сказать еще об одном важном факторе, повлиявшем на развитие литературы Лансанга. Это языковой фактор, этнолингвистическая ситуация, сложившаяся к началу XVI века в Лаосе и Чиангмае (Северный Таиланд). Как раз в этот период два северных государства временно объединились (согласно древнетайским законам о престолонаследии), о чем не любят вспоминать историки Таиланда, ведь Чиангмай является частью Сиам (Таиланда) с XVIII в. Однако факт остается фактом, и нам известно, что многие монахи из числа знатоков языка пали, которых было немало в Чиангмае (Лааннаа, или Миллион рисовых полей), граничащем с Бирмой и расположенном достаточно близко к побережью Бенгальского залива (т.е. на пути к Шри Ланке), получали приглашения в монастыри Лаоса или даже во дворцы правителей различных государств, находившихся на территории Лаоса, например в Луангпрабанг (этот город тогда являлся столицей и Лаоса, и объединенного северотайского государства Лааннаа).

Таким образом, Лаос, не имевший выхода к морю, стал одним из региональных центров буддийской учености, что привело к быстрому росту количества людей, знавших язык пали, который использовался в Чиангмае в качестве классического языка. Буддийские монахи Чиангмая переводили на язык пали местные фольклорные сюжеты, так был создан сборник из пятидесяти «джатак» под названием «Паннасаджатака» (XV в.), ставший источником «буддийских» сюжетов для литератур Таиланда, Лаоса, Камбоджи и Бирмы.

Не только придворный характер литературы Аютии, населенной в основном монахи, а управляемой королями, которые принадлежали к тайской династии, но также и довольно длительный

период формирования сиамского (тайского) языка и, соответственно, трудный и долгий процесс становления литературного языка, проходивший как в Аютии, так и уже в новой столице — Бангкоке (с конца XVIII века), не позволяли развиваться прозе на тайском (сиамском) языке. В более ранний период авторы придворной литературы Аютии использовали для создания своих произведений «королевский диалект» раачасап, состоявший в основном из мон-кхмерских слов и лексики, заимствованной из санскрита.

В начале XVI столетия, когда в Луангпрабанге перевели на лаосский язык «Панчатантру» (несколько сокращенный перевод этой индийской книги называется в Лаосе «Наанг Тантрай» — «Госпожа Тантрай»), лаосский литературный язык уже прошел «эпическую» стадию развития, о чем свидетельствует фиксация эпоса о Хунге-Тъянге, однако в этом языке еще не было буддийских терминов, заимствованных из пали и санскрита. С той же проблемой сталкивались буддийские авторы и в других тайских государствах.

Так, сукхотхайский король Ли Тхай, автор буддийского абхидхармического «Трактата о трех мирах» («Трайпхумикатхаа», 1347), считает, что буддийские произведения следует писать на кхмерском языке. Тем не менее, он достаточно успешно обходится средствами своего родного языка и выполняет поставленную задачу — донести до своей матери слово дхармы (учение буддизма). В Аютии «Указ заклития воды» («Онгкаан чээнг нам»), созданный около 1350 года, практически одновременно с «Трактатом о трех мирах», наряду со строфами, посвященными индуистским верованиям и написанными на смеси кхмерского языка и санскрита, содержит кхлонги-заклинания (тайские строфы с логэдической структурой), которые представляют собой пояснения индуистских заклитий на тайском языке.

Этот принцип способствовал появлению «гибридных» размеров, в которых можно было сочетать короткие тайские слова с многосложными пали-санскритскими заимствованиями. Подобные размеры использовались в литературе Аютии при сочинении большинства важных буддийских произведений, как, например, поэмы «Махаачаат» («Великое рождение»), основанной на сюжете «Вессантара-джатаки» (конец XV в.). Эта категория стихотворных размеров также вошла в состав лаосского стихосложения, но была не так популярна, как в Аютии.

К сожалению, лаосская литература все еще остается одной из самых малоизученных литератур мира, произведения лаосских писателей не переводятся на иностранные языки. Богатство традиций и разнообразие жанров классической литературы Лаансаанга, высокий уровень развития литературного языка способствовали тому обстоятельству, что литература и фольклор этой маленькой, удаленной от моря страны оказали значительное влияние на развитие литератур соседних стран, более сильных и богатых. Так, в Таиланде дидактическая литература появляется на триста пятьдесят лет позже, чем в Лаосе, откуда были заимствованы не только многие сюжеты, но также и жанры, и даже литературные направления.

Распространение лаосских сюжетов и героев в соседних странах является одним из примечательных аспектов бытования памятников литературы Лаансаанга, что привело к парадоксальному на первый взгляд явлению: в Таиланде герои и сюжеты буддийских и псевдо-буддийских дидактических произведений лаосского происхождения, часто используемые для иллюстрации проповедей, лучше известны простому народу, чем классическая (придворная) литература Аютии (кроме «Махаачаат» и «Малайсует»), с которой большинство тайцев знакомится по школьным учебникам литературы.

Региональная буддийская концепция, «подтвержденная» историей буддизма на Шри Ланке во времена британского колониального правления, связывает с близким концом света «исчезновение» буддийских памятников, к числу которых в Лаосе по традиции относились также и произведения классической литературы Лаансаанга. Согласно эсхатологическому учению, распространенному в буддизме тхеравады, гниение книг, написанных на пальмовых листьях, являлось одним из материальных свидетельств наступления очередного периода деградации буддийской веры.

Деградация буддизма, которая, наряду с падением общественных нравов и несоблюдением правил буддийской морали, проявлялась в разрушении храмов и «исчезновении» священных книг, закономерно заканчивалась концом света, тогда как возведение новых монастырей или ремонт древних храмов, переписывание священных книг и прочие способы распространения дхармы, оказание поддержки представителям буддийской церкви, как считают верующие, может способствовать процветанию буддийского учения, продлению периода расцвета веры и, соот-

ветственно, значительной отсрочке конца света. Благодаря переписыванию старинных книг в библиотеках буддийских монастырей с их «священным» содержанием знакомились многие из верующих, поскольку через послушничество и пострижение в монахи проходит большинство мужчин и в настоящее время.

Поэтому классическую литературу Лансанга можно с полным основанием называть монастырской литературой, светская литература не существовала даже физически, тяжелые и большие по размеру книги из пальмовых листьев с массивными «обложками», сделанными из тяжелых дощечек дерева твердых пород, очень редко брали из монастырских библиотек «на дом», ведь защитить их от насекомых и гниения в домашних условиях было достаточно сложно, а «уничтожение» священного писания (дхармы) считалось среди буддистов большим грехом.

Распространение некоторых эпических (и мифологических) сюжетов на обширной территории от Северной Бирмы (Мьянмы) до Вьетнама, включая, конечно же, Лаос и Северный Таиланд, дает основания для предположения о том, что тайские народы пришли из Южного Китая на занимаемые ими в настоящее время территории с уже сложившимися эпическими традициями, добуддийской анимистической религией и мифологией. Наличие эпоса предполагает определенную степень развития языка, на базе которой обычно вскоре появляется литература и, соответственно, литературный язык.

В индуизированных монских государствах, равнившихся на территории современных государств Лаоса и Таиланда, вероятно, собственной литературы на местных языках еще не было, в Древней Камбодже, как известно, в XI веке появилась эпиграфика на санскрите, как и на юге Таиланда, в Накхон Ситхаммарате (монском государстве, известном со второго века нашей эры благодаря «Географии» Птолемея), где сосуществовали буддийские монашеские общины тхеравадинов и сарвастивадинов⁸, которые практиковали санскрит в качестве священного языка.

Ввиду описанной выше лингвистической ситуации, конечно же, неслучайным выглядит перевод «Панчатантры» на лаосский язык с санскрита, поскольку ученые брахманы из соседних индуизированных государств пользовались санскритом как «классическим» языком, поэтому у мон-кхмерских народов довольно долго не было потребности в создании литературного языка, первые ритуальные тексты появляются лишь в XIII веке. В 1431 году после захвата сиамскими войсками Ангкора, все жители кхмер-

ской столицы, включая владевших санскритом брахманов, были вывезены в Аютию.

Таким образом, «социальный заказ» на дидактические жанры возник еще в эпический период развития лаосской литературы, «наставления» («оваат»), написанные стихами или ритмизованной прозой, умножались в числе, возникла также более крупная форма дидактической поэмы (например, «Наставления деда внукам» — «Пуу соон лаан», или «Наставления короля Интхиняна дочке» — «Пханы Интхинян соон луук»).

К фольклорной религиозно-дидактической традиции создания прозаических произведений относятся также и многочисленные «джатаки» («саат»), основанные на сказочных сюжетах, — о принце Козле (Тхаао Бээ), о принце Жабе (Тхаао Каакханаак), о принцессе Белке (Тьяу Калоок) и т. д. Кроме того, был также создан более компактный по форме буддийский жанр «сонг» — рассказ о добродетельном поступке и его последствиях, основанный на различных фольклорных сюжетах и часто существовавший только в устной передаче, без письменной фиксации.

К этим фольклорным традициям сочинения дидактических произведений в стихах и прозе примыкает и письменная литературная традиция, освоившая жанр индийской обрамленной повести, на основе которого развивалась лаосская религиозно-дидактическая повесть, включавшая в себя также и элементы джатаки («большая рамка» в виде джатаки, сквозной герой-бодхисаттва и т. д.). Среди такого рода произведений, написанных в «классический» период (XVII–XVIII вв.), наиболее известным является, пожалуй, обрамленная повесть о Сиеу Савате («Нитхаан Сиеу Саваат»), которая стала источником многочисленных поговорок и дидактических афоризмов. Сюжеты из «Сиеу Саваата» чаще других используются в качестве иллюстраций к проповедям, а также излагаются как дидактические сказки. Впрочем, многие вставные рассказы из этой обрамленной повести ведут свое происхождение от лаосских сказок о сиротах, сказок о животных и т. д.

В XVI веке, после переноса столицы во Вьентьян, расположенный вблизи мон-кхмерских государств Сикхотрабонг и Виенгкхам, был принят ряд мер, направленных на укрепление буддизма. Поэтому в литературе XVII столетия уменьшается удельный вес мифологических мотивов и очевидным становится доминирование буддийской идеологии. Если в «Наанг Тантрай» влияние буддизма ощущается весьма слабо, то в религиозно-дидактических повестях «Нитхаан Витхун-бандит», «Нитхаан

Сиеу Саваат» и «Нитхаан Махосот» главным героем является бодхисаттва из канонической джатаки (Витхун-бандит и Махосот) или апокрифа (Сиеу Саваат). В «Нитхаан Сиеу Саваат» идеология лаосского буддизма представлена в более завершённом виде, а в повести о мудром Витхуне, написанной ранее, большая часть сюжетов посвящена событиям, происходящим в волшебном мире богов, гаруд, нагов-драконов и якшасов-людоедов (по-лаосски — «няк»)⁹.

Роль самого бодхисаттвы Витхун-бандита пассивная — он не проявляет готовности жертвовать собой, как большинство героев джатак, а подчиняется приказу правителя города Курунакхон, проигравшего в кости своего мудрого советника и наставника Витхуна. В «Нитхаан Сиеу Саваат» Витхун-бандиту посвящён сюжет № 14, озаглавленный «О правителе и няке» («Хыанг пханыя кап няк») и являющийся иллюстрацией к наставлению о том, что азартные игры (шашки и кости) ведут к гибели и в настоящем, и в будущем рождениях. В «Сиеу Саваате» сюжет о Витхун-бандите упрощён и сводится к противоборству мудреца Витхуна с няком по имени Пуннака, который в повести «Витхун-бандит» требует отдать ему сердце Витхуна, чтобы спасти от тяжелой болезни королеву нагов и получить в жены ее дочь. Пуннака-няк не выглядит здесь большим злодеем, а юная принцесса нагов считает его «достойным мужем».

В «Сиеу Саваате» сюжет о Витхуне освобожден от подробностей, не связанных с буддизмом (сказочный персонаж — крылатый конь Маникап, принцесса нагов, бог Индра с Гарудой, Вайшравана-Ветсуван и т.д.), наоборот, стремясь распространить более целостную концепцию, отражающую принципы местного варианта буддизма тхеравады, сложившегося под влиянием сутры о святом Малае — ланкийского апокрифа XI в., написанного на языке пали. Автор повести вкладывает в уста мудрого Витхуна буддийские афоризмы (лаосские пословицы, якобы сказанные Буддой). Например, «...про человека, не пьющего вина, говорят: “лес сгорел, остров остался” («фай май паа, дон нянг»). Сказано также: выпил, так в храме в воздух не взлетишь. Сказано: все пьяницы после смерти окажутся в аду». Про наркотики Витхун-бандит говорит: «не раздувай дым курений на земле, а то не сможешь подняться в воздух» (т.е. окажешься в аду)¹⁰.

Мы видим, что в «Сиеу Саваате» сюжет о Витхун-бандите перекраивается достаточно смело и искусно, можно уже говорить о высоком уровне развития жанра религиозно-дидактиче-

ской повести. Если в XV–XVI вв. авторы литературы Лаансаанга должны были считаться с художественными традициями фольклора, поскольку литература на лаосском языке в тот период не имела собственных укоренившихся традиций даже в области религиозно-дидактических жанров, то в XVII столетии происходит становление и литературного языка, и основных жанров литературы Лаансаанга как в поэзии, так и в прозе.

В начале XVI века буддийский монах Висунмахаавихаан, не располагая возможностью опираться на национальные литературные традиции, которые к тому времени еще не сложились, не подвергает обработке в буддийском духе «Наанг Тантрай» — свое переложение на лаосский язык индийской «Панчатантры». Автор же «Сиеу Саваата» переделывает в соответствии со своей собственной буддийской концепцией даже те сюжеты, которые считаются буддийскими по происхождению.

Сутра о Малае легла в основу региональной концепции в качестве текста, определяющего поведение мирянина и дающего ему возможность значительно улучшить свою карму, не постригаясь в монахи. Эта концепция во многом способствовала укреплению позиций буддизма тхеравады и превращению «монашеского» учения (палийское по происхождению слово «тхеераа» переводится как «старший монах») в более демократическую разновидность буддизма. Во-первых, святой Малай предвещает появление на земле царства праведников Майтрейи (по-лаосски — Сии Аан, от Си Ария). Во-вторых, Малай говорит о возможности рождения на небе богов мирянина-праведника, подававшего милостыню буддийским монахам, сделавшего тысячу подношений Будде (цветами, курениями и свечами), а также ежегодно внимавшего чтению «Вессантара-джатаки». В трех «вставных рассказах» («нитхаан ээм») «Сиеу Саваата» разрабатывается идея об «Алмазном крае Нирваны» («Мьянг Кэуньёт Нирапхан»), то есть о какой-то части неба, недоступной даже богам, но предназначенной для буддийских праведников.

В религиозной литературе Чиангмая также было разработано понятие о существовании на небесах Великой Страны Нирваны, царстве Будды Будущего Майтрейи, как и в «Трактате о трех мирах» (1347) сукхотхайского короля Ли Тхая, снабженного иллюстрациями с изображением этого тхеравадского «рая», похожего на махаянскую «счастливую землю» Сукхавати (царство будды Амитабхи, в котором буддийские праведники избегают мук земного рождения, появляясь из лотоса, и достигают нирваны)¹¹.

В XVII веке количество людей, владеющих языком пали, перешло в «качество» литературы на лаосском языке, пережившей в этом столетии, названном «золотым веком литературы Лансанга», апогей своего развития. Автор лаосской дидактической повести «Сиеу Саваат», написанной как раз в середине XVII века, демонстрирует неплохие знания языка пали, вставляя в свое произведение целые словосочетания на этом языке. Создается впечатление, что герои «Сиеу Саваата» использовали пали почти как разговорный язык, а не как язык священных текстов. Необходимо напомнить, что имеются свидетельства о функционировании вульгарного санскрита в качестве *lingua franca* в портовых городах этого региона¹². Автор лаосской повести «Сиеу Саваат», вероятно, пытается придать языку пали ту же функцию.

С одной стороны, героями лаосских дидактических повестей являются бодхисаттвы, о которых рассказано либо в канонических джатаках, либо в различных сюжетах, просто называемых «джатаками». С другой стороны, «всеядность» в отношении сюжетов и персонажей, стремление «вставить каждое лыко в строку» и в самом деле превращает лаосскую обрамленную повесть в жанр «массовой» литературы, который с течением времени становится классикой, но уже без всяких кавычек, самой настоящей классикой, образцом для авторов и читателей последующих поколений, и в первую очередь для слушателей проповедей.

Одним из ярких примеров взаимного влияния фольклора и религиозной монастырской литературы является «Повесть о Махосоте». На протяжении нескольких столетий сюжеты об этом герое функционируют как в качестве народных сказок, так и в качестве иллюстраций для проповедей, переписываемых в буддийских монастырях наряду с каноническими произведениями.

Однако, «рамка» «Повести о Махосоте» не содержит никаких жанровых признаков канонической джатаки, то есть номера, вступительного стиха. Тем не менее, имеется заключительная часть «кто есть кто» в этом рождении (какие персонажи джатаки соответствуют Будде и его спутникам), в том числе в этой части говорится не только об известных всем буддистам персонажах, но также назван ряд никому не известных имен, вероятно, местного (фольклорного?) происхождения, и даже попугай, принадлежавший Махосоте.

Вообще-то главы (или же вставные рассказы) сборника «Махосот» называются не рассказами, а загадками или проблемами (для этого используется санскритское по происхождению слово

«панхаа», причем его старинная форма, т.к. в современном лаосском языке это слово звучит как «банхаа»), но здесь, как нам кажется, более уместен перевод «рассказ», поскольку эти главы описывают, как мудрый Махосот справляется с той или иной проблемой, они могут быть большими по объему, а также посвященными обсуждению достаточно сложных моральных проблем, как, например, «О богатстве и уме» («Панхаа сап кап пання»). Необходимо отметить, что лаосская традиция связывает проблемы, которые решает Махосот, с рассказами о мудром Сиеу Саваате, книга лаосского монаха Пхра Махаа Метхии Воракхуна так и называется — «Решая загадки Сиеу Саваата» («Кээ банхаа Сиеу Саваат»).

В соседнем Сиаме, как мы видим, наоборот, вся придворная литература, кроме исторических хроник, имела стихотворную форму и исполнялась под аккомпанемент оркестра бронзовых инструментов (пиипхат), при этом стихотворные размеры были связаны с определенными видами мелодий. Ритуальный характер всех жанров придворной литературы и их включение в дворцовый церемониал способствовали тому, что проза оставалась «невостребованной» в течение почти пяти столетий. В Сиаме историческая и дидактическая проза появляется только в конце XVIII века в виде переводов и адаптированных сюжетов, заимствованных из литератур соседних стран — Китая, Бирмы и Лаоса. В следующем столетии на тайский язык переводится огромное количество прозаических произведений древнеиндийской литературы и европейских писателей, и только тогда формируются жанры современной художественной прозы на тайском языке.

Возможно, тем же стремлением «отгородиться» от фольклора с его стихотворными «вкраплениями» и ритмически организованными прозаическими отрывками объясняется, как и в уже упоминавшемся сборнике «Сиеу Сават», отсутствие вступительного стиха, с которого начинается «формула» канонической джатаки. Похоже, что лаосцы вообще не воспринимали длинные, тяжеловесные стихотворные строки на языке пали в качестве стихов — для их уха они вовсе не звучали как стихи. Ведь стихи, написанные на слоговом, изобилующем рифмами лаосском языке, обязательно пели, и для каждого стихотворного размера была своя мелодия. Подчеркнутое стремление к «чистой» прозе говорило слушателю о серьезности текста и о его «священном» происхождении из буддийского канона.

Цикл рассказов о Махосоте подвергся литературной обработке, и фольклорные сюжеты здесь «пересказаны» литературным языком, поскольку действие происходит при дворе двух королей. Поэтому в главы «Махосота» были включены слова из «королевского» диалекта лаосского языка (лаатсасап), который, конечно, не имеет такого множества слов, как в тайском языке, однако действующие лица этой обрамленной повести обращаются к королям, королевам и принцам, используя почтительные термины королевского диалекта, не свойственные сказкам и другим фольклорным жанрам. Авторы «Махосота» прекрасно владеют королевским диалектом и литературным языком классических произведений, хорошо знают придворный этикет, а также нравы и обычаи, сложившиеся во дворцах лаосских королей.

Однако, «Повесть о Махосоте» отличается большим количеством фольклорных элементов и персонажей фольклорного происхождения, отсутствием палийских стихов и словосочетаний, заимствованных из языка пали. Мы также можем говорить об ослаблении влияния традиций индийской «Панчатантры» (лаосский вариант носит название «Наанг Тантрай»), снижении количества животных персонажей и практически полном отсутствии влияния басенных жанров (как принадлежащих к письменной литературной традиции, так и фольклорных).

Если сравнивать рассказы о Махосоте не только с каноническими джатаками, но и с другой лаосской религиозно-дидактической повестью, «Сиеу Сават», имеющей рамку по типу канонической джатаки, то выясняется, что проблематика сборника о Махосоте смещается в сторону общих этических проблем, волнующих простых людей, — поведение женщин, отношения между матерью и сыном, между супругами, братьями и друзьями детства и т.д. Тогда как в повести о Сиеу Савате большинство сюжетов посвящено чисто религиозным проблемам (причины благоприятных и «низких» перерождений, религиозные заслуги, которые обеспечивают рождение в статусе короля или принца, то есть концепция власти лаосского буддизма, также разрабатывается понятие о стране праведников — Стране Нирваны, известное нам по махаянскому буддизму, — Беловодье, Шамбала и проч.).

«Махосот» принадлежит к сложившемуся только в Лаосе жанру обрамленной религиозно-дидактической повести, имеющей рамку по типу канонической джатаки. Как мы видим, рамка канонической джатаки упрощена и сокращена, в отличие от «Сиеу Савата», в «Повести о Махосоте» лаосские авторы не используют ни

одного стиха или словосочетания на языке пали, хотя в целом язык «Махосота» во многом похож на лаосский литературный язык XVII столетия («Сиеу Сават», скорее всего, был создан в середине XVII века), несмотря на большое количество фольклорных элементов, которые вошли в состав этого памятника.

Выдающийся российский индолог П.А. Гринцер писал об индийской обрамленной повести как о массовой литературе средневековья¹³, имея в виду в первую очередь функционирование этого жанра. Функционирование лаосской дидактической обрамленной повести также подтверждает данное положение П.А. Гринцера. Прежде всего, уже при адаптации и переводе на лаосский язык «Панчатантра», грубо говоря, из учебника для царских сыновей превращается в «Сказки 1001 ночи», недаром французский исследователь пишет о лаосской повести как о «забавах» («les entretiens») госпожи Тантрай¹⁴.

Если идеологической основой жанра религиозно-дидактической повести «нитхаан» являлась местная, демократическая версия буддизма тхеравады, которая более близка махаянскому буддизму, чем «классические», «очищенные» варианты тхеравады, разработанные, например, в Таиланде, Бирме и Шри Ланке, то «внешними признаками» этого жанра стали:

- 1) форма обрамленной повести;
- 2) «большая рамка» в виде якобы «джатаки», при этом другие особенности канонического жанра джатаки могут отсутствовать;
- 3) сюжеты значительной части «вставных рассказов» («нитхаан ээм») заимствованы из лаосского фольклора (сказок, эпоса, мифов), но, в отличие от «Панчатантры», с очень небольшим количеством басен (или «сказок о животных» — «нитхаан сат»);
- 4) часто сюжеты различного происхождения почти не связаны между собой, формально их объединяет только «сквозной» герой или повествование о его супруге;
- 5) функционирование в качестве сборника иллюстраций к проповедям и источника дидактических афоризмов;
- 6) переход сюжетов из письменной литературной традиции в устное бытование и обратно;
- 7) относительная свобода автора в области выбора сюжета, возможность свободного творчества при перелке сюжета.

Следует также отметить, что сравнение двух самых крупных и популярных «нитхаан» — о Сиеу Савате и Махосоте — свидетельствует об эволюции содержания от религиозной дидактики (теория перерождений, «привязанная» к этой теории концепция власти и представление о небесной Стране Нирваны) к общеэтическим, семейным и бытовым проблемам, роли женщины в обществе («Нитхаан Махосот»).

Литература

Афанасьева 2011 — Афанасьева Е.Н. Лаосский цикл сказок о Махосоте как дидактический и религиозный памятник (рукопись).

Афанасьева 2003 — Афанасьева Е.Н. Буддизм тхеравады и развитие литературы тайских народов в XIII–XVII вв. М., 2003.

Афанасьева 2003-а — Афанасьева Е.Н. Буддизм тхеравады и лаосская религиозно-дидактическая повесть «Сиеу Саваат» // Буддизм и литература. М., 2003. С. 137–163.

Афанасьева 1999 — Афанасьева Е.Н. Популярный миф буддизма тхеравады // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999. С. 177–196.

Афанасьева 1994 — Афанасьева Е.Н. Литература // Современный Лаос. Справочник. М., 1994.

Афанасьева 1991 — Афанасьева Е.Н. Влияние традиций индийской дидактической прозы на развитие литератур Таиланда и Лаоса // Взаимосвязи и закономерности развития литератур Центральной и Восточной Азии. М., 1991. С. 68–76.

Афанасьева 1989 — Афанасьева Е.Н. Становление новой лаосской литературы (50–80-е гг. XX века): дис. канд. филол. М.: ИМЛИ РАН, 1989.

Гринцер 1985 — Гринцер П.А. Индийская обрамленная повесть как массовая литература средневековья // Классические памятники литератур Востока. М.: Наука, 1985. С. 31–48.

Корнев 1973 — Корнев В.И. Тайский буддизм. М., 1973.

Корнев 1970 — Корнев В.И. Литература Таиланда. М., 1970.

Никулин 1985 — Никулин Н.И. Мифо-эпические сказания народов Вьетнама // Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. Современность и классическое наследие. М., 1985. С. 7–37.

Осипов 1980 — Осипов Ю.М. Литературы Индокитая: жанры, сюжеты, памятники. Л., 1980.

Осипов 1991 — Осипов Ю.М. Очерки истории лаосской классической литературы. Л., 1991.

Яковлева 1996 — Яковлева Е.А. О некоторых особенностях формирования и функционирования лаосского культурно-психологического типа в политической культуре лао // Политическая культура стран Азии и Африки. М., 1996.

Бункхотьон 1992 — Бункхотьон Трии. Клон суат — ваннакам ват тхии тхууклым (Клон суат — забытый жанр монастырской литературы). Бангкок, 1992 (на тайском языке).

Вилавонг 1973 — Вилавонг Сиилаа. Пхонгсавадаан Лаао (Лаосские летописи). Вьентьян, 1973 (на лаосском языке).

Вилавонг 1960 — Вилавонг Сиилаа. Ваннакхади пхья каансыксаа (литература для изучения). Вьентьян, 1960 (на лаосском языке).

Дамронг 1960 — Дамронг Раачанупхаап. Нитхаан бораанкхади (Рассказы о древностях). Бангкок, 1960 (на тайском языке).

Детвонгса 1974 — Детвонгса Суланг. Ваннакхади, пхаасаа лэ ваттанатхам тавеноок (Литература, языки и культура Востока). Вьентьян, 1974 (на лаосском языке).

Кхамтаан Тхеера 1976 — Кхамтаан, Тхеера. Пха сонг Лаао кап каан пативат (Буддийские монахи Лаоса и революция). Вьентьян, 1976 (на лаосском языке).

Махоосот — Махоосот (С. Вилавонг пхуу литьяна, бот нам — Составление и предисловие С. Вилавонга). Вьентьян, 1973 (на лаосском языке).

Патитхин Лаао 1982 — Патитхин Лаао 1982 (Лаосский календарь). Вьентьян, 1982 (на лаосском языке).

Пуннотхок 1979 — Пуннотхок Тхаваат. Ваннакхади Исаан (Литература Исана). Бангкок, 1979 (на тайском языке).

Пхилавонг 1974 — Пхилавонг Кхампхун (Пра Маха Меетхиволакхун). Кээ банхаа Сиеу Саваат (Разгадывающая загадки Сиеу Саваата). Нонгкхай, 1974 (на лаосском языке).

Пхилавонг 1973 — Пхилавонг Кхампхун (Пра Маха Меетхиволакхун). Самуханитхаан (Пятидесятница — Рассказы о буддийских праздниках). Вьентьян, 1973 (на лаосском языке).

Пхонгсавадаан 1969 — Пхонгсавадаан Мьянг Луангпхабаанг (Летописи Луангпрабанга). Вьентьян: Хоо самут хээнг саат (Национальная библиотека), 1969 (на лаосском языке).

Пхумисак 1984 — Пхумисак Тьит. Сангкхон Тхай лум мээнам Тьяу Пхраяа коон самай Айютхаяа (Тайское общество в долине реки Тьяу Праяа в доаяутийский период). Бангкок, 1984 (на тайском языке).

Сиеу Саваат 1973 — Сиеу Саваат / под ред. С. Вилавонга. Вьентьян, 1973 (на лаосском языке).

Тхеванваропакон 1983 — Тхеванваропакон Мончай. Пхлик праватсаат Сукхотхай (Страницы истории Сукхотхая). Бангкок, 1983 (на тайском языке).

Abhay 1958 — Abhay Nhouy Kene Thao. Buddhism in Laos. Vientiane, 1958.

Afanassieva 1997 — Afanassieva Ye.N. Studies of Regional Literatures in Thailand and Laos // Nation-Build Up and Literary / Cultural Process in the South-East Asia. Moscow, 1997. P. 223–232.

Charntornvong 1981 — Charntornvong Sombat. Religious Literature in Thai Political Perspective: The Case of Maha Chat Khamluang // Essays on Literature and Society in South-East Asia. Political and Sociological Perspectives. Singapore, 1971.

Finot 1917 — Finot Louis. Recherches sur la littérature laotienne // Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient. Vol. 17/5. P., 1917. 1–219.

Lorgeou 1927 — Lorgeou M.A. Les entretiens de Nang Tantray. Paris.

Sahai 1971 — Sahai Sachidanand. Study on the Sources of the Lao Ramayana Tradition // Bulletin des Amis du Royaume Lao, No. 6, 1971. Hanoi.

¹ См. [Афанасьева 1994].

² См. [Charntornvong 1981, p. 189].

³ См. [Пхумисак 1984, с. 175].

⁴ См. [Корнев 1973].

⁵ См. [Патитхин Лао 1982].

⁶ См. [Афанасьева 1989].

⁷ См. [Дамронг 1960].

⁸ См. [Корнев 1973].

⁹ См. [Детвонгса 1974].

¹⁰ См. [Афанасьева 2003, с. 146–147].

¹¹ См. [Афанасьева 1999, с. 183].

¹² См. [Sahai 1971].

¹³ См. [Гринцер 1985].

¹⁴ См. [Lorgeou 1927].

**Жанр «ученого трактата»
в персидской классической прозе
(к постановке вопроса)¹**

Аннотация. Традиция «текстуализации» знания породила огромное количество средневековых персидских текстов. Эти ученые трактаты (по астрономии и алгебре, фармакологии и ботанике, суфизму и искусству поэзии и т. д.) принадлежат к числу ярких проявлений средневековой культуры Ирана.

В первой части статьи обсуждается проблема включения такого рода словесности в корпус произведений литературы. С точки зрения своей основной функции они относятся к категории «информирующих», «объясняющих» или «директивных» текстов, поэтому в современной западной перспективе их обычно рассматривают как «не-литературу». Между тем традиция сочинения ученого трактата постепенно выработала набор нарративных характеристик и конвенций текстуализации, которые могут рассматриваться как литературные (украшенный язык и высокий стиль изложения, интерполяции в виде анекдотов, стихов, притч, специфические риторические приемы и композиционные схемы). В традиционной иранской перспективе «объясняющие» трактаты принадлежат к классической литературе (*Adabīyūyāi*), вне зависимости от их литературных достоинств. Сочинения такого рода составляли основу образования (*adab*) и были источником проникновения в высокую поэзию кластеров специальной образности, а приемы ведения ученой дискуссии находили отражение в аргументации поэтов.

Во второй части статьи трактатная литература рассматривается как герменевтический ресурс для чтения поэзии. В качестве примера приведены каллиграфические образы из касид; многие трудности в их понимании находят объяснение при обращении к трактатам по каллиграфии. Таким образом, «объясняющие» трактаты ни в коей мере не отделены от высокой литературы; они оказываются и важным ресурсом герменевтики классической поэзии. Приложение к статье включает перевод небольшого «учебника» по каллиграфии Халила Табризи (XVI в.)

Ключевые слова: персидская проза, трактат, жанр, каллиграфия.

Сведения об авторе: Чалисова Наталья Юрьевна, кандидат филологических наук, главный научный сотрудник, Институт классического Востока и античности, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, 105066, Москва, ул. Старая Басманная 21/4, стр. 3.

E-mail: chalisova@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6331-2077

Natalia Chalisova

On the Problem of the ‘Expository Treatise’ Genre in Classical Persian Prose

Abstract. The textualization of knowledge has produced numerous texts in Persian. These scholarly treatises (on astronomy and algebra, pharmacology and plant science, Sufi teachings and art of poetry, and so on) are undoubtedly among the most revealing testimonies to the medieval culture of Iran. The problem of their inclusion in the domain of literature is under discussion in the first part of the article. From the point of view of their main function those works mostly fall into the category of informational and directive texts and thus (when viewed in the modern Western perspective) can be only considered as non-literature. In the authoritative “histories of Persian literature” some treatises are discussed in the “Prose of the period” sections, with a focus on the content of the given book and its status, and without any special mention of its generic features. However, the tradition of composing treatises eventually developed a set of characteristics and conventions of textualization which could be considered as literary (elaborate and in some cases embellished language; narrative interpositions, stories, anecdotes, poems; rhetorical technique of discourse; compositional structure in relation to a certain topic). When seen in the pre-modern Iranian perspective, the “expository” treatises regardless of their literary merits become a part of classical *Adabīyyāt* and form the very basis of refined education (*adab*). The topics exposed in treatises provided “educated” Persian poetry with

clusters of “technical” imagery, and the patterns of scholarly reasoning found their counterpart in the poetic argumentation. In the second part of the article the hermeneutical use of the treatises is under discussion. The popular calligraphic imagery serves as a good example here, as many poetic circumlocutions find their explanation in the treatises on calligraphy. The expository texts are by no means detached from the high literature; and what is more they prove important for our better understanding of “presentational” genres of poetry and prose. Attachment to the article includes a translation of a small textbook on calligraphy by Halil Tabrizi (16th cent.).

Keywords: Persian prose, treatise, genre, calligraphy.

Author: Chalisova Natalia, PhD (Candidate of Science in Philology), Chief Research Fellow, Institute for Oriental and Classical Studies, HSE University, Russia, 105066, Moscow, 21/4, b. 3, Staraya Basmannaya st.

E-mail: chalisova@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6331-2077

Сочинения, посвященные разнообразным «наукам» и трактующие разделы традиционного знания, составляют существенную часть прозы, написанной на новоперсидском или классическом персидском языке в Иране после прихода ислама. Эти учебные трактаты различны по содержанию, форме, размеру и стилю, но их объединяет по крайней мере одна общая черта — дискурсивная стратегия, направленная на *expositio et ratio*, описание и объяснение. Их авторы стремятся описать и разъяснить свой предмет, причем строят изложение по единым конвенциональным риторическим правилам. Это позволяет вычлнить трактатную литературу из корпуса персидской прозы и рассматривать ее как особый род или жанр сочинений с преобладающим «дискурсом объяснения»², имеющий многие виды и подвиды.

Традиция, которую можно обозначить как «текстуализация знания», породила великое множество текстов (в западной медиевистике сочинения такого рода обозначают терминами *Fachtexte*, *professional texts*, букв. «профессиональные тексты»). Вне всякого сомнения, они принадлежат к числу ценнейших источников по средневековой культуре Ирана, однако их рассмотрение в рито-

рической перспективе, как рода литературы, выглядит по меньшей мере проблематично и требует серьезного обоснования.

С точки зрения своей основной функции ученые трактаты по большей части относятся к категории «информирующих» и «директивных» текстов. Если опираться на критерии современного западного литературоведения, приходится признать, что весь этот род средневековой словесности не может быть отнесен к художественной литературе, понимаемой как «искусство слова».

В авторитетных «историях» персидской литературы ([Browne 1908–1928; Rypka et al. 1968] и др.) ученые трактаты обычно обсуждаются маргинально, о них упоминают в разделах, посвященных прозе соответствующего периода, при этом основное внимание уделяется содержанию книги и ее статусу в традиции, а не ее формальным чертам (поэтике дискурса). Однако традиция составления трактатов на новоперсидском языке формировалась с начала X в. и постепенно выработала набор характеристик и конвенций текстуализации знания, которые могут рассматриваться как элементы «художественности». Мы находим в ней украшенный и даже вычурный стиль (применение рифмованной прозы, высокая риторическая техника), повествовательные вставки (истории, анекдоты, стихи), использование определенных композиционных структур, соотносимых с определенным типом содержания.

Голландский исследователь Бо Утас в своем исследовании, посвященном жанрам и жанровым формам классической персидской литературы, отмечает, что в «сетке форм и жанров» (grid of forms and genres) трактатная литература, наряду с сочинениями по историографии (*tārīkh*) и нормативной этике (*akhlāq*), а также биографическими антологиями (*tadhkirāt*), располагается в континууме, простирающемся от стилистически простого — информирующего или разъясняющего — дискурса, до стилистически сложного — украшенного и художественного [Utas 2008, 258].

Если рассматривать ученые трактаты в традиционной иранской перспективе, то все они, независимо от особенностей стиля и степени «художественности» изложения, относятся к классической «высокой словесности» — *adabīyāt*. С одной стороны, наиболее важные сочинения по различным отраслям знания включались в программы учебных заведений (*madrasa*) и составляли саму основу высокого и утонченного образования (*adab*). С другой стороны, многие сочинения жанра *adab* (зерца-

ла, сборники развлекательных и назидательных историй) включали главы типа «сокращенных» или адаптированных трактатов (ср. главы о поэзии, медицине и астрономии в знаменитом зеркале «Кабус-наме»). Более того, сведения, излагаемые в трактатах по разным отраслям знания, снабжали «ученую» персидскую поэзию целыми классами «технической» образности (от каллиграфии до астрономии), а способы построения и ведения научной дискуссии находили отражение в поэтической стратегии приведения «красивого обоснования» (*husn-i ta'īl*), широко применявшейся в касыде и газели. Итак, в рамках классической литературы иранского средневековья ученые трактаты или «объясняющие сочинения» не только не отделены от высокой литературы, но, наоборот, находятся в неразрывной связи с ней и, как мы постараемся показать во второй части статьи, оказываются весьма полезными для герменевтики текстов, принадлежащих к ее сердцевине — классической поэзии³.

При постановке вопроса об «ученом трактате» как некоей особой разновидности (жанре или жанровой форме) персидской прозы классического периода прежде всего следует проследить, была ли вычленена такая разновидность из всего корпуса прозаических сочинений и имела ли она терминологические обозначения внутри традиции. Поэтологические сочинения, посвященные искусству слова, приводят лишь классификации, касающиеся форм поэзии (касыда, газель, маснави, руба'и), а о разрядах прозы не упоминают вовсе. Однако на практике, конечно же, для разных типов «разъясняющих текстов» использовались особые названия — *kitāb* 'книга', *risāla* 'послание, трактат' и *maqāla* 'речь, небольшое сочинение, статья'. Все перечисленные арабские термины, а также *nāma*, персидский синоним *kitāb*, могли при этом использоваться и в более широком смысле применительно к любому образцу художественной прозы (ср. зеркало *Chahār maqāla* «Четыре беседы» Низами 'Арузи, сатира *Risāla-yi dil-gushā* «Веселящее послание» 'Убайда Закани) или поэзии (ср. *Shah-nama* «Книга царей» Фирдоуси, *Kitāb-i parishān* «Книга смятенного» Каани). Однако именно они последовательно употреблялись в заглавиях специальных сочинений, трактующих некую отрасль традиционного знания и использующих выработанный для описания этой отрасли терминологический язык. Различия между *risāla*, *maqāla* и *kitāb* (*nāma*) настолько расплывчаты, что соблазнительно рассматривать все термины как синонимичные, однако некоторые корреляции между форматом сочинения и избранным

обозначением все-таки существуют. Термин *kitāb (nāma)*, как правило, указывает на намерение автора изложить свой предмет как «науку» (*'ilm*) — во всех ее аспектах (ср. *Dānish-nāme* Ибн Сины, *Kitāb al-mu'jam* Шамс-и Кайса ар-Рази). Обозначение труда как *risāla* обычно сигнализирует о том, что автор рассматривает свою работу как более короткую «монографию», посвященную одному из аспектов «науки» (ср. *Risālat al-'arūḡ* «Трактат об 'арузе»; 'аруз как метрика является составной частью «науки» о поэзии). Термин *maqāla* чаще используется в качестве названия раздела сочинения, а не отдельной работы, в современном персидском за этим словом закрепилось значение «статья».

Таким образом, по меньшей мере термины *kitāb (nāma)* и *risāla* можно рассматривать как традиционные названия особого «макрожанра» или, скорее, жанровой формы, которая далее, в практике создания произведений, подразделяется на жанры согласно тематическому критерию: в «книгах» (*kitāb*) излагаются наука о поэзии, учение суфизма, наука врачевания и т. д., в трактатах (*risāla*) — аспекты наук, например, в поэтологии создаются трактаты о поэтических фигурах, в суфизме — трактаты о прохождении пути, в медицине — трактаты о пульсах и т. д.

Литература, в которой используется «объясняющий» дискурс, чрезвычайно обильна и многообразна. Специалисту, который прочел некоторое количество персидских «книг» и «трактатов», интуитивно понятно, что они написаны по некоей общей «патронке». Однако для того, чтобы аргументированно доказать наличие общих риторических правил и схожесть композиционных структур, необходимо исследовать хотя бы образцовые, парадигматические произведения, созданные в каждой тематической области в классический период (X–XV вв.). Описания ученой литературы в содержательном аспекте с целью создания панорамной картины традиционного знания в мусульманском Иране уже предпринимались⁴. Для создания «жанрового портрета» ученого трактата необходимо сконцентрировать исследование на риторическом аспекте — формальных чертах и дискурсивных конвенциях трактатной литературы.

Поскольку настоящая статья в своей первой части посвящена лишь постановке вопроса об ученом трактате как жанровой форме персидской прозы, далее приводится развернутый план, намечающий границы темы и очерчивающий алгоритм ее исследования.

1. Корни персидского «объясняющего» дискурса

1.1. Термины *kitāb* и *risāla* заимствованы из арабской литературы, поэтому необходимым первым этапом должно стать описание их функционирования в арабской словесности. В аббасидской литературе термин *risāla* использовался как для обозначения дружеского послания, эпистолы (*risāla ikhwāniyya*, *risāla dīwāniyya*), так и для обозначения ученого трактата (эссе или монографии). Процесс трансмиссии знания при первых аббасидских халифах шел именно в форме *risāla*. Формат и тон частной переписки (*risāla ikhwāniyya*) с известным автору адресатом, использование разнообразных эпистолярных формул (образцовый пример здесь — *Rasā'il ikhwān al-ṣafā* «Послания Братьев чистоты») — все эти ранние черты формирующейся жанровой формы чрезвычайно важны для ее последующего развития на персидской почве.

1.2. Основой для разделения всей совокупности ученой прозы на тематические разделы служит классификация мусульманского знания, его традиционное разделение на виды и подвиды, также сложившееся в раннеаббасидское время. Подробное описание общепринятой базовой классификации гуманитарных и естественных наук (*'ulūm-i naqlī* и *'ulūm-i 'aqlī*, «арабские» и «греческие» науки) и их дальнейшего подразделения может служить фундаментом для жанровой классификации трактатной литературы. Парадигматические арабские *kutub* «книги» и *risālāt* «трактаты», по большей части аббасидского периода (по теологии и юриспруденции-фикху, грамматике и риторике, философии и суфизму, математике, логике, естественным наукам), нарисовали карту традиционного знания. Их авторы выработали риторические схемы «разъяснения» и передачи знания. Важную роль здесь сыграли многочисленные переводы среднеперсидских, греческих и сирийских научных сочинений, которые дополнили арабский «разъясняющий» дискурс отработанными приемами, свойственными старым «ученым» традициям. А сформировавшийся арабский стиль академического изложения, в свою очередь, за счет массовых переводов текстов оказал решающее влияние на персидский ученый дискурс.

2. Период формирования: знание в переводе

Хорошо известно, как велик вклад иранцев в арабоязычные науки. Многие важнейшие в своих областях арабские сочинения

написаны иранцами (и по национальности, и по месту обитания — в персидских провинциях Халифата). Тем не менее, процесс узаконивания персидского в качестве языка науки занял почти два века (X–XII вв.), и описание этого процесса необходимо для воссоздания того культурного и исторического контекста, в котором возникали первые образцы ученых персидских сочинений.

2.1. Двуязычные (т. е. писавшие по-арабски и по-персидски) ученые (такие как Абу ‘Али Ибн Сина, ‘Омар Хаййам, ‘Абдаллах Ансари) непосредственно занимались созданием персидского академического дискурса. Постепенно происходил переход к все большему использованию персидского. Авторы ранних трактатов должны были объяснять, что именно заставило их писать по-персидски, и выработали стандартный ответ: их просили о том стремящиеся к знанию, но не владеющие арабским. В дальнейшем такое объяснение стало общим местом, включавшимся в предисловия к трактатам по установившейся традиции.

2.2. Персидский корпус «объясняющих» сочинений создавался как имитация арабского канона знания. Массово (и нередко в сокращенном виде) переводились арабские сочинения, которые в некоторых областях (география, минералогия) были сами в генезисе переводами со среднеперсидского. В ходе переводов и создания с ориентацией на них собственных сочинений вырабатывалась терминология в каждой из областей знания. На протяжении XI в. предпринимались попытки выработать язык науки на основе персидского, заменив арабские термины персидскими эквивалентами (*Dānish-nāma* Ибн Сины — в философии, *Tarjumān al-balāgha* Радуйани — в поэтологии), однако все они оказались неуспешными, арабские системы терминов и многочисленные дискурсивные формулы полностью восторжествовали.

3. Персидская ученая литература: жанры и формы

Для того чтобы описывать корпус ученой литературы, необходимо выработать рабочую терминологию. Здесь представляется удобным использовать термин «жанровая форма», подразумевающий совокупность определенной структуры (композиционный аспект) и параметров дискурса (риторический аспект). Тогда можно говорить о том, что жанровая форма «ученого трактата» включает разнообразные жанры⁵, соответствующие

традиционной классификации наук (математика, музыка, поэтика, каллиграфия и т. д.).

Структурно-композиционная схема, характерная для многих трактатов, видна, как говорится, невооруженным глазом. Эта схема представлена во многих традициях и благополучно дожила до наших дней: введение (*muqaddama*), основная часть, состоящая из набора глав (*abwāb* или *fusūl*), а в случае широкоформатной книги — из глав, объединенных в разделы (*aqsām*), и заключение (*khātima*). Особо ценный материал для выявления конвенций конкретного жанра содержат введения к сочинениям, которые, невзирая на тему, включают набор необходимых общих мест. Так, в интродукциях к трактатам по гуманитарным наукам можно найти, как правило, сообщение о традиции и главном авторитете в избранной области знания; рассуждение о причине составления книги, обозначение аудитории, к которой обращается автор, или упоминание о том, кто задал вопрос, ответом на который и служит книга.

Проведенное по такому плану исследование представительных сочинений хотя бы гуманитарного цикла (философия, суфизм, поэтология) могло бы дать достоверные результаты, подкрепляющие (или опровергающие) выдвинутую гипотезу о единой жанровой природе тематически различных ученых трактатов.

Для того чтобы приведенные выше общие соображения не остались полностью голословными, во второй части статьи мы обратимся к одному конкретному образчику «объясняющего» сочинения — «Трактату о каллиграфии» Халила Табризи (XVI в.). На его примере мы проиллюстрируем тезис, приведенный в первой части как один из аргументов в пользу того, что литература трактатов заслуживает сугубого внимания литературоведов. Это тезис о том, что сведения, излагаемые в трактатах по разным отраслям знания, снабжали «ученую» персидскую поэзию целыми классами «технической» образности, а способы построения аргументации и ведения дискуссии находили отражение в поэтических идеях.

В исследованиях по персидской классической поэзии нередко можно встретить ее определение как «ученой» поэзии. Это связано с тем, что строительным материалом для поэтической образности, для сравнений и метафор, наиболее широко используемых в парадном жанре «украшенных касыд», служил весь комплекс традиционных знаний, который закреплен в ученых трактатах. В этих сочинениях, будь то трактаты о грамматике,

астрологии, искусстве поэзии или каллиграфии, излагаются сведения «по существу предмета», а также канонизированные рассказы о происхождении науки и ее лучших представителях. Знакомство с традиционными науками именно в виде их трактатного изложения служит большим подспорьем при чтении поэтических текстов, где весь этот комплекс знаний, хорошо известный как средневековым поэтам, так и их читательской аудитории, получает отражение в форме аллюзий, намеков, упоминания имен как носителей и выразителей определенных признаков.

Сопоставление стихов, когда речь идет о какой-то группе поэтических идей, связанных с определенной традиционной наукой, с трактатной литературой по предмету, демонстрирует, что такие трактаты и были первоначальной площадкой, на которой происходили отбор и закрепление профессиональной топики. Лишь те сведения, персонажи, приемы мастерства, свойства предметов, которые закреплены в трактатной литературе, и то, как они там представлены, отыгрываются в поэтических текстах (поэт сначала учится, потом творит). Это означает, во-первых, что трактаты — необходимый материал для комментария, во-вторых, что надо читать их с точки зрения не только «про что», но и «как изложено», в-третьих, что поэтическая картина мира в секторе научной образности (астрологической, философской, каллиграфической, медицинской и т. д.) оказывается уже не вторичной, а третичной моделирующей системой, и объяснения, почерпнутые непосредственно из языковой картины мира, часто оказываются недостаточными.

К числу предметов, беспрестанно описываемых и воспеваемых в поэзии, относится калам — тростниковое перо, инструмент каллиграфа. Описания калама, сложные метафоры, использующиеся для его изображения⁶, в большой степени получают объяснение при соположении с пассажами трактатов по каллиграфии. Далее, как уже было сказано, мы воспользуемся для сравнения текстом трактата Табризи, достаточно позднего, но воспроизводящего в основных чертах сведения, приводимые в более ранних сочинениях (перевод трактата дан в приложении к статье).

Перо — важный инструмент восхваляемого лица — правителя или министра, от него зависит чья-то жизнь или смерть; и еще более важный — для самого поэта, оно овеществляет его самого и его ремесло. Более того, перо священо благодаря ассоциации с Кораном, где приведена «клятва пером»: «Нун. Клянусь письменной тростью (*nūn wa-l-qalam*) и тем, что пишут» (Коран 68:1,

пер. И. Ю. Крачковского). Согласно толкованиям многочисленных комментаторов, перо — первая вещь, которую Бог сотворил, чтобы записывать будущие события на Хранимой Скрижали; «Нун» толковался как чернильница, стало быть, все инструменты писца или поэта имели кораническую коннотацию, которая открывала возможность использовать описания пера в этических или религиозных целях. Кроме того, перо, как и меч, является в панегириках метафорой мужской силы. Этот невзрачный на вид инструмент, с которым жестоко обходятся (отрубают голову), может творить чудеса. Перо ассоциируется с темой жизни и смерти, им пишутся приказы восхваляемого правителя и стихи поэтов. Коннотации «творения», «оживления» обеспечены также и кораническими ассоциациями⁷.

Вот типичное описание пера из вступления к панегирику, принадлежащее поэту ‘Абд ал-Васи‘ Джабали (ум. 1160):

У твоего пера, как у твоего врага, восемь качеств,
Я тебе опишу их одно за другим, послушай:

Оно двуязыкое, ходящее на голове, подпоясанное (готовое служить) и стенающее,

Оно желтокожее, обезглавленное, черноликое (опозоренное) и льющее слезы.

Иногда его движение являет длящуюся магию,
Иногда его скрип открывает укрепленные крепости.

Когда оно жалобно плачет и льет слезы, как сердце тюльпана,
Лик судьбы расцветает от счастья, как клумба с тюльпанами.

Глаза, лик и природа царства сияют, румяные и молодые,
Хотя у него желтый цвет, ветхий вид и темная макушка.

[‘Abd-al-Vāsi‘ Jabalī 1960: 162

(касыда 62 в восхваление Шамс ад-Даула, бб. 53–57)]

Здесь описаны качества тростникового пера, о которых упоминают и многие другие поэты: кончик пера расщеплен (оно двуязыкое, т. е. нечестное); оно «ходит на голове», отсюда — оно покорное, смиренное; на тростнике есть узлы, они описываются как «подпоясанная талия», знак готовности к службе; звук скрипа пера понимается как стон, жалоба; желтый цвет интер-

претируется как симптом уныния; обрезанный кончик пера указывает на то, что случится с головой врага; кончик пера, опущенный в чернила, представляется «опозоренным» (букв. «черноликим»); и наконец, чернила, текущие с кончика пера, интерпретируются как черные слезы врага.

Этот типичное описание заканчивается намеком на чудесное деяние пера: оно само плачет, оно старое и нездоровое, а строки, написанные восхваляемым при помощи этого пера, дарят счастье.

Многие из упомянутых качеств калама — двуязыкий, подпоясанный, черноликий, обезглавленный, издающий характерный скрип — находят параллели в трактатном изложении, где описывается процесс подготовки тростниковой палочки к письму (см. перевод трактата Табризи в приложении к статье): «лучший калам тот, который созрел (т. е. с узелками, “подпоясанный”», «следует делать расщепление в середине калама, а [боковые] стороны обрезать с учетом жесткости и мягкости», «степень зрелости (*puxtagi*) калама сказывается в том, что его краснота становится черного цвета».

Находит объяснение в трактатной литературе и «скрип» калама, который «открывает укрепленные крепости». О нем во вступлении к трактату Табризи (см. перевод) рассказана целая история; оказывается, что «скрип» пера и свист меча — звуки, подобные друг другу, как подобны сами перо и меч, инструменты и атрибуты правителя, ведь халиф ‘Али изволил сказать:

«Острие калама обрезай толсто и кончик калама срезай косо, чтобы, когда ты приложишь калам к свитку и станешь писать, он издавал звук, подобный [мечу] Машрики».

А это, рассказывают, был некий [мастер], изготавливавший превосходные мечи, так что, куда бы ни направляли такой меч, он все разрубал пополам. Если этот меч приводили в движение, он начинал раскачиваться из-за чрезвычайной тонкости [клинки], и в нем возникал некий звук.

В одной из исмаилитских касыд Насир-и Хусрава (ум. 1088) есть описание-загадка (*лугаз*), где калам представлен одновременно как змея и как птица:

Этот желтотельый, тощий, [желтый, как] глиноед (*gil-x^vār*),
черноголовый —

Желтый он, худосочный и так привержен к земному (*gil-x^vār*).

Ему всегда отсекают черную голову, потому что
Он по облику — змея, а змее отсекают голову.

Пока не отсечешь ему голову, он не соберется ходить,
Как отсек ему голову — он ходит вниз головой.

Он желтый, как огонь, черноголовый, однако ж
Он от воды оживает, а от огня умирает, стена.

<...>

Хоть он и желтый, его слова черны,
При том, что у людей речь не черна, когда ее произносят.

Он нем, когда остановился, и говорит при движении,
Потому что его движение неотделимо от говорения.

То — птица, однако же диковинная птица, ибо
Пища ее — сплошь смола, а ходит она на клюве.

Такая птица, что если придет в движение у тебя в руке, увидят
Умные люди в ее движении твой разум!
[Nāṣir-i Xusraw (касыда 99, бб. 1–9)]

В этом отрывке наряду с уже отмеченными мотивами (желтый и черный цвет, отрезанная голова, хождение на голове, «черная речь») представлен образ «поедания глины»: перо дважды, в прямом и переносном смысле, названо *gil-x'ār* — «глиное-дом» (т. е. пожелтевшим, как те, кто ест глину, и привязанным к этому миру, питающимся глиной мира). Эта метафора также находит объяснение при соположении со сведениями из каллиграфических трактатов: во-первых, тростник растет в глине, а во-вторых, писцы натирали тростник глиной после того, как обреза-ли калам (см.: [Minorsky 1959, 115]).

Другому поэту XII в., Мас'уду Са'ду Салману (ум. 1121) принадлежит касыда из 19 бейтов, целиком посвященная восхвалению пера — «золотой ветки», птицы, из клюва которой, полного «смолы», рассыпаются перлы и самоцветы, и т. д. В частности, перо прославляется, как тот, кто чудотворно оживляет, подобно пророку 'Исе, мертвые смыслы. Далее говорится:

И полюбуюсь теперь на это чудо: ведь перо
Всегда являет крест на пальцах!

[Mas'ūd-i Sa'd 2005, 146]

Объяснение этого образа можно также почерпнуть в текстах трактатов, в частности у Табризи:

Знай, что держать калам нужно тремя пальцами, чтобы подушечки всех трех пальцев находились на сторонах калама. Тогда, в какую бы сторону [писец] ни направил и ни повернул калам, не получится рисунка и формы плохого начертания.

Прекрасные поэтические примеры «каллиграфических метафор» для брови, пушка на лице и глаза приведены в «Собеседнике влюбленных» Шарафа Рами (XIV в.), а основания для метафоризации можно установить, ознакомившись с правилами начертания соответствующих букв в каллиграфических трактатах. Так, Рами пишет о сравнениях для бровей:

Восьмое: Ибн Хилал⁸ уподобил бровь подковообразной [букве] ‘айн (‘*ayn-i na ‘lī*)⁹, хотя сия подкова и располагается над глазом (‘*ayn*)¹⁰, и, преувеличивая такое определение, сказал:

Последовать начертанию и вязи твоих бровей

Признали себя неспособными Ибн Мукла¹¹ и Ибн Хилал¹².

Девятое: искушенные в начертании (*ahl-i qalam*) именуют ее [бровь] кольцом [буквы] *нун* (*ḥalqa ‘-i nūn*)¹³, к примеру, сказано:

У каллиграфов не выходит на письме

Ни один *нун* прекрасней, чем брови друга.

Сравнивали также и с [буквой] *каф* (*kāf*), при том, что *каф* имеет протяженное начертание¹⁴. Например, сочинитель говорит:

Росчерк, который — [буква] *даль* на странице твоей красоты,
[Это] *нун* изгиба твоей брови, являющийся *кафом* (*kāf-i*)!¹⁵

Пушок на щеках юных красавцев традиционно сравнивали с вязью (*xaṭ* — ‘пушок’ и ‘почерк’). В главе о пушке Рами приводит уподобления пушка разным почеркам:

О том, как различия в стадиях черноты пушка определяют [разные] виды почерков в яхонтовом свитке¹⁶, изволит говорить Адиб Катиби¹⁷:

Почерк *губар* на твоих устах стал [почерком] *насх*, и я опасуюсь,

Что тот *насх* станет внезапно [почерком] *сулс* царских подписей¹⁸.

Смысл образа проясняется лишь при обращении к трактатам о почерках, в частности, все они описаны у Табризи. Почерк *губар* еле различим из-за тонкости линий, почерк *насх*, обычный почерк арабографических книг и документов, более «черен», чем *губар*. Почерк *сулс* — род *насха*, но с более крупными буквами, заглавный шрифт с большим количеством насыщенных черт, использовался, среди прочего, в царских подписях (*tawqī'*), удостоверявших подлинность указа, в частности указа об отставке. Смысл графического образа в том, что пушок, постепенно темнея, достигнет совершенства — той стадии, когда он станет царской подписью, удостоверяющей подлинность красоты. Или же — пушок станет излишне черным и окажется подписью на указе об отставке с поста «первого красавца».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Трактат о каллиграфии Халила Табризи¹⁹

Персидские источники, относящиеся к каллиграфии и правилам обучения почеркам, можно разделить на две категории. Одна — это книги типа тазкире и биографических сборников об известных каллиграфах, в которых местами встречаются сведения и термины, относящиеся к каллиграфии, ее инструментам и принадлежностям (ср. известный в русском переводе Заходера и английском переводе Минорского, а с недавнего времени — и в переводе О.Ф. Акимушкина «Трактат о каллиграфах и художниках» [Кази-Ахмед 1947; Minorsky 1959])²⁰. Другая категория — это трактаты и тексты, которые писались непосредственно для обучения каллиграфии²¹; среди них очень немного таких, которые имеют установленного автора²².

Трактат, который опубликован Ираджем Афшаром в [Balaÿ et al. 1995], судя по выражению, включенному в зачин (*хутба*), явно принадлежит Халилу Табризи. Некоторые строки во вступлении указывают на то, что профессией автора было обучение почеркам (каллиграфии). Он не дал названия своему трактату, а поскольку в начальных строках упоминается об основах каллиграфии (*uṣūl-i xatt*), издатель счел возможным назвать его «Основы каллиграфии».

Сочинение Табризи принадлежит к многочисленным учебным, «рядовым» трактатам, именно поэтому в нем отчетливо

проступают те черты «научообразия», которые можно отнести к характерным для дискурса передачи знания. Книга открывается восхвалениями Бога и Пророка Мухаммада, а также упоминанием о причине сочинения (просьбы учеников). Автор снабдил свое «краткое руководство по основам каллиграфии» простран- ным введением (*muqaddama*), состоящим из трех разделов (*faṣl*). В первом разделе представлена топка «истории этой науки»: упомянуты имена «установителей», приведены подходящие цитаты из речений халифа ‘Али о пользе красивого почерка, стихи и рассказ о «звуке калама». Второй и третий разделы посвящен- ны, соответственно, описанию инструментов писца — чернил и калама. По-видимому, автор собирался разделить основной текст на две «речи» (*maqāla*); после введения следует «Речь (*maqāla*) первая, составлена из двух глав (*bāb*)». Но далее эта структура не выдержана, вторая «речь» отсутствует (во всяком случае, такова дошедшая до нас рукопись), а внутри первой «ре- чи» помещены глава первая «О знакомстве с почерком» и глава [вторая] (нумерация добавлена издателем рукописи) «Об осно- вах почерка», включающая в себя «главу» (без номера) о лигату- рах. Трактат оканчивается заключением (*xatima*), где, по тради- ции, приводятся дополнительные сведения, важные для соответ- ствующей области знания. В данном случае автор поместил в заключение сведения о том, «как держать калам и прикладывать к свитку, направлять калам и поворачивать калам».

Халил Табризи [Основы каллиграфии]

Во имя Бога милостивого, милосердного! Господи, прояви за- боту и даруй удачу! Многая слава и бессчетная хвала Совершен- ному, который из точки «отсутствия» вывел окружность «нали- чия» и каламом могущества начертал узоры стольких тысяч пись- мен на поверхности доски бытия, и каждый — на свой лад.

И приветствие, и здравицы, и мир, и молитва — пречистой душе свежего плода в саду пророчества и посланничества, Му- хаммаду Избраннику! Да будут с ним совершеннейшие из мо- литв и достойнейшие из благопожеланий, и с родом его, и с семьей!

Так говорит сочинитель этой книги Халил Табризи (да нис- пошлет ему Бог благополучие!): некоторые отпрыски высоко-

родных и знатных семей посещали сего ничтожного, и через короткое время в их почерках появлялось улучшение. Поэтому они обратились с просьбой: мол, напиши краткое руководство по основам каллиграфии, чтобы начинающему оно было наставлением, а завершившему [учебу] — аргументом. Я записал это краткое руководство и составил его из предисловия, двух глав и заключения. А помощь и успех от Бога!

Предисловие

Знай, что предисловием (*muqaddama*) именуют вступление (*pīšraw*). Это [предисловие] состоит из трех разделов (*faṣl*).

Раздел первый. Описание превосходства и благородства этой науки.

Знай, что первым человеком, писавшим по-арабски, был Адам, мир ему! После потопа Нуха, во времена Исма‘ила арабское письмо обнаружили. А кое-кто утверждает — то был Идрис, мир ему!²³ Посланник (да благословит его Бог и да приветствует!) изволил сказать: «Кто хорошо пишет “во имя Бога милостивого, милосердного”²⁴, тот войдет в рай!»

И сказал он (мир ему!): «Почерк — половина знания (*‘ilm*)». Это значит, что каждый, кто пишет красивым почерком, уже как будто овладел половиной знания, и отсюда — то, что эмир правоверных ‘Али, мир ему, изволил сказать: «Стремитесь к красивому почерку, в нем — один из ключей к замку хлеба насыщного». А отсюда — то, что сказано: «Красивый почерк для бедного — имущество, для богатого — красота, а для мудрого — совершенство».

‘Али, мир ему, сказал:

Изучай устройство письма, о наделенный образованностью, поскольку почерк — не что иное, как украшение образованного.

Если ты состоятелен, твой почерк — [твое] украшение,

Если нуждаешься, то он — лучшее приобретение.

Раздел второй. Описание чернил (*murakkab*)

Одинаково по весу сажи и купороса,

В один вес с обоими — чернильного орешка,

В один вес со всеми тремя — камеди²⁵,

И тогда рука наделена мощью!

А по составу они таковы: пусть [изготовитель] завернет сажу в бумагу, крепко обмажет тестом и поставит в горячую печь на обожженный кирпич, чтобы тесто испеклось. Потом пусть достанет, вынет оттуда сажу и истолчет в ступке. А прежде пусть арабскую камедь растолчет в посудине и польет водой, в таком количестве, чтобы [смесь] получилась тягучей, как мед. Потом часть растворенной камеди нальет в ступку поверх сажи, сделает из камеди с сажей тесто и сильно побьет. Потом расколает чернильный орешек и нальет туда десять раз по стольку воды, добавит листьев хны и листьев мирта²⁶ — по одной драхме каждого, полдрахмы басмы и полдрахмы *афтимума*²⁷. Пусть все это вместе насыплет поверх орешка и оставит на сутки. После этого пусть поставит на огонь, кипятит, проверяя, до тех пор, пока жидкость от чернильного орешка не перестанет растекаться по бумаге. Потом снимает с огня и процеживает через новый и чистый холст. Воду чернильного ореха сохраняет. Потом бросает в воду тот кипрский купорос, чтобы растворился. После этого он процеживает купоросную воду и наливает в воду чернильного ореха и оставляет на один день. После этого, процедив, собирает воду купороса и ореха, так чтобы в ней не осталось никакого осадка. После этого он насыпает в ступку часть лучшего индиго и немножко алое (*ṣabr*).

Он должен толочь чернила в течение ста часов. Можно за пять суток, можно дольше, но так, чтобы в целом толочь всю [смесь] сто часов. Завершив это, он насыпает в ступку немного индийской соли и египетского сахара и постепенно подливает в ступку жидкость купороса и чернильного орешка и перетирает, проверяя, пока [консистенция] не достигнет превосходной степени. После этого он извлекает [смесь] из ступки и процеживает через шелк. Затем разводит полдрахмы тибетского мускуса и мискал шафрана в десяти драхмах розовой воды, так чтобы они полностью растворились, и наливает в тонкий шелк (*vālā*) и выжимает [через него]. Так что если на шелке останется мускус или шафран, то и пусть. После этого отфильтрованный [жидкий] мускус с шафраном наливает в чернила и пишет [ими]²⁸.

Раздел третий. О том, как выбирать и обрезать калам

Знай, что лучший калам тот, который созрел (*puxta*), но не сгорел. А степень зрелости калама сказывается в том, что его краснота становится черного цвета, а его белизна остается белой с желтым оттенком, и он становится каменным и твердым. Нут-

ро у него белое, а ствол прямой, ибо если ствол калама не прямой, он непригоден для письма²⁹.

Длина калама должна составлять шестнадцать *ангуштов*³⁰ или двенадцать *ангуштов*, а его толщина — несколько малых *сарангуштов*³¹. Если он легкий и черный, то будет нехорош, как говорит поэт:

У калама шесть *синов*³², три из них хороши, остальные — безобразны:

Красный (*surx*), жесткий (*saxt*) и каменный (*sangī*), а мягкий (*sust*) и черный (*siyah*) — он легкий (*sabuk*)³³.

Теперь об обрезании калама: перочинный нож должен быть острым, чтобы хорошо обрезал калам, и тот мог красиво выводить линии почерка. Знай, что в обрезании калама четыре вещи составляют основу: раскрытие (*fath*), [обработка] нижней части (*taht*)³⁴, расщепление (*šaqq*) и обрезание [кончика калама] (*qaṭṭ*)³⁵.

Раскрытие³⁶ бывает двух видов: если калам жесткий, перочинный нож надо как следует вогнать, а если средней жесткости — надо вгонять на меньшую [глубину].

[Обработка] нижней части: это когда [обрез] калама делают ровным, и бока у него тоже выравнивают.

Расщепление: следует делать расщепление в середине [острия] калама, а [боковые] стороны обрезать с учетом жесткости и мягкости, правую (*vaḥṣī*) сторону — немного сильнее, чем левую (*insī*)³⁷. И расщепление тоже делается в соответствии с каламом: если калам твердый, расщепление следует делать больше, а если средний — меньше, исходя из того, что сказано выше.

Обрезание бывает трех видов: прямое (*jazm*), косое (*muḥarraf*)³⁸ и среднее (*mutavassit*). Лучшее обрезание — среднее и красивое, но знай, что какой вид для него (писца) лучше, зависит от письма, от того, к какому виду письма он собирается прибегнуть.

Когда он прикладывает перочинный нож к каламу, чтобы обрезать кончик, следует ему приложить нож к каламу, а большой палец — к кромке ножа (букв. «к спине ножа») и давить, так что кончик калама отскочит и он услышит звук отскакивания (*jastan*), подобный произнесению [слова] *qaṭṭ* (обрезание). А если он не услышит, как головка калама произнесла такое, и перочинный нож не будет хорош, с таким каламом никогда не напишешь хорошим почерком.

Что до способа прикладывания ножа к каламу и обрезания, [ученики] говорят — это то, о чем они не слышали от учителя, или учитель от них утаил, и они этого не уяснили.

О том, как держать калам, будет сказано в Заключении.

Речь (maqāla) первая, составлена из двух глав (bāb)

Глава первая

О знакомстве с почерком (*ḥaṭṭ*), об установлении почерка и названиях почерков (*ḥuṭūṭ*)

Знай, что в старину был почерк *ма‘кили* (*ma‘qilī*), и он весь — из прямых линий (*saṭḥ*), в нем нет никаких округлостей (*dawr*). Лучшая [разновидность] *ма‘кили* такова, что можно читать как черноту его, так и белизну³⁹.

После этого установили почерк *куфи*, а лучшим среди тех, кто писал почерком *куфи*, был эмир правоверных ‘Али (*мир ему!*). В этом почерке на один данг⁴⁰ округлости, а остальное — прямизна.

[Так писали] до эпохи ‘Али б. Мукла, да будет с ним милость, а он установил почерк, основанный на окружности (*dāyira*), свернул с пути *куфи* и научил людей.

Первым из тех, кто хорошо изучил этот почерк и применил на практике в таком виде, как Ибн Мукла (*да наградит его Бог за его старание!*) установил и объяснил, был ‘Али б. Хилал, который известен как Ибн Бавваб — да будет с ним милость, и ни один смертный в его время и после него, до самой эпохи Муста‘сима⁴¹, лучше него не писал.

Во времена Муста‘сима явился Киблат ал-Китаб⁴² Джамал ад-Дин Йакут (*да пребудет с ним милость!*). Он стал приверженцем [стиля] письма Ибн Бавваба и в почерке последовал за ним. Потом он внес изменения в заточку и обрезание калама, приводя в доказательство правомерности слова эмира правоверных ‘Али (*мир ему!*), который изволил сказать: «Острие калама обрезай толсто и кончик калама срежай косо, чтобы, когда ты приложишь калам к свитку и станешь писать, он издавал звук, подобный [мечу] Машрики»⁴³.

А это, рассказывают, был некий [мастер], изготавливавший превосходные мечи, так что, куда бы ни направляли такой меч, он все разрубал пополам. Если этот меч приводили в движение,

он начинал раскачиваться из-за чрезвычайной тонкости [клин-ка], и в нем возникал некий звук.

Итак, тебе следует обрезать кончик калама косо, чтобы острие калама было колким, а когда ты станешь писать по свитку, калам придет в движение, и от него пойдет некий звук.

Во времена Ибн Бавваба калам обрезали ровно, по каковой причине их письмо было лишено тонкости и изящества. Однако когда Киблат ал-Китаб Джамал ад-Дин Йакут изменил способ обрезания калама, в почерках тоже появились некоторые изменения, потому как почерк повинуется каламу. Если калам хорошо заточенный, будешь писать хорошим почерком, а если калам не по сердцу, сколько ни прикладывай усилий и старания, красиво не получится. Вот по этой-то причине почерку Йакута отдано предпочтение перед почерком Ибн Бавваба в отношении тонкости и изящества, но не в отношении основ и правил.

Итак, основы — это окружность (*dāyira*) и точка (*nuqta*), как постановил Ибн Мукла. Он подразделил [почерки] на шесть видов и каждому дал название, подобающее как по [выбранному] слову, так и по смыслу.

За основу почерка взяли точку, как будет рассказано во второй главе. Теперь о том, как он подразделил почерк на виды.

Первому он дал название *мухаккак* (*muḥaqqaq*, букв. «достоверный»), поскольку в этом почерке полтора данга окружности и четыре с половиной данга прямизны, следовательно, он предшествовал [остальным].

Второй вид назвали *сулс* (*tult*, букв. «треть»), по той причине, что в нем на два данга⁴⁴ окружности, или по той причине, что каждый, кто изучил этот почерк, будет знать одну треть почерков. Потому как сначала надлежит выучить *мухаккак*, а после него — *сулс*. А может, [его] именуют «сулс» потому, что *насх* (*nasx*) — у него в подчинении, так же, как *райхан* (*rayḥān*) — в подчинении у *мухаккака*, ибо основы *мухаккака* и *райхана* — одни и те же.

Что касается *райхана* (*rayḥān*, букв. «базилик»), то его называют базиликом по той причине, что он наделен его красой.

А [почерк] *насх* потому называют *насх* (*nasx*, букв. «отмена, упразднение»), что большинство книг переписывают почерком *насх*. Поэтому можно сказать, что другие почерки оставили и удовлетворились этим, так что он стал отменяющим (*nāsix*) почерки.

Третий вид называют *тауки*‘ (*tawqī*‘ «царский указ, наложенные подписи», муз. «гармония»), на том основании, что в нем одна половина — окружности, а другая половина — прямизна. По причине этой [прямизны] *тауки*‘ имеет сходство с почерками *ма*‘*кили* и *куфи*. Еще [его называют так] потому, что судьи пишут этим почерком реестры судебных решений и постановления (*tawqī*‘*āt*).

Четвертому виду дали имя *рика*‘ (*riqā*‘ «записки, заметки»), на том основании, что этим почерком пишут [краткие] записки (*ruq*‘*ahā*).

Пятый вид называют *райхан*, и о нем уже сказано.

Шестой вид называют *наsx*⁴⁵.

Некоторые говорят, что видов почерка — семь, и считают «*тумар*» (*tūtmār*, букв. «свиток») [отдельным] видом, как говорит поэт:

Тумар, мухаккак, рика‘ и *райхан* —

И *наsx*, которому треть (*сулс*) выписала подтверждение (*тауки*‘).

В основе письма — установление шести [почерков], что почерпнули из шести направлений, кои суть вверх, вниз, направо, налево, назад и вперед.

Все сущее не выходит за пределы этих шести направлений. Так и каждый из существующих почерков не выходит за пределы этих шести видов. [Однако], поскольку всякий раз, как ты писал каким-нибудь из этих [шести] почерков, [использовав] большой (*qavī*, букв. «сильный») калам, получался *тумар*, а если напишешь тонким каламом — то [выйдет почерк, что] назвали *зубар* (букв. «пыль») — с учетом этого у почерка уже даже восемь видов, а не семь.

Еще — следует рассказать и [дать] знать об исчислении и размерах [букв] (‘*add-u ḥadd*) каждого вида почерка. Уже стало ясно, что видов почерка не более шести. Для каждого заложили основы, чтобы по этим основам он отличался от другого почерка, как будет рассказано далее. *А Бог знает лучше!*

Глава [вторая]

Об основах почерка

И еще — каждый размер и букву из числа отдельных букв, как их установил Малик ал-Китаб (Владыка Книги) ‘Али б. Мукла, *да наградит его Бог за его старание*, и все основы почерка и ответвления почерка Киблат ал-Китаб (Кибла книги) Джамал ад-Дин Йакут (*да будет с ним милость!*) сообщил в одном бейте прекраснейшим способом:

Основы (*‘uṣūl*), соединение (*tarkīb*), положения (*kurrās*) и соотношение (*nisba*),

Подъем (*su ‘ūd*), заворот (*yaštahī*), спуск (*nuzūl*) и росчерк (*irsāl*)⁴⁶.

Сказал эмир правоверных ‘Али б. Аби Талиб (*мир им обоим!*): «Знай, что красота почерка скрыта в наставлении учителя, его правильность — в обилии упражнений, он бывает у мусульманина благодаря тому, что тот избегает запрещенного и соблюдает молитву, а основа его — в знании [начертаний] отдельных [букв], [то есть] красота почерка пишущего — от наставлений учителя, а правильность написания букв — от множества упражнений, а твердость почерка для мусульманина в том, что он избегает запрещенного, соблюдает молитву и знает основы [начертания букв] отдельных (*mufradāt*) и соединенных (*murakkabāt*).

Вначале расскажем об отдельных [буквах], а потом приступим к соединенным [элементам].

Знай, что основа почерка — точка (*nuqṭa*), так как всегда, когда ты соединяешь вместе две точки или три точки, получается линия (*ḥaṭṭ*). По этой причине мы будем описывать буквы при помощи точек.

[Далее следует изложение правил начертания отдельных букв (*mufradāt*) и лигатур — соединений из букв (*uṣūl-i murakkab*). Эта часть перевода трактата в публикацию не включена, так как потребовала бы большого количества сопроводительных иллюстраций (в самом тексте трактата рисунков нет)⁴⁷].

Глава

Об описании того, как держать калам и прикладывать к свитку, направлять калам и поворачивать калам

Знай, что писцу (*kātib*) надлежит знать это искусство (*fann*) во всей полноте. Знай, что держать калам нужно тремя пальцами, чтобы подушечки всех трех пальцев находились на сторонах калама. Тогда, в какую бы сторону [писец] ни направил и ни повернул калам, не получится рисунка и формы плохого начертания.

Однако, средний палец должен быть чуть-чуть⁴⁹ выше открытия [калама] (*fath*), и пусть [писец] держит калам уверенно, ибо твердость почерка — от того, что уверенно держат калам.

Направляя калам, он должен не торопиться и проявлять осторожность, чтобы буквы выходили красивыми.

О длине острия калама.

Оно должно быть размером с фалангу мизинца или размером с окружность [ствола] того калама, или размером с ноготь большого пальца. Все, что меньше этих трех образцов, противоречит словам эмира правоверных ‘Али (*мир ему!*), который изволил сказать: «*Делай длинным острие твоего калама*», то есть «*Делай длинными зубцы калама!*»

О поворачивании калама, которое писцы называют «каламоворот» (*qalam-gardiš*). Знай, что, проводя линию сверху вниз, ты должен делать упор на обе стороны калама и калам направлять прямо вниз, а ведя линию каламом снизу вверх, ты должен поворачивать калам косо, так чтобы четыре данга (две трети) [среза] калама были на бумаге, и такое направление калама именуют «подъем» (*su’ūd*). Когда же ты опускаешь калам на начало той линии и, как косо вел вверх, так же косо направляешь вниз, такое ведение калама именуют «спуск» (*nuzūl*).

И это, как сказали, должно [делать] тогда, когда после той линии должна идти другая буква. Когда ты пишешь отдельный *лам* — и пусть будет *алиф* — ты делаешь подъем всем каламом, потому что нет необходимости в спуске.

Ведя линию с правой (*yamīn*) стороны в левую (*yusār*) сторону, ты должен делать упор на правую (*vaḥṣī*, букв. «животную») сторону калама, а проводя линию с левой стороны направо, ты должен делать упор на левую (*insī*, букв. «человеческую») сто-

рону калама. Ведя линию сверху вниз, такую, как в *каф-и мунхани* (*kāf-i munḥanī*, изогнутый *каф*), который стоит в середине слова, ты должен сделать упор на острие (*šaziyuu*) калама, и при растягивании (*irsāl*) линии, как в [буквах] *джим*, *‘айн*, *син*, *сад*, *фа*, *нун* и *мим*, ты должен сделать упор на острие калама.

А Бог лучше знает, что правильно, и к Нему возвращаемся и прибегаем!

Литература

Акимушкин 2004 — *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран: Культура, история, филология. СПб.: Наука, 2004.

Кази-Ахмед 1947 — *Кази-Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках. 1596–97/1005 / Введ., пер. и коммент. Б.Н. Заходера. М.; Л.: Искусство, 1947.

Кази Ахмад 2016 — *Кази Ахмад б. Хусайн ал-Хусайни Куми.* Трактат о каллиграфах и художниках (критический текст первой редакции на базе трех списков, перевод на русский язык, приложение, комментарии и примечания О. Ф. Акимушкина; подготовка к публикации, предисловие и указатели Б. В. Норика. М.: «Садра», 2016.

Казиев 1966 — *Казиев А.Ю.* Художественно-технические материалы и терминология средневековой книжной живописи, каллиграфии и переплетного искусства. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1966.

Келичхани 2019 — *Келичхани, Хамид-Реза.* Иранская каллиграфия. Знакомство с традицией. Перевод с персидского Б.В. Норика. М.: «Садра», 2019.

Коран — Коран / Пер. и коммент. И.Ю. Крачковского. 2-е изд. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1986.

Миклухо-Маклай 1984 — *Миклухо-Маклай Н.Д.* Автор и его сочинение в средневековой научной литературе на персидском языке // Очерки истории культуры средневекового Ирана. Письменность и литература / Отв. ред. О.Ф. Акимушкин. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1984. С. 57–139.

Чалисова 2000 — «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами о локонах, челе и бровях возлюбленных / Введ., пер. с перс. и коммент. Н. Ю. Чалисовой // Вестник РГГУ. 2000. № 4. Кн. 2. С. 87–117.

Чалисова 2004 — *Чалисова Н. Ю.* Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты // Памятники ли-

тературной мысли Востока / Отв. ред. П.А. Гринцер, Н.И. Никулин. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 165–249.

‘Abd-al-Vāsi‘ Jabalī 1960 — Dīvān-i ‘Abd-al-Vāsi‘ Jabalī / Ba ihtimām-i Z. Šafā. Tihrān: Čāpxāna-i dānišgāh, 1339/1960.

Balaÿ et al. 1995 — Pand-o Sokhan: Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour / Éd. by C. Balaÿ, C. Kappler, Ž. Vesel. Teheran: Institut Français de Recherche en Iran, 1995.

Browne 1908–1928 — *Browne E. G. A literary history of Persia. Vol. 1–4.* London: T. Fisher Unwin Ltd., 1908–1928.

Fögen 2005 — *Antike Fachtexte = Ancient technical texts* / Ed. by Th. Fögen. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005.

Huart 1972 — *Huart Cl. Les Calligraphes et les Miniaturistes de l’Orient Musulman. Réimpression de l’édition de 1908.* Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1972.

Mas‘ūd-i Sa‘d 2005 — Dīvān-i Mas‘ūd-i Sa‘d / Ba ihtimām-i Parvīz Bābāyī. Tihrān: Mu‘assisa-i intišārāt-i nigāh, 1384/2005.

Minorsky 1959 — *Calligraphers and painters: A treatise by Qāḏī Aḥmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015 / A.D. 1606)* / Trans. by V. Minorsky. Washington: Freer Gallery of Art Occasional Papers, 1959.

Nāšir-i Xusraw — *Nāšir-i Xusraw. Dīvān-i aš‘ār* // *Āṭār-i suxansarāyān-i pārsī-gū.* URL: <http://ganjoor.net/naserkhosro/divann>.

Rāmī 1875 — *Anīs el-‘ochchāq par Cheref-eddīn Rāmī* / Traduit du Persan et annoté par Cl. Huart. Paris: F. Vieweg, 1875.

Rāmī 1946 — *Rāmī Šarāf ad-Dīn. Anīs al-‘uššāq* / Ba tašḥīḥ-i ‘Abbās Iqbāl. Tihrān: Širkat-i saḥāmī, 1325/1946.

Rypka et al. 1968 — *Rypka J. et al. History of Iranian literature* / Ed. by K. Jahn. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1968.

Utas 2008 — *Utas B. ‘Genres’ in Persian literature // Manuscript, text and literature: Collected essays on Middle and New Persian texts* / Ed. by C. Jahani, D. Kargar. Wiesbaden: Reichert, 2008. P. 219–262.

Yūsofī 1990 — *Yūsofī Ĝ.-H. Calligraphy [1990]* // *Encyclopaedia Iranica online* / Ed. by E. Yarshater. [New York]: Columbia University Center for Iranian Studies, 1996–. URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/calligraphy>.

¹ Впервые опубликовано в: ШАГИ/STEPS, Т. 4, № 1, 2018. С. 93–115 под названием «Персидские ученые трактаты и герменевтика классической поэзии»; в настоящем издании публикуется с незначительными добавлениями.

² Термин *expository discourse* предложен в [Utas 2008].

³ Ср. возрождение интереса к греческим и латинским «профессиональным текстам» в последние десятилетия [Fögen 2005], см. также работы, приведенные в обширной библиографии к изданию.

⁴ См., например, очерк Ф. Тауэра в [Rypka et al. 1968].

⁵ Используя концепт «жанр», мы опираемся на его определение в предложении к средневековой персидской литературе, предложенное Бо Утасом, и понимаем его как «совокупность специфической формы, темы, эстетических средств, авторской интенции и читательского ожидания» [Utas 2008, 236].

⁶ Пользуюсь случаем выразить свою благодарность голландской исследовательнице А. Л. Беларт (A. L. Beelaert), доклад которой об описаниях пера в персидской поэзии («A walking contradiction: The descriptions of the pen in Classical Persian poetry». Presentation at the SIE Conference, Vienna, 2007) стал отправной точкой моей работы.

⁷ Отмечено в упомянутом ранее докладе А. Л. Беларт.

⁸ Ибн Хилал (ум. 994) — знаменитый каллиграф, служивший при дворе Буидов (известен также как Ибн Бавваб).

⁹ Имеется в виду начертание буквы 'айн в начальной позиции (ع), имеющее форму подковы.

¹⁰ Обыграны два значения 'аун — название буквы 'айн и 'глаз'.

¹¹ Ибн Мукла — Абу 'Али Мухаммад б. 'Али б. Хусайн Ибн Мукла (ум. ок. 940), прославленный каллиграф, считается создателем ряда классических почерков, в частности *насха*.

¹² Имена каллиграфов лексически связаны с темой бейта: *Ibn Muqla* — букв. «сын глаза», *Ibn Hilāl* — букв. «сын лунного серпа» (*hilāl* «лунный серп» упомянут ранее в трактате среди *ṣifāt* «уподоблений» брови). Само сравнение брови с буквой 'айн в бейте только подразумевается: «последовать начертанию твоих бровей» — т. е. начертать букву 'айн, сравнимую по красоте с бровями.

¹³ Буква *нун* в изолированной позиции имеет округлую форму с точкой — ن.

¹⁴ По каллиграфическим канонам буква *каф* в изолированной позиции (как и изолированные формы *ба*, *та* и т. д.) имела в начертании двойную длину по отношению к прочим буквам.

¹⁵ См. оригинал: [Rāmī 1946, 12–13], пер.: [Чалисова 2000, 102]. В бейте дважды реализована фигура *thām*, использованы слова с двумя значениями: «[буква] *даль*» — *dāl*, также «указывающая»; «являющийся *кафом*» — *bāṣad kāf-ī*, также «достаточно»; второй смысл бейта: «[Для] надписи, указывающей на страницу твоей красоты, / Достаточно *нуна* изгиба твоей брови!»

¹⁶ Речь идет об уподоблении пушка разной степени черноты и густоты почеркам различной толщины и степени витиеватости. «Яхонтовый свиток» (*darj-i yāqūtī*) — яхонтовые уста, окруженные письменами пушка; при чтении *darj-i yāqūtī* возникает смысл «яхонтовый ларец», стандартное иносказание для уст воспеваемой особы.

¹⁷ Адиб Катиби — возможно, Адиб Каши [Rāmī 1946, 23, прим. 2]; в издании К. Юара эти стихи приписаны Захиру Фарйаби [Rāmī 1875, 44].

¹⁸ См. оригинал: [Rāmī 1946, 23], пер.: [Чалисова 2004, 187].

¹⁹ Перевод дан по тексту [Balaÿ et al. 1995, 325–309] (страницы персидского текста пронумерованы в обратном порядке, поскольку в сборнике выдержана общая пагинация).

²⁰ См. [Кази-Ахмед 1947], [Minorsky 1959]; критический текст первой редакции трактата Кази Ахмада, а также его перевод на русский язык, снабженный фундаментальным комментарием, опубликованы в издании, подготовленном Б.В. Нориком [Кази Ахмад 2016].

²¹ См. написанную в 1908 г. знаменитую работу К. Юара (переизд. [Huart 1972]), где обобщен материал ряда трактатов XVI–XIX вв. о ремесле каллиграфов и художников-миниатюристов и приведены подробные описания инструментов и орудий каллиграфии, а также классических видов и новых разновидностей почерков; об этапах разработки науки о каллиграфии см.: [YÛsofî 1990].

²² Ср. интересные выводы Н. Д. Миклухо-Маклая в очерке «Автор и его сочинение в средневековой научной литературе на персидском языке» о том, что средневековый читатель мало интересовался тем, кто, где и когда написал читаемый им исторический или космографический трактат, тогда как с художественной литературой, поэзией, дело обстоит совсем иначе [Миклухо-Маклай 1984, 129 лл.].

²³ Кази Ахмад (его трактат написан в 1596–97 гг., т. е. примерно на полвека позднее самой поздней даты, предложенной И. Афшаром для сочинения Халила Табризи, — 943/1537) добавляет также иранскую версию происхождения письма: «...в древности не было письма, и начало этому положил Тахмурас Дивбанд, начало от него» [Кази-Ахмед 1947: 59], см. также в переводе Акимушкина [Кази Ахмад 2016: 53], о Тахмурасе как мифологическом основоположнике письма см. [Там же, примеч. 54 к переводу].

²⁴ Здесь и далее курсивом выделены фразы, приведенные в тексте по-арабски.

²⁵ В стихах упомянуты основные компоненты, присутствующие в большинстве традиционных рецептов изготовления чернил: сажа (*dûda*), которую «получали путем сжигания хлопчатобумажного фитиля, смоченного в оливковом, льняном или кунжутном масле» [Казиев 1966, 110], купорос или квасцы (*zâj*) (о сортах см.: [Там же, 113], камедь или гуммиарабик (*şamğ*), а также чернильные (или дубильные) орешки (*mâzû*), которые «представляют собой шаровидные наросты на листьях и ветвях некоторых дубов и китайского сумаха; образуются в результате деятельности определенных насекомых, откладывающих яйцо в ткань листа или стебля, где со временем возникает нарост» [Там же, 125].

²⁶ Листья хны и мирта употреблялись в виде настоев.

²⁷ В оригинале *aftîmûn* — *Cuscuta epithimum*, повилочка.

²⁸ См. многочисленные рецепты изготовления чернил, взятые из рукописных трактатов, в [Казиев 1966, 17–24, 86–90].

²⁹ Основные сорта тростника для каламов: *амуи*, *мисри*, *мазандарани* и *васити*, последний, привозимый из Васита, считался лучшим. Ср. описание тростника для калама со ссылкой на трактат XVI в. Султан-‘Али Машхади: «Хорошими тростниками считались красноватые и нетвердые. От очень твердого и очень мягкого, а также темно-коричневого калемов, как недоброкачественных, рекомендовалось отказаться. Хороший калем по толщине

и длине должен был быть средним и не иметь ни изгиба, ни узловатости» [Казиев 1966, 38].

³⁰ *Ангушт* (*angušt*), букв. «палец» — мера длины, составляющая около 4,4 см, 24-я часть гяза (около 105 см).

³¹ *Сарангушт* (*sar-angušt, sar-i angušt*), букв. «кончик пальца».

³² Имеются в виду характеристики, начинающиеся с буквы *син*.

³³ Ср. описание калама из стихотворного «Рассуждения мавлана Султан-Али», включенного в трактат Кази Ахмада: «Вначале я сделаю толкование о калеме. / Выслушай эти слова относительно тростника: / Тростник должен быть красноцветен, / Не должен быть твердым, словно камень, / Не черен, не короток и не длинен. / Запомни, о, юноша! По необходимости / Средний, не крупный и не тонкий, / Средина его белая, а не темная, / Ни корневого в нем утолщения, ни узла. / В царстве письма нужно хорошее снаряжение. / Если тростник [слишком] твердый или мягкий, / Следует отказаться от того и другого» [Кази-Ахмед 1947, 116; Кази Ахмад 2016, 188], о каллиграфе Султан-‘Али Машхади (ум. 1520) см. [Кази Ахмад 2016, 168–169, примеч. 335].

³⁴ Термином стало слово *taht* (букв. «низ, нижняя часть»; предлог «под»), которое используется в выражениях «быть под чем-то, подвергаться чему-л., становиться объектом чего-л.».

³⁵ Перечислены четыре этапа изготовления калама: сначала срезают конец у тростниковой палочки — образуется острие, затем его шлифуют, делают продольное расщепление и поперечный срез кончика острия.

³⁶ Раскрытие — первоначальный срез в той части калама, которая образует его острие.

³⁷ Правая [сторона] — *vaḥšt*, букв. «животная», левая — *insī*, букв. «человеческая».

³⁸ Кончик калама при этом срезался под углом в 45°, см.: [Акимускин 2004, 56].

³⁹ Письмо *ма‘кили* (*ma‘kali*), которым пользовались аравийцы до прихода ислама, включало разновидность, в которой графемами являлись не только «черные», т. е. начертанные элементы, но и окруженные ими «белые» фрагменты фона, см. в трактате «Каллиграфы и художники» [Minorsky 1959, 53], в примечании В. Минорский ссылается на устное сообщение Байани: *ма‘кили* использовали в Басре, где есть канал с названием Ма‘кил.

⁴⁰ Данг — шестая часть чего-л., отсюда «шесть дангов» (*šiš dāng*) — «целиком и полностью», далее эта мера применяется для описания пропорций букв.

⁴¹ Халиф Муста‘сим (1213–1258) — последний халиф из династии ‘Аббасидов, погиб от руки наступавших на Багдад монголов.

⁴² Киблат ал-Китаб (*qiblat al-kitāb*) — почетное имя (*laqab*) «Кибла книги», кибла — направление на Мекку, которое мусульманам положено избирать во время молитвы.

⁴³ В тексте персидский перевод следует за арабским оригиналом. Ср. цитату в изложении Кази Ахмада (пер. Б. Н. Заходера): «Обрежай калем так, чтобы острие было длинным и оставляй толстым, обрежай конец калама углом так, что, когда обрежешь конец калама, он должен дать голос по-

добно “голосу Машрики”» [Кази-Ахмед 1947, 64]; см. также [Кази Ахмад 2016, 64].

⁴⁴ На два данга — т. е. на одну треть от шести.

⁴⁵ Современное описание основных почерков и объяснение базовых терминов см. [Yūsofī 1990], прорисовки форм отдельных букв в разных почерках см.: [Huart 1972, 21–55].

⁴⁶ См.: [Кази-Ахмед 1947, 66], где приведен тот же бейт, но вместо неясного термина *yaštahī* дано *tašmīr* — букв. «подворачивание [рукавов, подола]», в каллиграфии — изгиб, закручивание конца буквы. Объяснения остальных терминов, с привлечением сведений из трактата Фатхаллаха б. Ахмада б. Махмуда (1586/87 г., рукопись Ms. or. B551 из собрания петербургского Института востоковедения) даны в примечании Б. Н. Заходера [Там же], он отмечает, что Фатхаллах уделил толкованию стиха Йакута специальный раздел главы: основы (*‘uṣūl*) — элементы отдельных букв («голова», «плечо», «хвост» и т. д.); соединение (*tarkīb*) — связь букв между собой; положения — *kurrās* (букв. «сидения», мн. ч. от *kursī*), в трактате Кази Ахмада дано *kursī*, у Фатхаллаха объясняется, что это «параллельность или противохождение букв», закономерность соотношения частей букв в строке; соотношение (*nisba*) — в формулировке Заходера «общая гармония рисунка строки, соотношение графического рисунка и “белизны”»; подъем (*su ‘ūd*) и спуск (*nuzūl*) — движения калама по одной и той же линии вверх и вниз; росчерк (*irsāl*, букв. «отпускание, выпускание») — «прием, употребляемый по Фатхаллаху или в конце строки, или в середине строки почерка стиля *naṣḥ*». См. также [Кази Ахмад, 65 и примеч. 77].

⁴⁷ Интересующихся персидской каллиграфией отсылаем к старой, но не устаревшей работе К. Юара, где описание почерков сопровождается рисунками букв с разметкой по точкам [Huart 1972, 21–62], а также к информативной и сопровождаемой прорисовками статье [Yūsofī 1990]. О богатейшей традиции иранской каллиграфии и ее эстетических аспектах см. книгу иранского исследователя Хамида-Резы Келичхани [Келичхани 2019], изданную в переводе Б.В. Норика.

⁴⁸ Рубрика «Заключение» в тексте отсутствует, однако в конце введения автор пообещал, что о том, как держать калам, будет рассказано в заключении (*xatima*).

⁴⁹ Чуть-чуть — *ba yak jaw*, букв. «на один *джав*», *jaw* — ячмень, зернышко ячменя, мера веса в ювелирном деле ($1/96$ золотника, который равен 4,96 г); малое количество, чуточка.

Автобиографический нарратив в персидской классической литературе

Аннотация. Статья посвящена становлению и развитию традиции «рассказа о себе» на арабском и персидском языках, его типам, функциям, интенциям авторов. Автор статьи опирается на трехчастную классификацию Б. Льюиса, к которой предлагает добавить четвертый тип — «рассказ о себе» в качестве художественного приема, и приводит анализ тем, мотивов и общих мест, характерных для каждого типа. Подобный анализ, а также изучение авторской рефлексии позволяют прийти к выводу, что автобиографический нарратив в персидской литературной традиции не выделился в отдельный жанр, однако воспринимался как особый тип повествования с определенным набором функций и «общих мест».

Ключевые слова: автобиографический нарратив, рассказ о себе, персидская классическая литература, жанр.

Сведения об авторе: Никитенко Евгения Леонидовна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент, кандидат исторических наук.

E-mail: evgnikitenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4061-2610

Autobiographical Narrative in Classical Persian Literature

Abstract. The article focuses on the formation and development of the tradition of self-narrative in classical Persian literature, its types, functions, and authorial motivations. The author of the article relies on the three-part classification of B. Lewis, with an addition of the fourth type, self-narrative as an artistic device. The analysis of the topoi and authorial reflection is provided for each type. It shows that although the autobiographical narrative in the Persian literary tradition cannot yet be considered a separate genre, it was perceived by the authors as a special type of narration with a certain set of topoi and functions.

Keywords: autobiographical narrative, self-narrative, classical Persian literature, genre.

Author: E.L. Nikitenko, Institute for Oriental and Classical Studies, HSE University, Associate Professor, PhD (History).

E-mail: evnikitenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4061-2610

К началу XVI в. завершился «классический» период истории литературы на новоперсидском языке. В традиции четко определены главные стихотворные жанры¹, обозначены основные типы прозаических сочинений. В это же время в различных регионах персоязычного мира появляются произведения, авторы которых уделяют большое внимание рассказу о себе². Под понятиями «рассказ о себе» и «автобиографический нарратив» здесь подразумевается тип повествования, в котором автор и главный герой — одно и то же лицо. Обозначение «рассказа о себе» — *šarḥ-i ḥāl-i xʿad*,

букв. «разъяснение собственного состояния», или «собственная биография» — фиксируется в персидской литературе уже в XI в.³, однако это определение применяется нерегулярно. Можно ли говорить о том, что авторы начала XVI в. опирались на сложившуюся традицию «рассказа о себе», или же этот «автобиографический бум» стоит считать полностью новаторским течением? Дал ли классический период образцы жанра «рассказа о себе»? И насколько вообще правомерно применять понятие «жанр» к «рассказам о себе» в классической персидской литературе?

Для того чтобы понять, какие типы автобиографического нарратива существовали в традиции и могли быть использованы авторами начала XVI века, необходимо проследить основные тенденции развития «рассказа о себе» не только в классической персидской, но и в арабской литературе. Классическая персидская литература опиралась на достижения арабской; та же, в свою очередь, впитала древнее иранское и греческое наследие.

В классической арабской и персидской литературах наблюдается большое разнообразие родов и видов автобиографического нарратива, при этом родовое название или форма сочинения не всегда отражают его содержание; кроме того, сложно найти «чистые» образцы того или иного типа нарратива. Далее будет изложена краткая история появления и развития автобиографического нарратива в мусульманском мире.

1. Становление автобиографии в мусульманском мире. Доисламские автобиографические нарративы, переведенные позднее на арабский язык

Первые автобиографии появились в ираноязычном мире еще до возникновения ислама. В частности, как остроумно подмечают исследователи, Бехистунская надпись Дария I представляет собой автобиографическое повествование. В наши задачи, однако, входит рассмотрение текстов, переведенных на арабский язык и усвоенных мусульманской культурой.

Советы и наставления, переданные от лица сасанидского царя **Хусрава Ануширвана**, частично сохранились в переводе Ибн Мискавайха (ум. 1030) как часть его исторического сочинения *Kitāb tajārib al-umam* («Книга опытов народов»). Автобиографический нарратив в данном случае не более чем условность, художественный прием.

Бурзое⁴, персидский врач и переводчик «Панчатантры» с санскрита на среднеперсидский язык (VI в.), в предисловии к переводу рассказывает о своем путешествии в Индию и духовном прозрении. Этот рассказ сохранился в арабском переводе «Панчатантры», выполненном Ибн ал-Мукаффой (существует и гипотеза, что рассказ был сочинен переводчиком). В стихотворном переложении автобиография Бурзое вошла в различные варианты поэмы «Калила и Димна» как на арабском, так и на персидском языке [Ross 1927, p. 441].

Повлияли на процесс становления автобиографии в мусульманском мире переводы работ **Галена Пергамского** (ум. ок. 200). Он включал автобиографические сведения в различные свои книги, но на арабскую автобиографическую традицию оказали наибольшее влияние два его сочинения: «О моих книгах» (где автор сообщает, какие из приписываемых ему сочинений действительно ему принадлежат) и «О порядке моих книг» (о рекомендуемом порядке изучения трудов автора, от простого к сложному). Второе сочинение также включает рассказ о завистниках, чему можно найти множество параллелей в арабской автобиографической литературе (см. [Reynolds 2001, p. 45–47]) и в персидской поэзии. Уже автобиография Хунайна Ибн Исхака, (809–873 или 877), араба-христианина, ученого и переводчика с греческого (он переводил и труды Галена), включает рассказ о его работах, соперниках, критиках [Reynolds 2001, p. 107–118]⁵.

Арабоязычные автобиографические нарративы. Рождение автобиографии из поэзии

Для арабских автобиографических нарративов характерно тесное взаимодействие поэзии и прозы, а также отсутствие четкой границы между биографией и автобиографией. Даже повествование от первого лица не может считаться критерием автобиографичности: в некоторых автобиографиях авторы говорят о себе в третьем лице. О чертах, присущих исключительно автобиографическому повествованию, будет сказано далее.

С самого начала автобиографический нарратив существует в тесной связи с поэтами и поэзией, с одной стороны, и с историей — с другой. Б. Льюис видит истоки арабской автобиографической традиции в таком традиционном разделе касыды, как самовосхваление (*faxr*)⁶. При этом поэт выступает не как отдель-

ная, независимая личность, а как представитель своего племени и носитель его идеологии, что оправдывает похвальбу. Один из наиболее ранних арабских автобиографических нарративов можно увидеть в касыде-*mu'allaqa* Имру ал-Кайса (ок. 500 — сер. VI в.). Также Б. Льюис указывает на автобиографичность некоторых рассказов «Дней арабов» (*Ayyām al-'arab*) [Lewis 1991, p. 24]⁷, исторических преданий доисламских арабов.

Более поздние прозаические автобиографии часто писались от третьего лица [Eickelman 2000, p. 224], и их становление необходимо рассматривать в контексте эволюции арабоязычной биографии. Это в первую очередь касается произведений с родовыми названиями *sīra* и *tarjama*. Появление биографий в арабском мире обычно связывают с практикой устной передачи стихотворений: они сопровождалась информативными прозаическими текстами — *axbār* (мн. от *xabar* «известие»), содержащими информацию об авторе, историю сочинения стихотворения и т.п. [Reynolds 2001, p. 36]. В дальнейшем, при переходе к письменной фиксации текстов, из соединения хабаров появлялись биографии⁸, в которых поэзия и проза сосуществовали в рамках одного произведения (эта черта сохранится на протяжении всей истории существования автобиографических сочинений, как арабоязычных, так и персо- и тюркоязычных).

С появлением ислама возникает потребность в новом типе биографии — описании образцовой жизни обладателя духовного (и политического) авторитета. Жизнеописания (*cupa*, *sīra*) Мухаммада⁹ останутся самыми подробными арабоязычными биографиями до Нового времени¹⁰.

Сира как биография Мухаммада стала моделью для описаний образцовой жизни, например, приближенных к Мухаммаду лиц, правителей (*Sīrat ṣalāh al-Dīn*, «Жизнеописание Салах ад-Дина» Ибн Шаддада), мистиков (например, *Sīrat al-ḥallāj*, «Жизнеописание ал-Халладжа» аз-Захаби¹¹, ум. 1348). Автобиографические сиры существовали, но, судя по всему, встречались довольно редко. В качестве примера можно привести «Жизнеописание ал-Му'аййад фи-д-Дина, главы проповедников» (*Sīrat al-Mu'ayyad fī-l-Dīn dā'ī al-du'āt*) Му'айяда аш-Ширази (ок. 1000–1077), исмаилитского миссионера¹². С течением времени понятие *cupa* перестало ассоциироваться с жизнеописанием и переместилось в область художественной литературы как обозначение жанра народного романа; описание образцовой жизни наиболее часто обозначалось термином *manāqib* «достоинства» (см. [Pellat 1991,

р. 349–357]). В первом значении термин *сир* был возрожден в XX веке под влиянием европейского литературоведения [Reynolds 2001, р. 38–40].

Тарджам (*tarjama*, от корня со значением «переводить», «интерпретировать», а также «озаглавливать книгу или ее часть») — еще одна разновидность биографического повествования (подробно о жанре см. [Eickelman 2000]). *Тарджам*, как биографическая, так и автобиографическая, включала имя, генеалогическую справку, даты рождения и смерти (если они были известны), список учителей и наставников, список трудов, сообщения о совершенных путешествиях, а также развлекательные или поясняющие рассказы [Reynolds 2001, р. 42–43]. *Тарджам* повествует о профессиональной деятельности героя и не затрагивает частную жизнь. Как и *сир*, *тарджамы* могли входить в состав более крупного произведения, такого как свод (авто)биографий (*ṭabaqāt*¹³, *taḏkira*), или же предварять сочинение небиографического характера. В круг авторов и героев *тарджам* входят профессионалы — ученые, правоведы, литераторы и др. В зависимости от профессии героя *тарджамы* она могла включать собрание его писем, избранные поэтические произведения, сообщения о снах и видениях, достоинствах (*manāqib*) и чудесных деяниях (*karāma*). Таким образом, *тарджам* являлась чем-то вроде портфолио героя; она была призвана установить место героя в цепочке передачи знаний и определить его личный вклад.

Авторские интенции. Автобиографические *тарджамы* выделялись предполагаемой высокой степенью достоверности материала — повествование от первого лица ценилось в мусульманской культуре именно как наиболее достоверное (ср. цепочки передачи хадисов). Например, для биографического словаря Ибн Аби Усайби‘а (ум. 1270) ‘*Uyūn al-anbā’ fī ṭabaqāt al-aṭibbā’* («Источники известий о разрядах врачей») многие ученые, включая Ибн Сину, самостоятельно написали статьи о себе. Самому ученому авторство давало такие преимущества, как шанс застраховать себя от фактических ошибок, которые могли быть допущены последующими биографами. *Тарджамы* также давали возможность представить свою персону в наиболее выгодном свете, утвердить свой профессиональный авторитет. *Тарджам* во вступлении к научному трактату могла служить доказательством компетентности автора.

Исследователи арабоязычных «рассказов о себе» говорят о такой отличительной черте автобиографического нарратива, как

рассказ о детских неудачах и неблагоприятных поступках [Reynolds 2001, p. 88]. Исследователи также отмечают, что практически во всех автобиографических повествованиях авторы используют поэтические цитаты для передачи особенно ярких эмоций или личного опыта [Ibid., p. 96]; для биографий такое употребление поэтических цитат не столь характерно.

2. Классификация арабо- и персоязычных автобиографических сочинений

Произведения, о которых говорилось выше, по большей части посвящены описанию этапов карьеры их героя и его профессиональных достижений. Следуя за Б. Льюисом, обозначим этот тип автобиографического нарратива выражением «что я сделал». Два других типа, по Льюису, — «что я видел» (травелоги) и «что я думал»¹⁴ (к последнему типу Б. Льюис относит в том числе упоминавшуюся выше «авто-сиру» Му'айяда аш-Ширази). Добавим сюда группы «автобиографическая зарисовка как художественный прием» и «ситуативный автобиографический нарратив». К последней группе относятся частная переписка (в т.ч. от учителя ученику¹⁵), сборники писем, записки; анализировать их в рамках данной статьи мы считаем нецелесообразным¹⁶.

«Что я сделал»: исторические сочинения, дневниковые записи (арабоязычные и персоязычные образцы)

Среди авторов сочинений этой группы — ученые, поэты, приближенные к правителям лица, а также сами правители. Их сочинения — отчеты о пребывании при дворе, хроники, поденные записи, рассказы о встреченных знаменитых людях и т.п. Принадлежащие к этой группе типы автобиографических нарративов не выделились в отдельные жанры и, за редким исключением, не воспринимались современниками как таковые.

Здесь можно провести параллель между автобиографическими нарративами мусульманского Ближнего Востока и повествованиями о себе западноевропейских, восточноевропейских и иудейских авторов до Нового времени. По наблюдению Ю.П. Зарецкого, последние «не имеют самостоятельной литературной формы — они существуют на периферии традиционных жанров

как некие их “искажения” (на Западе — чаще всего хроник, эпистол, религиозных трактатов; на Руси — житий, духовных завещаний, исторических записок основателей монашеских обителей)» [Зарецкий 2005, с. 390]. В таком же смысле можно говорить и о существовании «искажений» исторических сочинений, сборников биографий и т.п. в арабской и персидской литературах.

Возникновение этих «искажений» в мусульманском мире было обусловлено в первую очередь представлением о высоком статусе информации «из первых рук». Свидетельством такого щепетильного отношения к источнику информации может служить *иснад* (*isnād*) — цепочка имен передатчиков предания о Мухаммаде (*hadīṭ*), рассказа о почитаемом суфии и т.п., предваряющая текст сообщения. Идея о важности сведений очевидца эксплицитно выражена в предисловии к «Памятной записи событий» (*Taḏkīra al-vāqī'āt*, 1587) Джаухара, придворного Хумайуна, сына Бабура: «Будучи еще юношей, [я] имел счастье поступить в услужение к его величеству Хумайуну, и служил ему до самой его смерти, [и потому] постоянно, при всех событиях я находился при правителе. Поэтому мне показалось желательным записать рассказ о событиях, свидетелем которых я стал, чтобы [таким образом] сохранить интересные события прошлого» [Jawhar 1832, p. 1].

Можно выделить два типа жизненных ситуаций, в которых возникали «искажения» исторических сочинений: 1) представитель угасающего рода описывает былое величие своего государства, 2) приближенная к правителю особа ведет рассказ о его жизни, попутно подчеркивая собственную роль в описываемых событиях.

Тоска по родине и быломu величию. Одно из ранних арабоязычных сочинений, к которому европейский исследователь применил термин «мемуары», — это «Книга назидания» (*Kitāb al-i'tibār*) сирийского эмира **Усамы ибн Мункыза** (1095–1188) [Крачковский 2001, с. 71]¹⁷. «Книга стоянок и жилищ» (*Kitāb al-manāzil va-l-diyār*) того же автора также носит очень личный характер. Оба сочинения были написаны, когда автор уже достиг преклонного возраста. Обстоятельства, побудившие его взяться за сочинение «Книги стоянок и жилищ», весьма печальны: землетрясение 1157 года разрушило селения на родине автора и погубило его родных; одиночество, невозможность вернуться домой и тоска по близким и побудили его взяться за написание книги [Там же, с. 73].

Здесь можно провести параллель с более поздними персо- и тюркоязычными историческими сочинениями мемуарного характера, авторами которых являются правители. Т.И. Султанов в своем исследовании исторической книги Средней Азии XV–XIX вв. отмечает, что для большинства высокопоставленных авторов стимулом к написанию исторического сочинения служили жизненные коллизии. «Именно потребностью осмыслить свою жизнь, выразить свое отношение к событиям недавнего прошлого, приведшим к крутой перемене в личной судьбе, к душевному кризису, нравственным и физическим потрясениям, были вызваны к жизни труды Бабура, Мирзы Хайдара, Мухаммада Хакимхана, Мухаммада Хусайна и ряда других высокопоставленных историков» [Султанов 2005, с. 83]¹⁸.

В ссылке завершена «Ясная книга» *Kitāb al-tibyān*¹⁹ ‘Абдаллаха ибн Булуггина (1056 — после 1094), последнего амира Гранады из берберской династии Зиридов. Это история правления его предков и его собственного, описывающая также его свержение и жизнь в ссылке.

Жизнь правителя глазами авторитетного лица. Один из первых образцов такого рода автобиографического нарратива на арабском языке можно усмотреть в хадисах. Джамал Дж. Элиас рассматривает хадисы, переданные ‘Аишой, как род «рассказа о себе» (см. [Elias 1997]). Дж. Элиас характеризует некоторые из этих хадисов как «сознательно выстроенные “рассказы о себе”, изложенные от первого лица и с учетом аудитории» [Ibid., p. 223]. Хадисы в своей совокупности, по мнению исследователя, нацелены на то, чтобы встроить жизнь автора в контекст, который автоматически делает эту жизнь важной и достойной изложения — в контекст жизни Мухаммада [Ibid., p. 224].

Два ранних сочинения мемуарного типа связаны с фигурой личного секретаря Салах ад-Дина, ‘Имад ад-Дина ал-Катиба ал-Исфакхани (1125–1201). Одно из них написано самим ‘Имад ад-Дином, а второе принадлежит человеку, чьи сочинения ‘Имад ад-Дин переводил с персидского, — Ануширвану ал-Кашани. Арабоязычная книга ‘Имад ад-Дина «Сирийская молния» (*al-Barq al-šāmī*)²⁰ может служить примером «искажения» исторической хроники. По форме это сочинение является историей Салах ад-Дина, однако оно так много внимания уделяет фигуре автора, что позднейшие авторы автобиографий (например, ас-Суйути) называли его автобиографическим произведением (*tarjama nafсах*)

[Reynolds 2001, p. 145]. На протяжении всего повествования автор уделяет особое внимание собственной роли в описываемых событиях.

По всей вероятности, свое сочинение 'Имад ад-Дин ал-Исфахани написал под влиянием мемуаров (по определению З.М. Буниятова) **Ануширвана ибн Халида ибн Мухаммада ал-Кашани** (ум. в 1138 г.), занимавшего пост везира при сельджукских султанах Махмуде и Мас'уде, а также — при халифе ал-Мустаршид би-ллаха (1118–1135). З.М. Буниятов дает следующую характеристику сочинению Ануширвана: «Эти мемуары были написаны на персидском языке и названы *Футур заман ас-судур ва судур заман ал-футур* («Упадок времени везиров и везиры времени упадка²¹»). Они охватывают период от царствования султана Малик-шаха (1072–1092) до смерти султана Тогрула II ибн Мухаммада (1134 г.). 'Имад ад-Дин Мухаммад ибн Мухаммад ал-Катиб ал-Исфахани (ум. в 597/1201 г.) перевел их на арабский язык, дополнил вводными главами о ранних Сельджукидах и дважды продолжил этот труд: первый раз — до времени перевода (1183 г.) и позже — до даты смерти последнего сельджукского султана Тогрула III (1194 г.). Это сочинение 'Имад ад-Дин назвал *Нусрат ал-фатра ва 'усрат ал-фитра* («Помощь в усталости и убежище созданий»). Оно известно в единственной рукописи Национальной библиотеки в Париже и до сих пор не издано. Для читателей это сочинение, однако, доступно в сокращенном варианте, выполненном Абу Ибрахимом Фахр ад-Дином ал-Фатхом ибн 'Али ибн Мухаммадом ал-Бундари ал-Исфахани (586–643/1190–1245) и названном *Зубдат ан-нусра ва нухбат ал-усра*²² («Сливки “Помощи” и избранное из “Убежища”»)» [Буниятов 1980, с. 10, 11].

К этому же типу «искажений» исторических сочинений принадлежит *Mihmān-nāma-yi Vuxārā* («Записки бухарского гостя») **Ибн Рузбихана Исфахани** (1457–1521) (см. [Исфахани 1976]), написанное на персидском языке. По всей видимости, это сочинение послужило одним из источников вдохновения для Зайн ад-Дина Васифи (1485 — между 1551 и 1566), автора мемуаров *Vadā'iyi 'al-vaqā'iyi'* («Удивительные события», подробнее о нем см. [Болдырев 1957]).

Фазлаллах Ибн Рузбихан Исфахани, также Хваджа Мулла (Исфахани), Хваджа Маулана, ал-Амин — ученый, *ваки 'а-навис*²³, поэт. Служил при дворах Йа'куба Ак-Куйунлу (*вака 'а-нависом*, его перу принадлежит *Tārīx-i 'ālam-ārā-yi Amīnī*, «Мироукра-

шающая история Амини» 1490), Султан Хусайна Байкара в Герате, Мухаммада Шайбани и ‘Убайдаллаха (для ‘Убайдаллаха написал зеркало *Sulūk al-mulūk*, «Пути государей») ²⁴. Сочинение Ибн Рузбихана написано в 1509 году (начато в Бухаре, закончено в Герате) и посвящено походу узбекского правителя Шейбани-хана на казахов. Первоначально произведение должно было называться *Safar-nāma-yi Buxārā*, «Записки о путешествии в Бухару», однако Шайбани сам изменил название. В первых строках сочинения сам автор называет его «историей... Мухаммада Шейбани-хана». По большей части книга носит мемуарный характер (хотя встречаются, например, исторические экскурсы: см. гл. XXII «Памятка о великих ханах-шибанитах, которые правили»). Книга включает рассказы о маджлисах (собраниях) хана, на которых присутствовал сам автор; сообщается также о его участии в дискуссиях.

В книге прослеживаются две основные идеологические линии: автор стремится утвердить свой авторитет и преследует собственные политические цели. Ибн Рузбихан отстаивает исламское мировоззрение там, где оно входит в противоречие с традициями кочевых узбеков (например, вопрос о том, может ли сын умершего сына наследовать своему деду — см. гл. II). Также, будучи ревностным суннитом-шафиитом [Исфакхани 1976, с. 27], Ибн Рузбихан пытается внушить узбекам необходимость войны с шиитами-кызылбашами, а не с казахами (казахи — заблудшие родственники). Некоторые эпизоды книги представляют Ибн Рузбихана как авторитетного ученого и неплохого поэта. Так, гл. V и VI посвящены диспутам с участием автора; Ибн Рузбихан цитирует свои стихи по ходу сочинения. Он также не упускает случая похвалить себя: «Наш автор был о себе очень высокого мнения и любил похвалы по своему адресу. “Когда мною подробно был изложен хадис о Землепашце, — пишет он, — то присутствующие всех толков начали одобрять мое хорошее устное изложение тонкостей и сущности хадиса. Всех охватило удивление и изумление от стройности последовательной и смелой речи, без перерывов, содержавшей в себе разного рода поучительные вещи, тонкости наук и знаний. На лице его величества появились следы удовольствия и легкой улыбки, и все находившиеся в присутствии его августейшего величества стали расхваливать меня, бедняка, признали исключительность моих знаний в разного рода науках, красоту речи и хорошее построение тезисов”. Или: “После того как я представил стихи, они бы-

ли одобрены и приняты, потому что были прочитаны весьма к стати, и достойнейшим из присутствующих понравилась красота стихов, своеобразие стиля, порядок следования мыслей и прелесть построения. Его, [Шайбани-хана], тонко чувствующее сердце одобрило [эти стихи]”» [Там же, с 30].

В «Удивительных событиях» Зайн ад-Дина Васифи прослеживается только желание представить себя как высококлассного профессионала — поэта и секретаря. Он обильно цитирует свои поэтические и прозаические работы, приводит хвалебные характеристики, данные ему третьими лицами, пересказывает вещей сон, говорит о своих профессиональных достижениях²⁵. Отсутствие ярко выраженной идеологической направленности текста обусловлено невысоким положением автора на социальной лестнице.

Поскольку языком естественных наук и богословия долгое время оставался арабский, автобиографии типа «что я сделал» на персидском языке среди ученых не получили распространения.

«Что я видел»: травелоги — сведения очевидца, путешествие за знанием

В эту группу попадают сочинения, в которых фокус смещен с личности автора на внешний мир: рассказы о своих путешествиях (ар. *rihla*, перс. *safar-nāma*), в том числе с целью паломничества.

Первые описания путешествий на арабском языке связаны с паломническими поездками, посольскими миссиями и с торговыми поездками, в том числе по морю — в Индию и Китай²⁶. Авторы стремились сообщить уникальные сведения о новых странах, и автобиографический элемент в таких произведениях еще очень слаб, он присутствует в основном на уровне передачи личных ощущений и впечатлений, высказывания личных суждений. В качестве примера можно привести описание посольства халифата к волжским булгарам в первой половине X века, созданное Ахмадом ибн Фадланом (см. [Крачковский 2004, с. 185, 186]). Записка Ибн Бутлана (XI в.) реконструируется по извлечениям из нее в сочинениях Йакута и Ибн ал-Кифти [Там же, с. 266, 267].

Новая тенденция в описании стран и путешествий намечается к XI веку: текст обретает форму дневниковых записей [Там же, с. 303]. Именно так составлена знаменитая «Книга путешествия» (*Safar-nāma*) Насир-и Хусрава (1004–1088), написанная по-персидски. Часто путешествия были связаны с мусульманским па-

ломничеством (*hajj*) и включали в себя также рассказ о нем. Самый известный арабский путешественник, Ибн Баттута (1304–1377), также начал свои странствия с совершения мусульманского паломничества.

Свои странствия с целью получить образование описал знаток мусульманского права, представитель маликитской правовой школы Абу Бакр Ибн ал-‘Араби (ум. 1148). Этот травелог, дошедший до нас частично и только благодаря цитатам из него в других сочинениях, носил название «Путешествие» или «Порядок путешествия» (*Rihla, Tartīb al-rihla*) и содержал информацию о различных диковинках и быте разных стран, об их ученых и литераторах [Там же, с. 303, 304]. По мнению К. Гардена, это сочинение, ставшее образцом для последующих арабоязычных травелогов, также было призвано закрепить представление о великой учености автора и тем самым укрепить его авторитет [Garden 2015].

До уровня изящной словесности поднял жанр описания путешествий Ибн Джубайр (1145–1217), секретарь и литератор. Он описал первое из своих путешествий, в которое также входило мусульманское паломничество, в форме дневника (1185 г.). Несмотря на то, что у Ибн Джубайра существовал стихотворный «Диван», именно описание путешествия принесло ему славу литератора [Там же, с. 304–307].

Наиболее тесна связь между «рассказом о себе» и описанием путешествия в автобиографии Ибн Халдуна (1332–1406), в некоторых рукописях это сочинение носит название «Путешествие Ибн Халдуна по Западу и Востоку» (*Rihlat Ibn Xaldūn fī-l-ġarb wa-l-mašriq*) [Там же, с. 432]. Это произведение, задуманное автором как приложение к его историческому труду, по своей сути ближе к сочинениям типа *тарджамат*: оно затрагивает такие темы, как семья автора, получение им образования, сведения о его политической карьере, включая встречу с Тимуром [Reynolds 2001, p. 269].

Из сочинений на персидском языке, помимо «Книги путешествия» Насира Хусрава, стоит упомянуть сочинение Гийас ад-Дина Наккаша (художника), члена тимуридского посольства в Китай 1419–22 гг., направленного Байсункур-мирзой. Он вел официальный дневник посольской миссии, который дошел до нас в передаче позднейших тимуридских историков, первым из которых был Хафиз Аbru²⁷.

«Что я думал»: эволюция духовного мира

Вполне отвечают современным европейским требованиям рассказа об эволюции своего внутреннего мира «духовные» автобиографии. Исследователи указывают на пехлевийские корни такого рода сочинений: так, автобиография Бурзое, персидского врача и переводчика «Панчатантры» с санскрита на среднеперсидский язык (VI столетие), была известна в арабоязычном мире в переводе Ибн ал-Мукаффа⁴ (VIII в.). Автобиография Бурзое включена в его предисловие к переводу «Панчатантры» и повествует о путешествии автора в Индию и о его духовном прозрении [Reynolds 2001, p. 45].

«Духовные» автобиографии могли составляться вступившими на мистический путь, новообращенными мусульманами — словом, людьми, нашедшими истинное с их точки зрения учение или метод познания. Структура этих автобиографий в общих чертах такова: детство и получение образования; неудовлетворенность полученными знаниями и духовный кризис; знакомство с истинным учением с помощью друга, помощника, посредника; успех на новом пути познания; обретение душевного равновесия.

Среди арабоязычных духовных автобиографий произведения ал-Мухасибиди (ум. 857), ат-Тирмизи, Мухаммада ал-Газали, Рузбихана Бакли Ширази, ас-Симнани, Заррука, аш-Ша‘рани²⁸. Интересен рассказ об обращении в ислам Самау’ала ибн Йахья ал-Магриби (1126–1174): история его взросления, сомнений, видений и обращения в ислам приложена к антииудейскому полемическому трактату, см. [Reynolds 2001, p. 263].

Выделим основные темы и сюжеты, характерные для мистических автобиографий, на примере написанных частично поперсидски работ ат-Тирмизи и ас-Симнани и полностью персидского сочинения ат-Туси. В некоторых случаях мы будем обращаться к «Избавляющему от заблуждений» (*al-Munqiz min al-zalāl*) Мухаммада ал-Газали, написанному по-арабски (русский перевод см. в [Газали 1960, с. 211–267]). Необходимо также обратить внимание на «Исповедальную» касиду Насира Хусрава, которая излагает историю прихода автора к истинному учению.

Одна из первых дошедших до нас арабоязычных мистических автобиографий написана ал-Хакимом **ат-Тирмизи** (до 830–905–910) на смеси арабского и персидского (родного для автора) языков²⁹. Она носит имя *Bad‘ ša’n Abī ‘Abd Allāh Muḥammad al-*

ḥakīm al-Tirmizī («Начало деяний Аби ‘Абдаллаха Мухаммада ал-Хакима ат-Тирмизи»). Стоит особо отметить проникновение персидского, языка бытового общения, в сочинение Тирмизи: прочие работы Тирмизи, как и весь корпус раннесуфийской литературы, написаны по-арабски [Radtke, O’Kane 1996, p. 10].

Сочинения ‘Ала ад-Даула **ас-Симнани** (1261–1336)³⁰ прекрасно иллюстрируют положение о единстве персоязычной и арабоязычной литературной традиции. Этот мистик и интеллектуал рассказывал о событиях своей жизни, мирской и духовной, на обоих языках.

Автобиографические произведения Симнани включают *al-Urwa li-ahl al-xalwa wa-l-jalwa* (существует и персидская редакция этого сочинения, принадлежащая самому Симнани или одному из его учеников), *Risāla fī zīkr asāmī mašāyixī*, *Risāla faṭḥ al-mubīn*, *al-Wārid al-šārid*, *Hadiyyat al-muhtadī*, а также несколько небольших безымянных сочинений. Они разнообразны по форме и содержанию: от сжатого и структурированного изложения религиозных взглядов автора до подробных анекдотов из его жизни при дворе Ильханидов и истории о том, как ему удалось получить дозволение возвратиться в Симнан и посвятить себя суфизму. *Risāla faṭḥ al-mubīn* излагает историю обращения Симнани к суфизму кубравитского толка и вхождения автора в число учеников ал-Исфараини [Elias 1995, p. 182]. *Hadiyyat al-muhtadī*, написанный по просьбе одного из учеников Симнани, посвящен обоснованию превосходства суфизма и суннизма над другими религиозными учениями и толками [Ibid., p. 189]. К сожалению, тексты автобиографических произведений ас-Симнани остались недоступны автору данной работы. Сведения о характере автобиографических данных Симнани приводятся по вступлению и главе *The Life and Times of ‘Ala al-Dawla al-Simnani* книги Дж. Элиаса.

Насир ад-Дин Туси (1201, Тус — 1274, Багдад), ученый-энциклопедист, является автором духовной автобиографии *Sayr va sulūk* («О прохождении пути»), в которой изложена история его жизни и исмаилитские воззрения³¹.

Рассказ об эволюции духовного мира автора можно встретить и в поэзии. Наиболее яркий пример — «Исповедальная» (*i‘tirāfiyya*) касыда Насира Хусрава (1004–1088), прославляющая восьмого фатимидского халифа ал-Мустансира [Nasir Xusraw 2009, qasida 104].

Цели написания и структура

Рассмотренные сочинения имеют композиционные сходства — общие темы или жизненные ситуации — которые мы обозначим как «общие места». «Общие места» «духовных» автобиографий акцентируют наиболее важные для автора положения его идеологии.

Автобиография Тирмизи направлена на утверждение его статуса приближенного к Богу человека, *valī Allāh*. Эксплицитно это намерение не выражено, однако произведение построено как история постепенного признания Тирмизи современниками и обретения им последователей; в эту историю вкраплены переказы снов его жены и учеников³², где высшие силы указывают на высокий духовный статус Тирмизи.

Автобиографические работы Симнани, по его словам, были предназначены для поучения и наставления учеников собственным примером [Reynolds 2001, p. 189]. Автор монографии о жизни и учении Симнани, Дж. Элиас, отмечает, что рассказы Симнани о себе были призваны создать в представлении его последователей образ-модель для подражания. Факты жизни Симнани сознательно подобраны и изложены таким образом, чтобы у читателя сформировалось представление об идеальном образе наставника, возникла модель для подражания. Эти факты не выдерживают проверки другими источниками, однако между отдельными автобиографическими нарративами противоречий не наблюдается, что говорит о продуманной стратегии отбора автобиографической информации автором³³.

Интересна цель написания автобиографии Насир ад-Дина Туси. Автор был вынужден составить автобиографию в форме письма к главе исмаилитских миссионеров-*dā'ī* (с. 1 персидского текста) ал-Музаффару ибн Мухаммаду, не имея возможности встретиться и побеседовать с ним лично («поскольку длительность промедления вышла за границы умеренности» — абзац 3; в абзаце 15 упоминаются «причины, называть которые нет необходимости»). Таким образом, рассказ о себе должен был не просто создать благоприятное впечатление о его авторе, но и стать для него пропуском к высокопоставленному лицу. Ту же цель преследовал Зайн ад-Дин Васифи, рассказывая о себе в «Удивительных событиях», как было показано нами в диссертационном исследовании [Никитенко 2014a].

Уже в произведении Туси появляется авторское название «рассказ о своем состоянии» (с. 1 персидского текста, *šarḥ-i ḥāl-i*

kʻad). При этом автор различает *šarḥ-i ḥāl-i zāhir* — повествование о внешних событиях жизни, которое необходимо как предисловие к *šarḥ-i ḥāl-i bāṭin*, истории духовного развития. Насир ад-Дин Туси чувствует необходимость оправдать обращение к рассказу о себе и делает это при помощи сравнения себя с больным, который должен рассказать о симптомах своей болезни врачу-человеку душ, чтобы тот смог оказать помощь³⁴ [Tusi 1999, p. 2, 3]. Тема болезни представлена уже у Насира Хусрава (б. 81); в дальнейшем она превратится в общее место, будет представлена у ал-Газали, Симнани, в автобиографическом произведении Мухаммада ‘Али Хазина (1692–1766), известном под названием «История Хазина», *Tārīx-i ḥazīn* (см. [Hazin 1955]), и др.

Касыда Насира Хусрава, в соответствии со своей жанровой природой, нацелена на восхваление. Бейты 108–131 — это панегирик неназванному наставнику, способствовавшему духовному прозрению и перерождению автора (под фигурой наставника легко узнается восьмой фатимидский халиф ал-Мустансир). Большую часть касыды занимает описание пути (и в духовном, и во внешнем мире) автора к знанию (или к восхваляемому). Интересно, что описанию прибытия к учителю предшествует восхваление его города (Каира)³⁵.

«Общие места»

Теперь перечислим «общие места» в содержании этих автобиографий. Некоторые из этих «общих мест» можно будет обнаружить в автобиографиях поэтов, ученых и правителей, таких как Васифи, Хазин, сефевидский шах Тахмасб I³⁶ и другие. Именно они послужат рамкой, в которой будут подаваться личные взгляды и убеждения авторов, их идеология.

1) Все духовные автобиографии более или менее подробно излагают историю **получения автором образования**³⁷ (Насир Хусрав б. 32), уделяя внимание обстоятельствам начала обучения, старшим родственникам-инициаторам обучения (Тирмизи с. 121³⁸, Туси 6, Симнани *al-Wārid al-šārid*), личностям учителей и изученным книгам или дисциплинам, путешествиям с целью обучения (Тирмизи с. 121, Туси 6–8, Симнани *al-Wārid al-šārid*).

2) **Неудовлетворенность полученными знаниями** заставляет искать новые источники познания (Тирмизи 121, Туси 8–12, Симнани *al-Wārid al-šārid*, Насир Хусрав б. 32–39, Газали 213). В том числе — изучение верований представителей других религий или сект (Туси 8, Симнани *al-Wārid al-šārid*, Насир Хусрав б. 57–58, Газали 212, 217–241).

3) История «**подлинного обращения к вере**»: духовный кризис влечет за собой отказ от прежних привычек и переход к соблюдению молитв и поста, изучению Корана, усердной духовной работе в ущерб физическому здоровью (Тирмизи 121, 122, Симнани *al-'Urwa*), поиску новых знаний (Насир Хусрав б. 31).

4) **Растерянность** на новом пути и **поиск наставников** (Тирмизи 121, Туси 12, Симнани *Risāla fī zīkr asāmī mašāyixī*, ал-Газали 244).

5) **Испытания**: болезнь и исцеление (Симнани *Faḥ al-mubīn, al-'Urwa, Risāla fī zīkr*, ал-Газали 216), намеренные попытки очищения страданием (Тирмизи 123); клевета завистников (Тирмизи 122); тяготы и лишения на пути к знанию (Насир Хусрав бб. 59-63).

6) **Отречение от мирских благ** (Симнани *al-'Urwa, al-Wārid*, Насир Хусрав б. 56, Газали с. 245).

7) Авторы описывают свой **мистический опыт** на пути познания (через сны, видения, особые эмоциональные состояния) — (Тирмизи 122, Симнани *Hadiyyat al-muhtadī, Faḥ al-mubīn, Risāla fī zīkr, al-'Urwa*). У Насира Хусрава — перерождение и исцеление «болезни души» через приобщение к истинному знанию (б. 102–108).

8) Процесс **обучения истинному знанию** (Тирмизи 121, 122, Туси 8–55, Симнани *Faḥ al-mubīn, Risāla fī zīkr, al-'Urwa, al-Wārid al-šārid*, Насир Хусрав бб. 75–99).

9) **Признание высокого статуса** третьими лицами (Тирмизи 124, 127–130).

Автобиографический нарратив как художественный прием

Наряду с произведениями, подающимися как документальные, рассказы автора о себе можно встретить и в сочинениях, не стремящихся фиксировать действительность или же полностью основанных на художественном вымысле, как в прозе, так и в поэзии.

Применение в дидактической литературе: наставление и примеры из собственной жизни

Редко можно с уверенностью говорить о вымышленности или реальности того или иного анекдота-иллюстрации. Высокий статус информации «из первых рук» мог побуждать облекать в форму рассказа о себе вымышленные истории и ситуации.

Один из известнейших примеров иллюстрации теоретических положений примерами из собственной жизни в арабской литературе — «Ожерелье голубки» Ибн Хазма (994–1064). Для персидской литературы можно привести такой же хрестоматийный пример: «Кабус-нама» Кей-Кавуса ибн Вушмагира (XI в.) — первое из известных нам персидских «княжьих зеркал». Дж.С. Мейсами вообще считает важнейшей общей чертой персидских «зеркал» то, что «автор обычно говорит лично от себя и задействует свой авторитет правителя, визирия или мудрого советчика» [Meisami 2009, p. 259].

Этот же прием рассказа от первого лица можно встретить и в «Гулистане» Са‘ди, например, в рассказе о неудачной женитьбе:

Опротивело [однажды] мне общество дамасских друзей и направился я в пустыню Кудс и дружил там со зверями до тех пор, пока не стал я пленником франкских кандалов. Взяли они меня вместе с евреями на земляные работы во рвах Триполи... (пер. Р.М. Алиева, [Са‘ди 1959, с. 114]).

Кроме того, Са‘ди обращается к «рассказу о себе» в предисловии к сочинению, в разделе «Причина составления книги», о чем будет подробнее сказано ниже.

Применение в текстах, основанных на художественном вымысле: приемы «представления» основного текста произведения

Один из способов взаимодействия художественного (обычно поэтического) произведения и автобиографического нарратива — превращение последнего в чистую условность, художественный прием. Так, традиционен для персидской поэзии рассказ о ниспослании автору поэтического вдохновения. Таким рассказам нередко придаются автобиографические черты³⁹. Первоначально появившийся в эпосе (например, во вступлении к *Šāhnāma* Фирдоуси, во вступлении к истории Бижана и Маниже там же), он затем переключался в зачин касыды (см. [Рейснер, Чалисова 2010] и [Чалисова 2013]) и в газель⁴⁰.

Рассмотрим несколько примеров из такого традиционного раздела вступления к средневековым персидским сочинениям, как «Причина создания книги» (*sabab-i naẓm-i kitāb*). Мы увидим, как эти довольно условные ситуации, сюжетно восходящие к Корану, начинают постепенно обрастать подробностями, фактическим ма-

териалом. В них объединяются отсылки к Корану и намеки на божественный источник творчества с таким документальным материалом, как история заказа поэмы, имя заказчика и собственные рассуждения автора по поводу полученного задания.

Приведем несколько примеров и выделим общие места автобиографических зарисовок.

Визит друга во вступлении к рассказу (*dāstān*) о Бижане и Маниже из «Шах-наме» **Фирдоуси** (940 — 1019 или 1025) подробно описан Н.Ю. Чалисовой (см. [Чалисова 2013]). Она выделяет следующие элементы сюжета подготовки к рассказу:

- «дело происходит ночью (мрак в мире);
- рассказчик — в творческом кризисе (мрак в душе);
- является «кумир» («дорогой друг»);
- кумир устраивает пир в саду (приносит светильник, вино, фрукты);
- ночь озаряется: светильник освещает сад, речи кумира — душу поэта;
- кумир — виночерпий, музыкант и сказитель одновременно;
- кумир читает повесть и побуждает поэта переложить ее в стихи» [Там же, с. 353].

Низами Ганджави (ок. 1140 – ок. 1201) в главе IV поэмы «Лайли и Маджнун», «Причина создания книги»⁴¹, приводит яркую картину из своей жизни. Низами проводит дни в радости и довольстве, пока однажды гонец не приносит ему письмо от правителя Ширвана, содержащее заказ на поэму о Лайли и Маджнуне. Выбор сюжета приводит поэта в смятение, и тогда является его любимый сын и уговаривает Низами взяться за перо. Назначение такой зарисовки — сделать рассказ о заказе книги живым и интересным для читателя, а также органично ввести в текст взгляды автора на литературное творчество. Следует отметить, что два других наиболее известных автора поэм о Лайли и Маджнуне, Амир Хусрав Дихлави и Джами, не использовали этот прием Низами во вступлениях к этим поэмам.

В разделе «Причина составления книги» из «Гулистана» **Са‘ди** (ок. 1210–1291 или 1292) автор рассказывает о ситуации, в которой было написано это сочинение. Тоска и размышления «о даром погубленной жизни» навели Са‘ди на мысль о необходимости посвятить остаток дней молчаливому уединению. Старый приятель, пришедший его проведать, встретил эту новость негодованием и, восхваляя красноречие Са‘ди, вынудил его вновь вступить в дружескую беседу. Друзья отправились на про-

гулку и заночевали в загородном саду. Поутру Са‘ди обратил внимание на охапку цветов, которую его друг собирался взять с собой в город. Поэт посетовал, что эти цветы скоро погибнут, и пообещал написать книгу *Gulistān* — «Розовый сад», — дары которой не увянут никогда [Са‘ди 1959, с. 60–63].

В небольшой (512 бейтов) любовной поэме **Аухади Мараган** (ок. 1274–1338) «Беседа влюбленных, или Десять писем» [Awhadi 1961] после пяти бейтов восхваления Бога и Пророка следует раздел «О своем состоянии и качествах восхваляемого», где изложена история заказа и сочинения книги (б. 6–41). В б. 6–12 автор жалуется на судьбу и повествует о своей болезни. Б. 13–32 описывают ситуацию получения заказа на поэму: заказчик у себя на маджлисе обращается к автору с просьбой, которую поддерживают его приятели. В рассказ вставлен панегирик заказчику (б. 13–22). Далее Аухади рассказывает о своей реакции на повеление (б. 33–34) о написании поэмы (б. 35–37), и извиняется за возможные недостатки, возникшие из-за того, что поэма писалась во время болезни (б. 38–41).

Фаттахи Нишапури (ум. 1448)⁴² также включил сценку из своей жизни в главу «Причина создания книги» поэмы «Закон влюбленных» (*Dastūr-i ‘uṣṣāq*) [Fattahi 1926]: б. 78–90, 146–202⁴³. Глава начинается с описания радостных, наполненных любовными приключениями дней молодости автора (б. 78–83) и рассказа о прекрасном и образованном ночном собеседнике Фаттахи (б. 84–85). Однажды ночью они беседуют о поэзии, и друг восхваляет талант Фаттахи и призывает его написать поэму (б. 86–90, 146–154). Фаттахи отвечает ему жалобами: поэзия достигла таких высот, что братья за перо в их время — дело необычайно сложное; Фаттахи сомневается в своих силах (б. 155–172). Друг продолжает уговоры и подсказывает сюжет для поэмы: история о влюбленных (б. 173–182). Далее следует рассказ о написании поэмы (б. 183–191), восхваление ее достоинств (б. 192–196) и просьба простить ее недостатки (б. 197–202).

По этой же схеме построено прозаическое со стихотворными вставками вступление к первому тюркскому дивану **Мира ‘Али-Шира Наваи** (1441–1501), *Ġarāyib al-ṣiġar*⁴⁴. Первая треть вступления повествует о молодых годах автора, полных «любви к вину и вина любви», и о том, как его стихи стали обретать популярность у всех слоев населения. Не забывает автор упомянуть о своем душевном друге, способствовавшем распространению его стихов, и о просьбах друзей собрать его творения в диван.

В качестве отговорки Наваи излагает свои взгляды на поэзию, персидскую и тюркскую, затем повествование продолжается. Конец бурной молодости ознаменован поступлением на службу к Султан Хусайну (развернутый панегирик; упоминание предков, также служивших его дому). Следует рассказ о внимании Султан Хусайна к стихам Наваи на пирушках, о редактировании им стихов Наваи, о приказе собрать воедино разрозненные стихотворения. Реакция Наваи — растерянность и испуг. Интересно, что монолог с уговорами взяться за перо произносит не близкий человек (Фаттах, Низами), а «голос разума». Далее автор дает характеристику своему дивану как уже написанному произведению. Предисловие к дивану Наваи сравнивает с порталом архитектурного сооружения: оба увековечивают имя создателя.

Итак, мы видим, что существовала традиция «представления» основной части художественного произведения с помощью вступительного «рассказа о себе». Такой «рассказ» может включать в себя следующие эпизоды: описание жизни автора до получения заказа (радостной и беззаботной или, наоборот, тягостной), ситуация заказа поэмы (собрании стихов и т.п.) и восхваление заказчика, рассуждения на тему творчества, сомнение в своих силах, приход дорогого друга и уговоры приступить к работе, получение сюжета будущей поэмы от друга, восхваление таланта автора от лица друга, упоминание о завершении работы и переход к тексту произведения.

Связующее звено между *тарджамой* профессионала и описанными выше автобиографическими сценками можно увидеть в стихотворных переложениях «автобиографии Бурзое» из вступлений к арабским и персидским вариантам поэмы «Калила и Димна» (см. выше). Э. Денисон Росс опубликовал соответствующую часть из вступления к «Калиле и Димне» Кани'и, иранского поэта первой половины XIII в. [Ross 1927, p. 455–472]. В ней история жизни Бурзое изложена от первого лица и содержит рассказ о получении им образования, о нравственном кризисе автора и о переменах, произошедших в его духовном мире. Интересно, что Кани'и включил в предисловие к поэме сведения и о собственной жизни и карьере [Ibid., p. 454].

3. Функции автобиографического нарратива и его дальнейшая судьба

Мы можем говорить о восприятии некоторыми авторами «рассказа о себе» как особого типа повествования, обращение к

которому не всегда безупречно с точки зрения морали. Можно говорить об определенном наборе функций автобиографического нарратива в классической арабской и персидской литературе. Эти функции таковы.

1. Утверждение собственного авторитета:

а) профессионального, светского — *tarjama* ученых, и духовного — автобиографии суфиев;

б) акцентирование собственной роли в важных событиях: «искажения» исторических сочинений, написанных приближенными к правителям лицам;

в) создание положительного образа с целью получить доступ к высокопоставленному лицу: Насир ад-Дин Туси и Васифи).

2. Создание модели для подражания через назидание, («духовная» автобиография ас-Симнани; автобиографические анекдоты-иллюстрации).

3. Передача ценных сведений очевидцем, с переносом акцента с личности автора на внешний мир:

а) описания путешествий;

б) некоторые исторические сочинения, в том числе написанные в стремлении запечатлеть былое процветание рода: Усама ибн Мункиз, Ибн Булуггин; произведения этого типа очень близки к группе 1.б).

4. Вписание художественного произведения в контекст жизни автора («рассказ о себе» во вступлениях к поэмам, собраниям стихов).

5. Придание достоверности вымышленным историям (автобиографические анекдоты-иллюстрации, включаемые в адабные сочинения).

В каком из вышеперечисленных случаев авторы рефлексируют по поводу формы рассказа о себе и необходимости к нему обращаться? Насколько вообще рассказ о себе воспринимается как отдельный тип нарратива со сложившейся традиционной структурой? В каких случаях авторы чувствуют необходимость оправдываться перед читателем за повышенное внимание к собственной персоне⁴⁵?

Исследователи арабоязычных автобиографий говорят о том, что арабские авторы начинают демонстрировать знакомство с традицией рассказа о себе с конца XV века: приводят в предисловиях к рассказам о собственной жизни списки автобиографов-предшественников, включают более ранние автобиографии

в состав биографических словарей-*ṭabaqāt* [Reynolds 2001, p. 64–66]. Несколько авторов конца XV — начала XIX вв. приводят в качестве оправдания разговору о себе один и тот же аят Корана [93:11] [Ibid., p. 70]: «А о милости твоего Господа возвещай»⁴⁶. Итак, одно из оправданий авторов «рассказов о себе» — необходимость возносить хвалы Господу за дарованные им блага. Среди первых по времени упоминания оправданий — желание донести до потомков моральный урок, извлеченный автором из событий собственной жизни⁴⁷. Другие оправдания таковы: следование примеру достойных людей прошлого; передача достоверных сведений о своей жизни следующим поколениям не из гордыни или тщеславия, но ради исторической правды (сведения очевидца или непосредственного участника более достоверны); предоставление другим возможности подражать своим хорошим качествам [Ibid., p. 66–68]. Эти аргументы принадлежат ас-Суйути и аш-Ша‘рани (вторая половина XV — первая половина XVI в.).

Что касается персоязычных «рассказов о себе», то для начала XVI в. и ранее нам не удалось обнаружить свидетельства осознания авторами своей принадлежности к какой-либо традиции. Рефлексию, тем не менее, можно обнаружить: персоязычные авторы дают несколько примеров оправданий разговора о себе, наиболее необычное из которых принадлежит Насир ад-Дину Туси. Он сравнивает себя с больным, который обращается за помощью к целителю и должен рассказать о всех симптомах своего недуга, чтобы получить исцеление. Напомним, что рассказ Насир ад-Дина был написан как письмо к главе исмаилитских миссионеров-*dā‘ī*, и посредством этого письма ученый намеревался добиться его расположения. Очень традиционное оправдание дает Мухаммад ‘Али Хазин (начало XVIII в.): знакомство с событиями его жизни полезно читателю, поскольку из них можно извлечь моральный урок; автор застрахован от фактических ошибок, поскольку рассказывает о событиях, которые видел и пережил сам [Hazin 1953, p. 3]. Интересно, что ближе к концу своей книги Хазин приводит еще одну подробность ее появления: сочинение было написано за две ночи терзаемым болезнью и бессонницей автором, оно словно непроизвольно «сорвалось с язычка тростникового пера» [Ibid., p. 113]. О терапевтическом смысле работы над автобиографией напрямую ничего не сказано, однако тема болезни заставляет нас вспомнить о Насир ад-Дине Туси и его сочинении⁴⁸.

Только рассказ о себе в произведениях первых двух выделенных нами функциональных групп автобиографий (утверждение собственного авторитета и создание модели для подражания) был, по мнению их авторов, сопряжен с опасностью быть обвиненным в тщеславии и гордыне и нуждался в каких-либо оправданиях. В произведениях третьей группы авторы могли отмечать важность информации из первых рук. В произведениях двух последних групп какой-либо рефлексии не наблюдается, поскольку рассказ от первого лица должен был восприниматься как чистая условность.

Д. Рейнолдс в статье, посвященной арабской автобиографии, указывает на существование в ее истории «пучков автобиографий» (historical clusters of autobiographies) [Reynolds 1997, p. 209]: случаев, когда ученики писали автобиографии по примеру своего учителя, в свою очередь, вдохновляя собственных учеников и последователей. Так, к одному «пучку» принадлежат автобиографии ас-Суйти и аш-Ша'рани [Ibid., p. 210].

В литературе Средней Азии XVI века можно наблюдать два таких мини-«пучка» сочинений с элементами «рассказа о себе». Первый образуют «Записки бухарского гостя» Рузбихана Исфакхани и «Удивительные события» Васифи, второй — тюркоязычное сочинение Захир ад-Дина Бабура «Бабур-наме» (*Bābur-nāma*), «Рашидова история» (*Tārīx-i Rašīdī*) Мирза Хайдара Дуглата и «Хумайюн-наме» (*Humāyūn-nāma*) дочери Бабура Гулбадан-бегум. «Пучки» повествований о себе можно наблюдать в конце XVII века в Индии, когда появляются сочинения Бедиля («Четыре элемента», *Āhār 'unṣur*, 1704) и его ученика Лала Сео Рам Дас Хайа (*Lālā Seo Rām Dās Hayā*, ум. 1731), автора «Прогулки по райскому саду» (*Gulgašt-i bahār-i iram*) [Qasemi 1990], а также «История Хазина» (*Tārīx-i ḥazīn*, 1742) Мухаммада Али Хазина, «Поминание Мира» (*Zikr-i mīr*) Мир Таки Мира (1723–1810), «Удивительные события» (*Badāyi' al-vaqāyi'*) Ананд Рама Мухлиса (ум. 1751). По мнению переводчика *Zikr-i mīr*, два последних произведения были написаны под влиянием сочинения Хазина [Naim 200, p. 10]. Внутри таких «пучков», или групп автобиографических повествований, «рассказ о себе» и имел шанс сформироваться как жанр, однако этого не случилось до начала Нового времени, когда у авторов-мусульман появился новый богатый источник для подражания и заимствования — европейские литературы.

Итак, мы видим, что авторы воспринимали «рассказ о себе» как особый тип повествования с определенным набором функций

и обращались к нему в случаях, предусмотренных традицией. Существовал набор общих тем и мотивов, характерных для автобиографического нарратива. Однако нельзя говорить о выделении «рассказов о себе» в особый жанр, т.е. о неразрывном комплексе формальных и содержательных признаков «рассказов о себе». Они существовали как «искажения» биографии, хроники, травелога, дидактических сочинений и вступлений к поэтическим произведениям. Язык и стиль автобиографических сочинений также зависели от типа «искажаемого» текста и вкусов эпохи.

Литература и источники

Бартольд 1963 — Бартольд В.В. История Туркестана // Сочинения. Том 2, часть 1. История Средней Азии, Кавказа и Восточной Европы. М.: Издательство восточной литературы. 1020 с.

Болдырев 1957 — Болдырев А.Н. Зайнабдин Васифи. Таджикский писатель XVI в. (Опыт творческой биографии). Сталинабад: Таджикское государственное издательство. 356 с.

Буниятов 1980 — Буниятов З.М. Введение // Садр ад-Дин Али ал-Хусайни. Ахбар ад-даулат ас-сельджукийа. М. Восточная Литература. 1980. С. 7–20.

Газали 1960 — Газали. Избавляющий от заблуждения / пер. А.В. Сагадеев // Григорян С.Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана VII–XII вв. М., 1960. с. 211–267.

Зарецкий 2005 — Зарецкий Ю.П. Индивид в европейских автобиографиях: от Средних веков к Новому времени (Источниковедческий аспект проблемы). Докт. дисс. М., 2005. 685 с.

Исфахани 1976 — Исфахани Фазлаллах ибн Рузбихан. Михманнаме-йи Бухара (Записки бухарского гостя) / Пер., предисловие Джалиловой Р.П. М.: Восточная литература. 1976 [Электронный ресурс] URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus7/Isfahani/framepred.htm> (дата обращения: 20.12.2011).

Коран — Коран, арабский текст и перевод на русский язык И.Ю. Крачковского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tanzil.net>.

Крачковский 1957 — Крачковский И.Ю. Арабская географическая литература. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР. 920 с.

Крачковский 1958 — Крачковский И.Ю. Усама ибн Мункыз и его воспоминания // Усама ибн Мункыз. Книга назидания / пер. Салье М.А. М.: Издательство Восточной литературы, 1958. 21–42 с.

Крачковский 2001 — Крачковский И.Ю. Над арабскими рукописями. Листки воспоминаний о книгах и людях. М., 2001. 168 с.

Крачковский 2004 — Крачковский И.Ю. Арабская географическая литература. М.: Восточная литература. 954 с.

Низами 2008 — Низами. Лайли и Маджнун / Введение, перевод с персидского и комментарий Н.Ю. Чалисовой, М.А. Русанова. М., 2008. 776 с.

Никитенко 2014a — Никитенко Е.Л. «Рассказы о себе» в культуре Ирана классического периода: «Удивительные события» Зайн ад-Дина Васифи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2014.

Никитенко 2014б — Никитенко Е.Л. Приложение II. Перевод первой части сочинения Зайн ад-Дина Васифи «Удивительные события». Приложение к диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2014.

Никитенко 2016 — Никитенко Е.Л. Рассказ о себе как средство исцеления // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 3. С. 39–47.

Норик 2011 — Норик В.Б. Библиографический словарь среднеазиатской поэзии (XVI — первая треть XVII в.). М.: ИД Марджани. 2011. 976 с.

Рейснер, Чалисова 2010 — Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю. Образ поэзии в поэзии: литературная рефлексия в персидской классике X–XIV вв. (касыда и маснави) // Поэтологические памятники Востока: Образ, стиль, жанр. М.: Вост. лит., 2010. С. 153–242.

Русанов, Чалисова 2006 — Русанов М.А., Чалисова Н.Ю. От сказания к поэме («Лайли и Маджнун» Низами, глава «Причина создания книги») // Слово и мудрость Востока: литература, фольклор, культура: к 60-летию акад. А.Б. Куделина. М., Наука, 2006. с. 54–70.

Са‘ди 1959 — Са‘ди. Гулистан / критический текст, перевод, предисловие и примечания Р.М. Алиева. М.: Издательство восточной литературы, 1959. 720 с.

Султанов 2005 — Султанов Т.И. Зерцало минувших столетий. СПб, 2005. 304 с.

Тадмасб 1890 — Taḍkera-ye Šāh Ṭahmāsp; ed. and tr. into German by Paul Horn, “Die Denkwürdigkeiten des Shah Ṭahmāsp I. von Persien,” ZDMG 44, 1890. P. 563–649.

Фильштинский 1985 — Фильштинский И.М. История арабской литературы. V — начало X века. 1985. 528 с.

Чалисова 2012 — доклад на теоретическом семинаре «Культура как способ смыслополагания», состоявшемся 7 ноября 2012 г. в ИВКА РГГУ, тема доклада — «Ниспослание и вознесение: ситуации обретения вдохновения в персидской поэтической рефлексии». Резюме см.

[Электронный ресурс]. URL: <http://east-west.rsuh.ru/article.html?id=2626701>].

Чалисова 2013 — Чалисова Н.Ю. «Друг, приносящий вдохновенье» в персидской поэтической рефлексии // *Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности. Вып. L. Institutionis conditori* Илье Сергеевичу Смирнову. Москва, 2013. С. 347–374.

Awhadi 1961 — Awhadī Marāgha’ī. Kulliyāt / ed. Sa’id Nafisi. Tihran, 1340/1961.

Ben Cheheb 1991 — Ben Cheneb M., de Somogyi J. al-Dhahabi // *The Encyclopædia of Islam. 2nd Edition. Vol. 2. Leiden: Brill. 1991. P. 214–216.*

Bregel 2004 — Bregel Yuri. Historiography xii. Central Asia // *Encyclopedia Iranica Online [Electronic resource]. URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/historiography-xii>* (дата обращения: 25.03.2012).

Dorj 3 — Dorj 3. Electronic library of Persian poetry. CD. Tehran, 1388/2009.

Eickelman 2000 — Eickelman D.E. Tardjama // *The Encyclopædia of Islam. 2nd Edition. Vol. 10. Leiden: Brill, 2000. P. 224, 225.*

Elias 1997 — Elias Jamal J. The Hadith Traditions of ‘A’isha as Prototypes of Self-Narrative // *Edebiyāt Vol. 7. 1997. P. 215–233.*

Fattahi 1926 — Dastūr-i-‘Ushshāq “The Book of Lovers”. The Allegorical Romance of Princess Husn (Beauty) and Prince Dil (Heart) by Muhammad Yahya Sibak known as Fattahi of Nishapur / ed. by R.S. Greenshields. London, 1926. 416 p.

Ferguson 1983 — Ferguson C.D. Autobiography as therapy: Guibert de Nogent, Peter Abelard, and the making of Medieval autobiography // *Journal of Medieval and Renaissance Studies. 13 (1983) 2. P. 187–212.*

Garden 2015 — Garden, Kenneth. The riḥla and Self-Reinvention of Abū Bakr Ibn al-‘Arabī // *Journal of the American Oriental Society. Vol. 135, No. 1 (January-March 2015). P. 1–17.*

Gilliot 2000 — Cl. Gilliot. Tabakat // *The Encyclopædia of Islam. 2nd Edition. Vol. 10. Leiden: Brill, 2000. P. 7–10.*

Hazin 1955 — Ḥazīn, Muḥammad ‘Alī. Taḍkīra-yi Ḥazīn. 3rd impression. Isfahan, 1334 Š./1955.

Ibn Buluggin 1986 — Ibn Buluggīn ‘Abd Allāh. The Tibyān: Memoirs of ‘Abd Allāh B. Buluggīn, Last Zirid Amīr of Granada / Introd. and transl. by Amin T. Tibi. Brill Archive, 1986. 291 p.

Jawhar 1832 — Jawhar. The Tezkereh al vakiat: or, Private memoirs of the Moghul Emperor Humayun / translated by Major Charles Stewart. London, 1832. 128 p.

Lewis 1991 — Lewis B. First-Person Narrative in the Middle East // *Middle Eastern Lives: The Practice of Biography and Self-Narrative (Con-*

temporary Issues in the Middle East) / ed. by M. Kramer. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1991. P. 20–34.

Meisami 2009 — Meisami J.S. Genres of Court Literature // A History of Persian Literature I. General Introduction to Persian Literature / Ed. by J.T.P. de Bruijn. London — New York: I.B. Tauris, 2009. P. 233–269.

Mojtaba'i 1993 — Mojtaba'I Fath-Allah. Correspondence II. In Islamic Persia // Encyclopaedia Iranica online [Electronic resource]. URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/correspondence-ii> (дата обращения: 14.09.2011).

Naim 2002 — Naim C.M. Zikr-I Mir: The Autobiography of the Eighteenth Century Mughal Poet: Mir Muhammad Taqi Mir. Oxford University Press. 228 p.

Nasir Xusraw 2009 — Nāšir Xusraw. Divān-i Nāšir Xusraw. Qašāyid // Dorj 3. Electronic library of Persian poetry. CD. Tehran, 1388/2009.

Nawa'i 1989 — Nawa'i, Mir Ali-Sher. Preface to His First Turkish Divan, Gharayib al-sighar // Thackston, W. M. A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art. Cambridge, Massachusetts: The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1989. P. 363–372.

Pellat 1991 — Pellat Ch. Manāḳib // The Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., vol. 6. Leiden: Brill. P. 349–357.

Radtke, O'Kane 1996 — Radtke, Bernd, and John O'Kane. The Concept of Sainthood in Early Islamic Mysticism: Two Works by Al-Hakim al-Tirmidhi — An Annotated Translation with Introduction (Routledge Sufi Series). Richmond, Surrey: Curzon Press, 1996. 282 p.

Raven 1997 — Raven W. Sīra // The Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., vol. 9. Leiden: Brill. 1997. P. 660–663.

Reynolds 2001 — Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition / ed. Reynolds Dwight F. Berkeley: University of California Press, 2001. 308 p.

Ross 1927 — Denison Ross E. An Arabic and a Persian metrical version of Burzoe's autobiography from "Kalila and Dimna" // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Vol. 4. Issue 03. February 1927. P. 441–472.

Roxburgh 2010 — Roxburgh David J. The 'Journal' of Ghiyath al-Din Naqqash, Timurid Envoy to Khan Baligh, and Chinese Art and Architecture // The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations / ed. by Lieselotte E. Saurma-Jeltsch and Anja Eisenbeiß. Deutscher Kunstverlag, 2010. P. 90–113.

Tusi 1999 — Contemplation and Action: The Spiritual Autobiography of a Muslim Scholar: Nasir al-Din Tusi (In With the Institute of Ismaili Studies) / Ed., transl., introd. by Seyyed H. Badakhchani. London: Tauris, 1999. 128 p.

Utas 2008 — Utas B. 'Genres' in Persian Literature // Manuscript, Text and Literature. Wiesbaden, 2008. P. 219–262.

Yazici 2012 — Yazici Tahsin. FATTĀHĪ NĪŠĀBŪRĪ, MOĤAMMAD // Encyclopaedia Iranica Online [Electronic resource]. URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/fattahi-nisaburi> (дата обращения: 20.06.2012).

¹ Под «жанром» классической персидской и арабской литературы мы, вслед за Бо Утасом, понимаем совокупность формальных и содержательных признаков литературного произведения (см. [Utas 2008]).

² Это «Записки бухарского гостя» (*Mihmān-nāma-yi Buxārā*) Рузбихана Исфохани, «Удивительные события» (*Badāyi' al-vaqāyi'*) Зайн ад-Дина Васифи, «Поминание» (*Tazkira*) Тахмасба, «Рашидова история» (*Tārīx-i Rašīdī*) Мирза Хайдара Дуглата, «Книга Хумайуна» (*Humāyūn-nāma*) дочери Бабура Гулбадан-бегум и тюркоязычное, но созданное воспитанным в персидской культуре автором «Бабурова книга» (*Bābur-nāma*) Захир ад-Дина Бабура. Подробнее о некоторых из этих сочинений см. далее.

³ См. 34-й бейт касыды № 102 Анвари [Doj 3].

⁴ О его автобиографии см. [Lewis 1991, p. 24], [Reynolds 2001, p. 45, 46].

⁵ М. Куперсон, исследователь творчества Хунайна ибн Исхака, говорит о близости автобиографии Хунайна ибн Исхака к такому греческому жанру, как апологетическая автобиография [Reynolds 2001, p. 108].

⁶ О *фахре* и «коллективном сознании» доисламских арабских поэтов, мысливших себя представителями своего племени и его идеалов, см. [Фильштинский 1985, с. 59]. Отголоски такой самоидентификации можно обнаружить и в УС Васифи: он идентифицирует себя по «месту» и по «культурной принадлежности» — как представителя образованных хорасанцев.

⁷ О касыдах-му'аллаках и *Аууām al-'arab* см. [Фильштинский 1985, с. 26–35, 70–97].

⁸ Также из соединения хабаров возникли династийные хроники [Reynolds 2001, p.36].

⁹ Об истории сиры и структуре жизнеописания Мухаммада см., например, [Raven 1997, p. 660–663].

¹⁰ Наибольшей известностью пользуется сира Мухаммада, составленная Ибн Исхаком (ум. 767) и переработанная Ибн Хишамом (ум. 828 или 838).

¹¹ О нем см. [Ben Cheheb 1991, p. 214–216].

¹² Сочинение издано в Каире М.К. Хусайном (1949), частично переведено на английский, см. [Reynolds 2001, p. 132–144, 260].

¹³ См. статью [Gilliot 2000].

¹⁴ Такой весьма условной классификации придерживается Б. Льюис [Lewis 1991].

¹⁵ Например, письма Абу Хамида Газали, Сана'и Газнави, ас-Симнани, Хваджи Ахрара.

¹⁶ О переписке в персидской культуре см. [Mojtaba'i 1993]. Автор статьи приводит традиционное перечисление видов личной переписки, или «дружеских посланий» (*ixvāniyuāi*): поздравления, соболезнования, выражение благодарности, приглашение, жалобы и т.д.

¹⁷ И.Ю. Крачковскому принадлежит вступительная статья к переводу этого сочинения, выполненному М.А. Салье, см. [Крачковский 1958].

¹⁸ Об авторах и их произведениях см. [Bregel 2004].

¹⁹ Перевод на английский см. в [Ibn Buluggin 1986].

²⁰ Сокращенная версия этого семитомного сочинения, выполненная ал-Бундари, издана в 1971 году: al-Faṭḥ ibn 'Alī al-Bundarī, *Sanā al-barq al-shāmī*, ed. Ramazan Şeşen, Beirut: Dar al-Kitāb al-Jadid, 1971 [Reynolds 2001, p. 264].

²¹ В.В. Бартольд дает более корректный перевод: «Упадок времени министров и министры времени упадка» [Бартольд 1963, с. 768]

²² *Histoire des Seljoucides de l'Iraq par al-Bondari d'apres 'Imad ad-din al-Katib al-Isfahani*. Texte arabe publie d'apres les Mss d'Oxford et de Paris par M. Th. Houtsma. Leide, 1889 (RTHS, vol. II) — прим. З.М. Буниатова.

²³ *Vāqi'a-navīs* — придворный хронист, ведущий поденные записи событий, см. [Султанов 2005, с. 73, 74].

²⁴ О Ибн Рузбихане см. [Норик 2011, с. 457, 458].

²⁵ Пересказ со вкраплениями перевода «Удивительных событий» см. в [Болдырев 1957], перевод глав I–XI см. в [Никитенко 20146].

²⁶ См. [Крачковский 1957, с. 17–19, 133–146].

²⁷ О Гийас ад-Дине и его дневнике см. [Roxburgh 2010].

²⁸ Краткие сведения об авторах и их произведениях см. в [Reynolds 2001, p. 257–273].

²⁹ Английский перевод автобиографии см. в [Reynolds 2001, p. 121–131], а также в [Radtke, O'Kane 1996], там же — история издания текста [Ibid., p. 11].

³⁰ О жизни и учении ас-Симнани см. [Elias 1995].

³¹ Персидский текст, английский перевод и анализ текста см. в [Tusi 1999].

³² Трое из них «люди базара»: портной, торговец готовым платьем, старьевщик, а четвертый назван лишь по имени, без указания профессии.

³³ К примеру, ас-Симнани по меньшей мере дважды редактировал одно из важнейших своих автобиографических сочинений, арабоязычное *al-'Urwa li-ahl al-xalwa wa-l-jalwa* [Elias 1995, p. 5].

³⁴ О целительном воздействии рассказа о себе см. [Ferguson 1983].

³⁵ Этот же прием неоднократно встречается в «Удивительных событиях» Васифи (наиболее яркий пример — «Ода Ташкенту» в гл. XI, см. перевод в [Никитенко 20146]).

³⁶ Тахмасбу I (1514–1576) принадлежит произведение автобиографического характера *Tazkira-yi šāh taḥmāsb* («Поминание шаха Тахмасба», 1561 г.), см. [Тахмасб 1890].

³⁷ Б. Радтке и Дж. О'Кейн называют первую часть автобиографии ат-Тирмизи, повествующей о получении им образования, «традиционной» (conventional), и противопоставляют ее второй, оригинальной (quite unique) части, описывающей мистический опыт автора [Radtke, O'Kane 1996, p. 9].

³⁸ Номера страниц автобиографии Тирмизи даны по переводу автобиографии в [Reynolds 2001]. Номера абзацев персидского текста автобиографии Туси даны по изданию S.J. Badakhchani [Tusi 1999]. Номера страниц сочинения ал-Газали даны по переводу А.В. Сагадеева [Газали 1960].

³⁹ К сожалению, нам остались недоступны произведения еще двух авторов, рассказавших о себе в предисловиях к своим «Диванам». Это Амир Хусрав Дихлави (предисловие к *дивану* «Сияние совершенства» *Ġurrat al-kamāl* и к *дивану* «Дар ранних лет жизни» *Tuĥfat al-ṣiġar*, где Амир Хусрав повествует о начале своей поэтической карьеры) и Ибн Йамин.

⁴⁰ Н.Ю. Чалисова выделяет четыре основных схемы «ниспослания вдохновения». Первая: на помощь автору приходит друг, превозносит его талант и уговаривает взяться за перо (сюжет восходит к истории ниспослания Корана через Джибрила в Ночь предопределения, *lailat al-qadr*). Вторая: поэт сам обращается к другу за помощью (ситуация восходит к ночному путешествию Мухаммада, *mi'raġ*). Третья: поэт вдохновляется вином, которое приносит прекрасный виночерпий. Четвертая: вдохновение приносит пророк Хизр (см. [Чалисова 2012]).

⁴¹ Подробный разбор см. в [Русанов, Чалисова 2006]. Филологический перевод и комментарий см. в [Низами 2008, с. 129–146].

⁴² О нем см. [Yazici 2012].

⁴³ Автору данного исследования представляется, что издание Р. Гриншилдза ([Fattahi 1926]) было осуществлено без учета возможного нарушения порядка листов в рукописях, и б. 78–90 и 144–202 составляют единое целое и должны следовать за б. 91–143.

⁴⁴ Английский перевод см. в [Nawa'i 1989].

⁴⁵ Интересно также обратиться к опыту исследователей, занимающихся изучением европейской автобиографической традиции, и отметить некоторые общие черты христианской и мусульманской традиций рассказа о себе. Согласно Ю.П. Зарецкому, авторы ранних (до Нового времени) европейских автобиографий ощущают проблематичность рассказа о себе, его противоречие христианскому требованию скромности. Не желая быть обвиненными в таком тяжком грехе, как гордыня, авторы рассказов о себе приводят следующие оправдания своей деятельности: 1) рассказывать о себе допустимо, если цель автора — обелить себя, защититься от клеветы, и если в случае молчания его ждет позор или гибель; 2) рассказывать о себе допустимо в том случае, когда события жизни автора могут послужить уроком для читателей; 3) рассказывать о себе допустимо, поскольку так делали уважаемые люди в прошлом (включая апостолов); 4) рассказ о себе допустим, если он в первую очередь повествует о божественном промысле и о дарах Провидения, восхваляя Бога за его щедрость (см. [Зарецкий 2005, с. 91–108]).

⁴⁶ Перевод И.Ю. Крачковского, см. [Коран].

⁴⁷ Например, так объясняет цель своей автобиографии Хунайн ибн Исхак (IX в.) — см. английский перевод в [Reynolds 2001, p. 117–118].

⁴⁸ Подробнее см. [Никитенко 2016].

Summary

The collection *Genre in Oriental Literature* contains papers by research fellows of a number of educational and academic institutions of Moscow, under the general supervision of the Institute of World Literature, RAS, and discusses the very important and urgent problem of genre attribution of various works of Oriental literature in correlation with the standard concept of genre accepted in European philology. The book's contributors strive to find both similarities and differences in varying reasons for distinguishing and demarcating genres in the Orient and in Europe, to grasp the diverse approaches to distinguishing genres practiced by representatives of individual Oriental traditions and by European researchers.

The collection opens with an essay by A.S. Balakhovskaya (Institute of World Literature Russian Academy of Sciences), "From Encomium to Biography: The Genre Features of Hagiographic Works in Honor of St. John Chrysostom (V–X centuries)", which, on the basis of copious data, presents literary process in its historical development. To be exact, the paper traces the development of the hagiographic genre from the *Funeral Speech* by Martyrius of Antioch to the *Dialogue* by Palladius (intended for the "life" of Pseudo-George) in a form making it easy for the reader to visualize the entire evolution of the genre clearly.

In her article "Revisiting Lui Xie's Concept of the Genre and its Place in the Early Medieval Chinese Literary Theory" about the monument "The Literary Mind and the Carving of Dragons (*Wen xin diao long*) by Liu Xie", L.V. Stezhenskaya (Institute for Oriental and Classical Studies HSE University, Institute of Far Eastern Studies) analyzes the literary-historical work of an early medieval theoretician, critic and literary historian from the standpoint of understanding the notion of "genre." She has also undertaken an attempt to describe, in the form of a survey, the views of Russian Sinologists on the problem of genre in classical Chinese literature.

The traditional poetic genre, which is the most popular one in Japan, is the subject of E.M. Dyakonova's (Institute of World Literature

Russian Academy of Sciences; Institute for Oriental and Classical Studies HSE University) contribution, “Modifying of the Three Classical Genres of Japanese Poetry: from *Tanka* — through *Renga* — to *Haiku* (VIII–XVIII cent.)”. The unusual nature of the origin of *haiku* lies in its lineage: it developed in the 15th century from the classical five-line 31-syllable *tanka* (“short poem”) genre under the influence of yet another genre, *renga* (“collaborative poetry”).

“On the History of Haiku in Latin America” by M.F. Nadyarnykh (Institute of World Literature Russian Academy of Sciences) is a work complementary to the preceding article by E.M. Dyakonova, since it treats the problem of transferring and “cultivating” an “alien” Oriental genre on the Latin American soil.

The Japanese genre *otogi-zoshi*, which belongs to the Muromachi period (1336–1573) and tends to be interpreted rather loosely as regards its genre attribution as it includes a motley variety of works of both “high” and “low” genres, is the subject of research by M.V. Toropygina (Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences, Institute for Oriental and Classical Studies HSE University).

In her paper “On Some Rhetorical Genres in Modern Japan,” L.M. Ermakova (Kobe City University of Foreign Studies, Ritsumeikan University) considers some original fluctuations of old genres (the *norito* prayers) and the emergence of entirely new genres in the 20th-century Japan.

The two articles by E.N. Afanasyeva (Institute of World Literature Russian Academy of Sciences) discuss the forming and functioning of the epic *sepha* genre in Thailand and the history of the genre of didactic novella *nithan* in Laos.

“On the Problem of the ‘Expository Treatise’ Genre in Classical Persian Prose” is an article by N.Yu. Chalisova (Institute for Oriental and Classical Studies HSE University). It deals with medieval Persian works composed in Classical Persian in Iran and interpreting diverse “sciences.”

In her “Autobiographical Narrative in Classical Persian Literature,” E.L. Nikitenko (Institute for Oriental and Classical Studies HSE University) writes about works composed in Arabic and Persian in the “story-about-myself” genre (the 16th century) and about the emergence of biography from poetical genres.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.М. Дьяконова.</i> Предисловие	3
<i>А.С. Балаховская.</i> От энкомия к биографии. Жанровые особенности агиографических произведений, созданных в честь Иоанна Златоуста (V–X вв.).	15
<i>Л.В. Стеженская.</i> К вопросу о жанровой концепции Лю Се и ее месте в раннесредневековой китайской литературной мысли.....	45
<i>Е.М. Дьяконова.</i> Эволюция трех классических жанров японской поэзии: от <i>танка</i> — через <i>рэнга</i> — к <i>хайку</i> (VIII–XVII вв.)	95
<i>М.Ф. Надъярных.</i> Из истории хайку в Латинской Америке.....	112
<i>М.В. Торопыгина.</i> <i>Отоги-дзоси</i> в жанровой структуре японской средневековой прозы	157
<i>Л.М. Ермакова.</i> О трех риторических жанрах в современной Японии	179
<i>Е.Н. Афанасьева.</i> Формирование и особенности жанра «сеепхаа» (Центральный Таиланд)	203

<i>Е.Н. Афанасьева.</i> Жанр религиозно-дидактической повести «нитхаан» в Лаосе	223
<i>Н.Ю. Чалисова.</i> Жанр «ученого трактата» в персидской классической прозе (к постановке вопроса) ...	244
<i>Е.Л. Никитенко.</i> Автобиографический нарратив в персидской классической литературе.....	273
Summary	305

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

Жанр в восточной словесности

Составитель и научный редактор Елена Дьяконова

Корректор
Нефедова М.В.

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 08.10.2020 г.
Формат 60x90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 19,5 п.л. Тираж 300 экз.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.

Тел.: (495) 690-05-61

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0622-2



9 785920 806222

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК